

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Filosofía y Humanidades

Tesis de Doctorado en Letras

**De la inocencia a la madurez: iniciación, mitología bíblica y
posmodernidad en la narrativa de Kurt Vonnegut, o El héroe y el sueño
americanos como contrainiciáticos**

por

Romina Victoria Rauber

Directora:

Dra. María Calviño

Córdoba

Octubre de 2020



En memoria de Hernán Peirotti

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin la generosidad, la inspiración y el ejemplo de muchas personas a lo largo de toda mi vida. Entre ellas y especialmente, el fallecido Prof. Hernán Peirotti, cuyas clases sembraron en mí el interés y la curiosidad sobre el tema de la iniciación en la literatura de habla inglesa.

Quiero expresar el más profundo agradecimiento a mi iniciadora, la Dra. María Calviño. Su compromiso y acompañamiento durante todo el proceso de elaboración de la tesis fueron sumamente invaluable, así como su enorme capacidad para articular los conocimientos demandados por la labor específica con la sabiduría propia de la dimensión humana y viva. Sin su apoyo, amplitud de miras y empatía no habría sido posible llevar adelante este trabajo.

Quisiera agradecer también a la Universidad Pública, ya que el apoyo económico de la beca doctoral fue fundamental para la realización de la tesis.

A las muy queridas Cecilia Pérez Winter y Lucía Caminada Rossetti, siempre atentas e interesadas, quienes me dieron el aliento para seguir adelante en los momentos de extenuación.

Estoy hondamente agradecida con mis padres Sylvia y Jorge; mis hermanas Anabel, Guadalupe y Rosario; y mis hermanos Jorge y Guillermo, por tolerar mis ausencias y distracciones, además de ayudarme a obtener valiosa bibliografía incontables veces. También con mi amiga de siempre, Carina Rodríguez, por la paciencia y la comprensión.

Finalmente, agradezco de corazón a Juan, mi fiel y amado compañero de vida, quien soportó mis desatenciones, me dio seguridad cuando la perdía y me animó en todo momento.

**De la inocencia a la madurez: iniciación, mitología bíblica y posmodernidad en la
narrativa de Kurt Vonnegut**

Índice general

PARTE I: CONSIDERACIONES TEÓRICAS GENERALES	8
Introducción	8
I.i. Origen y marco disciplinar de la investigación	8
I.ii. Objetivos de la investigación e hipótesis.....	10
I.iii. Metodología de trabajo.....	19
Capítulo I.1: El concepto de iniciación.....	22
I.1.1. Objetivos del capítulo	22
I.1.2. El concepto de iniciación en los estudios etnorreligiosos: Van Gennep, Eliade, Turner	23
I.1.2.1. Van Gennep: la iniciación como rito de paso	24
I.1.2.2. Eliade: la iniciación como categoría metacultural y transhistórica.....	26
I.1.2.3. Turner: las nociones de <i>liminality</i> y <i>communitas</i>	27
I.1.3. El concepto de iniciación en psicología: aportes junguianos y posjunguianos	32
I.1.3.1. El proceso de individuación.....	32
I.1.3.2. El arquetipo de iniciación	35
I.1.3.3. La dimensión social del arquetipo de iniciación.....	37
I.1.4. La iniciación y el “malestar en la cultura”.....	40
I.1.5. El siglo XX.....	43
I.1.6. Síntesis y conclusión de este capítulo.....	49
Capítulo I.2: Iniciación, mito y literatura.....	52
I.2.1. Objetivos del capítulo.....	52
I.2.2. Acerca de la relación mito-literatura y su dimensión iniciática.....	52
I.2.3. El rol de los mitos en los ritos iniciáticos	58
I.2.4. El mito del héroe.....	59
I.2.4.1. El monomito de Joseph Campbell	61
I.2.4.2. El <i>mito de la búsqueda</i> de Northrop Frye.....	64
I.2.5. Mitología bíblica.....	66
I.2.5.1. Los mitos hebreos y el proceso de configuración literaria del Antiguo Testamento ...	67
I.2.5.2. El sentido iniciático de la mitología bíblica.....	71
I.2.5.2.a. La lectura de Paul Ricoeur	72
I.2.5.2.b. La lectura de Northrop Frye.....	74
I.2.6. Iniciación y literatura moderna.....	78
I.2.6.1. El romance	81
I.2.6.1.a. El romance según Northrop Frye	82
I.2.6.1.b. Los romances del ciclo artúrico	84
I.2.6.2. Estudios críticos-literarios en relación con la iniciación: el cuento moderno.....	88

I.2.6.3. Iniciación y novela: el <i>Bildungsroman</i>	95
I.2.6.3.a. El héroe novelesco	98
I.2.6.3.b. De la autoformación del héroe a la del lector por el puente de la ironía y la metaficción	102
I.2.6.4. La narrativa posmodernista.....	106
I.2.6.4.a. La metaficción, sus estrategias y procedimientos	110
I.2.6.4.b. El humor: sátira, farsa, parodia e ironía	115
I.2.6.5. La lectura como experiencia iniciática	124
I.2.7. Síntesis y proyección de este capítulo	129

PARTE II: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y LITERARIO DE LA OBRA VONNEGUTIANA. PANORAMA DE SU RECEPCIÓN EN LOS ÁMBITOS ANGLÓFONO E HISPANOHABLANTE..... 132

Capítulo II.1: El contexto histórico-cultural de la obra vonnegutiana 132

II.1.1. Objetivos del capítulo.....	132
II.1.2. Apropiación de la mitología bíblica en el contexto de los Estados Unidos	132
II.1.2.1. Pervivencia de la mitología bíblica en la literatura de habla inglesa enfocada en los Estados Unidos.....	132
II.1.2.2. América como un nuevo Edén.....	139
II.1.2.3. El componente apocalíptico	140
II.1.2.4. El <i>American Adam</i> : el mito de la inocencia estadounidense	142
II.1.2.5. El sueño y la pesadilla estadounidenses	147
II.1.2.5.a. Formación del “American Dream”	147
II.1.2.5.b. Definiciones y versiones del Sueño	150
II.1.2.5.c. El siglo XX, entre el sueño y la pesadilla: los años cincuenta como punto de inflexión	152
II.1.2.5.d. Los sesenta y la “American Nightmare”	153
II.1.3. Hacia la madurez: aspectos progresivos y regresivos de lo iniciático en la novela estadounidense desde mediados del siglo XX	155
II.1.3.1. La inocencia mítica y el héroe novelesco	156
II.1.3.2. La “Christ(like) figure”	161
II.1.3.3. El humor y la metaficción como estrategias de resistencia política	165
II.1.3.4. La “Generación del Sueño perdido”	168
II.1.4. Síntesis y proyección de este capítulo.....	170

Capítulo II.2. Recepción y catalogación crítica general de la obra de Kurt Vonnegut 172

II.2.1. Objetivos del capítulo.....	172
II.2.2. Catalogación y recepción crítica de la narrativa de Kurt Vonnegut en el contexto anglófono	172
II.2.2.1. Primeros intentos de clasificación: entre la ciencia ficción y el humor.....	173
II.2.2.2. La crítica de fines del siglo XX e inicios del XXI.....	177
II.2.3. La recepción crítica en el mundo hispanohablante: el contexto argentino.....	178
II.2.4. Estado de la cuestión	181
II.2.4.1. Sobre la iniciación	181
II.2.4.2 La intertextualidad mítica.....	182

II.2.4.3. El humor vonnegutiano	184
II.2.4.4. La “estética de la accesibilidad”	185
PARTE III: ANÁLISIS	189
Capítulo III.1: Kurt Vonnegut (1922-2007).....	189
III.1.1. Objetivos del capítulo	189
III.1.2. Información biográfica relevante	189
III.1.3. Presentación sumaria de la obra vonnegutiana	193
III.1.4. La iniciación en la poética vonnegutiana	194
III.1.4.1. El carácter ambivalente de la existencia	195
III.1.4.2. El peligro de los artefactos culturales: la ambivalencia de la narrativa	196
III.1.4.3. Consideraciones del autor sobre la relatividad cultural y los ritos de paso.....	199
III.1.4.4. Aspectos iniciáticos de la lectura y la escritura.....	201
III.1.4.5. El rol del escritor y la relación con el lector	204
III.1.4.6. El humanismo vonnegutiano	208
Capítulo III.2. Novelas de 1952 a 1965.....	212
III.2.1. <i>La pianola (Player Piano, 1952)</i>	212
III.2.1.1. El conflicto de Paul Proteus	213
III.2.1.1.a. Escisión interna del protagonista	214
III.2.1.1.b. La falsa familia de Paul	215
III.2.1.1.c. La llamada	217
III.2.1.1.d. El anhelo de la <i>communitas</i>	219
III.2.1.1.e. La negativa a la llamada	220
III.2.1.1.f. La partida	222
III.2.1.1.g. Un destello de <i>communitas</i>	224
III.2.1.1.h. La falsa apoteosis	226
III.2.1.2. Su alteridad real.....	227
III.2.2. <i>Las sirenas de Titán (The Sirens of Titan, 1959)</i>	231
III.2.2.1. El mundo caído	233
III.2.2.2. Un triángulo amoroso.....	235
III.2.2.2.a. La rivalidad entre Constant y Rumfoord	236
III.2.2.2.b. Beatrice.....	239
III.2.2.3. En el vientre de <i>La Ballena</i>	241
III.2.2.4. Los espacios liminares de Mercurio y la Amazonia.....	245
III.2.2.5. La “Pasión” de Malachi y la respuesta de Bee	249
III.2.2.5.a. Malachi como chivo expiatorio	250
III.2.2.5.b. Bee como iniciada	251
III.2.2.6. Ironía cósmica y conocimiento de sí.....	252
III.2.3. <i>Madre noche (Mother Night, 1962)</i>	256
III.2.3.1. El falso héroe y la falsa inocencia.....	258
III.2.3.2. El contraste entre Campbell y otros personajes	265
III.2.3.3. El mito del arca y la cuestión de la supervivencia	267
III.2.3.4. Campbell “iniciador”	270
III.2.3.5. Sobre el final de Campbell.....	271

III.2.4. <i>Cuna de gato (Cat's Cradle, 1963)</i>	272
III.2.4.1. El narrador y sus referentes bíblicos	274
III.2.4.2. Felix Hoenikker y la falsa imagen de la santidad.....	276
III.2.4.3. Los hijos del sistema	278
III.2.4.4. La perla de la ciencia.....	279
III.2.4.5. La religión viva de los sanlorenzanos	281
III.2.4.6. Un cielo nuevo y una tierra nueva.....	286
III.2.5. <i>Dios lo bendiga, señor Rosewater, o Margaritas a los cerdos (God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine, 1965)</i>	288
III.2.5.1. La dinastía Rosewater: retrato de la oligarquía dominante	290
III.2.5.2. El protagonista: entre la santidad y la locura	294
III.2.5.2.a. La relación de Eliot con sus progenitores.....	294
III.2.5.2.b. La perspectiva de otros personajes sobre la locura/cordura de Eliot.....	295
III.2.5.2.c. Entre la imitación de Cristo y la “samaritrofia”	297
III.2.5.2.d. En busca de la inocencia	300
III.2.5.3. Margaritas a los cerdos: la “obra” de Eliot en el condado de Rosewater.....	302
III.2.5.3.a. Dos visiones del amor.....	302
III.2.5.3.b. Los “bienaventurados” de Rosewater.....	304
III.2.5.4. El aspecto iniciático de la experiencia en Rosewater	306
III.2.5.5. Los dobles de Eliot y la “mala” iniciación.....	307
III.2.5.5.a. Norman Mushari.....	308
III.2.5.5.b. Stewart Buntline y Fred Rosewater.....	309
III.2.5.6. La ambigüedad del final.....	312
Capítulo III.3: La novela consagratoria	316
III.3.1 <i>Matadero cinco, o la cruzada de los niños (Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade, 1969)</i>	316
III.3.1.1. La estructura episódica y no lineal de la novela.....	317
III.3.1.1.a. El estribillo “so it goes”	321
III.3.1.2. La historia de Billy Pilgrim.....	322
III.3.1.2.a. El descenso a los infiernos y la pérdida de la inocencia.....	324
III.3.1.2.b. El par Weary-Pilgrim	326
III.3.1.2.c. La formación del trauma en Billy.....	328
III.3.1.2.d. Reinserción en la sociedad: la vida de alienación en Ilium.....	330
III.3.1.2.e. Tralfamadore: locura y paraíso artificial	332
III.3.1.2.f. El falso regreso	337
III.3.1.3. Figuras iniciadoras	339
III.3.1.3.a. Edgar Derby.....	339
III.3.1.3.b. Kilgore Trout y sus relatos	340
III.3.1.4. Más allá del paraíso: responsabilidad y conciencia de sí	342
III.3.1.3.a. Auto- y metaficción en el capítulo uno	343
III.3.1.3.b. La iniciación del narrador.....	347
III.3.1.3.c. La iniciación proyectada al proceso de lectura.....	349
Capítulo 4: Novelas de los setenta	352

III.4.1. <i>Desayuno de campeones, o Adiós, lunes triste (Breakfast of Champions, or Good Bye Blue Monday, 1973)</i>	352
III.4.1.1. El mundo representado.....	353
III.4.1.1.a. El lenguaje de un mundo oprimido y alienado	354
III.4.1.1.b. Parodia de los símbolos patrios y la historia nacional.....	356
III.4.1.1.c. El aislamiento y la enajenación del protagonista.....	357
III.4.1.1.d. Otras historias de opresión	359
III.4.1.1.e. Las limitaciones lectoras de los oprimidos.....	362
III.4.1.2. Iniciación paródica e incompetencia lectora: el caso de Dwayne Hoover	364
III.4.1.3. Los artistas y la iniciación: Kilgore Trout.....	368
III.4.2. <i>Payasadas, o: ¡Nunca más solo! (Slapstick, or Lonesome no More!, 1976)</i>	371
III.4.2.1. El prefacio: elaboración del duelo e iniciación a la vejez	372
III.4.2.2. El paraíso de la infancia y la “caída”	374
III.4.2.3. La degradación de los gemelos	378
III.4.2.4. La degradación del mundo	380
III.4.2.5. La lucha de la imaginación contra la muerte.....	381
III.4.2.5.a. La visión de inocencia	381
III.4.2.5.b. Melody	383
III.4.3. <i>Pájaro de celda (Jailbird, 1979)</i>	386
III.4.3.1. La autoficción del prefacio: representación de la iniciación política del autor	387
III.4.3.2. La verdad de los oprimidos a través de la ficción, la historia y el mito	390
III.4.3.3. Walter F. Starbuck y la sátira del pseudoprogresismo	394
III.4.3.3.a. El iniciador de Starbuck	395
III.4.3.3.b. La traición a un amigo.....	397
III.4.3.3.c. Involucramiento en el Watergate.....	398
III.4.3.4. La relación del protagonista con las mujeres y con su hijo.....	399
III.4.3.4.a. Sarah Wyatt	399
III.4.3.4.b. Ruth.....	400
III.4.3.4.c. Mary Kathleen O’Looney.....	402
III.4.3.3.d. Las falencias de Starbuck como iniciador.....	404
III.4.3.5. La cárcel y la autobiografía: locura y frustración.....	404
Capítulo 5: Novelas de los ochenta	407
III.5.1. <i>Buena puntería (Deadeye Dick, 1982)</i>	407
III.5.1.1. Acerca del prefacio	408
III.5.1.2. La historia Rudy Waltz	409
III.5.1.2.a. La falsa iniciación y la tentación de Rudy.....	410
III.5.1.2.b. Caracterización del seno familiar	414
III.5.1.2.c. La(s) falta(s) de (los) iniciadores.....	418
III.5.1.2.d. El exilio interior de Rudy	422
III.5.1.2.e. Las artes como vía de desarrollo espiritual.....	425
III.5.1.3. De la conciencia intercultural a la conciencia de la dignidad humana.....	427
III.5.2. <i>Galápagos (Galápagos, 1985)</i>	431
III.5.2.1. Sobre la estructura y el argumento de la novela.....	432
III.5.2.2. El mundo preapocalíptico: la sátira de la civilización occidental	433

III.5.2.2.a. El carácter provisional de la cultura	433
III.5.2.2.b. El significado de la supervivencia en un mundo patriarcal	434
III.5.2.2.c. La extrema desigualdad social.....	435
III.5.2.2.d. La historia de Jesús Ortiz	436
III.5.2.3. La parodia de los relatos salvíficos	439
III.5.2.3.a. “Una segunda arca de Noé”	440
III.5.2.3.b. El nuevo mundo: ¿un Jardín del Edén?	443
III.5.2.4. La pseudo omnisciencia del narrador	447
III.5.2.5. ¿Existe la bondad innata?.....	449
III.5.3. <i>Barbazul (Bluebeard, 1987)</i>	450
III.5.3.1. El aspecto iniciático de la escritura	452
III.5.3.2. La relación con las mujeres: del miedo al remordimiento	453
III.5.3.3. La relación de Rabo con el arte	456
III.5.3.4. La intervención iniciática de Circe.....	460
III.5.3.5. Una iniciación lograda	463
III.5.3.5.a. “Ahora les toca a las mujeres”	464
III.5.3.5.b. Símbolos de transformación	466
III.5.3.5.c. La reintegración a la comunidad y la reconciliación consigo mismo	468
Capítulo 6: Las últimas novelas.....	471
III.6.1. <i>Hocus pocus (Hocus Pocus, 1990)</i>	471
III.6.1.1. El Valle de Mohiga: microcosmos de la nación norteamericana	472
III.6.1.1.a. La educación de la juventud: representación satírica de la brecha social	474
III.6.1.2. La ambigüedad del narrador-protagonista.....	477
III.6.1.2.a. El lado oscuro de Eugene	478
III.6.1.2.b. La inmadurez de Eugene	481
III.6.1.2.c. Las buenas obras de Eugene	482
III.6.1.3. Ironía, desengaño y conciencia amarga.....	484
III.6.1.3.a. La degradación de Eugene.....	485
III.6.1.3.b. La hipótesis de la locura.....	490
III.6.1.4. El compromiso político del autor	491
III.6.2. <i>Cronomoto (Timequake, 1997)</i>	493
III.6.2.1. Consideraciones generales sobre la estructura narrativa a partir del prefacio.....	494
III.6.2.2. Un apocalipsis farsesco	496
III.6.2.3. De poetas, santos y locos: Kilgore Trout y la revitalización de la literatura.....	500
III.6.2.4. El carácter epifánico de las artes	504
III.6.2.5. Canto a sí mismo	508
PARTE IV: CONCLUSIONES, APÉNDICE Y REFERENCIAS.....	511
IV.1. Conclusiones.....	511
IV.2. Apéndice	517
IV.2.1. Carta del soldado Kurt Vonnegut, Jr. a su familia.....	517
IV.2.2. Cronología de la vida y obra de Kurt Vonnegut	518
IV.2.3. Tabla de traducciones al español de las novelas.....	523

IV.3. Referencias	525
IV.3.1. Obra de Kurt Vonnegut.....	525
IV.3.2. Sobre Vonnegut	527
IV.3.3. Sobre Estados Unidos y la literatura de habla inglesa en general.....	535
IV.3.4. General.....	541

Parte I: Consideraciones teóricas generales

Introducción

I.i. Origen y marco disciplinar de la investigación

El siguiente trabajo sobre la obra novelística de Kurt Vonnegut se enmarca en el campo de los estudios de literatura de habla inglesa en nuestro país. El interés más general viene dado por el espacio que ocupa la asignatura en la formación especializada de los futuros profesionales del ámbito de las letras y el cuantioso volumen de producción literaria que le corresponde como campo propio.¹ Es decir que se trata de un trabajo de crítica literaria que implica una labor de lectura, reflexión e interpretación cuya importancia radica en la preparación para el ejercicio profesional de la docencia e investigación académicas.

Específicamente, el estudio del mito y la iniciación en relación con la literatura tiene como antecedente y fuente de inspiración local las publicaciones de Enrique Luis Revol, y fue particularmente motivado por la participación en los proyectos de investigación organizados por la cátedra de Literatura de Habla Inglesa entre 2006 y 2013 bajo la dirección del Lic. Hernán Peirotti, Profesor Titular de la materia y el Seminario de Traducción Literaria de Inglés hasta 2013.² Asimismo, el trabajo bajo la dirección y guía de la Dra. María Calviño ha contribuido especialmente con la perspectiva de estudio desde un contexto de recepción, la

¹ Representado en Argentina primordialmente por cátedras universitarias (con denominaciones varias: literatura de habla inglesa, literatura inglesa, literatura norteamericana, seminarios sobre épocas o temas específicos, de traducción literaria) y programas de posgrado en las respectivas facultades de humanidades, de filosofía y letras, de lenguas, de nuestras universidades públicas y de las privadas; así como equipos y centros de investigación (p. ej., el Centro de Estudios Norteamericanos de la UNR, el Instituto de Literatura Inglesa de la Universidad de Cuyo, el Instituto de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Pontificia Universidad Católica Argentina y la Asociación Argentina de Estudios Americanos), publicaciones –por ejemplo, los *Cuadernos de literatura inglesa y norteamericana* (UCA, 1996-2014) y la antología en dos volúmenes *I came upon it in a dream: Ensayos sobre cultura y literatura anglosajona* (Montezanti, 2009)- así como eventos científicos especializados -50^a Jornadas de Estudios Americanos (AAEA, 2018), *III Jornadas de Literatura Norteamericana “Letras de la Ciudad”* (UNR, 2012), *Segundas Jornadas Internacionales de Cultura y Lengua Inglesa* (UNLP, 2008)-.

² Fue gracias a un programa de literatura de habla inglesa del Prof. Peirotti, durante los estudios de grado, que entré en contacto con el tema de la iniciación y la primera obra que leí de Vonnegut, *Matadero Cinco o la cruzada de los niños*, sobre la que realicé el trabajo final de licenciatura.

valoración de la traducción literaria, la mediación cultural y los modos de apropiación que subyacen a la labor creativa de la lectura crítica, la docencia y la investigación en la Universidad Pública argentina.

Estudiar una literatura en lengua extranjera es, en sentido amplio, iniciar un diálogo interminable con la cultura objeto, una labor de recepción e interpretación, cuyo propósito es “vencer una distancia, un alejamiento cultural, acercar al lector al texto que se ha vuelto ajeno e incorporar así su sentido a la comprensión presente que un hombre [o mujer] puede darle por sí mismo” (Ricoeur, 2008, p. 10). Dicho diálogo permite ampliar la propia cosmovisión y desarrollar el juicio crítico que lleve a encontrar, junto con las divergencias, puntos de contacto con la otredad. Favorece la comunicación intercultural y el respeto de la alteridad y la diversidad, así como la toma de conciencia respecto de los rasgos que delinear la cultura propia, para apreciarla en todo lo que tiene de valioso y único. En tal sentido, esta tesis doctoral aspira a ser un trabajo de mediación lingüística y cultural, que responde con humildad a una tradición, en las letras argentinas, de mediación y difusión de la literatura en lengua inglesa, la que se asocia especialmente con el grupo de la revista *Sur* y, particularmente, con la figura de Jorge Luis Borges (Calviño, 2005, pp. 18-19), mientras que en el ámbito cordobés se vincula a Enrique Luis Revol y el grupo “Campana de Fuego” (Eguía, 2013, p. 7).

En lo más propio y personal, esta investigación responde a una inquietud por la problemática de la formación y la maduración, es decir, el proceso de devenir adulto y aprender a vivir de una manera equilibrada. ¿Cómo se logra esto en un mundo donde la pluralidad de opciones y el cambio constante tienden a volver obsoletas las respuestas en el paso de una generación a otra? La antropología nos ha enseñado sobre la importancia de los ritos de paso en una variedad de sociedades, en diferentes momentos de la historia y marcos culturales. Su ausencia en las avanzadas sociedades contemporáneas conduce a la pregunta

por las formas como se lidia con los cambios existenciales y las crisis en marcos de malestar en la cultura, inestabilidad de las instituciones y acelerado cambio tecnológico. En estos contextos, ¿cuál podría ser el aporte de la literatura y la formación en letras?

La investigación doctoral misma constituye una iniciación para quien la realiza, puesto que se funda en un proceso ideal de desarrollo y expansión de la conciencia y el conocimiento, con miras a producir un aporte para la comunidad académica, desde el momento en que supone, en primera instancia, la formación de un recurso humano calificado en un área específica del saber.

Lii. Objetivos de la investigación e hipótesis

El objeto de estudio de esta tesis es la iniciación *en y a partir de* la obra novelística de Kurt Vonnegut, publicada en la segunda mitad del siglo XX (1952-1997).

Con el término *iniciación* nos referimos a un proceso de transformación y regeneración espiritual, un cambio en la condición existencial, habitualmente simbolizado por imágenes de muerte y (re)nacimiento que signan las transiciones vitales de la inocencia a la madurez. Dicho cambio está en el corazón de los ritos de paso, el mito del héroe y los mitos bíblicos (del pecado original, de la salvación y del fin del mundo), y también se lo ha comprendido en psicología como parte del proceso de individuación. La iniciación se identifica específicamente con aquellos momentos de transformación significativa en el curso del desarrollo vital que constituyen instancias de expansión de la conciencia propiciadas por la realización de cierto trabajo o por la superación de ciertas pruebas o crisis, y por el acceso a un nuevo conocimiento que ayuda al individuo a trascender su condición previa y (re)fundar los lazos que lo unen a una comunidad de valores compartidos (como por ejemplo la tribu, el reino, la Iglesia, una cofradía).

Por otra parte, la modernidad se caracteriza en general por un “malestar en la cultura” (Freud, 1992), o crisis de sentido respecto de los valores culturales occidentales, que suele resultar en la desorientación del individuo. En tal contexto, la iniciación es, cuando no inviable, problemática. La proliferación de trastornos y enfermedades mentales, violencia, delincuencia juvenil, suicidios y otros flagelos pone en evidencia las limitaciones de instituciones como la familia y el sistema escolar para responder a las necesidades de desarrollo del ser humano. El problema sería que no puede haber iniciación en una cultura basada en la alienación, en la explotación del hombre por el hombre o en la negación de la responsabilidad que cada individuo y la sociedad en su conjunto tienen al respecto. Toda iniciación supone el fortalecimiento de los lazos sociales dentro de comunidades estables a través de la recreación y actualización de un legado cultural tenido por valioso y transmitido de generación en generación. En cambio, la alienación del sujeto moderno implica con frecuencia deshumanización y heteronomía, separación respecto del prójimo y de la naturaleza, esclavitud, hipóstasis de lo instituido y petrificación cultural, o el olvido de que es el ser humano quien crea, preserva y modifica la cultura.

En el nivel temático, las novelas de Vonnegut exhiben esta problemática por medio de la representación de las crisis y conflictos de maduración de personajes masculinos, en mayor o menor medida alienados. A menudo llevan una vida maquinal y conformista que sigue los parámetros burgueses de éxito social: pertenecen a una clase media próspera o alta, están casados y suelen tener uno o dos hijos. Detrás de esa fachada, acechan la soledad y el vacío: una silenciosa desesperación revela el carácter superficial de la adaptación social. La presión por conservar las apariencias tiene por correlato el mantenimiento de vínculos familiares disfuncionales y la represión de experiencias dolorosas (relacionadas con el desamor o la apatía parental, la guerra o la pérdida), así como el malestar que produce un entorno cada vez más degradado, deshumanizado y ecocida. Con frecuencia, los personajes padecen trastornos

psíquicos (como la depresión), adicciones (alcoholismo, drogadicción) y enfermedades mentales (esquizofrenia, paranoia). Sus vidas constituyen una farsa que estalla cuando no consiguen tolerar más la presión y el sinsentido, lo cual revela que los parámetros de éxito social representan una estafa, un camino de falso desarrollo. El *Sueño Americano* deviene pesadilla. Así, la mayoría de las novelas pone en escena una búsqueda de sentido que se abisma ante el descubrimiento de lo absurdo: la experiencia de despertarse un día y darse cuenta de que se ha dejado escapar buena parte de la vida cumpliendo el rol anodino dictado por un libreto de mal gusto que una/o no escribió. ¿Cómo se ha llegado a esa situación? ¿Cómo se sale de ella? ¿Cómo se la previene? ¿Es culpa del individuo mismo? ¿De la sociedad? ¿En qué medida? Vonnegut indaga en su narrativa esas cuestiones.

Mircea Eliade (1971 y 2001) sostenía que las pautas iniciáticas sobreviven en la literatura y mantienen una relación con las expresiones más creativas y honrosas de una cultura; que “las iniciaciones, en sus formas más complejas, inspiran y guían la actividad espiritual” (1971, p. 80). Siguiendo esta proposición, la hipótesis de este trabajo es que la obra literaria vonnegutiana constituye un espacio de iniciación en la medida en que la representación tragicómica de los procesos psicosociales de desarrollo humano contemporáneos contribuye a la concienciación y desalienación de la lectora respecto de ciertos esquemas mítico-ideológicos, banalizados y masificados, a la vez que promueve la humildad, la empatía y la captación de lo complejo y lo paradójico, con el aporte que esto representa para la madurez moral. En otras palabras, la experiencia de lectura resulta en la deconstrucción de estereotipos y presupuestos maniqueos o simplistas propios de la inocencia o inmadurez moral (Goldberg, 2016), y revivifica la relación con el “fondo simbólico” (Ricoeur, 2008, p. 32) o “magma” (Castoriadis, 2013, p. 293) del que se nutre lo propiamente humano y su hacer cultural.

En el nivel pragmático, la lectura de ciertas obras literarias posee una serie de rasgos que remiten a la estructura iniciática. En primer lugar, la actividad lectora implica sumisión por parte de quien lee, por cuanto esta/e suspende su incredulidad al aceptar el pacto ficcional. Supone, además, una temporalidad “sagrada”: una salida del tiempo profano para ingresar en un espacio-tiempo alterno en el que se va a atender a una historia que se tiene por portadora de conocimiento (en los ritos iniciáticos el neófito solía escuchar el recitado de un mito). Luego, la lectura demanda, como las pruebas y ordalías rituales, una serie de operaciones que conllevan un esfuerzo mental, como el “rellenado de huecos” (Iser, 1987), el rastreo de las referencias intertextuales desconocidas, la identificación de ironías. Como toda experiencia de *liminaridad*, entraña peligros: en particular, la confusión y/o suspensión del juicio, la reificación de las entidades ficcionales y el olvido del espacio-tiempo profano al que hay que regresar. Final e idealmente, la lectora o lector retorna al mundo de la vida cotidiana enriquecida/o por algún conocimiento adquirido en la experiencia de lectura.

La popularidad de la obra de Vonnegut entre el público joven –hecho que atestigua desde hace más de medio siglo su reputación contracultural (a pesar del rechazo por parte del autor de todo encasillamiento), el ingreso al canon escolar-universitario y la vigencia en el mercado editorial– se vincula con los aspectos temático y pragmático señalados. Hoy los mitos tecnificados (Kerényi en Jesi, 1972) o ideológicos (Fiker, 1984) de una cultura conformista y consumista globalizada suponen un riesgo para la formación de niñas/os y jóvenes, que los reciben o buscan sin ningún tipo de asistencia crítica. Se trata de narrativas con un rol significativo en la reproducción de la condición alienada.

Lejos de constituir el relato de un héroe que se enfrenta a áridos obstáculos para superarlos y reintegrarse victorioso a su comunidad –un esquema trivializado y bien explotado por la corporación Disney (cf. Digón Regueiro, 2006), las novelas de Vonnegut parodian las tramas heroicas relatando esfuerzos y errores humanos prosaicos. Reelaboran la

típica historia de búsqueda de un modo que ya no resulta tan típica: parodiada, es narrada por una voz de ingenua franqueza y en un lenguaje accesible y actual que interpela a los más jóvenes. Las novelas abordan en clave satírica los fracasos y tragedias cotidianas de individuos comunes, representados por personajes que encarnan una dialéctica de la culpa y la inocencia: por un lado, son confiados, limitados, inexpertos, miedosos, víctimas del azar o de fuerzas avasallantes que los superan o manipulan. Por otro, se autoengañan o evaden, son narcisistas, egoístas, irresponsables, necios, de mente estrecha. Representan, en general, una medianía caricaturizada que amalgama virtud y defecto de manera tal que sobresale su falibilidad.

La mencionada dialéctica de culpa e inocencia, o “the ambiguity of innocence” (Fiedler, 1955, p. 196), pone de relieve el vínculo de la obra vonnegutiana con la tradición literaria estadounidense de la ironía –según las especulaciones de Lewis (1955) y Hassan (1961)– y la parodia (Fiedler, 1970) como modos de sintetizar e intentar trascender las tensiones entre el pesimismo heredado del puritanismo y el optimismo legado por el trascendentalismo. La dialéctica expresa la ambivalencia del *American Dream*, o lo que Leslie Fiedler (1955) identifica como la eterna guerra entre el sueño de orden y nobleza contra la realidad del desorden, el fracaso y el dolor (p. 199).

Así como los complejos (en términos psicológicos) que “poseen” a una persona o a una colectividad le dan forma a *su* realidad, así ciertas formas de representación dominantes en una cultura constituyen una plantilla (*template*) modeladora de lo fenomenológico, que puede resultar en una variedad de “centrismos” (etnocentrismo, sociocentrismo, androcentrismo, por ejemplo). Es sabido que la nación estadounidense se conforma sobre la base de esperanzas escatológicas de alcanzar el Paraíso en la Tierra (Eliade, 1971), las que dan origen a la imagen decimonónica del *American Adam* (Lewis, 1955) y se secularizan en el mito del progreso, el culto de la novedad y la juventud, exportados al resto del mundo por

una práctica imperialista agresiva y consolidada a fines del siglo XX. Tal secularización coincide con la proyección de lo demoníaco e infernal en un Otro (que puede ser de otra nacionalidad, religión, etnia, género o posición política) sobre el que Estados Unidos, o un determinado grupo dentro de la nación, prevalece como “pueblo elegido” o superior.

Luego, así como existen obras literarias (y ficcionales en general) que remedan una cosmovisión establecida y corriente y reproducen esquemas de representación tendenciosos, existen también las obras que cuestionan los supuestos habituales y abren la puerta a dimensiones *otras*, a la posibilidad de pensar el mundo y a uno mismo desde otro lugar. Es así que el discurso literario se convierte en medio de reflexión sobre la ficción, sus mecanismos y alcances (o bien, en términos más amplios, sobre la *representación*), y en esta autorreflexividad puede revelar aspectos que amplían la conciencia de cómo funcionan nuestra mente y los presupuestos a partir de los cuales sacamos conclusiones. Es decir que la lectura deviene instancia iniciática en la medida en que la lectora o lector adquiere nuevos saberes y revisa los que posee en la interacción mental con el texto, tomando conciencia de la compleja tarea que es la lectura, de la importancia de *saber leer* y de las posibilidades emancipatorias que habilita.

Las novelas de Kurt Vonnegut satirizan y deconstruyen el mito de la inocencia estadounidense y atacan la vanidad cultural a través de una estética posmoderna advertida en una serie de recursos narrativos: humorísticos (caricatura, ironía, parodia y sátira); estructurales y metaficcionales (el desmontaje de la trama, la polifonía, los dobles, la composición tipo *collage*, la puesta en abismo, la ruptura de jerarquías ontológicas, la dramatización de la lectura/escritura, el uso deliberado de ciertas convenciones genéricas). Estos recursos, en general, socavan las representaciones estereotipadas (del éxito social, de la superioridad y autosuficiencia masculinas, por ejemplo) y llaman la atención sobre la “ficcionalidad” o artificiosidad de los marcos que regulan la percepción.

En el nivel estructural sobresalen el desmontaje de la trama, las historias paralelas y la composición a modo de *collage* o mosaico, que rompen la típica linealidad temporal de la narrativa y demandan la participación activa del lector para reconstruir la historia (como en *Matadero cinco* y *Cronomoto*, por ejemplo), en un esfuerzo por rehuir la esquematicidad de las tramas básicas cómica y trágica y sus combinaciones o derivaciones.³ La multiplicidad de personajes y subtramas tiene como resultado la polifonía o interacción de múltiples puntos de vista que se limitan entre sí a la vez que en conjunto transgreden su parcialidad. Esto produce una representación altamente compleja y reticular de la realidad, irreductible a una simple secuencia lineal de causa-efecto (buenos ejemplos son *Desayuno de campeones* y *Galápagos*). Posee, además, un carácter irónico que desarticula las oposiciones binarias y potencia la ambigüedad y la paradoja, la mejor manera de describir lo incognoscible e inconsciente (Jung, 1983, p. 177). En efecto, las formas humorísticas de la ironía y la sátira posibilitan la aprehensión de lo contradictorio y la revisión de los esquemas de representación anquilosados, en cuanto lo cómico supone la percepción de un automatismo o rigidez (Bergson, 2009). Asimismo, el humor sirve como delimitador de un espacio común para autor/a y lector/a (Berger, 1999), afín al tiempo-espacio liminar de los ritos de paso. A esto se añade, en el plano intertextual, la parodia de obras y mitos de los cánones americano y europeo como modo de apropiarse y reformular la cultura hegemónica, eurocéntrica, socialmente privilegiada, masculina y blanca (Hutcheon, 2004, p. 130).⁴ La parodia consagra y cuestiona simultáneamente el legado cultural, problematiza y desnaturaliza los valores. Es una forma de reconocer la historia y la política de las representaciones (Hutcheon, 1993). En cuanto al enfoque de nuestra investigación en el intertexto bíblico, esto se debe a la particular

³ “Cómico” y “trágico” en sentido amplio, como remisión a los “*mythoi* or generic plots” (Frye, 1990, p. 162) de la tragedia y la comedia en cuanto propiedades generales de la ficción literaria, y no en referencia a los géneros dramáticos así designados.

⁴ En la obra vonnegutiana son numerosas, e inabarcables para esta tesis, las alusiones a diferentes mitos, arquetipos y símbolos tanto clásicos como bíblicos (la *Odisea*, Adán y Eva, el Edén, el fruto prohibido, la serpiente, el Arca de Noé, Cristo y la Pasión, Dios, Satanás, el fin del mundo) y literarios (Fausto, Hamlet, Don Juan, Frankenstein).

importancia que tiene para la tradición literaria estadounidense en términos retóricos (Alter, 2009; Bercovitch, 1978) y simbólicos (Lewis, 1955; Frye, 1988, 1996 y 1990; Levin, 1980), y a la revisión a la cual Vonnegut somete los mitos bíblicos del origen y del fin, que son parodiados, cuestionados, deconstruidos. De este modo se revitaliza su fondo simbólico, donde surgen originalmente como potencias representativas de lo humano. Y así, la representación clásica de la identidad norteamericana en términos de “inocencia”, a la que ya nos hemos referido, se ve especialmente dislocada a través de la discusión de las representaciones religiosas y morales que la sustentan.

En el nivel metaficcional se destacan la puesta en abismo (o interpolación de relatos y subtramas) y la ruptura de las jerarquías ontológicas, esta última mediante la intromisión autoral en el relato (como en *Matadero cinco* y *Cronomoto*), la confusión entre las entidades de autor, narrador y personaje (como en *Desayuno de campeones*), el recurso a la autobiografía ficcional (en varias novelas) y las referencias al proceso de escritura y de lectura (en *Matadero cinco*, *Desayuno de campeones* y *Barbazul*). Entre los efectos de estas técnicas narrativas están el acercamiento a los/las lectores/as por un autor que usa el tono íntimo y confesional, o que otras veces resulta muy elusivo (en *Galápagos*, por ejemplo). La representación de la escritura permite advertir la dimensión creativa, trabajosa y curativa del escribir, mientras que la objetivación de la lectura se vuelve un recurso didáctico excepcional para marcar la importancia de saber leer. Otro procedimiento muy apreciado por los/as lectores/as de Vonnegut es la frecuente interpolación de sinopsis argumentales de las obras apócrifas de Kilgore Trout (un personaje-escritor de ciencia ficción), que funcionan como parábolas cómicas (Shields, 2012) o satíricas al estimular la reflexión moral a través de la burla de los vicios de la civilización contemporánea (la desquiciada especulación financiera y la contaminación del medio ambiente, por ejemplo).

Tal batería de recursos posee un carácter didáctico que abre el espacio iniciático en la comunicación diferida del autor-iniciador y la lectora-iniciada. Mediante el humorismo y la metaficción, la obra vonnegutiana ataca la falsa conciencia (las ilusiones que enmarcan la percepción y suspenden el pensamiento crítico), principal obstáculo en la relación con lo real. Se dramatiza y cuestiona la inocencia moral de aceptar sin más los presupuestos ideológicos heredados (como creer que el mero acatamiento de las normas hace al sujeto bondadoso y feliz) y la incapacidad de aprehender el impacto de las propias acciones en los demás:

The morally innocent lack these abilities because they believe in various kinds of illusions concerning moral interaction. ... The morally innocent are aware of a moral order, but theirs is a simplistic one where “the superhero is always pure, strong, physically superior, handsome or beautiful, and the villain always tainted, physically enfeebled, ugly, and so on” (Goldberg, 2016, p. 169).

Consequently, we can conclude that moral innocence is characterized by an unquestioning acceptance of the ethical order of society, the inability or unwillingness to question this order, and the blindness to one’s capacity for wrongdoing (p. 180).

La lectura meditada de la obra vonnegutiana contribuye al desarrollo de la conciencia de que la visión humana del mundo está determinada por esquemas culturales y por las propias limitaciones personales, y que, por lo tanto, es falible. La exposición y cuestionamiento de la inocencia moral y su cristalización mítica suponen la madurez moral (Goldberg, 2016) como un horizonte que implica: 1) la conciencia de ser una/o misma/o un agente potencial del mal, lo que corresponde a la conciencia de la sombra en términos junguianos; y 2) el cuestionamiento, actualización y consecuente apropiación de las normas éticas por el individuo, lo que le permitiría reconocer los dilemas morales y asumir la responsabilidad de discernir entre bien y mal en la praxis, y no en abstracto. Algo que solo se puede lograr mediante el desarrollo de la *conciencia de la representación*. La madurez implica, así, la capacidad de distinguir entre posibilidades y limitaciones efectivas, y de asumir la responsabilidad de actuar/transformar el entorno para mejor, en la medida de lo

posible. No se trata de una restauración edénica, sino de la conciencia de poseer una libertad limitada.

Vonnegut promueve un humanismo militante y pacifista que recupera los principios tanto cristianos como socialistas del bien común y la justicia social, y reivindica la dignidad humana frente a cualquier forma de representación que pretenda disminuirla. Para salir de la alienación y acceder a una vida con sentido, Vonnegut sugiere que la clave está en: el trabajo creativo y responsable (como la práctica de las artes), la capacidad de apreciar los momentos felices cuando están ocurriendo (conciencia del presente), la pertenencia a una comunidad o *extended family* (una gran familia), y la preservación de la naturaleza y el planeta. Así lo expresa el autor en un discurso dirigido a egresados del nivel universitario de grado:

Como dice el libro del Génesis, Dios no les dio a Adán y Eva un planeta entero. Les entregó un trozo de tierra de lo más manejable, digamos, por ejemplo, que unas doscientas hectáreas. Os sugiero, adanes y evas, que centréis vuestras aspiraciones en convertir una pequeña parte del planeta en un lugar seguro, saludable y decente. Hay mucho que barrer. Hay mucho que reconstruir, tanto espiritual como físicamente. Pero también va a haber mucha felicidad. ¡No os olvidéis de reconocerla! (*Telequinesis*, 2014, pos. 74).

I.iii. Metodología de trabajo

Para verificar la pertinencia de la hipótesis comenzamos por indagar el concepto de iniciación según se lo aborda en una serie de disciplinas no específicamente literarias (en I.1), para precisar luego el sentido que adquiere como categoría de uso frecuente por parte de la crítica literaria (contexto donde generalmente se la asocia con la pérdida de la inocencia o del estado de ilusión infantil; y más ampliamente, con instancias de toma de conciencia y progreso en un proceso de maduración). A continuación (en I.2), con el fin de determinar las razones por las cuales se puede hablar de una continuidad de la iniciación en la literatura, exploramos: la relación entre esta y el mito (forma narrativa antecesora que establece el

vínculo con los ritos iniciáticos), el sentido iniciático de la mitología bíblica (dada su importancia para la literatura de habla inglesa en general y para la configuración de los mitos ideológicos estadounidenses en particular) y la pervivencia de pautas iniciáticas en una serie de géneros literarios, desde los romances artúricos hasta el *Bildungsroman*. Finalmente, presentamos una serie de técnicas narrativas englobadas bajo los descriptores “humor” y “metaficción”, dos elementos característicos del posmodernismo literario (en el cual se inscribe la obra vonnegutiana) que propician un efecto iniciático, toda vez que la lectura de textos de ficción conlleva un entrenamiento del juicio y de la competencia receptiva superior (Stierle, 1987), y configura un espacio lúdico para la «autorrepresentación o materialización de la consciencia» (Iser, 1987). En este sentido, la labor de investigación, la lectura meditada del corpus (en función del tema propuesto y en relación con el contexto histórico-cultural) y el trabajo hermenéutico que implica la composición de la tesis operan iniciáticamente para la lectora.

Además del relevamiento bibliográfico y la sistematización de la información en relación con el marco teórico (parte I), la metodología de investigación aplicada a la tesis supone tres niveles de análisis: la lectura atenta o *close reading* (propia de la especialidad),⁵ la contextualización histórico-literaria (propia del área de la carrera en la cual se incluye el tema y cubierta en la parte II), y el análisis hermenéutico o interpretativo global (la parte III). Su desglose no implica secuencialidad, sino una alternancia dialógica, en tanto y en cuanto la redacción de la tesis supone la interpretación de los datos recabados en función de la hipótesis propuesta para la producción de un texto expositivo-argumentativo.

⁵ La lectura atenta o *close reading* es, en términos amplios, una técnica de análisis textual propia de la tradición crítico-literaria angloamericana –“a sine que non of literary study” (Culler, 2010, p. 20)– que consiste en prestar atención al lenguaje poético o las técnicas narrativas de un texto y sus efectos; es decir, al modo como forma y contenido se articulan y producen sentido. La práctica de la *close reading* surge tras la Primera Guerra Mundial en el contexto británico y se asocia en primer lugar con el crítico Ivor Armstrong Richards y la Nueva Crítica.

El abordaje analítico (de III.2 a III.6), precedido por una presentación del autor y su obra (III.1), consiste en la lectura atenta del corpus en su versión castellana e inglesa. Este consiste en las 14 novelas publicadas en vida del autor. El análisis sigue el orden cronológico de su publicación.

Para las citas del corpus se utilizan las traducciones al español disponibles y, cuando no las hay o no se prefieren, se incluye una traducción propia (entre corchetes y a continuación de la cita en inglés, siguiendo las normas APA). Para las citas de otras obras del autor que no son parte del corpus, se utiliza la versión en español si estuviere disponible. De lo contrario, se cita en el idioma original. Este criterio se utilizó también para la bibliografía general y especializada consultada en lengua extranjera. Además, para las citas de la obra de Vonnegut hemos optado por reemplazar el apellido del autor por una palabra del título de la obra referida, con el fin de facilitar su localización.

En el análisis se presta atención a la iniciación como tema y efecto de lectura. Como tema, implica la caracterización del héroe o protagonista y su desarrollo, junto con la detección y análisis de los símbolos y las pautas iniciáticas que resulten pertinentes (por ejemplo: la separación o partida, la relación con antagonistas y deuteragonistas, las relaciones maritales o amorosas, la *communitas*, la prueba, los iniciadores). Para la iniciación como efecto, el análisis se centra en los aspectos humorístico y metaficcional de la narrativa posmoderna (ironías, parodia de mitos bíblicos, relatos interpolados, autoficción, hibridación genérica, entre otros; cf. I.2.6.4). Asimismo, el análisis textual se articula con el debido emplazamiento histórico-cultural (parte II), a los fines de: a) situar la obra vonnegutiana en su contexto de producción, la literatura de habla inglesa con enfoque en los Estados Unidos (II.1); b) trazar un panorama general de su recepción en el ámbito de origen y en el nuestro (II.2); y c) determinar el estado de la cuestión (II.2.4).

Capítulo I.1: El concepto de iniciación

I.1.1. Objetivos del capítulo

En este capítulo presentamos el concepto de iniciación desde las perspectivas etnorreligiosa (apartado I.1.2) y la psicológica de matriz junguiana (apartado I.1.3) –como rito de paso y arquetipo del inconsciente colectivo, respectivamente–, que se manifiesta en acciones e imágenes simbólico-míticas de muerte y renacimiento para marcar la transición de una condición existencial a otra en el seno de una comunidad o en la psique individual. La iniciación implica fundamentalmente la transmutación del individuo (o grupo) a través de la muerte (simbólica) y el renacimiento a un nuevo plano de la vida. Por ello, un elemento básico y central de toda iniciación es la transformación del iniciado y, concomitantemente, la de su entorno.

En general, la iniciación está asociada a una estructura tripartita compartida por los ritos de paso (Van Gennep, 1986) y el monomito (Campbell, 2006), así como a un arquetipo del inconsciente colectivo (Jung, 1998; Henderson, 1964; Moore, 2001). También se denomina iniciación propiamente dicha a la fase intermedia o liminar de dicho esquema. Se trata de un concepto transdisciplinario, estudiado por la historia de la religión, la antropología, la psicología, la mitología comparada y la crítica literaria.

Mientras que los ritos de paso son propios de las sociedades preindustriales, el arquetipo es la forma como la iniciación se manifiesta en las sociedades modernas occidentales, donde aquellos desaparecen. En este contexto, los problemas de desarrollo psíquico individual y sus efectos “antisociales” (la delincuencia juvenil, por ejemplo) se ven como iniciaciones fallidas en un contexto de malestar en la cultura caracterizado por la represión, la alienación, la desorientación y el conformismo. En la actualidad, las vertiginosas transformaciones tecnológicas y la exigencia mercantil de novedad constante comportan el

requerimiento de vivir los cambios con ligereza y flexibilidad, en un ritmo frenético que muchas veces no prevé las crisis, truncamientos y variedad de conflictos que todo cambio existencial puede traer aparejados.

I.1.2. El concepto de iniciación en los estudios etnorreligiosos: Van Gennep, Eliade, Turner

En términos amplios, hablar de iniciación es hablar de transformación, de muerte y nacimiento: la “esencia” de la vida. Su estudio discurre por dos vertientes: la esotérica y la exotérica. En la primera (entre cuyos estudiosos de referencia podemos mencionar a René Guenon), la iniciación está relacionada con una disciplina arcana revelada a unos pocos elegidos, con enseñanzas secretas y deliberadamente ocultas respecto de un misterio que concierne a una realidad trascendente.⁶ En términos muy amplios y a lo largo de la historia humana, este concepto se asocia con rituales, mitos y símbolos religiosos, libros sagrados, sociedades secretas, masonería, alquimia y ciencias ocultas.

Por su parte, la vertiente que nos ocupa, la exotérica, también está relacionada con el ámbito de lo religioso: con los ritos de paso que marcan la transición de la niñez a la adultez y con las grandes religiones expansivas, como el cristianismo en el caso de Occidente. Dicho carácter común, público y accesible gana prominencia con el advenimiento de las disciplinas que estudian los ritos, mitos y símbolos religiosos (la historia, la antropología, la psicología, la mitología comparada, la filosofía, la crítica literaria) y con la democratización de la educación superior.

En general, la iniciación supone una revelación de lo sagrado, de un conocimiento que debe ser preservado y transmitido de generación en generación (relacionado en general con la

⁶ Como referente del estudio del esoterismo occidental y su historia, nos remitimos a la obra de Antoine Faivre (2010). En el ámbito local, cabe destacarse el trabajo del Dr. Juan Pablo Bubello, creador del Centro de Estudios sobre el Esoterismo Occidental (CEEEO) de la UNASUR.

muerte, la sexualidad y la lucha por el alimento y la subsistencia). Su importancia es acusada por el celo con que en los ritos de paso se cuidaba y acompañaba la transformación del iniciado.

I.1.2.1. Van Gennep: la iniciación como rito de paso

El trabajo sobre los *rites de passage* de Arnold Van Gennep (1986 [1909]) es pionero en el estudio de la iniciación. Los ritos de paso son actos mágico-religiosos que “suponen una cierta inclinación de la sensibilidad y una cierta orientación mental” (p. 14) y constituyen una intermediación en la transición entre mundo profano y mundo sagrado. En las sociedades arcaicas, el mundo sagrado abarca prácticamente todo el ciclo de la vida: nacer, parir, cazar, etc.; mientras que, a partir del Renacimiento, la laicización de la sociedad resulta en una reducción progresiva y considerable de la atención a lo sagrado.

La categoría de Van Gennep agrupa secuencias ceremoniales que marcan transiciones entre etapas de la vida humana (nacimiento, pubertad, matrimonio, maternidad/paternidad, especialización ocupacional, muerte) y transiciones cósmicas (de un mes/estación/año a otro/a): cambios de estado que perturban la vida individual tanto como la social, y cuyos efectos nocivos los ritos de paso buscan aminorar.

Tales ritos se descomponen a su vez en *ritos de separación* (como los funerales), *de margen* (como los de compromiso y de iniciación) y *de agregación* (como la comensalidad, las bodas). La noción de *margen* está particularmente vinculada a la de espacio sagrado: una zona neutra, tanto ideal como material, en la que se “flota entre dos mundos” (p. 35). De allí el valor simbólico de toda forma de umbral (mojones, pórticos, murallas) y sus “guardianes” o divinidades que los protegen (dragones, esfinges, monstruos).

Dentro de los ritos de paso se incluyen los de iniciación, un tipo específico de ritos de margen. Son los que dan acceso a las clases de edad, a las sociedades secretas, a la ordenación de sacerdotes o magos, a la consagración de monjes y monjas, a la entronización de reyes. En cuanto a los ritos llamados “de la pubertad”, Van Gennep insiste en distinguir entre pubertad física y social (p. 103), siendo la segunda la importante para tales ritos. Estos suelen involucrar alguna forma de flagelación o mutilación corporal que marca una diferenciación para el novicio y la comunidad, mientras deja una impresión viva en la conciencia a través del dolor, el cual cumple “the role of inducing changes in self-awareness” (Morinis, 1985, p. 168) con el fin de acompañar la maduración, el paso del yo infantil al yo adulto. El uso de atuendos especiales y máscaras posee también una función diferenciadora que señala el cambio de status. En muchos casos, el acto central consiste en “desvelar a los novicios que los Ogros de su infancia son simples *sacra*” (Van Gennep, 1986, p. 118), *sacra* que a partir de ese momento pueden manipular de acuerdo con reglas precisas. Es decir que la iniciación implica cambios que conllevan un impacto en la conciencia y una reorganización de la psique en relación con contenidos simbólicos y sagrados.⁷ Los períodos de margen pueden implicar también la suspensión temporal de las reglas sociales, a través de una licencia general en cuanto a las prácticas sexuales o por una inversión de las jerarquías, como en el carnaval.

⁷ Como observa Campbell (1991), en la educación de los jóvenes llevada adelante en las sociedades tradicionales el objetivo es la reorganización de la herencia humana común de forma tal que las energías de la psique se dirijan desde el sistema primario de referencias de dependencia infantil hacia la esfera de preocupaciones principales (el sistema de sentimientos) de los grupos locales (p. 148).

I.1.2.2. Eliade: la iniciación como categoría metacultural y transhistórica

Mircea Eliade (2001 [1958]) propone una definición que sobrepasa la de categoría histórica (iniciación como forma ritual arcaica) y la convierte en “metacultural y transhistórica” (p. 183).

El término iniciación, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial (p. 10).

Eliade amplía la categoría más allá del ritual y verifica su continuidad en las sociedades industriales a partir de vestigios iniciáticos en el cristianismo, la alquimia, la francmasonería y en grupos ocultistas o vinculados a prácticas esotéricas. El historiador rumano considera que toda iniciación implica una experiencia existencial y posee un significado profundo de índole religiosa (p. 19). “En términos modernos podríamos decir que la iniciación pone punto y final al hombre natural e introduce al novicio en la cultura” (p. 17). Esa dimensión religiosa o sagrada deriva de que la cultura es de origen sobrenatural para las sociedades arcaicas, no así para las modernas, en las cuales se la considera el resultado de un proceso histórico. De allí la pérdida de vigencia de los ritos iniciáticos para Eliade, quien distingue tres tipos de iniciación tradicional cuyo denominador común es estructural. El primer tipo (y el más extendido) comprende “los rituales colectivos cuya función es efectuar la transición de la niñez o adolescencia a la edad adulta, y que es obligatoria para todos los miembros de una sociedad dada” (p. 20), lo que se conoce como ritos de paso (aquí Eliade invierte y restringe el término de Van Gennep: los ritos de pubertad social son ritos de paso, y el término abarcador es *iniciación*). Este primer tipo comprende la revelación de lo sagrado, el paso del mundo de la niñez (profano) y de la protección maternal al de los valores espirituales, y la ruptura con el estado infantil de irresponsabilidad y felicidad, ignorante y asexuado. Los otros dos tipos son más exclusivos: la mayoría se lleva a cabo individualmente

o por grupos pequeños. A ellos pertenecen los rituales para ingresar en una sociedad secreta o cofradía, y la iniciación implicada por una vocación mística (chamanes, hechiceros, sacerdotes) en la que se da una experiencia religiosa más personal e intensa (p. 21). Esta puede ser el resultado de una búsqueda (fruto de la propia decisión) o un llamado (se vive como impuesta).

Eliade se refiere también a las diferencias en las iniciaciones tribales según el sexo del neófito: en el caso de las muchachas, la iniciación normalmente adviene con la primera menstruación, lo que individualiza a la jovencita (ya que no se puede prever colectivamente) y expresa un misterio ligado al mundo natural. En el caso de los varones, las iniciaciones a menudo son grupales y se relacionan con el mundo de las creaciones culturales.

En general, las ordalías o calvarios (pruebas de resistencia física y psicológica, que en algunos casos conllevan alguna forma de mutilación) implican una muerte iniciática que marca el fin de la infancia, de la ignorancia y de la condición profana. La muerte también está asociada con una regresión simbólica al caos o aniquilación del viejo mundo, es decir, el fin de un modo de ser para que otro nuevo pueda emerger. La muerte es la mejor expresión de un final (así como la cosmogonía lo es de la creación). Suele ser simbolizada por pautas iniciáticas (Eliade, 2001), tales como la separación de la madre, el tránsito por la oscuridad o noche cósmica, el descenso a la matriz telúrica, la estadía en una cabaña o cueva, el ser engullido por un monstruo o bestia marina, la regresión a un estado preformal, la visita a los muertos o antepasados, el retiro y la búsqueda del espíritu protector, la victoria obtenida por métodos mágicos en la iniciación heroica y el ascenso al cielo en las iniciaciones chamánicas.

I.1.2.3. Turner: las nociones de *liminality* y *communitas*

Victor Turner (2008 [1969]) retoma el trabajo de Van Gennep y se enfoca en el período de margen o “liminality” que atraviesan los iniciados, de carácter interestructural:

“Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial” (p. 95). Esta posición ambigua se expresa de manera simbólica en los rituales: “liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon” (p. 95). En este contexto, el comportamiento de las entidades liminares (*liminal entities*) es normalmente de sumisión, pasivo y humilde. Entre ellas se desarrolla una intensa camaradería y equidad. Las distinciones seculares de rango desaparecen. La combinación de pequeñez y sacralidad, camaradería y homogeneidad en un momento que está tanto dentro como fuera del tiempo es lo que Turner encuentra interesante en cuanto modalidad de interrelación humana específica de la fase liminar, modalidad a la que denomina *communitas*. La *communitas* se yuxtapone y alterna con la *estructura social*, que es “a more or less distinctive arrangement of specialized mutually dependent institutions and the institutional organization of positions and/or of actors which they imply” (pp. 166-167).

En la experiencia de la *communitas* se recupera el acuerdo o vínculo profundo de la humanidad: “It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be *no* society” (p. 97). Otro aspecto relevante es que, en el período de margen, lo subalterno o inferior es prominente. Atributos como lo asexuado, lo anónimo, la sumisión, el silencio, son propios de las entidades liminares. El neófito es como una *tabula rasa* que se somete a una autoridad (el sabio, el chamán, el mistagogo) que representa a la comunidad.

The pedagogics of liminality, therefore, represents a condemnation of two kinds of separation from the generic bond of communitas. The first kind is to act only in terms of the rights conferred on one by the incumbency of office in the social structure. The second is to follow one’s psychobiological urges at the expense of one’s fellows. A mystical character is assigned to the sentiment of humankindness in most types of liminality... (p. 105).

Turner encuentra otras manifestaciones de la *communitas* en la vida religiosa de la tradición cristiana (órdenes mendicantes y congregaciones), los movimientos milenaristas, el movimiento *hippie*, así como en el rol del bufón de las cortes europeas y sus parientes literarios de los cuentos folklóricos (sastrecillos, simplones, pícaros, el tercer hijo), además de las figuras que representan la marginalidad, la inferioridad y una moralidad abierta (p. 110), como el Buen Samaritano bíblico, el esclavo fugitivo Jim (en *Huckleberry Finn*), y Sonya y Raskolnikov (en *Crimen y Castigo*). Distingue tres tipos de *communitas* (p. 132): 1) la existencial, ya descrita; 2) la normativa, que es el resultado de la organización progresiva de la primera en un sistema social perdurable (como en las sociedades preliterarias y preindustriales); 3) y la ideológica, que consiste en una variedad de modelos utópicos de sociedad basados en la *communitas* existencial. Esta forma ideológica es común a las sociedades donde existe la escritura, ya sean antiguas o modernas.

Cabe destacar que la *communitas* existencial no corresponde a una comunidad localizada, sino que representa “the ‘quick’ of human interrelatedness” (p. 127) que Turner compara con *das Zwischenmensliche* (lo interhumano) de Martin Buber. La *communitas* emerge “where social structure is not” (p. 126). Es de una naturaleza espontánea, inmediata y concreta que se opone a la índole abstracta, institucionalizada y normativa de la estructura social, aunque la necesita para manifestarse y ser accesible, ya que es una cualidad existencial y potencial, mientras que la estructura social posee un carácter cognoscitivo y ordenador.

Relations between total beings are generative of symbols and metaphors and comparisons; art and religion are their products rather than legal and political structures. Bergson saw in the words and writings of prophets and great artists the creation of an ‘open morality,’ which was itself an expression of what he called the *élan vital*, or evolutionary ‘life-force.’ Prophets and artists tend to be liminal and marginal people, ‘edgemen,’ who strive with a passionate sincerity to rid themselves of the clichés associated with status incumbency and role-playing and to enter into vital relations with other men in fact or imagination. In their products we may catch glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in structure.

Communitas breaks in through the interstices of structure, in liminality; at the edges of structure, in marginality; and from beneath structure, in inferiority. It is almost everywhere held to be sacred or ‘holy,’ possibly because it transgresses or dissolves the norms that govern

structured and institutionalized relationships and is accompanied by experiences of unprecedented potency. ... Rather [than the product of biologically inherited drives released from cultural constraints] is it the product of peculiarly human faculties, which include rationality, volition and memory, and which develop with experience of life in society... (pp. 127-128).

Para Turner, la *communitas* es la matriz generadora de mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proveen plantillas (*templates*) o modelos que, en un nivel concreto, son reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura. Pero también son más que clasificaciones, ya que incitan al ser humano al pensamiento y a la acción. “Each of these productions has a multivocal character, having many meanings, and each is capable of moving people at many psychobiological levels simultaneously” (p. 129).

La *communitas* puede vincularse también con ideas escatológicas que expresan un sentimiento de peligro y amenaza para el grupo, algo que en los ritos de iniciación de las sociedades tribales posee un carácter pasado, superado, y no contemporáneo o futuro como en los movimientos milenaristas del Medioevo o la actualidad.

Turner señala que las manifestaciones sostenidas o continuadas de la *communitas* pueden ser interpretadas como peligrosas, anárquicas, contaminantes y amenazadoras del orden establecido (p. 108). La *communitas* espontánea es una fase, no una condición permanente. El éxtasis que suele caracterizar a la experiencia transformativa de la *communitas* no es, para la religión de las sociedades preindustriales, la meta última del esfuerzo humano, sino que se trata de un medio para involucrarse más completamente en la rica variedad de *role-playing* que conforma la estructura social.

In this there is perhaps a greater wisdom, for human beings are responsible to one another in the supplying of humble needs, such as food, drink, clothing, and the careful teaching of material and social techniques. Such responsibilities imply the careful ordering of human relationships and of man's knowledge of nature (p. 139).

Turner concluye que ninguna sociedad puede funcionar sin la dialéctica entre *communitas* y estructura (pp. 129 y 203), mientras que la primacía de una u otra lleva a todo tipo de excesos patológicos, como tiranías y dictaduras, y a los errores de muchos pensadores que confunden la *communitas*, una dimensión de toda sociedad, con la sociedad arcaica o primitiva (p. 130). Es decir, la *communitas* y la estructura social son “two modalities of social interrelatedness” (p. 200) cuya dialéctica revela que existe un misterio de la distancia mutua tan humanamente importante como el misterio de las relaciones estrechas (*intimacy*) (p. 139).

Hasta aquí hemos visto que los estudios etnorreligiosos de la iniciación tienden a centrarse en las sociedades premodernas. En tales contextos corresponde a una secuencia o estructura de origen ritual cuyos principales actores son el novicio o iniciado (un individuo o grupo) y el iniciador (un individuo o grupo investido de autoridad por la comunidad), mientras que su principal objetivo es la transformación y reintegración del iniciado en el orden social (el mundo adulto en general o una clase particular). Dicha secuencia ritual se caracteriza por un esquema tripartito cuya fase intermedia o liminar (el espacio y tiempo sagrados) se distingue del tiempo y espacio profanos por ser fuente de energías regenerativas para el individuo y la comunidad. Los ritos de iniciación marcan y acompañan los cambios existenciales a través de acciones e imágenes simbólicas de muerte y renacimiento (por cuanto condensan, unifican o polarizan ideas) que configuran pautas o motivos iniciáticos (separación de la madre, descenso al inframundo, entre otros). Van Gennep propone la categoría amplia de los ritos de paso para tipificar dicha secuencia, mientras que Eliade la amplía a categoría filosófica de implicaciones existenciales y religiosas, lo que permite aplicarla a ámbitos más allá del ritual. Por su parte, Turner contribuye al estudio de la iniciación al analizar minuciosamente la experiencia transformativa de la liminaridad y la *communitas*, y al identificar su manifestación en el mundo occidental moderno. El antropólogo británico llama la atención sobre la herencia simbólica del arte, la filosofía y la

religión como expresiones de la potencia de la *communitas* existencial, una modalidad de la interrelación humana que se vincula dialécticamente con la estructura social.

Por último, cabe señalar que a pesar de que “el hombre moderno no cuenta con ninguna iniciación de tipo tradicional” (Eliade, 2001, p. 187) porque su existencia está “drásticamente desacralizada” (p. 189), las pautas iniciáticas siguen operando más allá del aspecto ritual: en el inconsciente, en las artes y en los acontecimientos del orden de la experiencia vital.

Para volver al tema de las pautas de iniciación: todavía podemos reconocerlas, junto con otras estructuras de experiencia religiosa, en la vida imaginativa y los sueños del hombre moderno. Pero también las reconocemos en ciertos tipos de ordalías reales por las que pasa: en las crisis espirituales, la soledad y desesperación por la que todo ser humano debe pasar a fin de alcanzar una vida responsable, genuina y creativa (p. 181).

I.1.3. El concepto de iniciación en psicología: aportes junguianos y posjunguianos

En la tradición junguiana, la iniciación se estudia a partir de su manifestación simbólica o arquetípica (C. G. Jung, 1998, 2004, 2008; Henderson, 1967; Moore, 2001), que Carl Gustav Jung analizó en relación con la alquimia y sus imágenes (1957 y 1983). La iniciación forma parte del proceso de individuación.

I.1.3.1. El proceso de individuación

La individuación es el “proceso lento, imperceptible, de desarrollo psíquico” (Von Franz en C. G. Jung, 1984, p. 160). Constituye una “tarea única de autorrealización” (p. 165) para cada individuo, que consiste en “el acuerdo consciente con el propio centro interior

(núcleo psíquico) o ‘sí-mismo’” (p. 168).⁸ Anthony Stevens (1982) define el proceso en los siguientes términos:

Put in its simplest terms, Jung’s psychosomatic model proposes a phylogenetic structure, the interstices of which are filled in the course of ontogenetic development. The phylogenetic structure is made up of archetypal units which possess the dynamic property of seeking their own actualization in the behaviour and the developing personality of the individual as he lives out his life-cycle within the context of his environmental circumstances. To this overall process of archetypal actualization and personality development Jung gave the name *individuation* (p. 64).

Marie-Louise Von Franz provee un esquema de los rasgos más comunes de la individuación a partir de sus contenidos arquetípicos (de manifestación onírica, mítico-folklórica, literaria o artística) en el curso del ciclo vital humano. En los años de juventud, que se caracterizan por un “despertamiento gradual en el que el individuo se va dando cuenta paulatinamente del mundo y de sí mismo” (Von Franz en C. G. Jung, 1984, p. 166), es cuando se da el comienzo efectivo de la individuación, generalmente con una especie de llamada, o “herida de la personalidad y el sufrimiento que la acompaña” (p. 168). En sus inicios, el proceso implica la percepción de la “sombra”, el lado oscuro y reprimido de la personalidad (aunque también puede referirse a factores colectivos), que trae aparejados un profundo esfuerzo de autoexamen, sutiles conflictos éticos y la toma de difíciles decisiones. También las figuras arquetípicas asociadas con el sexo opuesto, el *ánima* y el *ánimus*, emergen con esta finalidad (habitualmente *a posteriori* de la sombra), pudiendo adquirir aspectos positivos o negativos. Ambos arquetipos muestran un desarrollo en cuatro etapas que van desde lo instintivo hasta la sabiduría espiritual. En la iniciación de chamanes, por ejemplo, el *ánima* normalmente desempeña el papel de guía o mediadora, al igual que Beatrice en la *Divina comedia* de Dante.

⁸ Desde una perspectiva más cercana a Freud, merece mencionarse la teoría del desarrollo psicosocial de Erik Erikson (1987), que lo veía como un proceso de toda la vida, dividido en ocho grandes etapas cuyas transiciones implican algún tipo de crisis o desafío.

Una forma simbólica de manifestación ulterior es la del sí-mismo, personificado en una figura femenina superior para la mujer (sacerdotisa, hechicera, diosa) y masculina para el hombre (gurú, anciano sabio, espíritu de la naturaleza), y expresado por la cuaternidad. También adopta formas que sugieren omnipresencia y simbolizan el misterio de la existencia humana, como una figura antropomórfica gigantesca, macrocósmica y bisexuada (de la que los dioses son representaciones), un niño, o una pareja distinguida o regia. En su aspecto más inconsciente, el sí-mismo puede aparecer como animal, piedra o cristal, o en forma circular (como el mandala). Su emergencia abre una fuente de posibilidades de renovación para el ego. En su aspecto oscuro, es el arquetipo más peligroso: puede poseer a un individuo y causarle fantasías muy destructivas.

La pérdida de contacto con el centro del alma se da por una marcada unilateralidad instintiva o por un predominio desmesurado del ego. “Sólo si permanecemos como seres humanos corrientes, conscientes de nuestra plenitud, podremos llegar a ser receptivos de los significativos contenidos y procesos del inconsciente” (p. 215). Es decir, la receptividad está dada por una autoestima que no sucumbe a los extremos de inflación o deflación del ego.

En sus fases cruciales, el proceso de individuación está acompañado por sucesos sincrónicos o coincidencias significativas que, para los junguianos, sugieren la conexión entre psique y materia. Además, la relación con el sí-mismo posee un aspecto social: influye en las relaciones con otras personas y, bien atendida, proporciona la mejor adaptación social posible (p. 220). Finalmente, Von Franz interpreta, a partir del símbolo del mandala, que el sí-mismo sirve tanto a un propósito conservador como a uno creador. Restablece e innova, de allí su fuerza regenerativa. Como arquetipo del centro psíquico, coincide con lo que en los estudios etnorreligiosos se entiende como la experiencia del espacio-tiempo sagrado.

I.1.3.2. El arquetipo de iniciación

Joseph Henderson (1967) se refiere a la iniciación misma como *arquetipo*, un concepto que C. G. Jung (2004) desarrolló para referirse a los contenidos del inconsciente colectivo en estado bruto, semejante a las “representaciones colectivas” de Lévy-Bruhl en cuanto “figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva” (p. 11).⁹ No obstante, el psiquiatra suizo aclara que hay que diferenciar entre *arquetipo* y *representación (o imagen) arquetípica*: el primero es un modelo hipotético, como el patrón de comportamiento en biología;¹⁰ la segunda es la concretización individual del primero, “el tema o mitologema” (p. 197).¹¹ En otras palabras, son contenidos a priori, formales y no determinados, comparables con los instintos, que constituyen la humanidad del hombre y son rastreables en los productos de la fantasía creadora, puesto que “cuanto más se aleja el arquetipo de la conciencia tanto más clara se vuelve ésta y tanto más nítida figura mitológica toma el arquetipo” (p. 114). Mientras que el polimorfismo arquetípico puede verse como una especie de magma polisémico, los temas mitológicos constituyen pruebas de lo psíquico objetivo para Jung, en el marco de su defensa del estatus científico del estudio del alma.

Los arquetipos poseen un valor afectivo (p. 190) y suelen manifestarse por proyección, “un proceso automáticamente inconsciente por el que un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto” (p. 65).¹² Es importante destacar que los arquetipos son presentados insistentemente por Jung con rasgos andróginos y moralmente ambiguos,

⁹ Jung rastrea el uso del término “arquetipo” en fuentes latinas y griegas de una tradición filosófica y teológica que incluye a Platón, Filón de Alejandría, Ireneo y Dioniso el Areopagita. El nombre le parece útil porque enfatiza el carácter “arcaico” o “primitivo” de dichos contenidos (2004, p. 11).

¹⁰ Un estudio meticuloso sobre la relación de la teoría junguiana de los arquetipos con los aportes de John Bowlby a la psicología y los de Konrad Lorenz y Nikolaas Tinbergen a la etología es el de Anthony Stevens (1982).

¹¹ Cabe destacar aquí el uso que una vertiente de la crítica literaria hace del concepto de arquetipo. Para Frye, consiste en una imagen típica y recurrente, un “associative cluster” (1990, p. 102) que puede incluso tener la forma de una secuencia narrativa (es decir, un mito). Maud Bodkin (1968) lo concibe como cierto tipo de verdad constante no expresable en términos fácticos verificables, y comunicada por el legado poético (p. vi). Ambos autores se distancian de Jung al poner en duda que los arquetipos sean innatos.

¹² Destaca los -ismos como ejemplos de la posesión del hombre por una idea o representación dominante (Jung, 2004, p. 67).

como formas indeterminadas; no son representaciones concretas, sino posibilidades de representaciones (p. 74). Jung puntualiza que son innatas en la medida en que constituyen “formas típicas de conducta” que se manifiestan como representaciones en el nivel de la conciencia (p. 213), cuya generalidad y tipicidad se comprueban por inducción: “solamente aparecen en la observación y en la experiencia como *ordenadores* de representaciones, y esto siempre ocurre en forma inconsciente, por lo cual sólo pueden conocerse a posteriori” (p. 219). Es posible que su naturaleza no sea exclusivamente psíquica, pero “asimilan material representativo, que procede indiscutiblemente del mundo fenoménico, y de ese modo se vuelven visibles y psíquicos” (p. 219).

El arquetipo reviste un valor y una potencia psíquica o anímica que, desatendida, puede resultar muy destructora, puesto que “la psique está lejos de ser una unidad: por lo contrario, es una mezcla hirviente de impulsos, inhibiciones y pasiones antagónicas” (p. 118). Entre los arquetipos que Jung exploró en profundidad están, por ejemplo, el ánima y el ánimus (la sicigia), el sí-mismo, el *puer aeternus* y la sombra.

Para Henderson (1967) –quien destaca a Van Gennep como el primero en reconocer que los ritos de paso eran procesos educativos para favorecer y acelerar el crecimiento–, el *archetype of initiation* media en tres grandes instancias: 1) la transición de la infancia a la adolescencia, 2) la transición a la madurez temprana, en la que se manifiesta en una necesidad de retiro y participación en un misterio, y 3) la transición a la madurez avanzada, donde apunta a la reintegración al grupo social mientras se preserva la identidad individual. Henderson advierte que la reaparición de formas arquetípicas de iniciación en el inconsciente del sujeto moderno es evidencia de la necesidad de una mediación especial entre las imágenes arquetípicas y la cultura. Dado que la humanidad contemporánea no puede retornar a sus orígenes de una manera colectiva (como en los antiguos ritos), hombres y mujeres parecen forzados a hacerlo individualmente “at certain critical times in his[her] personal

development” (p. 14). Además, tampoco el sistema educativo contemporáneo logra responder a estas demandas. La terapia es lo que, según Henderson, suple tal necesidad mediante la colaboración entre el analista y el paciente para producir un contexto donde el significado individual de los arquetipos pueda emerger. Esto se realiza a través de la amplificación, el clásico método junguiano que consiste en comparar los contenidos simbólicos del acervo cultural y los de la psique personal en función de las necesidades inmediatas del paciente.

The free associations and the amplifications, when properly handled by analyst and patient, gradually reduce the undesirable power of these images and render them accesible to consciousness as organs of healing. What can be integrated remains; what is dangerous or unacceptable falls back into the unconscious, whence it may reappear later, when ego-consciousness is ready to receive and integrate it (p. 18).

Henderson agrupa varios análisis de contenido onírico, tomados de su ejercicio profesional, en relación con algunas de las pautas iniciáticas de los ritos de paso y mitos afines. Turner (1968) critica el uso superficial de la categoría antropológica de la iniciación hecho por Henderson, puesto que se trata de “an archaic (cultural) type, not an (inborn) archetype” (p. 1194), inviable como tal en la compleja sociedad industrial con su economía dinámica, pluralismo y afán de novedad. No obstante, la insistencia en que la iniciación responde a una necesidad vital humana manifestada arquetípicamente se aprecia en estudios que reconocen en la obra de Turner un aporte fundamental para la investigación de la iniciación en el mundo moderno (Moore, 2001; Mahdi, Foster & Little, 1987).

I.1.3.3. La dimensión social del arquetipo de iniciación

Estudios recientes como el de Robert L. Moore (2001) definen la iniciación como la confrontación de “a new life task” (p. 59) y “a transitional process in relation to sacred space” (p. 20), valiéndose de las nociones de “heterogeneidad del espacio” (sagrado y profano) de Eliade, de *liminality* y *communitas* (de Turner), y del esquema tripartito de Van Gennep. Es en el espacio-tiempo sagrado (o liminar) donde se encuentra el centro de energía psíquica

regenerativa necesaria para enfrentar los cambios existenciales que forman parte del proceso biopsicosocial de desarrollo, o individuación. Para Moore, este constituye un proceso ritual (p. 60), ya que necesita ser contextualizado en el mundo donde el individuo se está individuando, a través de formas de interacción social como, por ejemplo, la terapia, que el autor describe con la estructura tripartita de *submission, containment* y *enactment*. Y es que “the archetype of initiation is a *socially expressed archetype*” (p. 79, cursiva nuestra), lo que señala la importancia de la relación y comunicación entre iniciador y neófito. Moore observa, sin especificar nombres, que los junguianos están divididos respecto de si el proceso se da naturalmente en el individuo o no. Reconoce que lo primero es más excepcional y se sitúa del lado de quienes ponen más énfasis en la tendencia de la psique a escindirse y a no lograr los objetivos sin la ayuda adecuada (p. 59).

Por otra parte, como la visión del espacio que predomina en el mundo moderno es homogénea, centrada en el aspecto profano y carente de propiedades regenerativas, los individuos tienen muchas dificultades para resolver sus crisis existenciales con éxito. Para Moore, el problema no es el supuesto secularismo de la cultura contemporánea –algo que Eliade sostenía, pero Moore rechaza–, sino la falta de “knowledgeable elders” (p. 28) o adultos capaces de guiar espiritualmente y con seriedad (padres y madres, terapeutas, clérigos, docentes) al *initiand* en la transición de un espacio a otro, a fin de evitar la “chronic liminality” (p. 53), que ocurre cuando el individuo no logra salir de la fase liminar (el duelo, la convalecencia, las fases de preparación para algo, por ejemplo). En la condición liminar, el ego no funciona bien, sufre y necesita contención para evitar tanto el agobio como la inflación. A menudo se ingresa en dicha fase por un colapso del narcisismo (en forma de *mental breakdown*, por ejemplo) o voluntariamente (como parte de una búsqueda).

Por otra parte, Louise C. Mahdi y sus colaboradores abordan el *archetype* o *pattern of initiation* desde una perspectiva interdisciplinaria y pragmática, como respuesta a una

necesidad psicológica y social con base biológica (Mahdi, Foster & Little, 1987, p. xi) que se expresa con particular intensidad en la pubertad. La autora señala la necesidad de encontrar formas viables de iniciación para las sociedades posindustriales, donde el desuso de los ritos de paso se considera el correlato de una crisis colectiva de confianza en los valores culturales occidentales. El adulto infantilizado (*manchild*), la delincuencia juvenil, las cárceles superpobladas –“houses of failed initiation” (p. xi)–, el elevado número de suicidios y las enfermedades mentales son citados como indicios de iniciaciones fallidas.¹³ Si bien hay posibilidades de que la iniciación se produzca en el nivel psíquico individual, lo que prevalece es la *psychic failure*, ya que la iniciación está ligada a la conciencia social, es decir, a la preparación de los miembros de una comunidad dada para garantizar la supervivencia de esta (que es la supervivencia de ellos mismos). Mahdi llega a la misma conclusión que Moore: “we badly need qualified adults to guide our young people through contemporary initiation ordeals and later transitions” (p. xii).

En conclusión, los estudios de la corriente junguiana se ocupan del problema de la iniciación en las sociedades modernas y, en general, resaltan las dificultades que la falta de ritos de paso supone para los individuos. El carácter arquetípico de la iniciación es acusado por la manifestación onírica de pautas iniciáticas de muerte y renacimiento en estrecha relación con el proceso de desarrollo psíquico (o de *individuación*). La iniciación consiste en el esfuerzo psíquico por lograr la cooperación del sí-mismo y el ego en la tarea de autorrealización personal a través de la interpretación de los contenidos del inconsciente, con el fin de integrarlos a la conciencia. Las perspectivas (pos)janguianas conllevan una valoración del acervo simbólico y mítico-religioso, considerado no como un rasgo atávico, supersticioso e infantil, sino como las respuestas tradicionales de la humanidad a fuerzas vitales que se sustraen al control consciente.

¹³ El contexto de producción del estudio es Estados Unidos.

Los estudios de Henderson, Moore y Mahdi resaltan las consecuencias de la falta de formas actuales y viables de iniciación como prueba de su índole arquetípica, ligada al proceso biopsicosocial de desarrollo. Si bien Moore y Mahdi ven en la terapia una respuesta a dicha necesidad, al mismo tiempo señalan la escasez de adultos capaces de ejercer como iniciadores.

Cabe objetar, no obstante, que la reducción a un solo factor (el rol del iniciador) pierde de vista la complejidad del problema de por qué el desarrollo psíquico encuentra tantos obstáculos. En este sentido, es evidente que la falta de *ritual elders* deriva del hecho de que la gran masa de individuos adultos son adultos en un sentido más cronológico que psicológico, ya que los efectos de un “desarrollo trunco” (*arrested development*) se acarrean de generación en generación. Es decir, los iniciadores incapaces de hoy son los “mal” iniciados (o no iniciados) de ayer. Es más, el problema de las iniciaciones fallidas se inscribe en uno mayor: el del “malestar en la cultura”. De allí que la emergencia del arquetipo de iniciación – identificado por los estudios de tradición junguiana como manifestación tanto del esfuerzo psíquico ante las crisis existenciales del individuo como de la necesidad de cooperación social para superarlas (a través del contacto con un individuo o grupo iniciador)– pueda estar ligada a los efectos de la represión y la alienación.

I.1.4. La iniciación y el “malestar en la cultura”

Rousseau (1923), Nietzsche (2005) y Freud (1992) coincidieron en el diagnóstico de un creciente *malestar en la cultura*, entendido como la infelicidad o frustración del individuo ante las presiones de la vida en sociedad. Los tres pensadores abordaron el problema en términos de salud y enfermedad, y criticaron el proceso de civilización como trabajo histórico de manipulación y transformación de la naturaleza humana, de los instintos fundamentales del hombre, en aras de favorecer los fines de la comunidad (Sánchez, 2014).

Esto significa que, para vivir en sociedad, el ser humano coarta deseos individuales que van en contra del interés común. Esto produce un resentimiento de los instintos insatisfechos que, reprimidos, enferman al individuo. Así, surge la escisión entre el ser (el deseo individual) y la apariencia (que surge de la coartación), y la tensión entre naturaleza y civilización/cultura.

A diferencia del “optimismo” rousseaiano, que postula una naturaleza humana original, buena, sana y moralmente recta (Rousseau, 1923), Nietzsche (2005) especula sobre una amoralidad originaria. El filósofo alemán denuncia que la distinción entre lo bueno y lo malo —el criterio instalado en la cultura para la conducción de la vida humana— es el resultado de la manipulación histórica de los valores: más concretamente, de la configuración de una conciencia moral por medio de la culpa y de la inversión de valores heroicos originales operada por el resentimiento de una casta sacerdotal. Esta inversión queda consagrada a través de la religión y el dios cristianos, junto con los sutiles mecanismos de desviación y ocultamiento favorecidos por el lenguaje (Nietzsche, 1996). La indagación filosófica nietzscheana conduce a una concepción de la vida y el hombre basada en una comprensión fisiológica y psicológica que atiende a los valores de la salud y la enfermedad, abonada por el intenso estudio de la ciencia de la biología por parte del autor.

Por su parte, Freud (1992) establece que la evolución cultural conlleva desde la restricción hasta el sacrificio de los deseos individuales o egoístas, y —como Nietzsche— pone de relieve el rol de la culpa introyectada: “Puesto que la cultura obedece a una pulsión erótica interior, que ordena a los seres humanos unirse en una masa estrechamente atada, sólo puede alcanzar esta meta por la vía de un refuerzo siempre creciente del sentimiento de culpa” (p. 128). Así, la cultura está ligada indisolublemente a una exaltación del sentimiento de culpabilidad, “hasta cimas que pueden serle difícilmente soportables al individuo” (p. 128). Dado que Freud piensa la evolución del individuo y de la cultura en términos análogos, considera que la especie humana, para evolucionar, debe superar una infancia cultural, un

estado de dependencia e inmadurez que es el fundamento de la necesidad religiosa. Esta necesidad nace del desamparo infantil y la nostalgia del padre, que devienen en la elaboración de sistemas de doctrinas y promisiones pueriles (ilusiones) como respuesta al interrogante por el objeto de la vida, producto de la vanidad antropocéntrica.

Dentro de este marco hermenéutico, los ritos de paso cumplen innegablemente la función manipuladora que se le imputa al proceso civilizatorio. Sin embargo, no hay que perder de vista que las especulaciones de Rousseau, Nietzsche y Freud se sitúan en un contexto de producción europeo moderno, posterior a los viajes de exploración y expansión, que coincide con el proceso de desarrollo de la economía capitalista, según lo describe Karl Marx en el célebre capítulo XXIV de *El capital* (2014, pp. 197-259). La salvedad no es para desestimar los aportes de los autores mencionados, sino para sumar la dimensión socioeconómica explorada por el pensamiento marxiano, fundamental para contextualizar el diagnóstico del malestar.

El joven Marx define la alienación o enajenación como la condición del trabajador en la sociedad capitalista, en la cual el trabajo ha dejado de ser la expresión de sus capacidades creadoras, y el producto de su labor se independiza de él y hasta lo domina (Le Roy 1972, p. 13). Es decir, el núcleo del problema reside en la relación del individuo con su trabajo o actividad creadora. Le Roy destaca que no es una cuestión simplemente tecnológica, de automatización de la fuerza productiva. Lo fundamental es que la alienación es el correlato de la propiedad privada de los medios de producción y de la explotación del hombre por el hombre, lo que contribuye a acrecentar un sentimiento de hostilidad entre individuo y entorno, puesto que la supervivencia solo está garantizada a través de un trabajo prácticamente esclavo que resulta en la apatía del sujeto, para quien las capacidades humanas se vuelven extrañas. Además, dicha situación de esclavitud es encubierta ideológicamente,

reforzando una falsa conciencia que consiste en la interiorización de las normas y de la coacción, que a su vez impide que el estado de servidumbre y opresión se perciba como tal.

Ahora bien, mientras Freud consideraba que la represión de los instintos eróticos y agresivos era inherente a la cultura/civilización en general, Marx situó la alienación en un contexto histórico concreto, por lo que creía en la posibilidad de un cambio social (y cultural) que traería aparejadas mejores condiciones de vida para la gran masa explotada y la humanidad en general.

Por otra parte, el malestar que acarrearán tales condiciones de alienación y represión es compensado o descomprimido por medio de representaciones que hacen la vida más tolerable, entre las cuales está la religión. Sin embargo, tanto Marx como Freud niegan la existencia de un sentimiento religioso primario y “exigen la superación de una condición que precisa de ilusiones” (López Sáenz, 1989, pp. 76-77). En este marco de fuerte secularización y sospecha de la religión, la iniciación, en la medida en que, como hemos visto, involucra una dimensión mágico-religiosa o sagrada que se sustrae a la conciencia, no puede tener cabida más que de maneras residuales, marginales o periféricas, y las imágenes arquetípicas postuladas por los junguianos pueden ser “síntomas” de ello. Esto se profundiza en el siglo XX con la aceleración del progreso técnico y el avance del capitalismo a nivel global, dando lugar a otros diagnósticos y especulaciones sobre los problemas de desarrollo de los sujetos modernos.

I.1.5. El siglo XX

En *Coming of Age in Samoa*, Margaret Mead (1928) presenta los resultados de su estudio de la adolescente samoana con el ánimo de responder a la pregunta:¹⁴ “Are the

¹⁴ Mead fue una pionera en la investigación antropológica de campo y una referente de los logros académicos femeninos. Fue incluida por Vonnegut en su lista de amistades publicada en *Palm Sunday* (1994, p. 436).

disturbances which vex our adolescents due to the nature of adolescence itself or to the civilisation?” (p. 11). Si bien este libro suscitó polémicas en el terreno antropológico tanto por el método aplicado como por sus resultados, constituye un testimonio histórico del “problema juvenil” en Estados Unidos. Las conclusiones de Mead refutan cualquier postulación de las características propias de la adolescencia norteamericana (en particular, su carácter revoltoso e inadaptado) como estándares psicobiológicos independientes del ambiente social.

Mead hace una evaluación de su propia cultura y observa que: “Our children grow up to find a world of choices dazzling their unaccustomed eyes” (p. 200). La necesidad de optar y las contradicciones que las opciones implican, en un marco de gran diversidad, confunden a la joven estadounidense: aun si logra aceptar que existe una diversidad de estándares entre los que debe elegir,

...she may still preserve a childlike faith in the coherence of her chosen philosophy. (...) But she has not reckoned with the fact that each of the philosophies with which she is confronted is itself but the half-ripened fruit of compromise. If she accepts Christianity, she is immediately confused between the Gospel teachings and the Church’s whole-hearted acceptance of war (p. 205).

Mead también advierte que la propagandística “American theory of endless possibilities” (p. 236) originada en la experiencia histórica de la frontera y transmitida por la literatura y el cine (p. 238) empaña el hecho de que las opciones son pocas y dependen de las circunstancias concretas de la joven. La conclusión es freudiana:

For it must be realised by any student of civilisation that we pay heavily for our heterogeneous, rapidly changing civilisation; we pay in high proportions of crime and delinquency, we pay in the conflicts of youth, we pay in an ever-increasing number of neuroses, we pay in the lack of a coherent tradition without which the development of art is sadly handicapped (p. 247).

En contraste con dicha situación, a Mead le llama atención “the lack of neuroses” (p. 206) entre los samoanos. Pero considera un error el seguir suponiendo que un solo estándar

puede servir para todos, por eso aboga por la tolerancia y por enseñar cómo pensar, no qué pensar.

A fines del siglo XX, Berger y Luckmann (1997) vuelven a llamar la atención sobre el pluralismo de la sociedad moderna como causa de la desorientación y crisis de sentido individuales: “El factor más importante en la generación de crisis de sentido en la sociedad y en la vida de los individuos tal vez no sea el secularismo supuestamente moderno, sino el pluralismo moderno” (p. 74), ya que conduce a la relativización total de los sistemas de valores y esquemas de interpretación.

Para estos autores, el pluralismo socava el conocimiento dado por supuesto. La vida, la sociedad, el mundo y la identidad personal son cada vez más problematizados y sometidos a múltiples interpretaciones. A su vez, la modernización de la tecnología, el dinamismo de la economía de mercado y la democracia electoral se fundan en la disponibilidad de múltiples opciones y en la *obligación* de escoger. El *ethos* democrático hace de la elección un hecho humano fundamental. “Paralelamente a la pluralidad de posibles alternativas a nivel material, los procesos de modernización múltiples abren una gama de opciones a nivel social e intelectual” (p. 86). La gama de supuestos que se dan por sentado se reduce a un núcleo que es difícil definir; los artículos de fe personales se “alivianan” y las convicciones se tornan una cuestión de gusto.

En un contexto así, los medios masivos de comunicación asumen un rol muy influyente. Cumplen una función esencial en cuanto a la orientación y comunicación del sentido, ya que actúan como mediadores entre la experiencia colectiva e individual al proporcionar interpretaciones típicas a problemas que son definidos como típicos para el grueso de la sociedad.

Para Erich Fromm (1986),

...el hombre, cuanto más gana en libertad, en el sentido de su emergencia de la primitiva unidad indistinta con los demás y la naturaleza, y cuanto más se transforma en ‘individuo’, tanto más se ve en la disyuntiva de unirse al mundo en la espontaneidad del amor y del trabajo creador o bien de buscar alguna forma de seguridad que acuda a vínculos tales que destruirán su libertad y la integridad de su yo individual (p. 42).

Al contrario de Freud, Fromm no está de acuerdo con la dicotomía básica entre individuo y sociedad. No ve en esa relación un carácter estático, no hay una criatura esencialmente antisocial que domesticar, sino que se trata más bien de una adaptación dinámica: la sociedad no cumple solo una función represiva, sino también una creadora. El hombre es producto de la historia, y la historia es producto del hombre, una idea desarrollada más amplia y profundamente por Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*. Fromm observa que el ser humano no es infinitamente maleable: hay aspectos más dúctiles que otros. Son las necesidades fisiológicas y la necesidad de evitar el aislamiento y la soledad moral las que poseen un umbral de insatisfacción más limitado.¹⁵

Fromm también aplica la metáfora del ciclo vital humano a la evolución de la especie y señala que el proceso de crecimiento de la libertad humana posee el mismo carácter dialéctico que el proceso de crecimiento individual promedio: el corte con los vínculos primarios supone una *liberación de* las limitaciones a la vez que una *libertad para* fortalecerse y desarrollar y expresar la propia individualidad; pero la separación del entorno protector, y de la seguridad y confianza que este brinda, produce angustia y un sentimiento más pronunciado de soledad, que puede convertirse en impotencia. Esto da lugar a ciertos mecanismos de evasión (el autoritarismo, la destructividad y el conformismo) y a la enajenación del individuo moderno en el contexto de una sociedad enferma, donde la condición prevaleciente es la “humanoide” (cf. Fromm, 1989, pp. 7-17).

¹⁵ “Es evidente que aquello a lo que la psique da existencia no es dictado por esa realidad corporal-biológica, pues en tal caso sería siempre y en todas partes lo mismo; tampoco se constituye en una libertad absoluta en relación con esa realidad que no puede ser ignorada, ni manipulada con total arbitrariedad.” (Castoriadis, 2013, p. 454).

Entendemos por enajenación un modo de experiencia en que la persona se siente a sí misma como un extraño. ... En el sistema de Marx llámase enajenación al estado del hombre en que “sus propios actos se convierten para él en una fuerza extraña, situada sobre él y contra él, en vez de ser gobernada por él”. Pero si bien el uso de la palabra “enajenación” en este sentido general es reciente, el concepto es mucho más antiguo; es el mismo a que se referían los profetas del Antiguo Testamento con el nombre de idolatría. ... El hombre gasta sus energías y sus talentos artísticos en hacer un ídolo, y después adora a ese ídolo, que no es otra cosa que el resultado de su propio esfuerzo humano. Sus fuerzas vitales se han vertido en una “cosa”, y esa cosa, habiéndose convertido en un ídolo, ya no se considera resultado del propio esfuerzo productivo, sino como algo aparte de él, por encima de él y contra él, a lo cual adora y se somete (Fromm, 1970, pp. 105-106).

La enajenación, tal como la encontramos en una sociedad moderna, es casi total: impregna las relaciones del hombre con su trabajo, con las cosas que consume, con el Estado, con sus semejantes y consigo mismo (p. 108).

En los años sesenta, el diagnóstico de Theodore Roszak (1981) se centró en denunciar la ideología tecnocrática subyacente a un pronunciado proceso de desafiliación generacional:

Por tecnocracia entiendo esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar. Para superar los desajustes y fisuras anacrónicos de la sociedad industrial, la tecnocracia opera a partir de imperativos incuestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia y manifestaciones del poder colectivo humano cada vez más formidables. [...] Todo se convierte en objeto de examen puramente técnico y de manipulación puramente técnica (pp. 19-20).

Para Roszak, las raíces del totalitarismo tecnocrático que favorece la condición alienada son hondas e intrincadas, enredadas en “la visión científica del mundo propia de la tradición occidental” (p. 21). El poder de la tecnocracia radica en presentarse como un “fenómeno transpolítico” (p. 22) que solo sigue los dictados de la eficiencia, la racionalidad y la necesidad, los cuales se erigen como un imperativo cultural indiscutible que ha trascendido la dicotomía política entre izquierda y derecha.

El triunfo de un escepticismo agresivo y la desacreditación de “todos los fines trascendentales de la vida” (p. 27), junto con la puesta en circulación de “inteligentes falsificaciones” (p. 30) y parodias de valores, apuntan al fortalecimiento de un sistema de

control social total.¹⁶ La vida bajo estas condiciones lleva a la pérdida de la autonomía individual en beneficio de la autonomía de la técnica y a la desnaturalización de la imaginación. La visión chamanística (penetrante, asombrada, pansacramental) del mundo se pierde a favor de una apariencia, un barniz cultural, “la formidable ignorancia de la expertez técnica” (p. 274) que escamotea la “experiencia apasionada de auténtica visión que podría transformar nuestras vidas” (p. 273).

El régimen tecnocrático está acompañado de cambios culturales y procesos de transformación mitológica. La entronización de la ciencia introduce una novedad radical: la supuesta desmitologización que opera introduce “el mito de la conciencia objetiva” (p. 221), una forma de pensamiento único. Roszak aclara que su uso de la palabra mitología quiere expresar que “el mito, en su nivel más profundo, es ese algo creado colectivamente que es como la cristalización de los valores fundamentales de una cultura” (p. 231); en el caso presente, el valor se localiza en un modo concreto de conciencia. Un “intenso cultivo de la conciencia objetiva” (p. 232) lleva a: 1) una dicotomía alienante que separa el adentro del afuera, una “operación de gran vaciado interior” (p. 236); 2) una jerarquía envidiosa respecto del afuera, una actitud antropocéntrica de descubrimiento y dominio, típica del hombre criado en la metrópoli, para la cual el “afuera”, el entorno natural, carece de intencionalidad o estructuración signifiante; y 3) un imperativo mecanicista por el cual la máquina realiza el mito y sustituye al ser humano en todas las áreas de la cultura.

La pericia... es hoy la prestigiosa mistagogia de la sociedad tecnocrática. Su intención primordial en manos de las élites gobernantes es mistificar el entendimiento popular creando ilusiones de omnipotencia y omnisciencia de una manera muy semejante a como los faraones y el clero del antiguo Egipto utilizaban su monopolio del calendario para dominar la temida docilidad de unos súbditos ignorantes (p. 156).

Rozzak hace notar que la alienación pasa a ser concebida como un fenómeno primordialmente psíquico más que sociológico (a partir de los aportes de Herbert Marcuse y

¹⁶ Cf. el listado de ejemplos de las falsificaciones en pp. 30-31.

Norman Brown), una “enfermedad enraizada dentro de todos los hombres” (p. 110) que remite a actos muy íntimos de represión, más allá de las instituciones, por lo que la liberación debe ser libidinal: la “realización de un sentido erótico de la realidad” (p. 111). En este marco ya no es tan fácil señalar quién es el héroe y quién el villano en la lucha de clases, y hasta es probable que los más alienados sean los estratos sociales más altos, según Roszak.

Por último, Paul Goodman (2012) señala que en el siglo XX predomina, en el ámbito de las ciencias sociales estadounidenses, una interpretación de la maduración como un proceso de socialización a través del cual se enseña la cultura a un “indefinite kind of animal” (p. 14). Los científicos sociales se centran en estudiar cómo manipular o lograr la adaptación de las personas a demandas culturales específicas (de mercado de trabajo, de consumo, etc.), sin prestar la debida atención a la cuestión de la naturaleza humana, que en la práctica es negada. Para tales especialistas, si el comportamiento resulta enojoso, se considera que el sujeto no ha sido socializado adecuadamente. Goodman se pregunta, como Fromm, si la sociedad a la que se deben adaptar los jóvenes no está *contra* la naturaleza humana, si no constituye un hábitat hostil a la plenitud de su desarrollo.

I.1.6. Síntesis y conclusión de este capítulo

En conclusión, hablar de iniciación ya en las avanzadas sociedades de fines del siglo XX suena prácticamente anacrónico: los ritos de paso han desaparecido y sus vestigios sobreviven como pautas iniciáticas en la literatura (tema del capítulo siguiente) y como contenidos psíquicos latentes en el individuo, que habitualmente requieren la ayuda de adultos iniciadores (especialmente a través de la terapia) para ser integrados a la conciencia.

Asimismo, es evidente que no puede haber iniciación si la cultura a la que debe integrarse el individuo es hostil a lo humano y a la vida. Toda iniciación a gran escala, en un contexto masivo y tecnocrático que crece a medida que avanza el siglo XX, es inviable, ya

que contradice el principio básico de la iniciación, que es el fortalecimiento de la cohesión social mediante el reconocimiento del valor del individuo y su desarrollo para la supervivencia de la comunidad, y no una homogeneización negativa que neutraliza el aporte singular en aras de la uniformidad y el conformismo. Si la participación del individuo en el esfuerzo colectivo por la supervivencia lo vuelve una mera pieza de engranaje prescindible, es muy improbable que este se sienta comprometido afectivamente en un proyecto común. Más aún cuando el esfuerzo por la supervivencia puede volverse un “sálvese quien pueda”, afín a una lógica de libre mercado. De allí que se hable más de adaptación que de iniciación, y que esta última quede librada al azar de las experiencias personales y a esferas sociales más estrechas. Esto guarda coherencia con el carácter no masivo de la iniciación tribal: los ritos de paso se practican en el seno de comunidades pequeñas, cuyos miembros se conocen entre sí.¹⁷ Por supuesto, esto no significa que la familia nuclear moderna supla necesariamente ese rol, ya que el número de miembros tiende a ser bastante reducido, sin mencionar los trastornos que pueden llegar a afectar sus vínculos (la disfuncionalidad, por ejemplo). Asimismo, la falta de adultos capaces de ejercer de manera eficaz como iniciadores está asociada a la proliferación de procesos de desarrollo trancos. Como observa Campbell (2006):

No cabe la menor duda de que los peligros psicológicos, a través de los cuales eran guiadas las generaciones anteriores por medio de los símbolos y ejercicios espirituales de su herencia mitológica y religiosa, ahora (si no somos creyentes o, si lo somos, en la medida en que nuestras creencias heredadas no representan los problemas reales de la vida contemporánea) debemos enfrentarlos solos, o en el mejor de los casos con una tentativa, *impromptu*, y a menudo sin una guía efectiva (p. 100).

Por último, toda iniciación supone la transmisión de un conocimiento que amplía la conciencia. Sin embargo, la banalización, la propaganda, la tergiversación y la desinformación características de la comunicación en una cultura de masas tienden a influir

¹⁷ “Sabemos, por el estudio de la conducta social de los animales superiores, que los grupos pequeños (de aproximadamente de 10 a 50 individuos) crean las mejores condiciones posibles de vida para el animal solitario y para el grupo, y el hombre no parece ser una excepción a ese respecto. Su bienestar físico, su salud psíquica espiritual y, más allá del reino animal, su eficiencia cultural parecen florecer mejor en semejante formación social” (Von Franz, 1984, p. 219).

negativamente en el desarrollo de la competencia hermenéutica del individuo, necesaria para interpretar las propias necesidades y el contexto, y para discernir esquemas de sentido que le permitan llevar una vida saludable y sostenible siempre que se pueda.

Capítulo I.2: Iniciación, mito y literatura

I.2.1. Objetivos del capítulo

La continuidad de la iniciación en la literatura tiene al mito como forma intermedia (en el paso de la oralidad a la escritura) y mediadora (entre las formas literarias contemporáneas y su fondo simbólico). Es en la relación con el mito, en la apropiación y reelaboración de este, que el discurso literario recupera y conserva una dimensión iniciática. Por ello, los objetivos de este capítulo son repasar los fundamentos teóricos de la relación mito-literatura (en I.2.2) y trazar, en términos generales, la historia de la supervivencia de la estructura y/o pautas iniciáticas en una serie de productos de la imaginación, de carácter narrativo y ficcional, desde el mito hasta el cuento moderno y la novela (de I.2.3 a I.2.7).

I.2.2. Acerca de la relación mito-literatura y su dimensión iniciática

Mientras que en las sociedades premodernas los ritos iniciáticos introducen al novicio en las tradiciones mitológicas de la tribu y la historia sagrada –lo que revela “la seriedad casi pasmosa con la que el hombre de las sociedades arcaicas asumía la responsabilidad de recibir y transmitir valores espirituales” (Eliade, 2001, p. 17)–; en el mundo moderno la iniciación constituye un legado ancestral que se mantiene operativo en el terreno literario, por cuanto este permite la circulación interdiscursiva de contenidos vitales, psicológicos y hasta transhistóricos (en la forma de motivos, temas, símbolos y arquetipos). Esto quiere decir que la literatura da cabida a la *iniciación* en su contenido y en las experiencias de escritura y lectura que propicia, continuando la tradición de la invención de mitos (Frye, 1988, p. 21; Eliade, 2001, p. 173).

Literatura y mito corresponden a un modo particular de articulación de la experiencia por medio de la facultad humana de la imaginación, además de constituir dos dominios

próximos de la actividad cultural (Lotman y Mints, 1996, p. 129),¹⁸ que en común tienen el carácter narrativo y metafórico. Para Frye (1996), la imaginación poética, propia del mito y la literatura, habilita un modo de comunicación más inclusivo, ya que religa al ser humano con el entorno no humano o naturaleza, por medio de una contra-lógica –“A es y no es B” (p. 111)– que produce apertura y polisemia y opera bajo el criterio de lo concebible, lo hipotético, lo supuesto. En su tratamiento literario del mito como historia o trama arquetípica (es decir, esquema narrativo recurrente, que configura un horizonte de expectativas de lectura), Frye insiste en distinguir el aspecto ideológico (la lectura o interpretación fijada) al que el mito es sometido por el uso: “Una ideología es... una mitología aplicada” (p. 57), es decir, una versión utilizada para formar y reforzar un contrato social.¹⁹ En cambio:

Como la literatura no afirma nada y se limita a proponer símbolos e ilustraciones, pide una suspensión del juicio, así como una serie de variedades de reacción que, si se dejan a su aire, podrían ser más corrosivas para una ideología que cualquier escepticismo racional (p. 57).

En su calidad de discurso ficcional inscrito en una tradición abierta por el mito, la literatura posee un modo cognoscitivo propio, caracterizado por una temporalidad y “connotación de realidad” (Berger, 1999, p. 32) distintas, por su condición de “finite province of meaning” (Schutz, 1945, p. 20).²⁰ Esto quiere decir que constituye un “subuniverso” de la realidad vinculado con un desplazamiento particular de la atención vital y con un tipo de experiencias que delimitan un campo específico de sentido, no clausurado, que regula nuestra percepción del mundo desde un cierto lugar. Berger y Luckmann (2008) afirman –en términos fenomenológicos– que, al ser toda conciencia intencional (dirigida a un objeto), puede moverse en diferentes esferas de la realidad. Es decir, postulan el carácter múltiple de

¹⁸ Lotman y Mints (1996) consideran que el folclore es una esfera intermedia entre la literatura y el mito.

¹⁹ Esta diferenciación remite a la distinción entre mito genuino y mito ideológico o tecnificado abordada por Fiker (1984) y repasada en un artículo propio (Rauber, 2018a).

²⁰ Expresión que ha sido traducida como “zona limitada de significado” por Silvia Zuleta para la versión en español de *La construcción social de la realidad* (Berger & Luckmann, 2008, p. 41) publicada por Amorrortu; o bien, como “parcela finita de significado” por Mireia Bofill para la edición en español de *Risa redentora* (Berger, 1999, p. 31) publicada por Kairós.

la realidad, siendo la experiencia de la vida cotidiana la que se impone como realidad suprema, respecto de la cual otras realidades se viven como una excursión (p. 41). En el ensayo “On Multiple Realities” (1945), Alfred Schutz sitúa a las novelas, los cuentos de hadas y los mitos (entre otros productos de la imaginación) en un grupo heterogéneo al que llama “the various worlds of phantasms” (p. 24) y al que caracteriza en general por su libertad respecto del modo pragmático que gobierna el mundo de la vida cotidiana con su tiempo intersubjetivo estandarizado y coercitivo, y su espacio interobjetivo (Berger y Luckmann, 2008, p. 42).

Por otra parte, está claro que la materia prima de la literatura es el lenguaje, el cual sirve para tipificar experiencias (esto es, volverlas anónimas, aptas para la comunicación general) e integrar las diferentes zonas de la realidad en un todo significativo, pudiendo hacer presente una diversidad de objetos ausentes del aquí y ahora. Dadas estas particularidades del lenguaje, la ficción literaria potencia dicha capacidad de convocar y abarcar otras *finite provinces of meaning*, y de establecer relaciones de mayor o menor complejidad con y entre ellas. Así, una novela funciona como un microcosmos que conecta con otras obras de la imaginación en sentido amplio, y con el mundo extraliterario mismo, sobre la base de que comparten el lenguaje y sus propiedades alusivas, referenciales y polisémicas.

Mito y literatura recurren a la narrativa, aspecto que hace del mito un símbolo de segundo grado (Ricoeur, 2004a), donde un nuevo nivel de sentido se añade al de los símbolos primarios. Estos últimos son los que mediatizan la experiencia viva, los que están más cerca del *fondo simbólico*, expresión con la que Ricoeur se refiere a una dimensión original de la experiencia, latente en los signos mediadores del lenguaje y de la imagen (por ejemplo, el mito de la caída remite al símbolo primario de la mancha o mancilla).²¹ Así, el mito implica

²¹ Ricoeur también utiliza la palabra *fondo* en compañía de otros adjetivos como “pre mítico”, “preespeculativo” (2004, p. 172). En otra área del conocimiento y antes que Ricoeur, Jung (2004), valiéndose del antecedente freudiano, introdujo la noción de *inconsciente colectivo* para designar un estrato de lo inconsciente más

una nueva capa expresiva, una nueva sedimentación (Ricoeur, 2004a, pp. 169-183 y 311-319). Como símbolo, expresa indirectamente el *pathos*, la precomprensión del hombre por sí mismo de la falibilidad humana, de su desproporción ontológica (p. 26). A través de sus imágenes, el mito transgrede la finitud de nuestra receptividad, de nuestra apertura al mundo, ya que al imaginar se vislumbra lo posible, y en lo posible se va más allá de la experiencia finita. Además, la conciencia mítico-poética dispone de una referencia afectiva, y no solo indicativa, al conjunto de las cosas. Ricoeur subordina el mito al símbolo ya que “la función social específica del mito no agota, en mi opinión, la riqueza de sentido del fondo simbólico, que otra constelación mítica podría volver a emplear en otro contexto social” (2008, p. 32). De modo que el mito ya aparece como una forma, de tipo narrativo, que se aleja de la vida más que el símbolo primario.

...Según la fenomenología de la religión, el mito-relato no sería sino la envoltura verbal de una forma de vida, sentida y vivida, antes de ser formulada. Esa forma de vida se expresaría, en un primer momento, en una conducta global respecto a la totalidad de las cosas; en el rito, más que en el relato, es donde esta conducta se expresaría de forma más completa, y el habla mítica misma no sería más que el segmento verbal de esta acción total. De manera todavía más fundamental, acción ritual y habla mítica, tomadas conjuntamente, designarían más allá de sí mismas un modelo, un arquetipo, que imitarían o repetirían; imitación gestual, repetición verbal no serían más que expresiones truncadas de una participación vivida en un Acto originario que sería el ejemplar común del rito y del mito (2004a, pp. 315-316).

El postulado de una estructura mítica que sería la matriz de todas las figuras y de todos los relatos determinados lleva a Ricoeur a preguntarse cuál es el sentido último de tal estructura:

Esta designaría, dicen, el íntimo acuerdo del hombre, del culto y del mito con la totalidad del ser; significaría asimismo una plenitud indivisible donde lo sobrenatural, lo natural y lo

profundo, innato y universal, que “en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos” (p. 10). Este fondo psíquico constituye el “fundamento anímico de la naturaleza suprapersonal existente en todo hombre” (p. 10). A diferencia de Jung, Ricoeur no postula el “fondo” como una categoría, simplemente utiliza el vocablo en el sentido ya indicado, en el marco de la reflexión filosófica; no obstante, es apreciable el punto de contacto en cuanto a la concepción de una dimensión profunda de contenidos donde lo afectivo y lo intelectual no se deslindan. Jung considera posible la existencia de un orden ulterior e intemporal, objeto de la sabiduría verdadera, donde se da la *coincidentia oppositorum* (la armonía de los contrarios que Jung considera fundamento de la totalidad de la psique). Esta es representada especialmente por los arquetipos de transformación, símbolos muy plurívocos y paradójicos, que van más allá de la operación por descomposición en términos antinómicos característica de la inteligencia humana.

psicológico todavía no estarían escindidos. Pero ¿cómo significa el mito esa plenitud? El hecho esencial es que esa intención de un conjunto cósmico, del que no estaría separado el hombre, y esa plenitud indivisa, anterior a la escisión de lo sobrenatural, de lo natural y de lo humano, no son datos, sino simplemente aspiraciones. Solo en intención restituye el mito cierta integridad; de ahí su índole simbólica (2004a, p. 316).

La matriz (o modelo ejemplar) a la que remiten el mito y el rito está ligada a la forma de un relato paradigmático sobre un acontecimiento dramático (la experiencia del mal, de la culpa), en el cual la plenitud se instaura, se pierde y se restaura peligrosa, dolorosamente (una estructura dramática particularmente accesible en los mitos relativos al origen y al fin del mal, para Ricoeur). Para el hombre del mito, que *ya es* conciencia desdichada, separada, “la unidad, la conciliación y la reconciliación deben *decirse y obrarse*, precisamente porque no están dadas” (Ricoeur, 2004a, p. 317). Ricoeur se cuida de no hipostasiar la conciencia mítica; esta no es la forma espontánea del ser en el mundo, sino que ya manifiesta la escisión y la discrepancia entre el destino del hombre según se lo proyecta en la imaginación de la inocencia originaria y la perfección final, y la situación efectiva del hombre, su existencia en un aquí y ahora. Es el recurso al símbolo y al relato mítico la manera de expresar una participación que es anhelada y significada antes que vivida, por el desfase entre la plenitud puramente simbólica y la finitud de la experiencia (p. 318). De ahí que, para Ricoeur, esa matriz o estructura mítica indiferenciada no exista en ninguna parte, sino en la diversidad de mitos, diversidad que patentiza el carácter simbólico de la totalidad anhelada.

La plenitud, entonces, es entendida como *una aspiración*, un deseo. Esto hace que se atribuya al mito un papel biológico de defensa contra la angustia, que opera una restauración intencional, simbólica. También Monneyron y Thomas (2004) consideran que el relato mítico cumple un rol terapéutico ya que está investido de un poder hermenéutico: explica lo que el pensamiento racional no. En este sentido, Frank Kermode observa la persistencia de la necesidad del cierre narrativo en lo que denomina “concord-fictions” (2000, p. 190): aquellas

narraciones cuyo final a menudo presenta una apariencia de acuerdo, de consonancia entre comienzo, nudo y desenlace, concebidas para dotar de sentido a la vida humana. La necesidad de ellas se vincula con la práctica ancestral de marcar el paso de un tiempo, etapa o época a otro, por medio de celebraciones y calendarios, momentos que puntúan y miden el acontecer vital. Esto remite a una diferencia cualitativa en la vivencia humana del tiempo, entre *chronos* (la mera sucesión) y *kairos* (los días y períodos que sobresalen en el continuum temporal), que incide en la estructura narrativa. Como observa Ricoeur (2004b), “entre la actividad humana de narrar y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que presenta la forma de *necesidad transcultural*” (p. 113): la narrativa amplía nuestro horizonte de existencia y nos invita a rehacer la acción, a resignificar el mundo en su dimensión temporal.

Para cerrar, si bien existe un consenso crítico en relación con que el pasaje del mito a la literatura marca la degradación de aquel,²² ambos fenómenos convergen en una misma constelación imaginaria y poseen una equivalencia general de funciones; por cuanto el poeta y el artista “crean un discurso que reinventa el discurso mítico, que participa de los mismos procesos organizadores de imágenes” (Monneyron y Thomas, 2004, p. 41). El mito y el arte son respuestas consumadas en las cuales la existencia humana busca comprenderse a sí misma, se piensa a sí misma, por vías que exceden a la razón sin excluirla (Gadamer, 1997, p. 22). Además, la recepción y reelaboración literaria de contenidos míticos tienden a la recuperación de un mensaje vital importante y sitúan al escritor en una tradición determinada. Al reinterpretar, recrear o reescribir, actualizar y transformar el mito, el discurso literario mantiene viva su herencia y renueva los imaginarios sociales. En este sentido, la lectura de

²² Esto también lo observa Lotman (1996): “El aspecto evolutivo [de la correlación mito-literatura] establece la idea del mito como un determinado estadio de la conciencia, que precedió históricamente al surgimiento de la literatura escrita, la cual lo releva en el sentido estadal y cronológico-real. Por eso, desde este punto de vista, la literatura sólo tiene trato con formas destruidas, vestigiales, del mito y contribuye activamente ella misma a esa destrucción” (p. 129).

obras literarias tiene el poder de comportar “una alternativa de transformación de la representación social de la realidad” (Goicochea, 2009, p. 4), a la vez que contribuye a un refinamiento de la sensibilidad y a la educación de la imaginación (Frye, 1974).

Literature as a whole is not an aggregate of exhibits with red and blue ribbons attached to them, like a cat-show, but the range of articulate human imagination as it extends from the height of imaginative heaven to the depth of imaginative hell. Literature is a human apocalypse, man’s revelation to man, and criticism is not a body of abjudications, but the awareness of that revelation, the last judgement of mankind (Frye, 1974, p. 44).

I.2.3. El rol de los mitos en los ritos iniciáticos

Los ritos de iniciación a menudo comprenden el recitado de *mitos del origen* de actividades humanas como la alimentación, el trabajo, la educación y el matrimonio (siendo el cosmogónico el modelo fundamental), para revelar la sacralidad de la creación, de la humanidad y de la naturaleza (Eliade, 2001, p. 43). Estos mitos representan el aspecto simbólico y secuencial de la iniciación en una forma verbal narrativa que se tiene por historia sagrada y verdadera. Constituyen, así, un conocimiento de orden esotérico: son secretos, se transmiten en el curso de la iniciación y van acompañados de un poder mágico-religioso (Eliade, 1973, p. 27) por cuanto son una invocación (p. 22) y un paradigma de todo acto humano significativo. Son vehículos para la meditación y el desarrollo espiritual. Cumplen una importante función en las curaciones: se recurre al relato cosmogónico, arquetipo de la creación y del comienzo absoluto, con el fin de ayudar al enfermo a recomenzar su vida, ya que el retorno al origen permite nacer de nuevo (Eliade, 1973, pp. 43-47). La cosmogonía también se sigue para los ritos del Año Nuevo y la entronización del rey, dado que en ambos casos se busca el mismo fin: la renovación cósmica. Sin embargo, con las ceremonias de consagración del rey, la renovación se hace paulatinamente solidaria de la historia y comienza a desligarse del calendario y los ciclos naturales.

Por otra parte, la importancia del origen implica la idea complementaria del fin radical expresada por los mitos escatológicos: el viejo mundo debe ser completamente destruido para que advenga uno nuevo. Así, los mitos del fin del mundo ponen en evidencia “la movilidad del origen” (Eliade, 1973, p. 90), ya que este no solo se encuentra en el pasado, sino también en el porvenir. En general, la escatología expresa la misma idea arcaica, extendida, de la degradación progresiva del cosmos, que necesita ser renovado periódicamente.

I.2.4. El mito del héroe

Además de los mitos cosmogónicos y escatológicos, la iniciación ritual está asociada con el mito del viaje del héroe, figura con la que, para C. G. Jung (1998), el simbolismo de la libido abandona el dominio de la imagen astral de la cosmogonía para adoptar forma humana. No obstante, la cualidad extraordinaria y poderosa del héroe (simbolizada a menudo por el atributo solar y la filiación divina) se considera expresión de las aspiraciones por superar o trascender la condición humana. Según Jung, el mito del héroe es un drama inconsciente proyectado (1998, p. 393), que se refiere a un sacrificio. Este sacrificio da cuenta de un proceso de transformación que resulta visible a la conciencia porque suscita representaciones (p. 426).

Eliade (2001) realiza la importante distinción de que el relato heroico remite a una *mitología iniciática* más que a un ritual iniciático, pues introduce elementos nuevos: la iniciación es dramática y peligrosa, dado que el héroe emprende el regreso al útero estando vivo y siendo adulto, lo que no supone su muerte y renacimiento, sino la búsqueda de la inmortalidad, un rasgo familiar a los misterios grecoorientales, los que ilustran la importancia de una experiencia religiosa personal e independiente de un culto público.

Henderson (en C. G. Jung, 1984) hace notar que la iniciación ritual implica un acto de sumisión por parte del novicio y no una *hybris* como en el mito heroico. El héroe mítico

posee una condición singular e inmortal, y constituye, en términos psicológicos, un arquetipo del sí-mismo (C. G. Jung, 1998, p. 393) con el cual el neófito *no debe identificarse*. En otras palabras, el héroe es una figura ficcional; el neófito o iniciado, un individuo “real”. Estas diferencias podrían guardar relación con las transformaciones de los ritos de la pubertad en el mundo griego, que resultaron en

...la forma diluida de una educación cívica que incluía, entre otras cosas, una introducción nada dramática de los muchachos a la vida religiosa de la ciudad. No obstante, los personajes y escenarios mitológicos que regulan esta serie de ceremonias cívicas todavía conservan el recuerdo de un estado de cosas más arcaico, que no deja de guardar ciertas similitudes con la atmósfera en la que se desarrollan los ritos de la pubertad entre los pueblos primitivos. Así pues, por ejemplo, se ha demostrado que la legendaria figura de Teseo, y los ritos relacionados con su nombre, pueden ser explicados de forma más sencilla si los consideramos como dependientes de un escenario iniciático (Eliade, 2001, p. 156).

Según Eliade, con misterios como los eleusinos comienza un proceso de reevaluación espiritual de los contenidos iniciáticos primitivos que se profundiza con las interpretaciones alegóricas (principalmente neoplatónicas) de la Antigüedad tardía, de autores como Jámblico, Proclo, Sinesio y Olimpiodoro (p. 163).

En las grandes civilizaciones históricas en las que proliferaron los misterios, ya no hallamos la situación característica de las culturas primitivas. En éstas, como vimos en más de una ocasión, las iniciaciones de los jóvenes eran, al mismo tiempo, una ocasión para la completa regeneración no sólo de la colectividad sino también del cosmos. En el período helenístico hallamos una situación totalmente distinta; el inmenso éxito de los misterios ilustra una ruptura entre las élites religiosas y la religión del Estado, una ruptura que el cristianismo ensancharía y que, al menos durante un tiempo, acabaría por completar (p. 162).

El mito del héroe tiene entre sus formulaciones pioneras los trabajos del psicólogo Otto Rank (*El mito del nacimiento del héroe*, publicado en 1909) y de Lord Raglan (autor de *The Hero, A Study in Tradition, Myth and Drama*, de 1936), pero la esquematización ya clásica es aportada por la obra de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, de 1949. Asimismo, cabe mencionar, por su especificidad crítico-literaria, el ensayo “Archetypes of Literature”, en el que Northrop Frye (1951) define un esquema similar, al que considera el

mito central de la literatura occidental. Ambas propuestas, la de Campbell y la de Frye, se inspiran en la estructura ritual iniciática.

I.2.4.1. El monomito de Joseph Campbell

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito [palabra tomada del *Finnegans Wake* de Joyce].

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (Campbell, 2006, p. 35).

El *monomito* es el resultado de una gran investigación en mitología comparada que asimila los contenidos simbólicos mítico-religiosos a la psicología individual. Esta relación se funda en el desarrollo cultural que conduce, con el correr de los siglos, a la formación de la personalidad, en paralelo con la gestación del culto del héroe (Jung, 1998, p. 190).

La unidad nuclear del monomito –que consiste en “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (Campbell, 2006, pp. 39-40)– expresa “la unicidad del espíritu humano en sus aspiraciones, poderes, vicisitudes y sabiduría” (p. 40). La propuesta de Campbell es sintética y universalista, lo que le ha valido imputaciones de falta de rigurosidad científica (Northup, 2006; Dundes, 2005).

El esquema propuesto, de *partida-iniciación-regreso*, presenta para cada una de las tres etapas otras subdivisiones. La partida consiste en el llamado que recibe el héroe (con la posibilidad de su negativa), la llegada de la ayuda sobrenatural y el cruce del primer umbral (que corresponde al primer enfrentamiento con lo desconocido y con los propios miedos). Comparativamente, en los ritos de paso la partida consiste generalmente en separar al novicio, a menudo de forma dramática, de la madre y el mundo infantil.

El cruce del primer umbral abre el camino de las pruebas y la segunda etapa –la *iniciación propiamente dicha*–, que consiste en la experiencia de la muerte, simbolizada por el descenso al inframundo o el ser engullido por un monstruo. Las diferentes pruebas a las que se expone el héroe alcanzan su punto central en el encuentro con la diosa (el matrimonio sagrado o hierogamia) y la experimentación de la tentación, para luego pasar al momento de la reconciliación con el padre en su doble aspecto terrible y misericordioso. Se trata del enfrentamiento con los arquetipos del ánima (como madre/diosa) y el ánimus (como padre/dios), donde el objetivo es trascender las imágenes infantiles. Posteriormente, la apoteosis y la gracia última corresponden a la “visión de lo imperecedero” y la obtención del elixir o don sobrenatural. Comparativamente, en los ritos de paso el iniciado enfrenta pruebas como las prohibiciones de alimentos y/o sueño, segregación y mutilaciones físicas; actos que simbolizan la muerte al estado anterior para renacer a una nueva condición existencial, el nuevo nivel de conciencia que se requiere para ingresar en el mundo adulto (o bien, la sociedad secreta, el gremio, la cofradía, la orden eclesiástica). En esta etapa el iniciado recibe, además, el conocimiento sagrado mediante la escucha del recitado de un mito o la revelación de alguna fórmula o plegaria secreta.

La última etapa del monomito, el regreso, no siempre se cumple: es posible que el héroe se niegue y permanezca con los dioses, o muera. El regreso implica la reintegración en la comunidad y la renovación de esta a partir de la dádiva sobrenatural o sabiduría aportada por el héroe, por lo que este asume una nueva responsabilidad como mensajero de los dioses. En la estructura del rito de paso, el retorno a la comunidad significa asumir el nuevo rol y, además, la responsabilidad de ser un iniciador en el futuro, renovando de esta manera el ciclo de la vida en común. En los dos casos (rito de paso y monomito) el retorno conlleva una importante aceptación de la responsabilidad individual hacia la comunidad, pero (y esta es

una diferencia clave) en el mito heroico esto constituye una alternativa tras la apoteosis, no una obligación como en el rito.

Posteriormente, Campbell señaló la coincidencia entre la imaginería de la fantasía esquizofrénica y la del viaje mitológico del héroe (1999, p. 234), pero con la diferencia (respecto de los chamanes primitivos) de que el individuo moderno experimenta, al regresar de su zambullida en el inconsciente, una ruptura radical con el sistema simbólico cultural, es decir, un desacuerdo entre vida interior y exterior, lo cual es congruente con las observaciones de la inviabilidad iniciática en las sociedades occidentales contemporáneas (como se expuso en I.1.5).

El monomito constituye una ficción heurística, una macroestructura que postula una fórmula narrativa global para los mitos heroicos. Su mérito es la erudición: orienta en la lectura, en la búsqueda de referencias, provee un marco de comprensión. Pero la generalización erudita es también su defecto: abre la puerta a la perversión del esquema a manos del aplicacionismo analítico, y a la explotación por parte de lo que podría llamarse “la industria del relato”. Con todo, es innegable su relevancia como aporte para el estudio especulativo sobre el vínculo entre los ritos iniciáticos y la literatura.

Por último, cabe señalar que los aportes de Campbell, de uso frecuente en el ámbito de la crítica literaria, son desacreditados por estudiosos del folklore como Alan Dundes (2005) a causa de sus pretensiones universalistas, presupuestos junguianos y falta de rigurosidad. También se ha objetado el carácter patriarcal del monomito (Lefkowitz, 1990; Nicholson, 2011), dado su tratamiento de las figuras femeninas como meras ayudantes u obstáculos en el camino del héroe. “Faithful both to some of the limits of the mythic record and in accord with the gender traditionalism of his time, Campbell does not adequately deal with woman as hero” (Nicholson, 2011, p 189).

I.2.4.2. El mito de la búsqueda de Northrop Frye

En un trabajo temprano, Frye (1951) propone una macroestructura mítico-literaria similar a la del monomito: el *quest myth*. Para explicarla, empieza por señalar que la obra literaria consiste en un movimiento lineal (la narrativa, que se corresponde con el aspecto melódico en la música) y una forma/imagen total o unidad integradora (el significado, correspondiente a la armonía musical, que en la *Anatomy* Frye llamará *dianoia*). El crítico postula, por un lado, que el aspecto narrativo tiene su origen en el ritual por el carácter secuencial y la tendencia abarcadora o enciclopédica. Además, “it can be seen by an observer, but it is largely concealed from the participators themselves” (p. 103). Por otro lado, considera que el aspecto del significado (*meaning*) es de origen oracular y deriva de un momento epifánico, “the flash of instantaneous comprehension with no direct reference to time” (p. 103), que con el tiempo tomó la forma de proverbios, acertijos y mandamientos. Estos dos aspectos se conjugan en el mito literario central de la búsqueda, que comparte “a single pattern of significance” (p. 104) con los ciclos vital, del día y la noche, y estacional. Dicho mito está centrado en una figura que aglutina representaciones solares, telúricas, deíficas y humanas.

Por un lado, la estructura narrativa del *quest myth* está dividida en cuatro fases que homologan los ciclos mencionados con uno de los cuatro *generic plots* (el romance, la comedia, la tragedia y la sátira); mientras que, en cuanto al aspecto del significado, el correlato de dicho mito está representado por el ciclo del sueño y la vigilia, de la luz y la oscuridad, que son imágenes de los trabajos del inconsciente, fuente de las epifanías y revelaciones oraculares.

En su imagería, el mito de la búsqueda apunta, según Frye, a la realización o cumplimiento de la *visión de inocencia*, la que aprehende el mundo en términos de

inteligibilidad humana total y se corresponde con la visión del mundo no caído o el paraíso en la religión cristiana (asimilable a la plenitud de la que habla Ricoeur, cf. I.2.5.2.a). Esta es la visión cómica de la vida, en contraste con la trágica, que ve la búsqueda atrapada en el ciclo de la repetición.

Frye sostiene que el arte aspira a la resolución de las antítesis, a la realización de un mundo donde coinciden el deseo interno y la circunstancia externa; el mismo objetivo del ritual en su intento por combinar los poderes humano y natural mediante el trabajo.

The social function of the arts, therefore, seems to be closely connected with visualizing the goal of work in human life. So in terms of significance, the central myth of art must be the vision of the end of social effort, the innocent world of fulfilled desires, the free human society (p. 107).

Para Frye, el dios o héroe, con su antropomorfismo y poder sobrehumano, representa la constitución gradual de la visión de una “omnipotent personal community beyond an indifferent nature” (p. 108). Posteriormente, el crítico canadiense va a concentrarse en la Biblia cristiana, “the main source of undisplaced myth in our tradition” (1990, p. 140), en un esfuerzo por sistematizar la tipología bíblica, la cual se ha vuelto un lenguaje incomprensible para la mayoría de los críticos literarios de la segunda mitad del siglo XX (p. 14). Este empeño debe ser remitido a la propuesta de Frye, que es desarrollar los fundamentos teórico-literarios para una autonomía de la crítica literaria como disciplina científica, siguiendo la tradición de la *Poética* aristotélica.²³ Frente al monomito y el *quest myth*, el enfoque en la Biblia, “a definitive myth, a single archetypal structure extending from creation to apocalypse” (p. 315), corre con la ventaja de tener a disposición en un libro (o pequeña biblioteca) el compendio unificado de una mitología fijada por la escritura, y no, como en el caso del monomito, una estructura narrativa postulada a partir de la comparación de múltiples mitos.

²³ Proyecto que se esboza en la *Anatomy of Criticism*, de 1957, y se completa con *The Great Code* (de 1981) y *Words With Power* (de 1990).

I.2.5. Mitología bíblica

Con la designación “mitología bíblica” nos referimos a un núcleo de narraciones tradicionales (de tipo cosmogónico, antropogónico y escatológico) y figuras (p. ej., Dios, Satán, Adán, Eva, Cristo y la Virgen) cuya fuente primaria es la Biblia. Dicho núcleo se inscribe en el espectro más amplio de la mitología judeocristiana, que abarca fuentes más vastas y es considerada, junto con la mitología grecorromana, base de la cultura occidental (Frye, 1990, p. 133; Bloom & Rosenberg, 1995, p. 27).

Los mitos bíblicos están impregnados de elementos que se remontan a tiempos y culturas más antiguos o coetáneos (sumerios, acadios, babilónicos, cananeos, griegos, egipcios),²⁴ y abarcan una multiplicidad pasmosa de lenguas en su conformación (arameo, griego, latín, versiones modernas en lenguas vernáculas), razón por la cual se destaca el carácter modesto de los objetivos de esta investigación, que indaga sobre algunas historias y personajes concretos del canon bíblico y su relación intertextual con la obra vonnegutiana.

Durante mucho tiempo se negó que en la Biblia hubiera mitos. Se tomaba su contenido como relación de hechos históricos incontestables, y todavía hay quienes así lo consideran. En el siglo XVII, Baruch Spinoza causó un gran revuelo al cuestionar la veracidad de los contenidos del libro cristiano. Con la Ilustración y el progreso científico (especialmente, con la difusión de las teorías de la evolución y los descubrimientos arqueológicos y paleontológicos), la intransigencia ha dejado de ser significativa. Un creciente interés por el estudio de las fuentes autorales de la Biblia y la investigación sobre el Jesús histórico marcan los siglos XIX y XX. En 1840 se publica *La esencia del cristianismo*, de Ludwig Feuerbach (1995), quien sostiene que Dios no existe como entidad en sí, como algo exterior al hombre. Para el filósofo alemán, el Dios objetivado extrapola el misterio de

²⁴ Sobre los orígenes de los mitos y leyendas judeocristianos, véase Graves & Patai (2000) y McGinn (1999).

lo humano y enajena a hombres y mujeres de su humanidad; ideas que son los antecedentes del concepto marxista de alienación. En 1877, Julius Wellhausen da a conocer la teoría de las cuatro fuentes del Hexateuco, que ha tenido amplia difusión y aceptación en el ámbito especializado (Hayes, 2006).

Con el fin de obtener una visión general (aunque, por supuesto, en absoluto exhaustiva ni la única válida) de la mitología bíblica, nos enfocamos, primero (en I.2.5.1), en algunos aspectos de los mitos hebreos señalados por Graves y Patai (2000), articulados con una síntesis de la reconstrucción, propuesta por Gerhard Von Rad, del proceso de configuración literaria del Hexateuco (por ser clarificadora de las relaciones entre mito y literatura) y los aportes de Jacob L. Wright sobre el significado histórico-político de la Biblia hebrea. En segundo lugar (en I.2.5.2), para comprender el sentido iniciático de la Biblia cristiana en su unidad mitológica, atendemos a las lecturas Paul Ricoeur y Northrop Frye.

I.2.5.1. Los mitos hebreos y el proceso de configuración literaria del Antiguo Testamento

Los estudios bíblicos del siglo XX ahondan en la contextualización de la Biblia respecto de sus orígenes y comunidades de referencia, así como en el análisis textual. Gerhard von Rad (1982) publica en 1949 un estudio del Hexateuco como unidad composicional, para demostrar que el redactor “J” –o redactora, si se acepta la hipótesis de Bloom (en Bloom & Rosenberg, 1995)–, designado “el Yahwista”, fue quien le dio toda su forma y dimensión; una tesis que es útil para considerar los procesos que ligan lo mítico con lo literario. Von Rad identifica el núcleo narrativo bíblico y su base teológica como el esquema de un credo histórico-salvífico que se amplía mediante una serie de inserciones.²⁵ “J” es el/la recopilador/a, con quien empieza la *Literaturwerdung*, o “proceso de

²⁵ La historia de los patriarcas, el éxodo y la entrada en Canaán, a la que los relatos de los orígenes, yahvista y sacerdotal, sirven de pórtico teológico (Von Rad, 1982, pp. 53-54).

configuración literaria” (1982, p. 18), de una serie de leyendas, sagas y narraciones independientes que en su mayoría eran etiologías y que, hasta ese momento, circulaban oralmente en boca del pueblo, sin ligazón. Estas narraciones correspondían a lo que Von Rad denomina leyendas culturales (es decir, relativas al culto): historias sobre una revelación divina ocurrida en un lugar que se vuelve sagrado. La manipulación literaria es posible cuando estos materiales sufren un relajamiento de los vínculos que los conectan con su lugar de origen, en el contexto de una crisis que corre pareja con la formación del Estado de Israel (el fin de la era de los Jueces y la denominada *Aufklärung* salomónica). Así, al desgajarse del ámbito del culto, se da una “liberación” y “espiritualización” de los contenidos:

...Toda espiritualización implica al mismo tiempo un peligroso proceso de disolución que erosiona la médula de los materiales que la tradición contiene, pues siempre una espiritualización es también una racionalización. El hombre no adopta ya ante esos materiales una actitud ingenua de aceptación respetuosa, sino que comienza a dominarlos, a interpretarlos, a modificarlos en función de su razón (p. 19).

La innovación teológica de dicha manipulación literaria consiste en que “el centro de la actuación divina trasciende de súbito las instituciones sacras, y queda más oculto a los ojos de los hombres, pues ahora es también la esfera de lo profano un ámbito de dicha actuación” (p. 34). Este cambio está fuertemente conectado con el surgimiento y fortalecimiento del aparato estatal en Israel, para Von Rad; idea que Graves y Patai (2000) también destacan al afirmar que la “falsificación, revisión y edición” de la Biblia tiene como fin justificar el mito de un destino nacional (p. 16).

Von Rad se refiere, además, al problema hermenéutico de la manipulación literaria, que contribuye a la cuestionabilidad del valor de la Biblia como testimonio histórico. Este problema, enfatizado por el materialismo histórico decimonónico, motiva una defensa, por parte de Von Rad, del contenido ficcional como portador de historia (tradicción), en una reivindicación de la sabiduría narrativa:

La leyenda no es en modo alguno únicamente el producto de una fantasía que vaga libre; también ella evoca historia. ...La leyenda, la saga procede de una edad de la vida de los

pueblos totalmente distinta. Arraiga en una forma social pre-estatal. ...Y es la leyenda, mucho mejor que la historiografía, quien sabe desentrañar esa misteriosa actualidad de lo que parecía pretérito. ...Existe otra historia que el pueblo hace junto a la de los hechos exteriores, como guerras, victorias, migraciones y catástrofes políticas; es una historia íntima, una historia que se desarrolla en otro plano, una historia de las vivencias y las experiencias más interiores, de extrañas guías, un trabajar y un madurar en los misterios de la vida (1982, p. 38).

Esta observación de Von Rad sobre el valor del *saber narrativo* remite a las de Lyotard (1987a, pp. 18-21) y Walter Benjamin (2001, pp. 111-134) acerca de esa forma particular de contar y transmitir saberes vivenciales irreducibles a fórmulas, que involucra los sentimientos y está orientada hacia lo práctico, que permite recrear la complejidad de una situación existencial, que logra que el destinatario esté lo más cerca posible de vivir una experiencia que no ha vivido y así experimentar otro lugar, otra perspectiva. Este es el corazón que une al mito y la literatura. Y la Biblia, más allá de su función como libro sagrado de religiones organizadas, mantiene su vigencia por esas cualidades.

Von Rad (1982) enfatiza el proceso de narración y escucha que interviene en la conformación de una leyenda, la cual adquiere una forma plástica como vehículo transmisor de las experiencias de una comunidad y permite conectar lo antiguo con lo actual. Destaca, como indicio de su arcaica procedencia, el hecho de que las historias bíblicas de los patriarcas y los orígenes invocan el ámbito de la familia. Por su parte, Graves y Patai (2000) señalan que el paso del culto cananeo (en que las diosas dominaban) al monoteísmo autoritario está vinculado con la necesidad de fortalecer a los judíos frente a los invasores de Asiria y Egipto (p. 12).

Para Jacob L. Wright, “the Bible is a pedagogical project of peoplehood that emerged in response to the defeat of the state” (2014, 6:14). En su estudio del impacto de la derrota en la formación de la Biblia hebrea, Wright arguye que los autores bíblicos respondieron a las catástrofes históricas de los años 722 y 587/6 a. C. a través de una remodelación de la identidad del antiguo pueblo de Judea, mediante operaciones como la reinención de la figura

del héroe. A diferencia de los griegos, los héroes bíblicos –los patriarcas– mueren viejos y se reúnen honorablemente con sus antepasados, mientras que el ejercicio y recompensa de la virtud no son presentados como patrimonio exclusivo de una condición aristocrática (Graves & Patai, 2000, p. 16). Otra diferencia con los mitos griegos es que en la Biblia los relatos hebreos se intercalan con comentarios religiosos, didácticos y morales, y son utilizados para la proclama política. También es nueva la consideración del tiempo histórico como único e irrepetible, y la importancia dada a la mutua influencia entre las generaciones pasadas, presentes y futuras.

Para Wright (2014), la Biblia ofrece una suerte de mapa de ruta en relación con la historia de Israel, sus crisis y la superación de ellas, cuyo núcleo es la idea, aplicable a toda la condición humana, de que a través de la experiencia de su falibilidad el individuo adquiere sabiduría. En ese sentido Graves y Patai (2000) afirman que “el mito hebreo patriarcal y monoteísta ha establecido firmemente los principios éticos de la vida occidental” (p. 17).

El Antiguo Testamento puede verse, así, como el resultado de una composición literaria que enlaza y reelabora leyendas y relatos de tradición oral en el afán de consolidar una identidad religiosa y social que trascienda las arbitrarias configuraciones político-económicas y garantice la supervivencia de un acervo frente a los embates de la historia. En el proceso estudiado por Von Rad encontramos un ejemplo de las continuidades y rupturas que unen las formas tempranas del mito con la literatura moderna a través del texto bíblico. Tal proceso implica racionalización y pérdida de autoctonía; una suerte que también corren los mitos griegos. Sin embargo, los mitos bíblicos forman parte de la revelación contenida en el libro sagrado de una religión monoteísta aún vigente, todo lo contrario de aquellos. Más aún, a lo largo de la historia de los últimos dos milenios ha habido luchas encarnizadas por

imponer la interpretación correcta,²⁶ y durante buena parte de ese período la casta sacerdotal católica monopolizó la exégesis en Occidente.

I.2.5.2. El sentido iniciático de la mitología bíblica

La Biblia presenta ya la incipiente devaluación del mito que se advierte en el contexto griego:

El Nuevo Testamento emplea la palabra *mythos* en este sentido [=no realmente verdadero] y nos insta a evitar el uso de “*bebelous mythous*” (historias profanas). Los *mythoi*, o simplemente cuentos, eran lo que tenían las demás religiones: lo que los cristianos tenían eran los *logoi*, las historias verdaderas (Frye, 1992, p. 29).

Con todo, la apropiación de elementos míticos de la tradición helénica en el Nuevo Testamento es notable, por ejemplo, en la figura de Cristo, en la que no solo opera el mito hebreo del Mesías (de ascendencia zoroástrica), sino también el del dios agonizante (Frazer, 2014).²⁷ En general, se considera que, por sus orígenes y fisonomía, el cristianismo es un culto oriental, que comparte con los misterios que proliferan en el mundo grecorromano el carácter sotérico (Alvar & Maza, 1995, p. 435).

El Nuevo Testamento constituye, asimismo, una apropiación y reinterpretación del *Tanakh* o Biblia hebrea. La relación entre ambos es doblemente especular: los presagios del primero son desarrollados en el segundo, que viene a revelar lo oculto en aquel. Esto resulta en una estructura tipológica (Eliade, 1979), producto de un modo de pensamiento causal que no se funda en la razón ni se relaciona con el pasado, sino que, siguiendo a Frye (1988), se basa en la fe, la esperanza y la visión, y mira hacia el futuro. Esto es lo que para Frye cimienta

²⁶ Un interesante ejemplo actual de relectura del mito cristiano en clave atea o existencialista es la expuesta por Slavoj Žižek, para quien la muerte de Cristo representa la efectiva muerte de Dios y la oportunidad para tomar conciencia de qué significa la libertad humana. La duda de Cristo en la cruz, el sentimiento de ser abandonado por el Padre, refleja la fundamental soledad del ser humano, es decir, el hecho de que a fin de cuentas este depende de sí mismo para llevar adelante su vida (cf. Fiennes, 2013).

²⁷ En *La rama dorada*, Frazer contribuyó a la demostración de las semejanzas entre el cristianismo y las religiones paganas al analizar los puntos de contacto entre la vida de Jesucristo con los mitos de Adonis, Atis, Osiris y Dionisos. Otto Rank (1981) analiza las similitudes entre Sargón, Moisés, Edipo, Gilgamesh, Jesús, Sigfrido y otras figuras míticas en cuanto a la representación de sus nacimientos y vida temprana.

“nuestra moderna confianza en el proceso histórico” (p. 106). La llegada del cristianismo aporta un sentimiento de novedad relacionado con la historicidad de Jesús y el acontecimiento irreversible de su resurrección.

Entre los elementos cristianos iniciáticos se destacan el bautismo y la eucaristía, en su calidad de ritos que señalan cambios en la condición existencial y el ingreso en una comunidad de elegidos, así como el simbolismo de la cruz, en el que confluyen los símbolos del árbol de la vida –de Oriente Próximo– y del árbol cósmico arcaico (Eliade, 1979 y 2001). Si bien el cristianismo fue, a su vez, apropiándose del contenido de los misterios y de la filosofía neoplatónica, una diferencia fundamental respecto de aquellos es su carácter exotérico, de religión dirigida a todos los que quisieran recibir su mensaje.

Para Joseph Campbell (1999), el Antiguo Testamento se diferencia del Nuevo por ser la expresión de una mitología de guerra aún vigente (pp. 204-210), por responder al espíritu defensivo que define culturalmente a un grupo frente al extranjero. En cambio, los Evangelios sinópticos (los de Mateo, Marcos y Lucas) se relacionan más con una mitología de paz (pp. 212-219), ligada a un camino de iniciación espiritual basado en la renuncia ascética al mundo material en pos de un Reino de los Cielos que, para Campbell, es presente psicológico antes que futuro histórico.

1.2.5.2.a. La lectura de Paul Ricoeur

Desde la hermenéutica filosófica, Ricoeur (2004a) llama la atención sobre el carácter “propriadamente antropológico” (p. 377) del mito adámico, que desdobra el Origen “en un origen de la bondad de lo creado y un origen de la maldad de la historia” (pp. 386-387). Este desdoblamiento es producto del mito, que “sitúa sucesivamente aquello que es coetáneo” (p. 394) en virtud de su índole narrativa; es decir, presenta un antes y un después del acontecimiento de la caída, y hace que el bien y el mal se perciban como separados y

opuestos. Sumado a ello, la presencia de varios personajes enriquece la perspectiva del “Instante”, del acontecimiento, con la del “Lapso de duración” (p. 395), gracias a la variedad proyectada de las pasiones y motivaciones del extravío: la historia de la seducción y la tentación de Eva por la serpiente refiere el surgimiento de la duda, la codicia, el deseo de infinitud, la vanidad. Pone en evidencia la debilidad y permite inferir que es la estructura misma de una libertad finita (y no la libido humana) la que hace posible el mal (p. 397). En este relato, la serpiente conserva la potencia de su antigua simbología y representa el mal en un triple aspecto: es la parte concupiscente del ser humano, un rasgo de su interioridad; es lo que ya está allí (en el Edén), el mal “exterior” que se transmite por tradición, como parte de la conexión interhumana; y, más radicalmente, remite a la indiferencia de la naturaleza y el cosmos ante la exigencia ética humana, abonando “un sentimiento universal de lo absurdo” (p. 400). Por su parte, Satanás, el Maligno, es una elaboración posterior, heredera del dualismo persa, que para Ricoeur representa una figura límite para designar “ese mal que prosigo cuando, a mi vez, lo continúo y lo introduzco en el mundo; el siempre-ya-ahí del mal es el *otro* aspecto de ese mal del que, no obstante, *yo* soy responsable” (p. 402, cursivas del autor).

Ricoeur llama la atención sobre la “contaminación” (p. 464) del mito adámico por el mito órfico del alma exiliada, lo que da origen a un cristianismo de expresión neoplatónica, cuya visión del cuerpo implica alienación, por cuanto lo concibe como realidad existencial inferior, de cautiverio y muerte, que se opone a la sustancial, libre y superior del alma. Esta confusión marca también el paso de una concepción del pecado como *descarrío* a la del pecado como *caída*, que se vincula a la consideración, ajena al mito adámico original, de una superhumanidad primordial.

El mito adámico se completa con el simbolismo escatológico del perdón representado por Cristo como figura compleja y aglutinante de una serie de “tipos”: segundo Adán, Rey-

Mesías, Rey-Pastor, Príncipe de la Paz, Siervo de Yahvé e Hijo del Hombre (p. 415). Cristo es el símbolo del misterio de lo humano, de su doble condición regia y sierva, juzgadora y víctima, feliz y trágica. Este segundo Adán pone de manifiesto, no una restauración del mundo anterior a la caída, sino una progresión hacia una nueva creación y un hombre nuevo. Aquí Ricoeur recupera la interpretación que da el idealismo alemán del mito adámico al señalar que Kant “comprende la degeneración, libre y fatídica, del hombre como la dolorosa vía de toda vida ética, de carácter y nivel adultos” (p. 414), lo que desde San Agustín se conoce como la *felix culpa*. En otras palabras,

...el acceso del hombre a su humanidad, el paso de su infancia a su madurez, tanto en el plano del individuo como en el de la especie, pasan por tomar conciencia de sus limitaciones, de sus conflictos y de sus sufrimientos (pp. 414-415).

Así, el foco bíblico-cristiano está en el perdón y la curación que cobran sentido a partir de la vivencia de la participación del individuo en “el «tipo» del Hombre fundamental” (p. 415) que lleva de Adán a Cristo. El pecado es la vía para la salvación.

1.2.5.2.b. La lectura de Northrop Frye

Desde una perspectiva crítico-literaria, Frye propone una lectura de la Biblia que aporta una síntesis de su imaginaria y unidad estructural. Para él, las imágenes y narrativa bíblicas han forjado el universo mitológico de Occidente (1988, p. 11) con un efecto, hoy en decadencia, “similar al que logran los proverbios populares” (p. 12). Además, si bien la Biblia es, como su etimología lo indica, un conjunto de libros o biblioteca, ha influido en la imaginación occidental como una unidad:

...Consta de un principio y de un final, y de algunos vestigios de estructura total. Comienza donde comienza el tiempo, con la creación del mundo; finaliza donde lo hace el tiempo, con el Apocalipsis, y narra la historia de la humanidad en ese lapso, o el aspecto de la historia por el que se interesa, bajo los nombres simbólicos de Adán e Israel. Cuenta también con una serie de imágenes concretas: ciudad, montaña, río, jardín, árbol, aceite, fuente, pan, vino,

novia, oveja y muchas otras, las cuales se repiten tan a menudo que indican con claridad cierto tipo de principio unificador (p. 13).

La unidad de la Biblia viene dada así por un núcleo interior de estructura mítica y metafórica: mítica en cuanto relato que cuenta sobre la redención humana entre el principio y el final de los tiempos; metafórica por el modo como se yuxtapone su imaginería para formar un cuadro apocalíptico o beatífico donde la visión de plenitud (de pura identidad e igualdad) es representada por el cuerpo de Cristo.²⁸

Narrativamente, la Biblia sigue la forma de una (divina) comedia (Frye & Macpherson, 2004, p. 22), donde “una serie de desgracias y malos entendidos lleva la acción hasta un punto peligrosamente bajo, después de lo cual un giro afortunado en el argumento lleva la conclusión a un final feliz” (Frye, 1988, p. 198). Este relato en forma de U se repite a lo largo del texto bíblico con las sucesivas apostasías y restauraciones de la alianza entre Dios e Israel, con la pérdida del árbol y el agua de la vida en el *Génesis* y su recuperación en el *Apocalipsis*, y con la caída Adán y Eva y la redención por Cristo que, desde la perspectiva cristiana, implica el fin de la historia y una liberación definitiva para toda la humanidad. Ya en la *Anatomy*, Frye se había referido a estas variantes del argumento bíblico como *quest myths* (cf. I.2.4.2), cuando los vincula con el *romance* (cf. I.2.6.1).

Así, el mito central de la Biblia es “un mito de liberación” (Frye, 1988, p. 75), que implica una redención de la *Weltgeschichte* por la *Heilgeschichte*, de la historia por el mito.

Una vida humana sería, no importa qué “religión” se invoque, no puede comenzar a menos que veamos un elemento de ilusión en la realidad, y algo real en las fantasías acerca de qué podría haber allí en cambio. En este punto, lo imaginativo y lo significativo comienzan a unirse (pp. 75-76).

Esto sucede especialmente con el mito bíblico, argumenta Frye, ya que se basa en la metáfora no como un ornamento retórico, sino como un modo de pensamiento predominante

²⁸ Figura que aglutina todos los estratos de la cadena del ser: divino (hijo de dios), humano (encarnado), animal (cordero), vegetal (pan y vino) y mineral (piedra de la Iglesia). Frye (1988) señala que este rasgo de unidad, propio de toda mitología, es lo que la constituye como poderoso instrumento de coerción y autoridad.

que no remite primariamente a lo externo o no verbal, como sí lo hace el lenguaje descriptivo privilegiado por el discurso científico: “Por lo tanto en el mundo de los clisés comunes se ha llegado a considerar moral... en la distinción entre lo poético y lo descriptivo, sólo a esto último, que parece comprometido con la verdad” (p. 85).²⁹ Llevado a su extremo, este “prejuicio cultural” (p. 85) conduce a un literalismo superficial que subordina las palabras a las cosas “reales”, lo que lo emparenta con la idolatría: la proyección “literal” al mundo externo de una imagen que podría ser bastante aceptable como metáfora literaria (p. 86). El aspecto metafórico (por ejemplo, al decir que Cristo es dios y hombre; o que es el camino) trasciende el mundo de la lógica y revela que las verdades de la Biblia son espirituales en tanto que poéticas y no descriptivas, conectadas con una sabiduría existencial “cuyo centro está en el interés humano” (p. 92). Esta sabiduría consiste en la captación de que la trascendencia humana respecto del “mundo caído” depende de la transformación de la relación enajenada de mujeres y hombres con su entorno (humano y natural) en una relación diferente: de amor, creativa y fluida en el sentido de “energía sin alienación” (p. 102). Dicha transformación supone una base de dos polos metafóricos:

...la enseñanza de Jesús recurre a menudo al hecho de que la vida humana, sea o no cíclica, es una mezcla confusa e inseparable de alegría y sufrimiento, de bien y mal, de vida y de muerte, y que las realidades eternas de esta vida son sus dos polos, los mundos de vida y muerte que se hallan fuera del tiempo (p. 97).

Dichos polos conforman dos patrones organizativos que en la *Anatomy* Frye (1990) identifica con una imaginería “apocalíptica”, que presenta la realidad en concordancia con el deseo humano (p. 141) –con imágenes como el jardín, el árbol de la vida, el cordero, la ciudad santa, el templo, la viña–, y otra “demoníaca”, representativa del mundo no deseado, de cautiverio, dolor, confusión y persecución (p. 147) –entre cuyas imágenes están, por

²⁹ También Ricoeur (2004a) ve en el mito la forma cifrada de “una crítica de la ilusión del aparecer” (p. 397), observación que llama la atención sobre el potencial metacrítico de la ficción, concretamente, del mito adámico.

ejemplo, la higuera estéril, el animal de presa, la bestia o dragón, la tierra yerma, la ciudad condenada—.

Todos los puntos altos y todos los puntos bajos están relacionados metafóricamente uno con otro. Es decir, el jardín del Edén, la Tierra Prometida, Jerusalén y el Monte Sión son sinónimos que pueden utilizarse en lugar de “hogar del alma” (Frye, 1988, p. 199).

Además, toda imagen apocalíptica cuenta con su *parodia demoníaca* o inversión: “...all the categories at the bottom are recurring symbols of the bondage and tyranny of human history” (Frye & Macpherson, 2004, p. 27). A menudo, la parodia demoníaca está asociada con motivos e imágenes de otras mitologías, con las jerarquías y con la vida en el mundo caído de los imperios paganos, en el vientre de Leviatán, que es la situación del pueblo de Israel cautivo en Egipto. Sin embargo, y con la excepción de la Pasión, la Biblia no acepta la concepción griega de héroe ni considera a las víctimas desde un punto de vista trágico; en ella prevalece una perspectiva irónica (Frye, 1988, p. 98), particularmente observable en las historias de Job y Jonás, por ejemplo.³⁰

En síntesis, Frye pone de relieve los fundamentos que permiten hablar de la unidad narrativa y metafórica de la Biblia, su estructura “cómica” (en forma de U) y la prevalencia de una perspectiva irónica que propicia la reflexión crítica.

En conclusión, las lecturas de Ricoeur y Frye permiten apreciar la incidencia de la mitología bíblica en el imaginario occidental y postular que, en lo que respecta a la iniciación, nos encontramos con un tipo de trayectoria donde la concepción aristocrática (lo

³⁰ También Harold Bloom resalta la ironía como “el elemento estilístico de la Biblia que sigue todavía, con mayor frecuencia y menor interés, interpretándose mal” (Bloom & Rosenberg, 1995, p. 22). Bloom considera a la Yahvista, además de una maestra de la ironía dramática, la inventora de una actitud irónica que permite representar la yuxtaposición o el choque de realidades inconmensurables, como es el caso del personaje antropomórfico de Yahvé, humanamente pueril e irascible, a la vez que dotado de un poder benigno (pp. 37-38).

humano divinizado) presente en el mito del héroe (analizado en I.2.4) ha dejado lugar a una narrativa centrada en la humanidad común, en lo propio del ser humano como criatura falible. Vemos así la doble vertiente que nutre el sentido de lo iniciático, ya sea que se lo comprenda como camino espiritual para unos pocos elegidos, o como pedagogía esencial para la vida humana. El desplazamiento del mito heroico al mito bíblico implica un cambio de énfasis en cuanto a la dicotomía inferior-superior: el “heroísmo” deja de estar ligado a la hazaña sobrenatural o excepcional para relacionarse más con la fuerza que sostiene al individuo, la familia y la comunidad de fieles ante la adversidad.

Por último, cabe mencionar que con la Modernidad el esquema salvífico cristiano se ha visto sometido a un proceso de secularización y convertido en una plantilla mítica productiva para las ideologías modernas. En efecto, la mitología bíblica es una importante materia prima para la conformación de los mitos ideológicos sobre los que se funda la nación estadounidense (como se expone en II.1). Asimismo, mientras que Eliade (1973) sostiene que la mitología escatológica y milenarista reaparece con los totalitarismos, Will Herberg (1943) advierte profundas similitudes estructurales (que remiten, además, a la secuencia iniciática) entre la doctrina de la salvación cristiana y el proyecto de emancipación socialista:

Both dramas proceed in three phases that may be described as follows: (1) a primitive state of harmony, justice, and happiness; (2) an intermediate stage (in which mankind generally still finds itself) of conflict, injustice, and misery; and (3) a final or ultimate state of regained harmony, justice, and happiness forever and ever (p. 125).

I.2.6. Iniciación y literatura moderna

La desaparición de la iniciación ritual en las sociedades occidentales comienza durante el Medioevo, cuando se advierte simultáneamente la presencia de un número considerable de temas iniciáticos camuflados en la literatura: en los cuentos de hadas y, a partir del siglo XII, en los romances artúricos (Eliade, 1971, pp. 76-78; 2001, pp. 176-181).

Esta supervivencia imaginativa de los escenarios iniciáticos es tomada por Eliade (en afinidad con las lecturas junguianas) como:

...la expresión de un psicodrama que responde a una profunda necesidad en el ser humano. Todo hombre quiere experimentar ciertas situaciones peligrosas, enfrentarse a pruebas excepcionales, abrirse camino hacia el inframundo, y experimentar todo eso al nivel de su vida imaginaria, escuchando o leyendo cuentos de hadas, o bien al nivel de su vida de sueño, soñando (2001, p. 179).

En el mundo contemporáneo todavía se reconoce el carácter iniciático de escuchar y contar historias, y su importancia pedagógica en la crianza de los niños (cf. Mahdi, Foster & Little, 1987, pp. 482-488). Se ha estudiado la contribución de los cuentos de hadas al desarrollo psicológico infantil y al logro de la independencia y madurez moral (Bettelheim, 2007), con la conclusión de que la fantasía sirve para representar procesos internos de un modo que no reduce la complejidad de estos y estimula la imaginación, a la vez que constituye un lenguaje indirecto accesible para la niña/o, dirigido a los diferentes niveles de la conciencia, por el cual se abordan dilemas morales, sexuales y emocionales.³¹ O bien, desde un punto de vista histórico-social, a propósito de los relatos populares de transmisión oral en la Francia del Antiguo Régimen (Darnton, 1999), la función didáctica también puede estar ligada al hecho de que los cuentos narran cómo funciona un mundo tenido por amoral y gobernado por el azar, mientras enseñan estrategias para lidiar con él y sobrevivir en él: “It is the inscrutable, inexorable character of calamity that makes the tales so moving, not the happy endings that they frequently acquired after the eighteenth century” (Darnton, 1999, p. 54).

En los romances artúricos, especialmente aquellos sobre el Santo Grial, persiste el trazo simbólico-iniciático de una vía de desarrollo psíquico o individuación (cf. I.2.6.1),

³¹ Hacemos notar que Alan Dundes (1991) ha criticado la obra de Bettelheim por sus errores conceptuales (por ejemplo, para Dundes no es correcto que una diferencia entre mito y cuento de hadas sea el final feliz del segundo) y por no citar las fuentes, en especial la de Julius E. Heuscher, *A Psychiatric Study of Fairy Tales: Their Origin, Meaning and Usefulness*, de 1963, por lo que Dundes acusa a Bettelheim de plagio.

según lo demuestran Emma Jung y Marie-Louise Von Franz (2005). Por otra parte, la iniciación tiende a ser abordada por la crítica literaria estadounidense como motivo o tema en el cuento moderno (cf. I.2.6.2). En general, cuando se habla de iniciación en estos casos, la referencia son obras en las que se presenta a un personaje niño/a o jovencito/a en el tránsito de ingresar en el mundo adulto a través de una experiencia del mal y la pérdida de la inocencia. Por último, con respecto a la novela, la iniciación aparece enmarcada en el subgénero del *Bildungsroman* (I.2.6.3) y, hacia fines del siglo XX, la crítica empieza a referirse a ella como posibilidad abierta para la experiencia de lectura (Beddow, 1982; Rodríguez Fontela, 1996), lo cual se ve potenciado en la narrativa posmoderna por el humor y la metaficción (cf. I.2.6.4). En particular, el carácter iniciático-pedagógico del narrar y escuchar historias extiende su influencia a la tarea crítica, dado el intensivo entrenamiento de la habilidad de lectura que ella conlleva (I.2.6.5). Además del carácter medular que la formación lingüístico-literaria posee en el nivel escolar, la democratización progresiva de la educación superior a lo largo del siglo XX posibilita el acceso de los diferentes estratos sociales a la formación especializada en letras, que a su vez demanda mediadores capaces para tal función.

Como sostiene Eliade (1971), dado que las creaciones religiosas y literarias tienen en común la cualidad de remitir a planos de referencia propios, autónomos, irreductibles a los usos que se haga de ellas, “un considerable enriquecimiento de la conciencia resulta del esfuerzo hermenéutico de descifrar el significado de los mitos, símbolos y otras estructuras religiosas tradicionales; en un sentido, puede hablarse de la transformación interior del investigador e inclusive del lector considerado” (p. 9). La vida social tiene por fundamento la facultad humana de la imaginación, que genera tanto el marco de referencia ilusorio de la mitología social vigente como las creaciones culturales e imaginativas que mejoran la calidad de vida de las personas (Frye, 1974). En este sentido, el estudio de la literatura –como dice

Frye, “the laboratory where myths themselves are studied and experimented with” (p. 67)– contribuye a la educación de la imaginación y del sentimiento, y al entrenamiento de los sujetos en el uso del lenguaje como herramienta para la libertad de expresión, para escapar a la tiranía de los mitos ideológicos y sus consignas automatizadas y clichés, propias del “speech of the mob” (p. 63).

There’s something in all of us that wants to drift toward a mob, where we can all say the same thing without having to think about it, because everybody is all alike except people that we can hate or persecute. Everytime we use words, we’re fighting against this tendency or giving in to it. When we fight against it, we’re taking the side of genuine and permanent human civilization (p. 67).

En otras palabras, la tarea de meditar el significado de un texto literario, sus efectos en nosotros mismos, en la sociedad y en la historia, supone un camino de formación humana, una vía de iniciación, en la medida que contribuye a la ampliación de la conciencia respecto de los usos del lenguaje y la narrativa.

I.2.6.1. El romance

La forma literaria *romance* aparece en Francia en el siglo XII, en el contexto del mundo cortesano (Vinaver & Whitehead, 1999). La palabra viene del francés antiguo *romanz*, que significa “lengua vulgar”, la cual contrastaba con el latín escrito de las minorías cultas medievales. Se aplica a las narraciones escritas en dicha lengua, que aparecieron en el período del 1150 al 1200 aproximadamente, y cuyo contenido imitaba fuentes latinas (basadas, a su vez, en obras griegas del siglo I a.C. al III d.C.). Con el tiempo, la palabra adquirió un amplio espectro de significados. En inglés, es un término multívoco que puede referirse a una composición narrativa medieval, a una aventura amorosa, a una historia sobre una aventura amorosa idealizada y, más en general, a una historia alejada de la realidad que incluye elementos mágicos o maravillosos: “...to most English readers the term romance does

carry implications of the wonderful, the miraculous, the exaggerated, and the wholly ideal” (Vinaver & Whitehead, 1999, p. 1).

A diferencia del cantar de gesta, el *romance* acusa un interés psicológico que marca los inicios de la exploración de las motivaciones interiores: “The new techniques of elucidating and elaborating material, developed by romance writers in the 12th century, produced a method whereby actions, motives, states of mind, were scrutinized and debated” (p. 1). Y aunque con la modernidad declina su popularidad, en el ámbito de la tradición literaria de habla inglesa el romance continuó atrayendo a poetas y novelistas, mientras que el desarrollo de una literatura más realista ganó terreno en otros ámbitos (como el francés y el español). A continuación, nos detenemos en las contribuciones de Northrop Frye en relación con el concepto de *romance* dadas su posición intermedia entre el mito y la literatura realista y su relevancia en el contexto cultural anglófono. Luego, nos enfocamos en los romances artúricos por ser los más estudiados en cuanto al tema de la iniciación, y por su vínculo con la mitología bíblico-cristiana.

1.2.6.1.a. El romance según Northrop Frye

Frye (1990 [1957]) conceptualiza el romance de tres maneras: a) como un modo ficcional (definido según el poder de acción de los personajes principales), b) como uno de los *mythoi* o narrativas arquetípicas (junto con la tragedia, la comedia y la ironía/sátira), y c) como un género específico de prosa narrativa.

En general, el romance se encuentra en una posición intermedia entre el mito y la literatura realista, con los que se interrelaciona a través de técnicas de reformulación y reescritura de los temas y estructuras míticas a lo largo de la historia literaria, fenómeno que Frye denomina *displacement*.

Myth, then, is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance, using that term to mean, not the historical mode of the first essay, but the tendency... to displace myth in a human direction and yet, in contrast to "realism," to conventionalize content in an idealized direction (Frye, 1990, pp. 136-137).

Como género específico, el romance se distingue de la novela por una tendencia a la alegoría y por el tipo de caracterización de los personajes: "The romancer does not attempt to create "real people" so much as stylized figures which expand into psychological archetypes" (p. 304). Además, el género se basa en el culto de un heroísmo idealizado, asociado a un corazón puro, que suele ser objeto de parodia para la novela burguesa (p. 306). Se vincula con la mitología bíblica a través del tema de la muerte del dragón, representado por el Leviatán, la bestia marina:

The leviathan is the source of social sterility, for it is identified with Egypt and Babylon, the oppressors of Israel, and is described in the Book of Job as "king over all the children of pride." [...] In the Book of Revelation the leviathan, Satan, and the Edenic Serpent are all identified. This identification is the basis for an elaborate dragon-killing metaphor in Christian symbolism in which the hero is Christ..., the dragon Satan, the impotent old king Adam, whose son Christ becomes, and the rescued bride the Church (p. 186).

En un trabajo posterior, Frye (1992 [1976]) se enfoca en el romance como género y sus formas "ingenua" (como los relatos folclóricos y los cuentos de hadas) y "sentimental" (una elaboración más literaria y extensa de la primera). "El elemento central del romance es una historia de amor y las aventuras excitantes constituyen normalmente un juego previo que conduce a la unión sexual" (p. 36). En este sentido, el romance se desarrolla a lo largo de varios siglos y comprende obras griegas (de Heliodoro, por ejemplo), latinas (de Apuleyo), cristianas (historias de santos), medievales, la novela gótica, la obra de Tolkien y la ciencia ficción.³² Autores como Edmund Spenser en la era isabelina, Sir Walter Scott durante el Romanticismo y William Morris en la época victoriana son sus representantes. Se inscribe dentro de la tradición de lo fabuloso y, como la narración folklórica, su propósito es

³² Para Enrique Revol (1966), la novela gótica, el folletín, el policial y la ciencia ficción son los fenómenos que, en su apelación a la imaginación popular, profundizan y extienden la cualidad mítico-literaria que aflora en la novela, anticipada por Don Quijote y establecida con las figuras de Robinson Crusoe y Clarisa Harlowe; así como también lo hacen las obras de Eliot y Joyce, aunque por "camino simétricamente opuestos" (p. 21) a aquellos géneros.

entretener y divertir, a diferencia de la dimensión de lo mítico y lo sagrado cuyo centro, en la cultura occidental, es la Biblia (y la Historia). Para Frye, la distinción entre mito y romance concierne a su función social y de autoridad, no a su estructura (p. 17). Guiado por la hipótesis de que la literatura profana como totalidad conforma una visión única e integrada del mundo paralela a la visión cristiana y bíblica (eventualmente absorbida por aquella, en la medida en que va perdiendo con el tiempo su función social de autoridad), Frye ve en el romance sentimental el género más representativo de la literatura popular (p. 35), a la que define ampliamente como “la literatura que requiere el mínimo de experiencia verbal previa y el mínimo de educación especial en el lector” (1992, p. 39). Para este crítico:

El romance es el núcleo estructural de toda ficción; al proceder directamente de la narración folklórica nos acerca, más que ningún otro aspecto de la literatura, al sentido de la ficción considerada en su totalidad, como la epopeya de la creatura, la visión de la propia vida del hombre como búsqueda (p. 25).

1.2.6.1.b. Los romances del ciclo artúrico

Son particularmente los romances artúricos sobre el Santo Grial los que, siguiendo a Eliade (1971), presentan escenarios con una estructura iniciática: “siempre hay una larga y azarosa ‘búsqueda’ de objetos maravillosos que incluye, entre otras cosas, la entrada del héroe en el otro mundo” (p. 76). Así ocurre en las aventuras de caballeros como Sir Gawain y Perceval a través de espacios encantados.³³ Para Emma Jung y Marie-Louise Von Franz (2005), las historias del Grial reflejan, en Occidente, el “transcurrir anímico dramático que constituye el trasfondo de nuestra cultura cristiana” (p. 11); es decir, una necesidad profunda de conferir nuevas formas a los símbolos centrales de dicha religión y continuar desarrollando creativamente ciertos problemas como los de la sexualidad, la sombra y lo inconsciente.

³³ Para una exposición sumaria sobre los mitos artúricos y sus fuentes, nos remitimos al artículo de F. Galván Reula (2008). Sobre la materia de Bretaña en general, al de Jean Frappier (1978).

La leyenda del Grial combina elementos celtas, orientales y cristianos:³⁴ por ejemplo, en la relación del objeto buscado con el caldero mágico de Dagda, con la piedra filosofal de la alquimia (en el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach) y con el recipiente en que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo (en el *Roman de l'Estoire dou Graal*, de Robert de Boron). Célebre es el libro de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (de 1920), que inspiró a T. S. Eliot el tema para su poema *The Wasteland*. La tesis de Weston, tributaria de la obra de Frazer y hoy desacreditada, postulaba que los orígenes de la leyenda del Grial estaban en un antiguo rito de fertilidad del Cercano Oriente.

The Grail story is not *du fond en comble* the product of imagination, literary or popular. At its root lies the record, more or less distorted, of an ancient Ritual, having for its ultimate object the initiation into the secret of the sources of Life, physical and spiritual. This ritual, in its lower, exoteric form, as affecting the processes of Nature, and physical life, survives to-day, and can be traced all over the world, in Folk ceremonies, which, however widely separated the countries in which they are found, show a surprising identity of detail and intention. In its esoteric 'Mystery' form it was freely utilized for the imparting of high spiritual teaching concerning the relation of Man to the Divine Source of his being, and the possibility of a sensible union between Man and God. The recognition of the cosmic activities of the Logos appears to have been a characteristic feature of this teaching, and when Christianity came upon the scene it did not hesitate to utilize the already existing medium of instruction, but boldly identified the Deity of Vegetation, regarded as Life Principle, with the God of the Christian Faith. Thus, to certain of the early Christians, Attis was but an earlier manifestation of the Logos, Whom they held identical with Christ (Weston, 1957, pp. 203-204).

Por otra parte, siguiendo a René Guenon (1995 [1925]), el Grial está simbólicamente asociado, a través de la imagen del *vaso*, con el corazón; en particular, con el Corazón de Jesús. Representa la eternidad y el centro espiritual del mundo, y, por su etimología, también puede significar “libro” (de cantos litúrgicos cristianos), además de una piedra, un plato, escudilla o copa; es decir, recipientes de alimento (en el caso del libro, alimento espiritual). Imagen de la función trascendente, el Grial posee un significado psicológico que remite al ámbito de Eros, por cuanto dirige la relación del sujeto masculino con el ánima.

³⁴ Chrétien de Troyes es considerado el primer autor de referencia, con su *Perceval ou le Conte du Graal*, de fines del siglo XII.

En lo que concierne al contenido de la leyenda, E. Jung y Von Franz ofrecen el siguiente resumen:

Un rey guarda en un castillo muy difícil de encontrar un objeto o recipiente maravilloso, prodigioso y misterioso, capaz de conservar la vida y de dispensar alimento. El rey está tullido o enfermo y la tierra que le circunda está devastada. Únicamente se salvará cuando un caballero especialmente eminente encuentre el castillo y formule una pregunta al contemplar lo que ve. Si la omite, en cambio, todo permanecerá como antes, el castillo desaparecerá y el caballero deberá iniciar de nuevo la búsqueda. Cuando, tras muchos extravíos y aventuras, finalmente consiga llegar de nuevo al castillo del Grial y plantear la pregunta, entonces el rey sanará, la tierra empezará a reverdecer y el héroe se convertirá, a partir de ese momento, en el guardián del Grial (2005, p. 11).

Desde una perspectiva psicológica, las autoras citadas postulan que las obras de imaginación populares funcionan como una compensación de la doctrina oficial de la Iglesia (que constituye la tradición consciente).³⁵ En los romances sobre Arturo y la Mesa Redonda (“una especie de escuela superior para la formación de caballeros”, p. 18) sobresalen los elementos irracionales y menos realistas, tenidos por indicios de su origen celta, que diferencian a los romances de las *chansons de geste*. La historia de la juventud de Perceval es clasificada como un cuento de iniciación, un tipo de relato en el que “el joven ingenuo logra la gran hazaña o alcanza aquello tanpreciado y difícil de conseguir” (p. 33). Se lo considera una forma derivada del mito heroico, que escenifica la lucha contra la atracción del inconsciente (de quedarse en el mundo arquetípico de la infancia) a la vez que representa la formación y la conservación de la conciencia del yo:

El proceso de la adquisición de conciencia consiste en que la persona aprenda a diferenciar el mundo externo y “real”, con sus personas y objetos concretos, del mundo primordial de los arquetipos, que es en el que nacimos. El mundo arquetípico ejerce una magia tan poderosa que llega incluso a incidir numinosamente. Es un mundo lleno de maravillas que no sólo esconde madres terribles y otros monstruos, sino que también alberga la felicidad, como el ‘país de los vivientes’ celta o el paraíso. Tener que abandonar este mundo maravilloso suele ir acompañado de una fuerte oposición, puesto que lo que se ofrece a cambio es mucho menos atractivo. La magia de este mundo es una de las razones por las que la infancia es tan apetecible y deseable y la entrada en la ‘vida’ y en la realidad resulta tan costosa (pp. 35-36).

De acuerdo con una de las versiones de la leyenda, es el planteo de la pregunta adecuada lo que cura al Rey del Grial y su reino. Perceval falla la primera vez a causa del

³⁵ Véase también el libro de Von Franz (1999), *The Cat. A Tale of Feminine Redemption*.

pecado cometido contra su madre que, abandonada por un hijo sediento de aventuras, murió por el dolor que ello le produjo (p. 148). La salvación implica, entonces, un acto cognoscitivo, una toma de conciencia por parte del caballero respecto de sus faltas, algo que logra gracias a un firme empeño en su tarea (pp. 246-247).

Una lectura más enfocada en el aspecto trágico es la ofrecida por Denis de Rougemont (1959). Para este estudioso suizo, el romance (o la novela sentimental, que deriva de aquel) es una forma degradada del “mito de la pasión” planteado en la leyenda de Tristán e Iseo. Dicho mito expresa un conflicto entre las normas caballerescas y las costumbres feudales. La pasión está ligada a la muerte y acarrea la destrucción a quienes se abandonan a ella con todas sus fuerzas. El mito muestra la obstaculización constante de la “satisfacción” del amor y del matrimonio. El *amor pasión* implica gusto por la muerte y define, para Rougemont, la psiquis occidental: “un gusto de conocerse en el límite”, las “raíces del instinto de la guerra en nosotros”, la “esencial catástrofe de nuestro genio sádico” (p. 49). El gran hallazgo de los poetas europeos es, así, el modo de expresar la obsesión de Occidente de conocer a través del dolor.

En conclusión, el romance constituye una forma intermedia entre el mito y la literatura moderna, portador de elementos de significación iniciática tales como el interés psicológico de la búsqueda (forma incipiente de representación del desarrollo de los protagonistas), el rol de la toma de conciencia respecto de la relación con las mujeres (madre, amante) o el rey enfermo, y la posibilidad de desenlaces tanto trágicos como cómicos (o “felices”) según prime la pasión (Tristán e Iseo) o la castidad (Perceval), polaridad acaso relacionada con la concepción medieval del vicio y la virtud.

I.2.6.2. Estudios críticos-literarios en relación con la iniciación: el cuento moderno

En el contexto de la crítica literaria estadounidense, *initiation* es una etiqueta corriente para referirse genéricamente a un grupo de cuentos modernos y novelas que abordan temas como la pérdida de la inocencia o el descubrimiento del mal, y que se centran en protagonistas de condición infantil-adolescente (cf. Ramsay & Thompson, 1979; Peck, D., 1989). Según Mordecai Marcus (1960) y Peter Freese (1981), el término fue usado primeramente por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, en *Understanding Fiction* (de 1943), para analizar los relatos *I want to know why*, de Sherwood Anderson, y *The Killers*, de Ernest Hemingway. (Posteriormente, Warren reveló la influencia del trabajo de Van Gennep, *Les rites de passage*.) El uso del término se extendió rápidamente, especialmente en los manuales escolares y en relación con la *short story*, lo que llevó a Marcus (1960) a intentar una definición más rigurosa en un ensayo seminal para la cuestión: “What is an Initiation Story?”. Allí pone en duda la interpretación psicológica de la iniciación como fenómeno universal vinculado a la naturaleza humana y se limita a proveer una descripción formal de este tipo de relatos, que se caracterizan por un aprendizaje ligado a la experiencia: algo le ocurre al protagonista, que amplía su conocimiento del mundo y de sí mismo en relación con el mal en sus más variadas formas (violencia, vanidad, traición, egoísmo). La definición que Marcus propone, claramente inspirada en el corazón de los *puberty rites* (la experiencia liminar), es la siguiente:

An initiation story may be said to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or of both, and this change must point or lead him towards an adult world. It may or may not contain some form of ritual, but it should give some evidence that the change is at least likely to have permanent effects (p. 222).

En función de los efectos de la experiencia iniciática, el autor distingue tres tipos – “tentative, uncompleted and decisive initiations” (p. 223)– según presenten al protagonista en

el umbral de la madurez (*tentative*), según enfatizan el shock de la experiencia y dejen al personaje inmerso en la lucha por comprender (*uncompleted*), o según den cuenta de un ingreso cabal en la madurez y se centren en el autodescubrimiento (*decisive*). Sin embargo, Marcus reconoce que no hay una clara línea divisoria entre los primeros dos tipos y destaca que la definición, si bien es muy amplia, *excluye a la mayoría de las narraciones sobre adultos*. Señala, además, que el ritual puede ser objeto de tratamiento de una obra literaria, pero no es condición excluyente para hablar de iniciación.

Por su parte, Freese (1981) empieza por advertir que en las *initiation stories* es el adolescente el que atrae más interés que el niño: “One reason for such a preference is the fact that there is hardly another country in which the age of adolescence is accorded the same esteem and even reverence as in America” (par. 6). La razón de lo que hoy en día se conoce como culto de la juventud está en la asociación de la fase vital de la adolescencia (la fase liminar por excelencia entre inocencia y experiencia) con la visión mítica de América como Tierra Prometida, como espacio para el recomienzo de la historia.

Luego de hacer notar que la categoría de la iniciación pertenece a un campo de estudios que “at first sight, does not seem to have any relevance whatsoever for modern social reality” (par. 7), como sí la tiene la noción de *socialization process* (la más usada desde fines de los años treinta para referirse a los procesos de desarrollo del adolescente), Freese encuentra lógico que los críticos hayan preferido hablar de *initiation story* en lugar de *socialization story* a causa de ciertos aspectos técnicos específicos del cuento: su intensidad, compresión, enfoque selectivo y brevedad; rasgos que favorecen el trabajo con arquetipos.

Como resume Charles May:

In their very shortness, short stories have remained close to the original source of narrative in myth, folktale, fable, and fairy tale. They, therefore, are more apt to focus on basic desires, dreams, anxieties, and fears than novels are and thus are more aligned with the original religious nature of narrative. Short stories are therefore more apt to embody a timeless theme and are thus less dependent on a social context than novels. Consequently, short stories are

more likely to identify characters in archetypal terms and are more patterned and aesthetically unified than novels are (1994, p. xxvi).

En consecuencia, Freese reserva el tratamiento de la socialización a la novela (más específicamente, al *Bildungsroman*), y el de la iniciación, al cuento, puesto que este se enfoca en el punto de inflexión o clímax del proceso de desarrollo. Sin embargo, en la conclusión advierte que la noción de *socialization*, que ha suplantado a las de educación y *Bildung*, posee una implicación tecnocrática:

...the perspectives of moral philosophy and normative educational thinking have had to give way to the scientific claims of empirical research; and emphasis has shifted from the individual to the social aspects of growing up to such an extent that there is a serious danger of the respective *statu quo* being unquestioningly accepted as the guide to aims and norms and a consequent danger of reducing education to a technocratic process of making the new members of society function efficiently. In such a time literature preserves in an ever-growing number of initiation stories the knowledge of the individual traits of every maturation process and, by relating this knowledge to the traditional concepts of original sin and original innocence and to the ancient rites of passage, embodies it in a comprehensive context of intellectual history which we cannot afford to have obliterated by a steadily growing flood of so-called objective data provided by polls, surveys, and other sources of statistics (Freese, 1981, par. 24).

Freese propone como “typological model” (par. 13) de la *initiation story* un cuento de Nathaniel Hawthorne: “My Kinsman, Major Molineux”, reverso sombrío del episodio biográfico de Benjamin Franklin y su llegada a Filadelfia en 1723:³⁶ “Since Hawthorne, American stories of initiation have offered a highly complex image of adolescence and have, in contrast to popular myths, always stressed the ambiguity of gain and loss as the dominant characteristic of this phase of development” (par. 22). Dicha ambigüedad se expresa en la oposición estructural de una vieja condición existencial y otra nueva, en la dialéctica de ser y parecer (con la dificultad que conlleva dejar atrás las ilusiones infantiles) y en la combinación de pesimismo puritano y optimismo romántico. *Se trata de un aspecto dialéctico, paradójico, coherente con la condición liminar del iniciado.*

³⁶ Episodio asociado con la fórmula *from rags to riches* de las populares novelas de Horatio Alger, tributarias del *American Dream* en cuanto representación del sueño de éxito en los negocios (Matelo, 2014).

A modo de resumen, Freese infiere, a partir del cuento de Hawthorne mencionado, la siguiente fórmula como definición de la *story of initiation*:

The youthful protagonist of a story of initiation gains his experience during a *journey* which consists of the three phases of *exit*, *transition* and *(re-)entrance* and leads the traveller from *innocence* to *experience*. In the course of this real or metaphorical journey the initiate experiences manifold *confrontations* with a world hitherto unknown to him, and is exposed to the temptations of a *tempter* but can, on the other hand, find advice and help from a fatherly *mentor*. His experiences culminate in a *recognition* or an *insight* which changes his life and which often refers to the disillusioning discovery of the disparity between *appearance* and *reality* (par. 18, énfasis del autor).

Freese propone una historia de la *story of initiation* que va desde la consideración teológica de la paradoja en Hawthorne, pasando por la psicológica en Sherwood Anderson (en “I want to know why”), hasta la filosófica en Robert Penn Warren (“Blackberry Winter”) y, finalmente, la inversión paródica en John Barth (“Lost in the Funhouse”). Advierte en general una inclinación hacia la visión pesimista, que se vuelve más obvia tras la Segunda Guerra Mundial, y observa que hay un mayor interés por el aspecto psicológico del desarrollo que el social:

The adolescent's attempt to integrate with society and to find, in spite of all difficulties, a place in the system, which would presuppose his acceptance of the given social order as a valid frame of reference, is often abandoned or rather replaced by more or less desperate endeavours to flee into self-made dream or escape worlds. In a literature which is characterized by a frequently solipsistic shift of interest from society to individual and by a progressive fragmentation of a national culture into ethnic, philosophical, religious or age-group-orientated subcultures, literary adolescents are no longer motivated, like Hawthorne's Robin, by their wish "to rise in the world," do no longer exert themselves, like Anderson's protagonist, to "think straight and be O. K.," and are no longer sustained, like Warren's Seth, by untroubled confidence in their parents (par. 23).

La cita pone en evidencia, así, que la adaptación social se considera cada vez más un “falso cognado” de la iniciación.

Los abordajes de Marcus y Freese se centran en figuras masculinas. Freese (que escribe en 1978) observa: “only in recent times have female initiates appeared more frequently” (par. 21). En efecto, Elaine Ginsberg es pionera en abordar la cuestión en un artículo de 1975 donde señala la nula atención prodigada por la crítica literaria al *female initiation theme* en la narrativa estadounidense. Junto con la delimitación de la iniciación femenina como la historia

de personajes mujeres que deben encontrar su lugar en un mundo heterosexual normalmente a través de la relación con un varón, Ginsberg (1975) propone una definición general de la narrativa de iniciación arquetípica:

The archetypal pattern of the initiation story, in the broadest sense, presents an innocent young person, inexperienced in the ways of the world and uncertain of his own role in that world, who, through some experience or series of experiences, awakens from his innocence and approaches or perhaps even crosses the threshold of adulthood, maturity, and selfawareness (p. 27).

Más recientemente, Ina Bergmann (2001) ha señalado la insuficiencia del esquema del viaje iniciático para dar cuenta de las iniciaciones femeninas:

The most substantiated and influential definition of the story of initiation by Peter Freese generally assumed... a young male to be the prototype of an initiate. This cannot be a universally valid definition mostly for one reason: a journey or an adventure is usually considered elemental. Since the female sphere in the 19th century could not be the outside world, such wanderings were not possible for young females, women remained in the "drawing room" as Virginia Woolf has put it. And scholars relying on those theories failed to notice stories of female adolescents and their homely initiations. It seems that the neglect of the female adolescent is a question of method depending on the criteria that have been chosen to define the concept of initiation (par. 2).³⁷

Por otra parte, además de las deficiencias de las definiciones de Marcus y Freese en cuanto a la perspectiva de género, hay que considerar que, a pesar del énfasis de en la juventud del protagonista como rasgo distintivo de la *story of initiation*, el concepto etnorreligioso y psicológico de la iniciación puede aplicarse a cambios en la condición existencial para un amplio rango etario, así como también varía la especificidad del ámbito de referencia (la orden religiosa, la institución académica, la sociedad secreta, entre otros). Es decir que, si bien puede restringirse a los ritos de la pubertad y a las experiencias de desengaño adolescente, la iniciación no es privativa de estos casos.

Más allá de esta objeción, la focalización del cuento moderno en la adolescencia es congruente con la fuerte carga dramática de la pérdida de la inocencia y de la revelación de *the ways of the world*: un paso asociado normalmente con momentos o acontecimientos concretos en los que se desgarran la ilusión infantil y se toma conciencia del mal en el

³⁷ Bergmann (2001) analiza dos relatos de iniciación femenina del siglo XIX: "The Girl Who Could Not Write a Composition" (1871), de Elizabeth Stuart Phelps Ward, y "Farmer Finch" (1885), de Sarah Orne Jewett.

enfrentamiento con la sociedad, la alteridad, o lo desconocido y nuevo en general. Además, la brevedad y compresión de la *short story* condiciona la atención sobre el hito más que el proceso, a diferencia de la novela.

Más recientemente, Freese (2013) ha reformulado la categoría para incluirla como variedad dentro de la más amplia del “viaje”, que desde la *Odisea* de Homero constituye “a major archetype of human imagination and behaviour” (p. 247) para representar de manera lineal un proceso mental o espiritual de transformación. Las *journey narratives* existen en todas las literaturas, están en la base de la novela picaresca y el *Bildungsroman*, y son prominentes en la literatura norteamericana. Específicamente, el *viaje de iniciación* es una variante de estas narrativas, donde las peripecias son expresión de cambios internos, “and always the geographical movement signifies a human development” (p. 274). Los viajes iniciáticos constituyen “the plot of what is often loosely called the novel of adolescence or coming-of-age novel” (p. 269),³⁸ con lo cual queda en evidencia que la distinción entre novela y cuento ha perdido centralidad para hablar de iniciación. Esta queda definida como: “...A process of conversion and development consisting of three phases: exit, transition, re-entrance. On the personal level it is experienced as a process of individuation, on the social level as a process of socialization, and on the religious level as a process of revelation” (p. 269). Freese también explicita el vínculo del viaje iniciático con el esquema de la *felix culpa*:

Since these journeys often lead from the irresponsible freedom of the child to the responsibility of the adult, from ignorance and innocence to knowledge and experience, some of them visualize the journey as a “fortunate fall,” a process in which the gain of new insights must be paid for by the loss of old illusions (p. 274).

³⁸ La expresión *coming-of-age* (que designa el momento cuando se alcanza la mayoría de edad) suele ser utilizada en lugar de *initiation* para referirse al tema del paso de la adolescencia a la adultez temprana (por ejemplo, en Millard, 2007). Según Wikipedia, la *coming-of age story* es una narrativa transmedia, que se da en una variedad de soportes aparte de la letra impresa. Es definida ampliamente como “a genre of literature, film, and video that focuses on the growth of a protagonist from youth to adulthood” (“Coming-of-age story”, 2020, par. 1). Se señala, además, al *Bildungsroman* como un subgénero. La expresión posee el mismo carácter restrictivo que el concepto de los ritos de paso o de la pubertad en la medida en que no puede aplicarse a las transformaciones de la conciencia vividas en otras condiciones etarias.

Asimismo, continúa prevalenciando el enfoque en la adolescencia por razones culturales: “Since the mid-nineteenth century, children and adolescents have played a crucial role in US fiction, and the particular crisis of adolescence has increasingly become the literary paradigm of the conflicts and problems of American society at large” (p. 271).

Por último, las narrativas de viajes iniciáticos son clasificadas en siete variantes por Freese (quien admite el carácter androcéntrico del canon): 1) un cazador solitario viaja a tierras inhóspitas o inexploradas y desarrolla las habilidades básicas para sobrevivir (*The Deerslayer*, 1841, de J. F. Cooper);³⁹ 2) un marino intrépido se aventura a lo desconocido y aprende, junto a una ruda compañía, a luchar contra los elementos (*Redburn: His First Voyage*, 1849, de H. Melville); 3) un soldado inexperto y asustado va a la guerra, experimenta un bautismo de fuego en la batalla y prueba su hombría (*The Red Badge of Courage*, 1895, de S. Crane); 4) un ingresante universitario deja a su familia para mudarse al mundo desconocido del campus universitario y encontrar su camino a la madurez (*This Side of Paradise*, 1920, de F. S. Fitzgerald); 5) un inmigrante ignorante llega a un nuevo continente sin dinero ni amigos, donde debe hallar su lugar en el contexto de una cultura y lengua desconocidas –aquí se incluye una subvariante sobre los hijos/as de inmigrantes– (*The Rise of David Levinsky*, 1917, de Abraham Cahan); 6) un joven provinciano abandona su pequeño pueblo para aventurarse en el peligroso mundo de la metrópolis (*Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793, 1799*, de C. B. Brown); y 7) un habitante de la ciudad, hastiado de la vida urbana, anhela la simplicidad de una vida más en contacto con la naturaleza y se aleja de la metrópolis hacia el campo, el bosque, el mar (*Two Years Before the Mast*, 1840, de R. H. Dana Jr.) (pp. 271-273).

³⁹ Incluimos solo el primer ejemplo de cada variante. Freese también da ejemplos de estas variantes en la narrativa de posguerra, con excepción de las primeras dos, cuyos contextos de producción ya son parte del pasado.

I.2.6.3. Iniciación y novela: el *Bildungsroman*

Si lo que interesa es el lento camino hacia la madurez, está claro que una persona no deviene adulta y responsable de repente, mucho menos en el contexto complejo y crecientemente global del siglo XX tardío. De estos dilatados procesos de desarrollo (en los cuales la iniciación marca los momentos puntuales de crisis y toma de conciencia) se ocupa más cabalmente la novela y, en particular, el *Bildungsroman* (con su pariente cercano, el *Künstlerroman*), género que surge a fines del siglo XVIII en Alemania, un época cuando también estaba cambiando la representación de la infancia y el niño empezaba a ser visto como un ser que debe ser protegido, cuidado y educado (Calarco, 2006).⁴⁰

En los estudios sobre el *Bildungsroman* encontramos observaciones sobre su afinidad con la estructura iniciática, así como sobre el rol de la ironía y el carácter reflexivo y metaficcional. Tales aspectos dan cuenta de los vínculos entre la iniciación, la educación, el género novelesco y ciertas estrategias narrativas que propician una lectura autoformativa.

Para el vocablo alemán se han propuesto traducciones como novela de (auto)formación, de educación o de aprendizaje, mientras que en el contexto anglófono se utilizan de manera afín rótulos como “novel of youth, the novel of education, of apprenticeship, of adolescence, of initiation, even the life-novel” (Buckley citado por Freese, 2013, p. 258), lo cual da cuenta de la falta de una terminología estandarizada.

La voz alemana está compuesta por los sustantivos *Roman* (=novela) y *Bildung*: expresión que se refiere a la formación tanto corporal como espiritual, y que guarda relación con la mística medieval alemana. En la Ilustración deviene concepto pedagógico, para terminar designando un saber formal (Salmerón, 2002, pp. 15-16) e indicar el período de

⁴⁰ En este contexto: “Surgirá la escuela y a través de ella la educación del ciudadano y por lo tanto la institución de un nuevo tiempo para los niños, un tiempo socialmente construido que tendrá como principal atributo su carácter lineal, evolutivo y predecible. Este tiempo definido por la nueva constitución de la infancia ubicará a los niños en un período de formación y generará la idea de futuro” (Calarco, 2006, p. 4).

formación posterior al de la enseñanza primaria (Rodríguez Fontela, 1996, p. 29), datos que sugieren un enlace entre la antigua iniciación, la religión y la educación moderna, más aún si se tiene en cuenta el rol de la filosofía idealista alemana en el desarrollo de la pedagogía (Salmerón, 2002, pp. 23-32).

Mientras que su definición está entrelazada con la teoría general de la novela, la acuñación del término *Bildungsroman* se atribuye a Karl Morgenstern en las primeras décadas del siglo XIX, quien ya señalaba que mediante la representación de la formación del protagonista se fomentaba la formación del lector (Salmerón, 2002, p. 47). Considerada “expresión artística del idealismo objetivo hegeliano” (p. 61), el modelo generalmente aceptado es *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, que descansa sobre “una concepción del yo como fruto de un proceso de socialización” (p. 48).

La novela es para Hegel la epopeya moderna y burguesa donde se representa el conflicto entre la prosa de las relaciones sociales y la poesía del corazón. Para la realización de sus fines subjetivos el individuo no encuentra como obstáculos en su camino a dragones y encantadores, sino a la familia, el Estado y a la sociedad burguesa como limitación de sus fines. La lucha que se entabla entre yo y mundo tiene como campo de batalla los ‘años de aprendizaje’ del individuo. El proceso culmina con la asimilación del sujeto a las relaciones existentes y su entrada en la cadena del mundo. Incluso, apostilla irónicamente Hegel, ‘se hace filisteo al igual que los otros’” (p. 48).

Bajtín (2002) define la *novela de educación* por su enfoque en el desarrollo y transformación del héroe, por su “movimiento de generación” (p. 208), a diferencia de la invariabilidad o estatismo que caracterizaba a los protagonistas de las novelas de vagabundeo, de pruebas y la biográfica (en la que no hay formación del personaje por los acontecimientos, para Bajtín, sino más bien revelación de defectos y virtudes). En la novela de educación, “el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino” (p. 209). Según el crítico ruso, los cambios o transformaciones pueden enmarcarse en un tiempo cíclico, de sucesión de las edades; o bien, comprender el paso de una juventud idealista a una madurez práctica y resignada (con una tendencia *humorística*). Este tipo de

novela presenta variantes que son: la novela autobiográfica, la didáctico-pedagógica (enfocada en el proceso educativo, como el *Emilio*) y la que Bajtín considera más importante, la realista. En ella, el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico.

Ya a comienzos del siglo XX, Lukács (1985) había postulado que el asunto central de la novela en general es la vida problemática del individuo y su búsqueda de conocimiento y experiencia, que en *El Quijote* conduce al fracaso y en el *Wilhem Meister* a una conciliación resignada, donde “la armonización se lleva a cabo de forma oblicua, haciéndonos ver la negatividad necesaria de ese proceso y dándole un doble final” (Salmerón, 2002, p. 52).

Salmerón destaca la categoría de *analogía mítica* de Clemen Lugowski, que vincula a la novela con el mito en una relación de constante distanciamiento:⁴¹ “La novela de caballerías es la ruptura del ideal heroico clásico y *El Quijote* la ruptura del espíritu de Cruzada de la caballería cristiana” (p. 52). La novela es consecuencia del desencanto del mundo y “la forma guía de la conciencia moderna” (p. 53), el género en el que la individualidad se constituye en objeto literario. En este sentido, la novela de formación no se orienta hacia la historia, sino hacia la formación cultural o cultivo de sí mismo. Es el opuesto de la *novela de peripecia*, ya que lo acaecido es modal respecto del personaje. Este, su búsqueda y su desarrollo son la sustancia y vértebra de la novela de formación, cuyas características Salmerón resume como sigue: 1) La historia de formación del protagonista es tanto tema como principio poético de la obra; 2) el género implica lateralmente la instrucción y la peripecia; 3) su final solo puede ser utópico o fragmentario;⁴² 4) llega a su forma clásica

⁴¹ Comparable con la noción de *displacement* de Frye (1990), mencionada en I.2.6.1.

⁴² “Esta forma literaria lleva en sí misma la incapacidad humana de superar el azar y por eso siempre tendrá como final o la utopía o un cierre oscuro y fragmentado” (Salmerón, 2002, p. 11).

en Alemania, pero no es ontológicamente alemana;⁴³ e 5) incluye una serie de figuras recurrentes –protagonista, antagonista, mentor, mujer, viaje, una institución central– (pp. 59-60).

Por último, Freese (2013) observa una aplicación general muy flexible e “inflacionaria” de la categoría *Bildungsroman* (y también de la picaresca) que despoja a estos géneros de su carácter histórico y distintivo y los convierte en mera taxonomía. En el contexto específico de la crítica literaria norteamericana, sostiene que la utilización está muy relacionada con el interés creciente en novelas sobre “female and ethnic protagonists” (p. 259). Para él, los términos *Entwicklungsroman* (novela de desarrollo) y *Erziehungsroman* (novela de aprendizaje) estarían más cerca de designar una propiedad ahistórica y general (p. 257). Ante este tipo de controversias y falta de consenso crítico, cabe recordar que nuestro objetivo no es delimitar estrictamente las definiciones de los géneros literarios abordados, sino solamente trazar la historia general de la pervivencia de lo iniciático desde el mito hasta la literatura moderna.

1.2.6.3.a. El héroe novelesco

Ya sea en su dimensión ritual, mítica o literaria, la iniciación tiene por figura central al protagonista-iniciado. Como se vio en I.2.4, la figura singular y arquetípica del héroe en el monomito no coincide con la del iniciado en los ritos de paso. Por su parte, el héroe del romance no es divino como el mítico, aunque se mueve en un entorno de prodigios y maravillas. Es superior al hombre común, idealizado en sus hazañas y motivaciones. En cambio, el héroe novelesco tiende a estar inspirado en el sujeto ordinario y prosaico más que a identificarse con un ser dotado de cualidades extraordinarias, puesto que la literatura moderna tiende a problematizar lo heroico. En este sentido, es pertinente el planteo de

⁴³ En general se considera a Wilhelm Dilthey el propiciador de la tendencia a hacer del género “un fetiche ideológico y nacionalista” (Salmerón, 2002, p. 49).

Rodríguez Fontela sobre la superflua y hasta paradójica utilización del término *antihéroe* (1996, pp. 68-72),⁴⁴ ya que este universaliza atributos históricamente determinados, como lo son la sobrenaturalidad o divinidad (habitual en el héroe mítico), la excepcionalidad (del héroe épico), la humanidad y la vulgaridad (del héroe cómico y el novelesco). Según Lukács (1985), la novela es el género que incluye lo trivial, lo “viviente”. El héroe novelesco, a diferencia del de la epopeya, es un individuo que nace de una extrañeza respecto del mundo externo, su vida interna se vuelve importante para la narración (pp. 323-335). Sin embargo, cabe destacar que en el ámbito de la crítica estadounidense (Hassan, 1961; Simmons, 2008), el término *antihero* tiende a connotar, además de la condición prosaica del protagonista novelesco, el rechazo del excepcionalismo e imperialismo estadounidenses, y de los ideales culturales del *self-made man* y el *American dream*.

El *Bildungsroman* trata sobre cómo el joven deviene adulto, con los consecuentes conflictos espirituales que suscita el debate entre su interioridad y el mundo exterior.⁴⁵ El desarrollo de la personalidad se da en la lucha por conciliar las dos “naturalezas” que distingue Lukács: una naturaleza primera –orgánica, arcana e ilimitada– y el mundo de la convención, un sistema creado y limitado que “no tiene sustancialidad lírica”, “que no despierta la interioridad” (1985, p. 333). Para el filósofo húngaro, la experiencia le enseña al hombre que esta “segunda naturaleza”, el ambiente creado por él mismo (la cultura), más que un hogar, es una prisión. El héroe novelesco nace de aquella extrañeza respecto del mundo externo y la novela es la forma que permite representar más acabadamente las numerosas y variadas posibilidades del desarrollo humano a partir de la conciencia de ese enfrentamiento.

⁴⁴ La autora propone sustituir la oposición héroe/antihéroe por la de héroe extraordinario/héroe cotidiano (1996, p. 70).

⁴⁵ Vale aclarar, no obstante, que la novela de autoformación no trata sobre el desarrollo de la niñez y primera adolescencia. La educación elemental se halla concluida al comienzo de las historias narradas en las novelas del género.

Para Franco Moretti (1999), el paradigma del héroe moderno surge con Hamlet y se consolida con Wilhelm Meister. Se trata de *un héroe joven*, pues la modernidad fija en la juventud la etapa más significativa de la vida. En las comunidades estables, argumenta Moretti, ser joven es cuestión de diferenciación biológica, es ser *no todavía un adulto*. Pero con la modernidad se conoce una movilidad social sin precedentes, que ofrece un abanico de oportunidades impensado para el joven que busca abrirse camino en el mundo: el aprendizaje de Wilhelm Meister es visto como una exploración incierta del espacio social que culmina, en el caso de este *Bildungsroman* canónico, con *mésalliances*. De los argumentos e ideología conciliadores de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Pride and Prejudice*,⁴⁶ Moretti pasa a estudiar *Le Rouge et le Noir* como ejemplo de ruptura generacional y de clase: entre el joven de mérito y ambicioso de la clase inferior y los adultos de la clase superior. Los evidentes cambios sociales desde la eclosión de esta forma novelesca, relacionados con la decadencia de la nobleza y el ascenso de la burguesía, así como las mutaciones en el seno de esta última, pueden advertirse en el estudio que realiza Moretti de la evolución histórica del género. Resulta relevante lo que señala este crítico italiano acerca de cómo las relaciones entre individuos que presentan las obras del siglo XIX son reemplazadas por los conflictos entre el individuo y las instituciones, que van cobrando cada vez más protagonismo en las novelas más tardías, en torno a los comienzos del siglo XX. Estos conflictos llegan a mostrar la ineficacia de las instituciones para legitimar el sistema social y hacen que la madurez pierda su atractivo, dado que la sabiduría de los adultos ya no se presenta como tal. La juventud queda a la deriva y se estanca, al rechazar el mundo adulto y despreciar la madurez, truncando así sus posibilidades de desarrollo. Esto lleva a que Moretti se refiera a la muerte del género y sugiera la aparición del “anti-Bildungsroman”, o novela de regresión: “Ma il mondo del tardo romanzo di formazione si è indurito in istituzioni impersonali, e la gioventù,

⁴⁶ “Nel *Bildungsroman* avviene insomma l’esatto contrario di quel che accade nell’estate del 1789: non c’è secessione, ma ricongiungimento”. Las *mésalliances* son “il modo, tipicamente romanzesco, di rappresentare, personalizzandola, la ritrovata concordia entro la classe dominante” (Moretti, 1999, p. 71).

per parte sua, è diventata piú vulnerabile, e riluttante a crescere. Così le occasioni si trasformano in incidenti...” (1999, p. 262). Episodios en apariencia inocuos se vuelven pruebas irreversibles y crueles: traumas.

In antitesi all’esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto – troppo violento... E via via che il processo di socializzazione diventa piú violento, la regressione diventa piú acuta: con tante probabilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l’individuo si faccia, per dir così, sempre piú piccolo. Nelle trincee della prima guerra, quando sparava l’artiglieria, la posizione piú sicura era quella fetale (p. 262).

Muchas de las obras del siglo XX asociadas al género muestran el truncamiento de la iniciación, e insisten en las tendencias infantiles y en la renuencia a crecer de sus protagonistas. Más allá de si esto implica la “muerte” del género, constituye un dato respecto de la manera como, en un contexto determinado, la literatura responde a los interrogantes existenciales. En el ámbito específico de la novela estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, se ha observado que la representación de fracasos tiende es más habitual que la de victorias (Hume, 2002). Además, es importante destacar también que las actualizaciones de los presupuestos genéricos pueden ser parciales, paródicas, invertidas; lo usual en materia de historia literaria.

Recapitulando, vemos que el héroe de estas novelas se caracteriza por su juventud e inexperiencia, y por ser, en general, de origen burgués. Sin embargo, cabe preguntarse si tales características tendrían vigencia en el contexto del capitalismo tardío,⁴⁷ cuando se habla de indistinción entre adolescencia y adultez (Narodowski, 2011), de adultos juvenilizados y de crisis de la “Función Adulto” (López Molina, 2013), de la homogeneización que las técnicas de propaganda usadas por los *mass-media* producen en el público por sobre las diferencias de edad (Postman, 1994; Chomsky & Herman, 1988), de una literatura de masas en la cual desaparece el conflicto de generaciones y se coloniza la imaginación infantil (Dorfman y

⁴⁷ Como se pregunta Kenneth Millard: “Perhaps, in fact, there is a trend in the bildungsroman of the early twenty-first century for characters to come of age in their twenties, where previously those experiences would have occurred during childhood and adolescence?” (2007, p. 5).

Mattelart, 2002). Las condiciones de época propias de la sociedad posindustrial (masificación, consumismo, crisis ecológica, guerras por recursos, amenaza nuclear) marcan nuevos condicionamientos para la representación del desarrollo de los protagonistas en las obras posmodernas. De hecho, el enfoque en el desarrollo y formación del personaje no implica necesariamente la circunscripción a un grupo etario, sobre todo si se enmarca en un contexto de sucesivas y rápidas transformaciones donde las diferencias intergeneracionales pierden su carácter estable.

1.2.6.3.b. De la autoformación del héroe a la del lector por el puente de la ironía y la metaficción

Así como Salmerón (2002) señala el carácter utópico o fragmentario de los desenlaces en la novela de formación, Rodríguez Fontela (1996) considera que la resolución armónica del conflicto yo-mundo no es una norma ni demanda para el género: que el personaje se enfrente a pruebas de maduración no quiere decir que las resuelva y madure en todos los casos. Como señala esta investigadora española, es la prueba en sí misma, el padecimiento y el conflicto en el proceso de su resolución (o no), lo que constituye el centro de interés de la novela de autoformación. Es más, las expectativas de “final feliz”, de una culminación exitosa, pueden ser resabios de lecturas infantiles o primarias (necesarias para que el niño desarrolle la confianza en la vida y el mundo) que se trasladan a la teoría crítica cuando esta prescribe la resolución armónica del conflicto como criterio de definición genérica (p. 74). En todo caso, hay que prestar especial atención a las implicaciones de las demandas de una “victoria” del héroe:

La “victoria” del héroe no es un premio otorgado al esfuerzo por instancias ajenas; la “victoria” es arrostrar –con o sin coraje– la aventura; por toda arma, los recursos internos del héroe y el sedimento de iniciaciones asimiladas. Y todo esto frente a un mundo circundante no necesariamente hostil pero sí con función antagónica. La mayor victoria del héroe es su *humanidad*, esa naturaleza continuamente puesta a prueba, que sólo se consagra en la lucha y la búsqueda ininterrumpidas (p. 72, cursiva de la autora).

Así, el rasgo representativo de la novela de autoformación consiste en exponer el desarrollo del proceso de individuación o aprendizaje, es decir, el impacto iniciático e influencia formativa de los acontecimientos sobre el protagonista a partir del conflicto entre el yo y el mundo, para mostrar cómo aquel, actor y receptor del proceso formativo, alcanza un conocimiento de sí mismo o, en otras palabras, logra definir su identidad y humanidad (p. 52). Rodríguez Fontela sostiene que el género se asienta en la estructura mítico-antropológica de la iniciación:

La novela de autoformación del héroe fundamenta su estructura primigenia en ciertas constantes antropológicas. ...Nos referimos a la estructura mítica que ha sustentado diferentes tipos de narraciones desde los albores de la humanidad, que pervive en estas y otras manifestaciones culturales y que se nos revela aquí como consustancial a la modalidad narrativa que estudiamos (p. 55).

Tal estructura consiste en una “vía mítica” (p. 418) que implica la abstracción de un esquema teleológico con arreglo al cual la vida humana (individual y colectiva) es entendida como un proceso de aprendizaje autorreflexivo, cuya finalidad y eje principal de sentido es el conocimiento de sí mismo. Sin embargo, esta ilusión de cierre, de completamiento de la identidad, constituye el aspecto más bien problemático del género, por la contradicción entre la temporalidad cerrada de la novela y “la temporalidad fluyente que impone la mimesis desde la realidad extraliteraria” (p. 48), o bien, por la contradicción entre la necesidad de orden y el respeto por las *cosas tal como son*, según la apreciación de Frank Kermode (2000, p. 17) sobre la narrativa literaria en general. Problemática a la que responden los finales disonantes e irónicos que se asocian con los *Bildungsromane*.

Siguiendo a Paul Ricoeur, Rodríguez Fontela destaca el aspecto narrativo de la constitución de la identidad, que marca la reflexividad del género (indicada por el prefijo *auto* –en *autoformación*– en la propuesta teórica de esta autora) y compromete a protagonista, autor y lector: “Sólo así, con el auxilio de la narración, cambia ‘idem’ en ‘ipse’ y se transmuta en *yo coherente* el conjunto de percepciones, impresiones, decisiones, ideas que

constituyen nuestra experiencia cotidiana, desarticulada, del *yo*” (pp. 45-46). De este modo, como sostiene Michael Beddow (1982), el desarrollo del héroe no es la razón de ser de la novela de autoformación, sino el medio hacia un fin mayor. Beddow sostiene que las obras representativas del género dan expresión a una fructífera tensión entre, por un lado, la preocupación por la pronunciada complejidad del potencial humano y, por otro, el reconocimiento de que la realidad externa y práctica es una dimensión necesaria para la autorrealización del héroe, aun cuando implique en efecto la delimitación o constricción del *yo*.⁴⁸ A su vez, este conflicto entre el *yo* y el mundo externo no se centra en el mero desarrollo del héroe en particular, sino que funciona en un plano narrativo adicional:

On this additional plane we are invited to view the entire narrative... as a piece of fiction, a fiction which requires of us a response that includes *an awareness of reading an imaginative construction*, rather than an empirically accurate representation. At this level of reading, the mimetic claim to be ‘about’ the hero’s development is relativised by the wider claim that the narrative of the hero’s experiences, precisely insofar as we perceive it to be a piece of fiction, offers insights into human nature which could not be adequately conveyed either in the form of discursive arguments or through a rigorously mimetic, non-self-conscious fictional work. ... Moreover, the novels all testify to a conviction that there is something about imaginative fiction, and something about authentic humanity, which makes the former an especially suitable medium of insight into the latter (Beddow, 1982, pp. 5-6, énfasis nuestro).

Este carácter reflexivo, que invita a una lectura consciente de la representación literaria, cobra mayor relevancia en el contexto posmoderno y lleva el centro de interés al plano extradiegético; es decir que el proceso de formación involucra tanto el nivel de la acción (plano del héroe, diégesis) como el de la narración y su actualización por la lectura (plano del autor y el lector, extradiégesis) (Rodríguez Fontela, 1996; pp. 29-54).⁴⁹ En la

⁴⁸ En *The Fiction of Humanity*, Beddow explica que el nacimiento del *Bildungsroman* responde a la inquietud de definir y representar lo humano en una época que se debatía entre dos posiciones extremas e incompatibles: la asimilación de la conciencia humana a las leyes mecanicistas de la física y la estricta separación de espiritualidad humana y realidad material.

⁴⁹ Idea que evoca la noción de “triple mimesis” propuesta por Ricoeur (2004b). Para analizar la relación entre tiempo y narración, el filósofo francés deslinda tres momentos de la mimesis, donde “*mimesis II*” corresponde a la operación de configuración y construcción de la trama, que asume una posición intermedia entre las *mimesis I* y *III*, al conducir del antes al después del texto, de un estadio de experiencia práctica precedente a otro posterior. “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. Como corolario, se verá, al término del análisis, que el lector es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de leer– la unidad de recorrido de *mimesis I* a *mimesis III* por medio de *mimesis II*” (p. 114).

imbricación o articulación de estos planos intervienen recursos humorísticos y estructurales como la ironía y la metaficción.

La *ironía* cumple un rol fundamental como elemento constitutivo del género novelesco en general (Lukács, 1985), y del *Bildungsroman* en particular, y es la estrategia discursiva más eficiente ante la convicción de que la madurez conlleva reconocer el vacío y la limitación, y aprender a lidiar con ellos.⁵⁰ Salvo el noble instinto de la búsqueda que guía al ser humano, nada escapa a la ironía de llegar a darse cuenta de que no se sabe nada, de que la realidad vence sobre la vanidad de la lucha y sobre el alma “cargada de ideales y por ellos impedida” (Lukács, 1985, p. 353). La ironía “es la objetividad de la novela” (p. 357).

En efecto, la ironía es el mecanismo literario por el que el autor, mediante la entidad del narrador, persigue el distanciamiento lectorial de la lucha dramática que constituye la intriga novelesca: la que mantiene el héroe entre su espiritualidad compleja y proclive a una autorrealización integral, y ese mundo novelesco –reflejo de una realidad que vive el lector– que sólo permite una autorrealización fragmentaria, parcelada, esa fragmentación de la que se lamentaba Schiller al observar la división de la sociedad en distintas instituciones y especializaciones funcionales que impiden el desarrollo total del individuo. Y hay, en el *Bildungsroman*, *mutatis mutandis*, un proceso catártico similar al que ejercía la tragedia griega en el ánimo del espectador: descubrimos que nuestra búsqueda de identidad deviene, como la del héroe, simple búsqueda, que nuestro proceso formativo no concluye en la satisfacción de nuestros impulsos naturales, que, al fin y a la postre, éstos han de sojuzgarse al imperio del mundo contemporáneo” (Rodríguez Fontela, 1996, pp. 41-42).

La actividad lectora de interpretar, de dar coherencia (lo que no implica necesariamente “armonía”) a la narración, es la que abre el camino de autoformación más allá de la ficción, ya que

...el héroe nunca alcanza la distancia necesaria de su propia actividad para captar el sentido de ésta o, al menos, no del mismo modo como se capta bajo el puente irónico que une al autor y al lector en complicidad metanarrativa (p. 43).

Son la ironía (y su combinación con otras formas del humor, como la sátira y la parodia) y las estrategias metaficcionales –un rasgo sobresaliente en la literatura

⁵⁰ La ironía es el mecanismo que explica el final un tanto forzado de Wilhelm Meisters Lehrjahre, preanunciado por el oxímoron del título (Rodríguez Fontela, 1996, p. 40).

posmoderna– (cf. I.2.6.4.a) las que impulsan al lector a la reflexión y al distanciamiento, a la vez que favorecen la eventual trascendentalización del proceso autoformativo.

I.2.6.4. La narrativa posmodernista

Los desarrollos teóricos más recientes a propósito del *Bildungsroman*, con su énfasis en la ironía, el rol del lector y la metaficción,⁵¹ tienen bastante en común con los aportes teórico-críticos sobre la novela posmoderna.

En términos generales, *lo posmoderno* remite a la dominante cultural del capitalismo tardío (Jameson, 1991) y corresponde a un pensamiento intensamente escéptico y desconfiado de todo sistema de coherencia y normativa, propio de la segunda mitad del siglo XX, así como a un arte autorreflexivo, ecléctico y pluralista (Eagleton, 1997).

Según la síntesis propuesta por Cristina Piña (1999), la posmodernidad es la consecuencia de una quiebra epistemológica (relacionada con el fracaso de los discursos exaltadores de la razón) inaugurada por el pensamiento de autores como Marx, Nietzsche, Freud y Saussure, y a la que contribuyeron posteriormente Heidegger, Lacan, Deleuze, Derrida y Foucault (p. 275), así como las teorías físicas sobre la alteración que, por sí solo, produce el proceso de observación en lo observado. Entre los elementos distintivos de la posmodernidad, Piña cita la fractura de la noción de sujeto, el descentramiento y la relativización de ciertas categorías epistemológicas (razón, objetividad), y las nociones de pluralismo y tolerancia. En la posmodernidad se da una fuerte crítica de la representación occidental, de la autoridad y de la pretensión de universalismo, que Craig Owens ve anunciada en el feminismo (cf. Foster, 1987). Dicha crítica se inicia con el estructuralismo, es profundizada por el postestructuralismo y conduce a una visión de la cultura como

⁵¹ En cuanto a la relación de la metaficción con la novela de autoformación, Rodríguez Fontela (1996) cita los trabajos de Todd Kontje (*Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*) y Michael Beddow (*The Fiction of Humanity*).

construcción, como un cuerpo de códigos y mitos. En consonancia con ello, la obra de arte pasa a ser vista como un artefacto antes que como un objeto sagrado o visionario (Foster, 1987). En esta crisis de las representaciones y valores occidentales se acentúa la ambivalencia que caracteriza a la literatura y el mito, o a la narrativa en general.

Así, los posicionamientos respecto de lo posmoderno están atados a consideraciones sobre su relación con lo moderno. En este sentido, el posmodernismo puede ser visto ya como continuación, ya como agotamiento, del alto modernismo. Foster (1987) indica que la estrategia posmodernista consiste en deconstruir el modernismo y sus narrativas dominantes o metarrelatos a partir del discurso de la alteridad. Más que el pluralismo o el relativismo (lo cual sería una interpretación superficial y el reverso de una ideología totalitaria), el posmodernismo expresa un conflicto entre nuevos y viejos modos e intereses que asume dos modalidades básicas: la resistencia (que deconstruye y socava el *statu quo*) y la reacción (que rechaza la deconstrucción y celebra lo establecido).

En la historia literaria, el paso del modernismo al posmodernismo es menos radical que en el ámbito más amplio de la cultura (siguiendo a Currie, 1995), puesto que el modernismo anglófono ya estaba comprometido con una recontextualización de las formas pasadas, como lo demuestran, por ejemplo, el uso del mito y la captación narrativa de la conciencia individual de una manera novedosa respecto del realismo decimonónico. Para Ihab Hassan (1982), el posmodernismo se inserta en la tradición de lo nuevo iniciada por las vanguardias y se relaciona con el azar, el juego, la forma abierta o la antiforma. Se presenta como un impulso autodestructivo y una revisión significativa, donde el prefijo *pos* sugiere continuidad y decadencia, haciendo de la frontera con el modernismo algo borroso o permeable. Corresponde, al menos, a la *huella* de una diferencia histórico-literaria. Hassan rastrea el término hasta una antología de poesía española e hispanoamericana editada por Federico de Onís en 1934, pero son los usos de Irving Howe y Harry Levin en los cincuenta,

y de Leslie Fiedler y el mismo Hassan en los '60, los que ayudan a precisar el sentido. En el caso de Howe y Levin, el matiz es nostálgico a causa de un alejamiento respecto del gran arte modernista, mientras que para Fiedler implica un desafío al elitismo propio de dicha tradición (Hassan, 1982, p. 261). Esta relación problemática es explorada en profundidad por Andreas Huyssen (2006), para quien el posmodernismo surge como rechazo de la teoría y las prácticas de lo que él llama *the Great Divide*,⁵² “el tipo de discurso que insiste en distinguir categóricamente entre arte elevado y cultura de masas” (p. 7). Esto implica una continuidad respecto de la vanguardia histórica y una divergencia respecto del modernismo, ya que ambos, junto con la cultura de masas, “han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar ‘posmoderno’” (p. 11), lo que corresponde a un punto de vista que desafía la creencia en la necesaria separación de tales ámbitos (y de otros, como la política y la vida cotidiana).

Específicamente, el *posmodernismo* literario remite a un cambio en la narrativa occidental tras la Segunda Guerra Mundial (McHale, 1991) que acusa una preocupación por los modos de existencia del mundo y el individuo. La narrativa posmodernista se centra en cuestiones como el estatuto de la narración ficcional (su indeterminación ontológica, el problema de la referencialidad) y la noción de autor/a, mientras deconstruye la linealidad narrativa y “desautomatiza” la lectura.

Para el posmodernismo literario, la frontera entre mundo de ficción y mundo real es permeable, ya que la relación entre ambos dominios implica superposición e interpenetración (más que simple reflejo o imitación), dadas la incorporación y apropiación de entidades del mundo real, y la capacidad humana de concebir mundos que funcionan desde la suspensión de la credulidad y la incredulidad. Esto también ocurre dentro de la ficción misma, ya que los

⁵² Expresión traducida como “la Gran División” en la edición de Adriana Hidalgo (Huyssen, 2006). Observamos que el sustantivo inglés *divide* remite más específicamente a una “línea divisoria” que a la acción y efecto de dividir.

personajes son capaces, a su vez, de proyectar mundos posibles o submundos, contenidos por el mundo ficcional principal. Para McHale (1991), el rebuscamiento y la diversidad del mundo de ficción reflejan, no en su contenido, sino en su forma, la experiencia compleja de la realidad. En su calidad de “ficción colectiva”, construida y sostenida mediante procesos de socialización e institucionalización en el marco de la interacción social cotidiana y especialmente a través del lenguaje (Berger y Luckmann, 2008), la experiencia de la realidad no es una sola ni para todos igual, sino que se caracteriza por el entrecruzamiento de esferas más o menos significativas (como las visiones del mundo de diferentes clases sociales, credos, ocupaciones) en el marco de una dimensión compartida, cotidiana y principal, no exenta de atribuciones míticas, en la medida en que coexiste con realidades alternas (desde las asociadas con el entretenimiento hasta el desequilibrio mental) que en muchos casos ofrecen al sujeto rutas de escape de la “primera realidad” (McHale, 1991, p. 38). De esta manera, “postmodernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of its form” (p. 38). Se busca transmitir la complejidad y pluralidad de la experiencia de lo real en las avanzadas sociedades occidentales a partir de la *subversión* de la narrativa convencional (en la que los presupuestos miméticos permanecen incuestionados), a fin de evidenciar cómo el lenguaje y ciertos “metarrelatos” (Lyotard, 1987b) y/o mitos ideológicos (Fiker, 1984) construyen y median nuestra experiencia del mundo, en un contexto de creciente conciencia social y cultural respecto de las posibilidades de manipulación de la representación.

Por otra parte, dado que las estructuras de poder de la sociedad contemporánea son más diversas y están más ocultas o mistificadas, el posmodernismo se enfrenta a la dificultad de identificar el “objeto de oposición” (como lo era el *ethos* burgués para el modernismo). Según Patricia Waugh (1984), una salida para los escritores ha consistido en volverse hacia el

medio de expresión y en llamar la atención sobre la noción de que el lenguaje de todos los días respalda y sostiene las estructuras de poder mediante un proceso de naturalización que oculta las formas de opresión (p. 11). A tal fin sirven las estrategias metaficcionales, que permiten explorar los presupuestos teóricos de la narración ficcional *a través de* la narración misma.

1.2.6.4.a. La metaficción, sus estrategias y procedimientos

Tanto la metaficción como la autoficción son etiquetas muy usadas actualmente para indicar, en términos generales, la hibridación o entrecruzamiento de mundo ficcional y mundo real/histórico (de arte y vida) que resulta en la desestabilización de los pactos de lectura sobre los que se asientan las definiciones de géneros literarios como la novela realista y la autobiografía.

La palabra *metafiction*, que se atribuye al escritor William Gass (Currie, 1995; Waugh, 1984),⁵³ se ha consolidado como descriptor abarcativo de una serie de procedimientos que llaman la atención sobre la condición de artefacto de la obra literaria.

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh, 1984, p. 2).

Para Waugh y Currie, se trata de una *función* inherente al género novelesco, prominente en la producción literaria de los sesenta y setenta, que supone de base una operación deconstructiva –la presentación de la ilusión narrativa y su socavamiento– para poner de manifiesto la incertidumbre y autocuestionamiento característicos del período posmoderno.

⁵³ Del libro de Gass: *Fiction and the Figures of Life*, de 1970.

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems (Waugh, 1984, p. 9).

Dicho de otro modo, la metaficción es un tipo de escritura que combina crítica y narración ficcional (Currie, 1995). La relación se advierte en la frecuencia con que convergen los roles de escritor, personaje y crítico/lector:

The writer/critic is thus a dialectical figure, embodying both the production and reception of fiction in the roles of author and reader in a way that is paradigmatic for metafiction (Currie, 1995, p. 3).

Sería agotadora e inagotable la lista de las ficciones contemporáneas en las que el héroe escribe y cuyos momentos privilegiados escenifican discusiones literarias (Chénétier, 1997, p. 92).

A menudo, la metaficción se presenta a modo de auto-comentario que propicia un distanciamiento crítico y reflexivo en la lectura. *The Canterbury Tales*, el teatro dentro del teatro en Shakespeare, el uso de la forma epistolar en los siglos XVII y XVIII, los narradores intrusivos de Fielding y Richardson, las novelas paródicas de Lawrence Sterne y Jane Austen: en todos ellos Currie (1995) halla antecedentes de la internalización de las relaciones autor-lector, ficción-crítica, arte-vida. Sin embargo, es en el siglo XX –siguiendo los precedentes de la lingüística saussureana y el modernismo anglófono con su énfasis en la autorreferencialidad del lenguaje– cuando se profundiza el cuestionamiento de la explicación narrativa en general (su causalidad lineal, su orientación teleológica, su ubicuidad) y de la función ideológica de contar. Esto lleva a Hayden White, por ejemplo, a afirmar que la diferencia entre la narración historiográfica y la ficcional no es sustancial, sino formal, ya que ambas son discursos que apelan implícitamente a alguna de las *pre-generic plot-structures* o *archetypal story-forms* que definen el legado literario de una cultura dada (H. White, 1986, p. 58).⁵⁴ A partir de estas indagaciones teóricas, Linda Hutcheon (2004) propone la categoría de *historiographic metafiction* para designar un tipo de novela histórica posmoderna que establece y luego borra la línea que separa lo histórico de lo ficcional (a través de, por

⁵⁴ Conceptos que Hayden White toma de Northrop Frye.

ejemplo, la plurivocidad y la sobrecarga intertextual) a fin de evidenciar que todo discurso sobre el pasado es una reconstrucción condicionada ideológicamente.

No obstante la propuesta de Hutcheon, la categoría de metaficción remite a ciertas operaciones textuales que atraviesan la novela, más que a un subgénero de esta. Más concretamente, se trata de “a dialectic composite of inherent characteristics and critical interpretations” (Currie, 1995, p. 16), que evoca las tensiones propias de la creación artística:

In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end (William Gass citado por Waugh, 1984, p. 15).

En cierto modo, la metaficción es una categoría que atiende a manifestaciones irónicas muy elaboradas, de amplio alcance, que subrayan la problemática de la separación entre ficción y realidad, no porque se busque confundirlas, sino porque se insiste en la dramática necesidad de distinguirlas y en las sutilezas que acompañan tal distinción.

La metaficción trae a primer plano el *marco* (*frame*) como problema, dado que se basa en la premisa de que toda percepción implica algún grado de interpretación. “The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction” (Waugh, 1984, p. 31). Se busca mostrar que la ficción literaria no representa el mundo, sino más bien los diferentes discursos que lo conforman, de allí que la intertextualidad (en la forma de citas, alusiones y reescrituras de otros textos) sea un recurso metaficcional sobresaliente. Se enfatiza así que la habilidad para manipular y construir mundos alternativos e hipotéticos es también una condición de la existencia social fuera de las novelas. En ello se puede ver un interés pedagógico, por cuanto se busca la concienciación del lector respecto de los constructos sociales y de cómo pueden ser ratificados, puestos a prueba, desmontados y/o cambiados.

Ejemplos de técnicas asociadas con la metaficción son el recurso a lo fantástico (para cuestionar la oposición irreductible entre lo real y lo irreal); la ausencia de un punto de vista privilegiado y reconfortante (por el uso de un narrador no confiable y/o por la profusión de personajes o puntos de vista); la discusión explícita del proceso de escritura (de la naturaleza arbitraria de los comienzos y los finales, por ejemplo); el uso de finales alternativos o abiertos (para rehuir la ilusión de cierre); la puesta en abismo (para presentar perspectivas más abarcadoras); la parodia (que tiende a desinstalar lecturas canónicas o “fossilizadas”). Se recurre también a la contradicción para desorientar al lector mediante, por ejemplo, la confusión entre mundos literales y alegóricos, así como a la paradoja, que puede llegar a implicar la repetición sin fin o circularidad, un rasgo característico de la obra borgiana. Los personajes suelen servir para examinar la ficcionalidad temáticamente, a través de los roles que encarnan la confusión entre la máscara social y el yo más íntimo. Un típico caso es el de la “ironía de carácter” (Zavala, 1992): se emplean personajes autoengañados o hipócritas, con frecuencia en el papel de artistas inauténticos. Así, pueden presentarse estereotipados o caricaturizados, con nombres propios deliberadamente alusivos (una técnica típica de la sátira y la picaresca⁵⁵): “Names are used to display the arbitrary control of the writer, and the arbitrary relationships of language” (Waugh, 1984, p. 94). En casos de metaficción más “radical”, se aborda la paradoja de la identidad del personaje de ficción, el hecho de que este existe y no existe: “it’s a non-entity who is a somebody” (p. 91).

La metaficción atiende a las teorías recientes que critican la figura tradicional del autor (Barthes, 1994; Foucault, 1999) al mostrarlo como una entidad o función textual construida al igual que el héroe. Por ello, la autoficción constituye una categoría afín a la metaficción. Basada en un pacto ambiguo –entre el autobiográfico y el novelesco (Alberca, 2007)– y localizada en una interzona, la autoficción implica una problematización e

⁵⁵ Ejemplos son los nombres de personajes como Lemuel Gulliver, Roderick Random, Becky Sharp; de obras de Swift, Smollet y Thackeray, respectivamente.

interpenetración de los órdenes usual y cautelosamente separados de lo imaginario y lo real, a partir de la homonimia y la transgresión genérica: en particular, el trastrocamiento del presupuesto autobiográfico de que el yo narrador autoral se corresponde con el referente de carne y hueso; y la subversión de la convención novelesca situando en un mismo plano ontológico a un personaje ficticio y uno histórico o real. Muchas novelas del período posmoderno presentan formas de intromisión del autor (exageración de sus poderes, encuentros con los personajes, inclusión de datos autobiográficos) que juegan con las expectativas de omnisciencia y rompen la ilusión ficcional: “‘Authors’ work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves ‘invented’ by readers who are ‘authors’ working through linguistic, artistic and cultural conventions” (Waugh, 1984, p. 134). Además, la escritura autobiográfica conlleva la paradoja del sujeto vuelto objeto (Serra, 2006), de situarse a uno mismo como un *otro*, de convertirse en personaje del discurso propio (o del de los otros); una paradoja que suele marcarse textualmente por los cambios de persona gramatical (de primera a tercera, por ejemplo), o por la fluctuación del referente (el “yo” remite a más de un personaje).

Por último, cabe tener en cuenta la distinción de dos polos de metaficción, hecha por Waugh: uno que supone la aceptación de la existencia de un mundo real sustancial (cuya significación no depende totalmente del lenguaje), y otro que sugiere que nunca puede haber un escape de la prisión del lenguaje y se solaza o desespera en ello (p. 53). Los escritores más cercanos al primer polo (como John Fowles, Muriel Spark, Kurt Vonnegut y Doris Lessing, según Waugh) suelen trabajar con la parodia y el socavamiento estructural de las convenciones. En el segundo caso, los textos son más experimentales, incluso en el nivel del *signo* (Waugh cita como ejemplos el *Finnegans Wake* de Joyce y las obras de Donald Barthelme, Richard Brautigan, Ishmael Reed). En su forma más radical, la metaficción –al igual que la ironía inestable infinita (Booth, 1989)– niega al lector cualquier centro de

orientación, cualquier distinción positiva entre ficción, realidad, sueño, vigilia, visión, alucinación, verdad, falsedad. La interpretación naturalizada o totalizadora se vuelve imposible. La lógica cotidiana es desplazada por formas de contradicción y discontinuidad, y los cambios drásticos de contexto en las novelas fusionan ficción y realidad. Waugh también señala que las obras metaficcionales británicas tienden a apoyarse más en el contexto de la realidad cotidiana que sus pares estadounidenses, en las que detecta una marcada preferencia por lo absurdo y el *black humor*.

To some extent the idea that life involves the construction of plots has always been a preoccupation of the novel. Richard Poirier, in fact, has suggested that Americans have always treated reality as their own construction; they have always realized that ‘through language it is possible to create environments radically different from those supported by political and social systems’ (Poirier 1967, p. 16). Thus the notion of history as either a rather badly made plot or a fiendish conspiracy is more deeply rooted in the American than in the British novel (Waugh, 1984, p. 50).

1.2.6.4.b. El humor: sátira, farsa, parodia e ironía

Mientras que la metaficción es una categoría que surge y se populariza en el período posmoderno, las formas y procedimientos humorísticos de la sátira, la parodia, la farsa y la ironía poseen una larga tradición y son particularmente potentes para una narrativa que tiende a la reflexividad, la dialéctica de ficción y crítica, y la polifonía.

En términos muy amplios, “todo lo que produce risa o sonrisa es humor” (Flores, 2014b, p. 146). El humor es la capacidad humana de percibir algo como gracioso (Berger, 1999), tanto como el producto de la intención de ser cómico (Flores, 2014a, p. 37). Es concebido como una constante antropológica, aunque histórica y culturalmente relativa. El énfasis que sus definiciones ponen en la *percepción* y en la *intención* es pertinente a una concepción de la literatura como comunicación. La relevancia de la lectura se evidencia tanto en la producción de lo cómico (un autor postula como tal una idea, situación, personaje) como en su recepción (la destinataria –lectora o interlocutora– interpreta la intencionalidad

cómica del enunciado, sea esta efectiva o atribuida). En otras palabras, y de acuerdo con Hutcheon (1992), formas cómicas como la ironía, la sátira y la parodia poseen una especificidad semántica y pragmática.

Según el autor israelí Avner Ziv (citado por Berger, 1999, pp. 99-118), el humor puede cumplir cuatro funciones psicológicas: *una función agresiva* (si se lo usa para denigrar); *una función social* (contribuye a la socialización y cohesión grupal); *una función defensiva* (y catártica: sirve para manejar el temor y producir desahogo y alivio) y, finalmente, *una función intelectual* (supone creatividad y la capacidad de pensar una situación o idea desde dos marcos de referencia en sí mismos coherentes pero habitualmente incompatibles). En estas funciones se patentiza el poder del humor para separar (agresión) y reunir (cohesión), su operación tanto en el plano emocional como en el intelectual –exigiendo “una anestesia momentánea del corazón” (Bergson, 2009, p. 14)– y su ambigua relación con la moral, al dar cabida por igual al sano bromear, a la observación ingeniosa, a la burla correctiva, a la ridiculización maliciosa y a la vivisección sádica.

El humor y su correlato objetivo, lo cómico, implican un “componente cognoscitivo” que atiende al desajuste, a la discrepancia entre ser humano y universo (Berger, 1999, p. 77), o entre lo pensado y lo real (Schopenhauer citado por Flores, 2014a, p. 38). Esta discrepancia también corresponde a la “posición excéntrica” (Berger, 1999, p. 92) que caracteriza al ser humano en su experiencia del cuerpo como condición y como objeto.⁵⁶ El hecho de *ser* y *tener* un cuerpo hace del hombre “el único animal capaz de distanciarse de algún modo de sí mismo. ... Dicho de otro modo, el hombre es el único animal capaz de acciones y no sólo de *conductas*” (p. 329, cursiva del autor). De ahí que Berger proponga una definición de lo cómico como la experiencia de una incongruencia; “la percepción de algo que *queda fuera* de un orden general de cosas” (p. 74).

⁵⁶ En esto Berger sigue a Helmut Plessner.

En principio, *cualquier* incongruencia se puede percibir como cómica: entre lo vivo y lo mecánico (como propuso Bergson), entre las exigencias del moralismo censor y los impulsos ciegos de nuestra naturaleza libidinosa (el punto de vista freudiano), entre las pretensiones de la autoridad política y su falibilidad subyacente (pasto de muchas sátiras), etcétera (p. 328).

En general, lo cómico se opone a lo serio y a lo trágico. Posee un carácter subversivo, ligado no solo a su poder de rebelión contra la razón, sino también al vínculo que posee con lo carnavalesco, lo corporal y material, propio de la cultura popular medieval y el *realismo grotesco* estudiados por Bajtín (1994). La risa carnavalesca es una risa colectiva, que implica un principio de solidaridad popular y una liberación de los instintos reprimidos, marcando el triunfo de las fuerzas vitales sobre el miedo y la opresión (Jauss, 1992, p. 300), de un modo conectado con la experiencia de la *communitas* (cf. apartado I.1.2) y con aquella teoría que sitúa el origen de la comedia en antiguas ceremonias fálicas (Cornford, 1914). “La transformación cómica por el rebajamiento es una *simbología* por la cual la muerte es condición para un nuevo nacimiento. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo después de la muerte” (Lipovetsky, 2000, p. 138, énfasis del autor). Por ello es también interesante la semejanza con lo sagrado señalada por Berger, en la medida en que ambas esferas implican *liminaridad* y despiertan un sentimiento ambivalente, de atracción y temor (1999, p. 120), que en lo cómico depende de si prevalece el reírse *con* o el reírse *de*. Como lo sagrado, lo cómico puede constituir una amenaza para la realidad cotidiana. Desde el punto de vista del orden social establecido, ambos deben ser contenidos; aunque la amenaza de lo cómico es susceptible de gradación, desde la broma ligera hasta la sátira mordaz. Además, frente a lo sagrado, la delimitación de lo cómico es más bien temporal que espacial: posee un carácter sumamente fugaz, frágil y evanescente. De ahí que, cuando el humorismo se manifiesta de manera inadecuada, fuera de lugar, pueda ser interpretado como

frivolidad. Con todo, no hay que olvidar que lo cómico carnavalesco opera por profanación de lo sagrado y lo “oficial”.

Lo cómico y lo posmoderno en la literatura se acercan en su doble aspecto conservador y subversivo (Frank, 2003), ya que ambos pueden suponer la oposición o el acuerdo con las ideologías dominantes. Siguiendo a Frank, en los dos casos: a) se enfatiza lo contradictorio, lo fortuito, lo contingente; b) se exhibe un claro impulso lúdico; c) se tiende al empleo del personaje-tipo; y d) se acentúa la variación y la progresión en sí misma, más que la totalización, la linealidad y la teleología.

A continuación nos detenemos en los aspectos relevantes de la sátira, la parodia, la farsa y la ironía en el contexto posmoderno.

1.2.6.4.b.i. La sátira

La sátira es en general el arte de denunciar y atacar ridiculizando el vicio, la injusticia, la estulticia y todo tipo de males sociales (Hodgart, 1969), y por tanto extratextuales (Hutcheon, 1992), a menudo con fines reformadores. Este recurso es particularmente útil en la narrativa posmodernista para desafiar la razón instrumental y abordar cuestiones políticas como la alienación y las formas contemporáneas de opresión e imperialismo. La sátira política en particular tiene una gran tradición en la literatura de habla inglesa, asociada a autores como Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay y Lord Byron. Su objetivo, más que curar o corregir los vicios, es (además de, por supuesto, entretener) dar cauce a la expresión de un estado de irritación ante la inercia colectiva, denunciar falsos valores, concienciar y actuar...

...sobre la voluntad de los que permanecen indiferentes a esos vicios, o que fingen no verlos, o que son condescendientes, o los que no saben nada sobre ellos. Ella levanta y moviliza la voluntad de lucha, crea y refuerza la reacción de condenación, de inadmisibilidad, de no pactar con los fenómenos presentados, y por eso mismo contribuye a intensificar la lucha para removerlos y erradicarlos (Propp citado por Flores, 2014b, p. 140).

Se trata de un género que puede leerse como la expresión de una batalla moral en la que el satírico asume un punto de vista recto y monolítico contra el mal. No obstante, en sus formas más complejas, la sátira promueve más bien el cuestionamiento y la problematización moral, lo que resulta en una forma abierta y exploratoria (Griffin, 1994), o a veces circular, que se resiste al cierre narrativo y rehúye el sectarismo. Esto es particularmente significativo si tomamos en cuenta que el sujeto, en el contexto del capitalismo tardío, no puede sustraerse al sistema: es un engranaje de aquello mismo que combate, por lo que la voz satírica se encuentra en la incómoda posición de asumir un tono moralizante contra vicios de los que ella misma no es del todo inocente. De allí la importancia de las máscaras y los desdoblamientos a los que recurre la sátira, que afectan particularmente al narrador y a la figura del autor.

1.2.6.4.b.ii. La farsa

La sátira se combina con la farsa cuando evoca mundos fantásticos y trastrocados, utópicos o antiutópicos, en la forma de viajes fabulosos, dimensiones imaginarias, reinos animales o de fantasía. En general, la farsa incluye equívocos, palizas, disfraces, bufonadas, muecas, gestos procaces y situaciones hilarantes (Ávila, 2014, pp. 44-45). Carnavalesca y transgresora, se enfoca en lo irracional, lo accidental y lo grotesco, destruye el aspecto heroico-elevado de la vida y es particularmente apta para representar lo absurdo y demencial del mundo contemporáneo con sus abusos sociales y ambientales. La exageración, la obscenidad, la violencia física, lo escatológico, el vértigo de la sinrazón: todos estos elementos revelan el *pathos* de la vida y la muerte en su indiscernible fusión, y la trama hipercompleja de lo real. “Farce is that most tenacious element of the ritual inheritance that refuses ‘to be made sense of,’ that the comic logos cannot tame” (Gregory Dobrov citado por Frank, 2003, p. 118).

I.2.6.4.b.iii. La parodia

Por su parte, la parodia, que el diccionario de la RAE define como “imitación burlesca”, es el recurso privilegiado para atacar los *grands récits* en sus formulaciones mítico-literarias, a través de la transformación, la degradación o la desfamiliarización de textos canónicos o convenciones genéricas. Se distingue de la sátira en función del blanco al que apunta (Hutcheon, 1992), que en la parodia supone un inter-, hipo- o architexto, y no las prácticas y discursos sociales en sentido amplio (aunque a menudo el uso del término no refleja tal distinción). Como casi todos los fenómenos en el universo del humor, parodia y sátira muchas veces se solapan, por lo que una parodia estilística puede ser satírica cuando la convención parodiada implica la ridiculización de una posición ideológica y política (como en *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres en Irlanda sean una carga para sus padres y para el país y para conseguir que sean útiles*, de Swift). La parodia deconstruye y renueva las formas literarias heredadas, las adapta a las necesidades contemporáneas, las desautomatiza y revigora.

...A través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.

La intertextualidad paródica también impugna nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artísticas y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad. ... En otras palabras, la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación (Hutcheon, 1993, pp. 187-188).

Además de articular una síntesis textual donde se subraya una diferencia, la parodia implica una respuesta afectiva más neutra y lúdica que la sátira, por cuanto oscila entre la mofa y el homenaje (Hutcheon, 1992). Al ser una “transgresión autorizada” (Hutcheon, 1993, p. 194), legitimadora a la vez que subversiva (como lo implican las connotaciones de cercanía y oposición del prefijo *para*), es particularmente representativa de lo posmoderno y sus contradicciones políticas. En la parodia pueden aliarse el humor y la metaficción por la fusión de creación y crítica (Waugh, 1984), aunque su efecto no es siempre cómico. Este rasgo se

verifica en los inicios del género como burla de la epopeya, y en su filiación con la inversión carnavalesca (Moreno, 2014, pp. 110-113).

La parodia también suele ser una clara manifestación del entrecruzamiento de lo alto y lo bajo, un rasgo característico del posmodernismo. Aunque Jameson (1999) postula el reemplazo de la parodia por el pastiche, a causa de la fragmentación y la heterogeneidad posmodernas que desdibujan la norma y quitan prominencia a lo único idiosincrásico, conviene más bien verlos como dos operaciones diferentes, como propone Hutcheon (1993).

1.2.6.4.b.iv. La ironía

La ironía, por su parte, es una categoría difícil de definir: se la puede considerar como tropo retórico, como operación discursiva y como actitud filosófica (Gómez, 2014). Transversal a la parodia y la sátira, se combina con ellas de diferentes maneras según la propuesta de Hutcheon (1992), quien la describe como un tropo con una doble función semántica (de antífrasis) y pragmática (de estrategia evaluativa), que opera –a diferencia de la parodia– intratextualmente. La dificultad se incrementa cuanto más se aleja de la condición de tropo retórico localizado. Se presenta bajo una gran variedad de formas (verbal, narrativa, trágica, metafísica), algunas de las cuales exceden claramente lo humorístico. Una definición operativa la ofrece Zavala (1992):

...la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada (pp. 64-65, énfasis del autor).

La distinción general que propone Zavala entre la ironía como fenómeno objetivo (que puede ser intencional –el tropo– o accidental –la situación o hecho percibido como tal–) y subjetivo (el estado mental producto de la captación de la ironía) ya nos da un indicio de su complejidad y los desafíos que implica para la lectura. A este respecto es útil la noción de “ironía estable” (Booth, 1989): aquella que es intencionada, encubierta y finita en su

aplicación, a diferencia de la ironía donde el enigma es lo firme, donde se hace imposible la reconstrucción de una proposición fija.

Es precisamente por la yuxtaposición de perspectivas que la ironía es uno de los principales vehículos de la metaficción y la autorreflexividad.

Todas las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser expresión de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje) o por varios (incluyendo autor y lector), establecen una distancia, y en ocasiones producen una ruptura, en relación con una o varias convenciones acerca de lo que, como lectores, creemos que es el mundo o la literatura (Zavala, 1992, p. 68).

Tales convenciones presuponen “niveles de verosimilitud” (Culler citado por Zavala, p. 68) que, en la forma de un espectro gradual, abarcan desde el sentido común más pedestre hasta los pactos genérico-literarios. De este modo, al momento de reconocer un enunciado irónico, el lector necesita contar con determinadas competencias:

Estas competencias, entonces, no son sólo lingüísticas y retóricas (conocimiento del lenguaje y del estilo del texto), sino también, como ya hemos visto, culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde) (p. 73).

Competencias que también son requeridas para la lectura de la parodia y la sátira (Hutcheon, 1992), y cuya carencia oblitera sus efectos. A ello se añade el problema de la interpretación de un enunciado como irónico cuando este no lo es, y viceversa, junto con el hecho de que, tras reconocer la intención irónica, el lector debe decidir si comparte la visión de mundo y los valores que el ironista propone, de acuerdo con su “competencia axiológica” (Zavala, 1992, p. 76). Así, la lectura de la ironía conlleva una considerable actividad intelectual que se traduce en una serie de juicios y decisiones en el proceso de lectura. La ironía amplifica el espacio textual de la narración ficcional como medio de reflexión inagotable y dramatiza las limitaciones del lenguaje: sus reconstrucciones “no se pueden reducir casi nunca, o nunca, a gramática o a semántica o a lingüística (Booth, 1989, p. 78), puesto que toda afirmación posee un excedente de sentido que supone paradigmas y

relaciones dialógicas. El efecto de la ironía es más fuerte que el de un mensaje directo; es menos impositivo, invita a elegir. Asimismo, “el significado de una ironía incluye necesariamente el compromiso dramático de una persona con otra” (p. 65), ya que propicia una relación de complicidad entre el ironista y su lector.

En la narrativa posmodernista, la ironía es vista como un indicio de la crisis de autoridad y de la distancia escéptica respecto de la sociedad y lo instituido (Frank, 2003). También se la lee como una muestra en sí misma, en su forma, de las contradicciones del mundo, de la fragmentariedad y confusión de la vida contemporánea (Zavala, 1992), de una manera similar a como opera la metaficción radical (cf. I.2.6.4.a).

En la novela moderna, el nivel axiológico parece haberse desplazado del contenido (la intencionalidad del autor, que ironiza sobre el mundo) a la forma (el enunciado y su intención son ambiguos, incluso autoirónicos), y toda interpretación es responsabilidad exclusiva del lector (Zavala, 1992, p. 79).

El acento sobre la responsabilidad del lector, de sus decisiones al momento de leer, coincide con una disminución de la autoridad del autor, que tiende distanciarse de su obra por medio de la complejización de la figura del narrador y de la focalización. Asimismo, la prominencia de la forma por sobre el contenido que postula Zavala es favorecida por la naturaleza proteica de la prosa novelística, por su disponibilidad para la experimentación y su capacidad para incorporar otros géneros textuales.

Hasta aquí hemos visto que, a través de las técnicas metaficcionales y humorísticas abordadas, cuya decodificación demanda una serie de competencias hermenéuticas y decisiones por parte de la lectora, la literatura invita a verdaderas aventuras del pensamiento. Tales procedimientos atraviesan diferentes planos lingüísticos y discursivos, aúnan perspectivas en conflicto y canalizan así la interacción entre ficción y realidad.

I.2.6.5. La lectura como experiencia iniciática

La relación entre iniciación y literatura tiene su fundamento en la consideración de la escritura y la lectura como experiencias de búsqueda de sentido en un proceso de desarrollo personal, artístico y/o estético.

Lo que se observa en el recorrido realizado desde el mito hasta la novela posmodernista es, en términos amplios, la complejización de la narrativa en la forma de obras literarias más autorreflexivas y polifónicas que se apropian del discernimiento aportado por la especialización lectora (a través de la crítica literaria y los estudios académicos pertinentes). Como observa Karlheinz Stierle, “la historia de la ficción es la historia del incremento de su complejidad, y ésta indica, en cada caso, el estado de máxima complejidad de la formación textual” (1987, p. 109). Asimismo, el horizonte de las ficciones, constituido por el movimiento histórico que va de la antigüedad a la modernidad, se expande de tal manera que supera las capacidades de cualquier lector individual, incluso el profesional.

De este modo, lo iniciático de la literatura comprende desde la representación temática, del nivel del contenido mítico-simbólico, hasta la realización pragmática en la experiencia lectora, en cuanto búsqueda del sentido de lo leído, o bien, a través de lo leído. Pero ¿cómo es que la lectura de textos de ficción puede dar cabida a una experiencia iniciática, es decir, a un cambio en la conciencia de la lectora o lector?

A diferencia de los textos pragmáticos,⁵⁷ que postulan una equivalencia entre el mundo real y lo expresado por el lenguaje, la ficción está referida a una implícita situación de comunicación de naturaleza lúdico-dramática, en la que los sujetos receptor y productor corresponden a roles o funciones previstos por el texto, pero distanciados del mundo de la acción y la realidad cotidiana: “La distancia pragmática del receptor frente al texto en la

⁵⁷ Orientados al mundo de la acción, como el aviso de la compañía proveedora de electricidad o la lista del supermercado.

ficción es una distancia representada (*en sentido escénico*): el receptor asume una función que es independiente del contexto concreto de su historia personal” (Stierle, 1987, p. 103, cursiva nuestra). Es decir, la situación de lectura posee un aspecto teatral, ritual, que implica una salida del tiempo de la dimensión real cotidiana. Además, la especificidad de la recepción de textos de ficción está dada por la condición de la ficción de ser una aserción inverificable: “Por su misma esencia, *ficción* quiere decir *diferencia*, no identidad, aunque no sea más que parcial, de estados de hecho y proposición” (pp. 102-103).

Así como los textos se diferencian por sus implicaciones pragmáticas, la recepción también presenta variedades. Hay una jerarquía de actuaciones receptoras por la que se distingue la competencia receptiva superior, requerida por la literatura más sofisticada, de la “recepción cuasipragmática” (p. 104), que consiste en tomar la ficción como ilusión y lleva al receptor a una perspectiva de identificación. Esta modalidad de recepción está ligada, además, a las primeras experiencias con la imaginación, propias de la infancia, y también a la literatura de consumo que, para Stierle, apela a una forma de recepción pragmática ya que se asienta sobre la producción de estereotipos de índole imaginativa y emotiva que refuerzan la visión del mundo de quienes la consumen. En otras palabras, la recepción cuasipragmática puede contribuir a reforzar la *inocencia moral*: “an unquestioning acceptance of the ethical order of society, the inability or unwillingness to question this order, and the blindness to one’s capacity for wrongdoing” (Goldberg, 2016, p. 181). Se trata de una condición sustentada por la creencia en un orden moral simplificado y en “various kinds of illusions concerning moral interaction” (p. 169), como la asimilación de la pureza a la belleza física, o la aplicación de estándares de incorruptibilidad e infalibilidad a los demás que una/o misma/o no cumple.

En la recepción cuasipragmática del texto de ficción, éste sufre una reducción en los elementos que lo constituyen en concreto. Para comprender este proceso de constitución, es necesaria una lectura que, en oposición al movimiento centrífugo de recepción

cuasipragmática que genera ilusión y que solo reposa en un imaginario *fuera de lugar* más allá del texto, podría denominarse recepción *centrípeta*, es decir, orientada al carácter de ficción del texto mismo (Stierle, 1987, p. 108).

Dicha recepción de orientación centrípeta, activada especialmente por la segunda lectura del texto de ficción, es la propia de la competencia receptora superior, según Stierle, y está relacionada con el uso pseudorreferencial del lenguaje:

La función pseudorreferencial del lenguaje no es otra cosa que la autorreferencialidad en forma de pseudorreferencialidad. De este modo, el texto narrativo de ficción se presenta como forma de representación (en sentido escénico) del texto sistemático, si por texto sistemático se entiende un texto que sirve para la clarificación de las condiciones de uso de sus términos (pp. 110-111).

Este carácter pseudorreferencial es el que dota al texto de ficción de su libertad para pensar y ensayar posibilidades y explorar relaciones entre lo general y lo particular, entre el concepto y la experiencia:⁵⁸ “La ficción presenta conceptos, problematiza conceptos y representa condensaciones preconceptuales de experiencia” (p. 112); “da respuestas que son metáforas de preguntas” (p. 128). El texto de ficción conforma así un espacio lúdico, “en el que se multiplican sin límite las posibilidades de relación y, por lo tanto, las posibilidades de constitución del significado, en la perspectiva del receptor” (p. 118).

En el texto de ficción, el juicio, al que está encomendada la tarea de concebir lo particular como expresión de lo general (en Kant, el juicio reflexivo), se expone, por decirlo así, a un continuo entrenamiento en el que se podría descubrir la pertinencia pragmática –que va más allá de horizonte de ficcionalidad– del trato con textos de ficción (p. 115).

Se trata de un “espacio o medio de reflexión en que el sujeto puede ahondar cada vez más sin llegar nunca a agotarlo” (p. 119), cuyos límites están dados subjetiva (en el receptor) y objetivamente (por el potencial receptivo dado en determinada situación histórica). En este espacio, la lectura refleja el proceso por el cual adquirimos experiencia y conocimiento mediante la formación de ilusión y la simultánea ruptura de ella, “hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de

⁵⁸ “Los conceptos no son otra cosa que instrumentos para la organización y comunicación de la experiencia. Son, vistos fenomenológicamente, perspectivas bajo las cuales la experiencia aparece y se ordena en clases que se pueden concebir formalmente como haces de condiciones que permiten calibrar lo particular” (Stierle, 1987, p. 111).

que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario” (Iser, 1987, pp. 236-237). A diferencia de la recepción pragmática, que suele realizarse sin esfuerzo, la recepción de textos de ficción requiere un trabajo: “es insólita, penosa, y necesita método; y esto aumenta en la medida en que el texto de ficción es el resultado de un trabajo de producción textual que supera las formas convencionales y se realiza con método” (Stierle, 1987, pp. 113-114). Se trata de una labor creativa, un proceso en el que intervienen la anticipación y la retrospectión, la construcción de hipótesis con su revisión, desestimación o confirmación, y la toma de decisiones respecto de los “huecos” o indeterminaciones textuales (Iser, 1987).

En el espacio abierto por los textos de ficción se da una forma de comunicación donde convergen un yo ajeno (el del autor, constituido como hipótesis de lectura) y un yo propio (el del lector, que se desdobra a su vez en real y virtual, que es el rol asumido en el proceso de lectura), y donde la obra se concibe como “autorepresentación o materialización de la consciencia” (Iser, 1987, p. 240). Es precisamente dicha estructura dialéctica de la lectura, señalada por Iser, la que habilita la experiencia potencialmente iniciática:

En el acto de lectura, tener que pensar algo que todavía no hemos experimentado no quiere decir solamente estar en condiciones de concebirlo o incluso entenderlo; significa también que tales actos de concepción son posibles y acertados hasta el punto de que hacen que algo se formule en nosotros. Pues los pensamientos de otra persona solo pueden tomar forma en nuestra consciencia si, en el proceso, interviene nuestra facultad no formulada para descifrar dichos pensamientos, facultad que, en el acto de desciframiento, también se formula a sí misma. Ahora bien, ya que esta formulación se lleva a cabo en los términos establecidos por otra persona, cuyos pensamientos son el tema de nuestra lectura, se deduce que la formulación de nuestra facultad para descifrar no puede situarse según nuestras propias líneas de orientación (p. 242).

Este pasaje explicita la función orientadora que, a través del texto, cumple la entidad textual del autor para el lector. Esto no quiere decir que haya una sola lectura posible, sino que, en el proceso de lectura, el lector establece una relación con el autor como *guía* para la constitución del sentido de lo que lee. En última instancia, las preguntas por el sentido llevan a una acción receptiva de “emplazamiento” (Stierle, 1987, p. 137), que incluye la indagación sobre quién escribe y la época cuando lo hace con el fin de determinar su posición ideológica,

por ejemplo. Es en este proceso que se abre la posibilidad de ampliar o profundizar la conciencia, que es la manera como la ficción se constituye en horizonte del mundo, para Stierle. Además, la ficción puede funcionar incluso como “relevo de la comunicación social” (p. 140), cuando se convierte en un horizonte válido intersubjetivamente, culturalmente, que hace posible la identidad social y orienta la práctica cotidiana. En este sentido Stierle habla de un horizonte de ficciones (en el que operan los mitos y narrativas culturales en su calidad de ficciones oficiales) propio de cada generación histórica, en el cual se sitúan las ficciones particulares.

En conclusión, la dimensión iniciática de la literatura supone una forma de comunicación entre las entidades del autor y la lectora, mediada por la obra, donde el primero oficia de iniciador y la segunda, de iniciada; donde el texto actualizado por la lectura constituye el espacio liminar; y donde la labor lectora corresponde a la tarea o prueba que conduce a una ampliación de la conciencia de la lectora por medio del entrenamiento del juicio que la recepción de textos de ficción propicia. Por una parte, este tipo de lectura se ve especialmente favorecida por las técnicas metaficcionales y humorísticas que invitan a los lectores a cuestionarse los presupuestos con que se enfrentan al texto, además de contribuir en general a la superación de la recepción cuasipragmática, propia de lectores ingenuos o inexpertos. Por otra parte, la lectura es iniciática en la medida que posibilita el acceso al mundo de pensamiento propuesto por el autor, que es a su vez ampliado y enriquecido por la comunidad de sujetos que leen su obra y se ocupan de ella. De esta forma se accede a una comunidad lectora con intereses comunes que perfilan una cosmovisión compartida, la cual, en la medida en que favorece la reflexión profunda sobre los dilemas éticos planteados por la acción humana, contribuye también a la conformación de una comunidad moralmente madura, aquella cuyos miembros son capaces de aprehender el impacto de sus acciones en los demás, y de asumir con responsabilidad los roles sociales que les toquen.

I.2.7. Síntesis y proyección de este capítulo

A lo largo de este capítulo se ha abordado la continuidad de las pautas iniciáticas en la literatura a partir de su filiación con el mito, forma histórica precedente e intermedia en el paso de la narración oral a la escrita, y mediadora entre el discurso literario y el caudal de representaciones que emergen del magma o fondo simbólico.

En primer lugar, se ha estudiado dicha continuidad en el género del romance, forma narrativa intermedia entre el mito y la literatura realista que en el ámbito anglófono se vincula con lo idealizado y lo maravilloso. El romance, particularmente el de tema artúrico, es portador de elementos de significación iniciática tales como el interés psicológico de la búsqueda (forma incipiente de representación del desarrollo de los protagonistas), el rol de la toma de conciencia para el restablecimiento de la salud del rey y la fertilidad de la tierra, la relación con la mujer (madre, novia) y la posibilidad de resoluciones trágicas o cómicas (lo segundo en el sentido de armónicas o felices).

En segundo lugar, el uso corriente del término *initiation* como descriptor de un tipo de cuento moderno (y, menos frecuentemente, novelas) cuyo tema es la pérdida de la inocencia en protagonistas de condición infantil o adolescente (donde la adolescencia constituye el espacio liminar por excelencia) da cuenta de la vigencia de la categoría en los estudios histórico-literarios del contexto anglófono. Este aspecto iniciático está ligado al fuerte valor atribuido a la juventud en la cultura estadounidense. También en este caso el interés suele tener un enfoque psicológico. Mientras que, por su compresión y brevedad, el cuento permite focalizarse en las instancias iniciáticas, en el género novelesco gana prominencia el proceso de desarrollo (o de socialización, dependiendo del crítico), del cual aquellas forman parte.

El enfoque está puesto luego en el *Bildungsroman* como género que permite establecer vínculos entre iniciación, educación y novela. En él, el desarrollo del héroe se

vuelve central y señala la importancia de la búsqueda de conocimiento (del mundo y de sí) en este tipo de narrativa. Entre sus características se destacan el héroe prosaico (habitualmente joven y burgués), el final utópico o fragmentario, la ironía y la metaficción. Estas favorecen la distancia crítica respecto de la ficción novelesca y hacen del desarrollo del protagonista un medio para la autoformación, o iniciación, de la lectora o lector.

Por su parte, en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX (contexto que en general se conoce como posmodernidad), el recurso al humor y la metaficción se acentúa para expresar una visión más escéptica y crítica de las representaciones, consecuencia de un quiebre con respecto a la centralidad epistémica de categorías como razón, objetividad, universalidad y autoridad.

La posmodernidad es un tiempo de complejización de la narrativa y de expansión del horizonte de las ficciones, no solo debido a la existencia de un acervo milenario, sino también a causa de la creciente especialización lectora que demandan los estudios superiores (en un marco de democratización de la educación universitaria). En este contexto, las particularidades del texto literario –el uso pseudorreferencial del lenguaje y el tipo de competencia receptiva que demanda– preservan una dimensión iniciática en el plano pragmático (de los efectos) y no solo temático (del contenido). En general, además de poder ser portadoras de un mensaje vital importante, las obras literarias brindan la posibilidad a sus receptores de entrar en comunicación con un autor o autora, ampliar la conciencia y, en último término, constituir comunidades de sentidos compartidos, que trascienden los límites del tiempo y espacio históricos y dan origen a pequeñas tradiciones por medio de la atención y el cuidado de un legado literario tenido por valioso.

Se propone entonces como digna de atención y estudio la obra del estadounidense Kurt Vonnegut, para cuyo emplazamiento presentamos en la segunda parte el contexto

histórico-cultural en el cual se gesta –siempre teniendo como ejes orientadores del interés el tema de la iniciación, la mitología bíblica y el posmodernismo literario–, así como un panorama de la recepción crítica de Vonnegut en el ámbito anglófono e hispanohablante.

Parte II: Contexto histórico-cultural y literario de la obra vonnegutiana. Panorama de su recepción en los ámbitos anglófono e hispanohablante

Capítulo II.1: El contexto histórico-cultural de la obra vonnegutiana

II.1.1. Objetivos del capítulo

Dada la hipótesis de que la obra literaria vonnegutiana abre un espacio de iniciación que contribuye a la concienciación y desalienación del lector respecto de ciertos esquemas mítico-ideológicos y, en consecuencia, a la madurez moral; es preciso determinar a qué esquemas nos referimos. Para ello, en este capítulo se explora la apropiación de la mitología bíblica en el contexto de los Estados Unidos (II.1.2.2 a II.1.2.5) trazando, primero, un breve recorrido que da cuenta de la pervivencia de los mitos bíblicos en la literatura de habla inglesa en general y de Estados Unidos en particular (II.1.2.1). En segundo lugar, en II.1.3 se delinea la perspectiva dominante en la narrativa norteamericana de la segunda mitad del siglo XX en relación con el tema de la iniciación y la mítica nacional presentada en II.1.2, prestando particular atención a las características del héroe, el humor y la metaficción.

II.1.2. Apropiación de la mitología bíblica en el contexto de los Estados Unidos

II.1.2.1. Pervivencia de la mitología bíblica en la literatura de habla inglesa enfocada en los Estados Unidos

La relación de la literatura en lengua inglesa con la materia bíblica se remonta al poeta anglosajón Caedmon del siglo VII (Frye, 1992), quien en su poesía se ocupó de temas cristianos: “All of his poetry was on sacred themes, and its unvarying aim was to turn men from sin to righteousness” (“Caedmon”, *Britannica*, 2013, p. 1). También el tema artúrico constituye un antecedente destacado que se popularizó gracias a la *Historia Regum*

Britanniae de Geoffrey de Monmouth en el siglo XII, “una obra en latín de la que se puede decir que marca el comienzo del arte de la narrativa inglesa” (Praz, 1975, p. 18).

In his *Historia Regum Britanniae*, Geoffrey of Monmouth ‘invented history’ by drawing on classical authors, the Bible, and Celtic tradition to create the story of a British kingdom, to some extent paralleling that of Israel. He described the rise of the British people to glory in the reigns of Uther Pendragon and Arthur, then the decline and final destruction of the kingdom, with the exile of the British survivors and their last king, Cadwalader (Vinaver & Whitehead, 1999, p. 1).

La fuerte conexión entre el mito bíblico-cristiano y la literatura abordada se advierte, asimismo, en el desarrollo temprano del drama religioso inglés. Los misterios medievales (documentados en los ciclos de Coventry, York, Chester y Towneley) trataban sobre la creación, la caída de Adán y Eva, la vida y muerte de Cristo y el juicio final. Las *moralities* del período Tudor, por otra parte, eran dramas alegóricos sobre la vida del sujeto cristiano, “pensado[s] para impartir una lección moral mediante el diálogo y la acción de personajes que eran a menudo abstracciones personificadas” (Praz, 1975, p. 46) y centrados en el conflicto de los vicios y las virtudes. Se destaca la famosa *Everyman*, en la que un personaje representativo del género humano se enfrenta a la Muerte y realiza un peregrinaje en el cual todos sus acompañantes lo desertan, salvo *Good Deeds* (Buenas Obras/Acciones). Otro ejemplo menos conocido es la obra *Mundus et Infans*, que también se destaca por su temática especialmente afín a lo iniciático en clave cristiana: “In brief the essence of the story is the strife between Virtue and Vice for the soul of man, his sins in manhood and repentance in age, with the assurance of salvation” (MacCracken, 1908, p. 488). Basada en un poema anterior (*The Mirror of the Periods of a Man’s Life*), esta *morality* dramatiza alegóricamente el desarrollo completo de la vida humana a través de las relaciones entre el Niño y el Mundo (quien inicia a aquel en los siete pecados capitales), el Hombre y la Conciencia (la introductora de las virtudes), y la Edad (o Vejez) y la Perseverancia (por la que el representante de la humanidad es animado a arrepentirse para salvarse). “The play ends with an exhortation to the audience to ‘take ensaumple’ (962-979)” (MacCracken, 1908, p. 488), lo

que subraya el carácter edificante de estas obras literarias. Por otro lado –y a contrapelo de la versión cristiana del discurrir de la vida humana, con sus rasgos pedagógicos y esperanzados por la promesa de redención–, está la visión transmitida por el célebre y satírico monólogo del melancólico Jaques en la comedia shakespeariana *As You Like It*. En él, la vida de la criatura humana es comparada con la actuación teatral y descripta crudamente de acuerdo con las pasiones, limitaciones y pretensiones de cada edad, en un arco que va desde la primera infancia, desvalida y dependiente, hasta la segunda infancia de la vejez, con la decadencia corporal que la acompaña.

Para Harold Bloom (2011), las dos obras maestras centrales de la literatura en lengua inglesa aparecen en la misma época, entre los años 1604 y 1611: “the Authorized Version, or King James Bible (KJB), and the plays of Shakespeare’s major phase” (p. 10). La Versión Autorizada es el resultado del esfuerzo de más de cincuenta traductores, bajo el reinado de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, que trabajaron a partir de las traducciones precursoras realizadas por William Tyndale, Myles Coverdale y el grupo que tradujo la *Biblia de Ginebra* (publicada en 1560).⁵⁹ La *King James Bible* es, para Bloom, la fuente primordial de la literatura estadounidense: su huella aparece en la obra de Walt Whitman, Herman Melville, Emily Dickinson, William Faulkner, Ernest Hemingway y Cormac McCarthy; en obras como *Hojas de hierba*, *Moby Dick*, *Mientras agonizo* y *Meridiano de sangre*, respectivamente (p. 23). También Robert Alter (2009) ha señalado la influencia ejercida por el lenguaje de esta celebrada traducción en la formación de un sentido del estilo en la literatura y la retórica política estadounidenses:

The 1611 translation (...) was in general a little archaic even in its own time. By the middle decades of the nineteenth century, much of its language was surely felt to be archaic (and even then, perhaps not always perfectly understood), and yet the text was, paradoxically, part of everyday life, a familiar fixture of hearth and home. In this way, the sheer dissemination of

⁵⁹ La Biblia de Ginebra fue la versión de referencia de William Shakespeare, John Donne, John Bunyan y John Milton (Grierson, 1944).

the King James Version created a stylistic precedent for the American ear in which a language that was elaborately old-fashioned, that stood at a distance from contemporary usage, was assumed to be the vehicle for expressing matters of high import and grand spiritual scope (p. 62).

Durante la segunda mitad del siglo XVII el contenido bíblico cuenta con elaboraciones sobresalientes en las obras de John Milton y John Bunyan. En 1667, Milton publica su poema épico *Paradise Lost*, que narra la caída de Adán y Eva como consecuencia de la venganza emprendida por un formidable Satanás, el ángel rebelde envidioso de la nueva creación. Le sigue una continuación, *Paradise Regained*, junto con la tragedia *Samson Agonistes* en 1671; mientras que en 1678 aparece la primera parte de la novela alegórica de Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, una de las obras más publicadas en el mundo anglófono hasta hoy, que narra el sueño de Christian sobre su peregrinaje desde la Ciudad de la Destrucción (hogar del personaje) hasta la Ciudad Celestial, un argumento que guarda filiación con el de *Everyman*. Christian emprende el viaje solo (su familia se niega a acompañarlo), cargando con el gran peso de sus pecados, para en la travesía enfrentarse a variados peligros y pruebas, y relacionarse con otros personajes (como Faithful y Hopeful, por ejemplo). La segunda parte de la obra narra el viaje de la familia de Christian.

A partir del Romanticismo se produce un acercamiento más notablemente secular a la materia bíblica. En general, la Versión Autorizada continúa ejerciendo su influencia en la literatura anglófona hasta el siglo XX: “Carlyle and Emerson, Ruskin and Pater, D. H. Lawrence and Wallace Stevens all echo the King James Version’s cadences but do so as skeptics” (Bloom, 2011, p. 11). En *Natural Supernaturalism*, M. H. Abrams (1973) estudia una selección de obras de autores ingleses y alemanes durante las cuatro décadas que siguen a la Revolución Francesa, con el objetivo de rastrear la secularización de ideas y formas de pensar teológicas históricamente heredadas. Por su condición de naciones protestantes, Inglaterra y Alemania comparten una historia de radicalismo político y teológico donde la cultura bíblica favoreció desarrollos de respuesta adyacentes al acontecimiento de la

Revolución Francesa, en el contexto turbulento de surgimiento del moderno mundo político, social e industrial. Según Abrams, escritores y filósofos como Fichte, Schelling, Hegel, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, el joven Carlyle, Hölderlin y Novalis, entre otros, se concebían a sí mismos como los voceros elegidos de la tradición occidental en un tiempo de profunda crisis cultural, y se embarcaron, de modos diversos aunque paralelos, en la tarea de reconstituir las bases de la esperanza y anunciar la certidumbre o posibilidad de un renacimiento, de una futura humanidad renovada.

It is a historical commonplace that the course of Western thought since the Renaissance has been one of progressive secularization, but it is easy to mistake the way in which that process took place. Secular thinkers have no more been able to work free of the centuries-old Judeo-Christian culture than Christian theologians were able to work free of their inheritance of classical and pagan thought (Abrams, 1973, p. 13).

El proceso de secularización al que alude Abrams ha consistido en la asimilación y reinterpretación de las ideas religiosas, no su supresión, como elementos constitutivos de una cosmovisión fundada en premisas no religiosas. Lo que distingue en gran medida a los escritores románticos es que recurrieron a conceptos, esquemas y valores tradicionales que habían estado basados en la relación del creador con el mundo creado y la criatura, para reformularlos en el marco del sistema prevaleciente de oposiciones binarias (sujeto/objeto, yo/ no-yo, conciencia humana/naturaleza).

Despite their displacement from a supernatural to a natural frame of reference, however, the ancient problems, terminology, and ways of thinking about human nature and history survived, as the implicit distinctions and categories through which even radically secular writers saw themselves and their world, and as the presuppositions and forms of their thinking about the condition, the milieu, the essential values and aspirations, and the history and destiny of the individual and of mankind (p. 13).

En cuanto a la literatura de los Estados Unidos en particular, Harry Levin (1980) ha señalado que el imaginario judeocristiano abona especialmente la configuración miticoliteraria norteamericana a través del legado puritano:

We need not search far for the reason why Hellenism failed to adapt itself; it was precisely because Hebraism had made so complete an adaptation. Satan himself had been naturalized under the nickname of Old Scratch. The Yankee had his mythology in the Old Testament,

which fully prefigures everything that would or could happen to him, and out of which he accordingly named his children (p. 11).

Una ilustración concreta de la filiación mencionada son los ejemplos de contenido bíblico incluidos en el primer libro de alfabetización para niños de la Norteamérica colonial, el *New England Primer*. Versos rimados presentaban cada letra del abecedario, acompañados por una imagen (un *picture alphabet*). Así, para la A, la edición más temprana conservada, de 1727, arroja: “In Adam’s fall / we sinned all” (Watters, 1985, p. 198). Asimismo, la reformulación pragmática de la conducta fructífera promovida por el calvinismo, que se advierte en las “trece virtudes” propuestas por Benjamin Franklin y su exitoso *Almanaque del pobre Richard* (1732-1758), constituye un ejemplo del proceso de secularización de ideas religiosas en el contexto de la Norteamérica colonial. Como ha demostrado Max Weber (2004), la importancia dada al trabajo y la creencia en la prosperidad como indicio de la gracia divina constituye el fundamento de la ética capitalista, con su ideal de eficiencia y éxito.

Por otra parte, el *exemplum* medieval y la parábola son los géneros que inspiran la preocupación moral por las pasiones y las ideas (Levin, 1980), y el *romance* la forma en que cristalizan (cf. I.2.6.1). Este (o, más ampliamente, lo romántico) constituye uno de los polos de la dialéctica con el realismo (Zabel, 1950, pp. 116-121; Elliot, 1991, p. 778), central en la historia literaria de Estados Unidos:

Pues en el mismo momento en que el ideal romántico fomentaba una concepción idealista e imaginativa de la vida, ... los Estados Unidos hacían frente al deber duro y realista de determinar sus propósitos como una comunidad social y política del mundo moderno. Por todas partes apremiaban las demandas de un realismo moral y económico. El individualismo desatado y la concepción heroica del destino humano andaban a la greña con el derecho social y económico. El artista literario se encontró dividido entre el pasado y el presente, entre el heroísmo y la responsabilidad práctica, entre la iniciativa personal y las necesidades comunes, entre lo romántico y lo real. América había heredado de Europa la idea de que era una nueva frontera espiritual y heroica del mundo, una tierra de aventuras audaces y oportunidades; no obstante, se encontró establecida como una comunidad independiente, cargada con el deber de administrar sus recursos y encaminar sus energías hacia una nacionalidad madura (Zabel, 1950, p. 119).

La primera definición del romance en el contexto norteamericano fue enunciada por Nathaniel Hawthorne, en el prefacio a *The House of the Seven Gables* (de 1851). Allí resalta la libertad creativa del escritor de romances para, sin alejarse de “the truth of the human heart” (1965, p. xvii), acentuar los contrastes de luz y sombra, concentrarse en lo posible (más que en lo probable cotidiano) y fundir ligera y delicadamente lo maravilloso en su narrativa. La perspicaz observación de Hawthorne, marca de la reflexividad característica del desarrollo literario norteamericano (Klinkowitz, 1981, p. 9), es el punto de partida de una teoría sobre el romance como género narrativo nacional, distinto de la novela, que tiene entre sus tributarios a críticos y pensadores como Lionel Trilling, Richard Chase y Perry Miller. Dicha teoría madura en los albores de la Guerra Fría...

...como consecuencia de la emergente necesidad de una identidad nacional ante el fin del aislacionismo que caracterizara la mayor parte de la historia del país previa a la Segunda Guerra Mundial. Se basaba en parte en la interpretación que la doctrina del consenso hacía de la historia estadounidense y de la idea del carácter excepcional de los Estados Unidos en el panorama mundial (Matelo, 1998, pp. 2-3).⁶⁰

Esta perspectiva sobre el romance es sometida a revisión hacia fines del siglo XX, y deja en evidencia una “doble función en los ‘usos’ del romance en la producción crítica y literaria” (p. 7) de mediados de siglo: ya sea para dejar afuera del canon nacional a las obras realistas-socialistas, ya sea para resaltar lo experimental, imaginativo y autorreferencial de la literatura estadounidense (especialmente en un contexto opresivo como el macartista). Más allá de ese debate, no hay duda de que en el romance se plasma particularmente una tradición literaria simbólica y reflexiva que expresa la búsqueda espiritual del sujeto exiliado en una tierra desconocida, en sus intentos por dar forma o asimilarse a una comunidad nueva.

⁶⁰ Los números de página corresponden a un archivo PDF enviado gentilmente por el autor al no poder acceder a la publicación original en la revista *De Sur a Norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos*. Vol. 3 N° 4.

II.1.2.2. América como un nuevo Edén

Muchas concepciones utópicas de Occidente se nutren del imaginario mítico sobre lugares legendarios y remotos casi inaccesibles, propio de Europa y Oriente Próximo, y la visión de América en el proceso de su colonización no es la excepción. Para los colonizadores del Nuevo Mundo, “América era al mismo tiempo la utopía y el reino de las hadas” (W. Allen, 1976, p. 23). El continente americano fue interpretado en clave imaginaria por sus conquistadores y visto como un tesoro providencial, disponible para la explotación ilimitada; es decir, *die sustancia* a viejas creencias míticas de un lugar idílico y una edad de oro, y se asoció con las imágenes bíblicas de la Tierra Prometida, el jardín del Edén y la Ciudad Celestial. (No obstante, cuando la naturaleza virgen y salvaje chocaba contra el ideal mítico, adquiría un valor diabólico.)

Los puritanos de Nueva Inglaterra empezaron por oponer tajantemente una Europa corrupta a un Nuevo Mundo inocente que les pertenecía del mismo modo que a los israelitas les había pertenecido, por promesa divina, la tierra de Canaan. De este modo, “proporcionaron a América una mitología propia” (Bercovitch en Elliot, 1991, p. 61). Esta visión es la que subyace tras la figura del *American Adam* en literatura y la doctrina del Destino Manifiesto en política (que justificaba la expansión y colonización de las tierras hacia la costa del Pacífico como cumplimiento de la voluntad divina⁶¹). En 1630 y a bordo del *Arabella*, el sermón “A Model of Christian Charity” de John Winthrop (pionero de la colonia de la Bahía de Massachusetts), explicitaba la creencia de un pueblo elegido por Dios, llamado a ser “la ciudad sobre la colina” ante “los ojos del mundo” (citado por Conn, 1998, p. 13). Los puritanos se veían a sí mismos como el nuevo pueblo de Israel, y a América como la tierra para erigir la Nueva Jerusalén, el espacio donde podían reiniciar la historia. Su

⁶¹ Las primeras referencias a la doctrina del Destino Manifiesto datan de la década de 1840, cuando se produce la anexión de Texas y de parte de Oregon (Heidler & Heidler, 2018).

peregrinación al nuevo continente suponía el cumplimiento de la visión apocalíptica. La historia bíblica proveyó así un pasado que suplía la falta de una tradición arraigada en el suelo, y un proyecto de futuro.

II.1.2.3. El componente apocalíptico

En general, el género de los apocalipsis comprende “obras literarias de consolación dirigidas a los creyentes perseguidos en tiempos de pruebas especialmente duras” (McGinn, 1999, p. 29). Son obras que se basan en una escatología que postula el control divino sobre la totalidad de la historia, a través de un paradigma triádico de crisis, juicio y recompensa, donde esta última implica la esperanza de derrota de la muerte y de conquista de una dicha ultraterrena. Según McGinn, se trata de una perspectiva que abona el absolutismo moral planteado por el llamamiento a decidir entre las fuerzas del bien y el mal, y a soportar el sufrimiento mientras se espera la intervención divina. De esto se deduce que, a diferencia del paradigma triádico de los ritos iniciáticos (de separación-iniciación-regreso), la escatología apocalíptica supone un sujeto desvalido, carente de agencia, en un estado de suma dependencia de fuerzas superiores:

...Se puede ver la apocalíptica como una forma de enfrentarse a lo que el historiador de las religiones Mircea Eliade ha llamado “el terror de la historia”, el temor humano a crear consciente y voluntariamente la historia. La apocalíptica ofrece a los creyentes una estructura ya determinada de significado dentro de la cual pueden enfrentarse a las crisis, al mal y a la ausencia de significado con que se encuentran en el mundo que los rodea. La escatología apocalíptica es profundamente determinista en el plano de la historia universal –no se puede alterar el proyecto de Dios para las edades y el final de los tiempos–, pero ordinariamente pone de relieve la libertad individual al hacer hincapié en cómo los creyentes son llamados a secundar el plan divino con su adhesión al bien y su disposición a soportar el sufrimiento por causa de él. La justificación divina en la que se basan las esperanzas apocalípticas no es una recompensa parcial sino completa y definitiva, la superación de la muerte concebida tanto individual como colectivamente (pp. 30-31).

Ese “terror de la historia” tiene, además, por correlato la idea de un futuro promisorio aplazado continuamente, aspecto vinculado al éxodo como “paradigma apropiado de una Norteamérica caída con la Tierra Prometida como meta evasiva” (Ketterer, 1976, p. 13) y que

está en la base del *American dream* (cf. II.1.2.5). Aplazamiento continuo que sugiere, además, un estado de *chronic liminality* (cf. I.1.3.3).

El género apocalíptico también supone un narrador visionario, iluminado; condición que se suele atribuir al escritor estadounidense a causa de su posición marginal y su visión a menudo profética:

American writers have tended to see themselves as outcasts and isolates, prophets crying in the wilderness. So they have been, as a rule: *American Jeremiahs*, simultaneously lamenting a declension and celebrating a national dream (Bercovitch, 1978, p. 180, énfasis del autor).

Las profecías y lamentaciones de Isaías y Jeremías en el Antiguo Testamento denuncian la ira de Dios por los pecados de Israel y advierten sobre la inminencia del juicio divino. Sus libros inspiraron, a su vez, la retórica puritana de los colonos de Nueva Inglaterra, fuente de la “*American Jeremiad*”, un género de sermón político-teológico fundamental para la formación y transmisión del *American dream*. Bercovitch (1978) lo define como sigue:

...a mode of public exhortation that originated in the European pulpit, was transformed in both form and content by the New England Puritans, persisted through the eighteenth century, and helped sustain a national dream through two hundred years of turbulence and change. The American jeremiad was a ritual designed to join social criticism to spiritual renewal, public to private identity, the shifting ‘signs of the times’ to certain traditional metaphors, themes, and symbols. To argue (as I do) that the jeremiad has played a major role in fashioning the myth of America is to define it at once in literary and in historical terms (p. xi).

En general, estos sermones expresan un profundo desasosiego: “their affirmations betray an underlying desperation –a refusal to confront the present, a fear of the future, an effort to translate ‘America’ into a vision that works in spirit because it can never be tested in fact” (p. xiv). En la *jeremiad* se entretajan la religión y la política, y en ella se encuentra el germen de la retórica del *American dream*, central para el discurso político nacional hasta la actualidad. Se ha discutido el grado de optimismo o pesimismo de tales sermones (Dean, 1991), ya sea que se enfatice la queja virulenta o la posibilidad de reforma y reconciliación con Dios: una dialéctica apocalíptica en la que reverberan las tensiones entre romance y

realismo (II.1.2.1), entre inocencia y culpa (II.1.2.4), y entre *sueño* y *pesadilla* norteamericanos (II.1.2.5).

II.1.2.4. El *American Adam*: el mito de la inocencia estadounidense

R. W. B. Lewis (1955) llamó “American Adam” a la figura representativa del mito de la inocencia nacional, predominante en la literatura del período comprendido entre 1820 y 1860, que coincide en gran medida con el *American Renaissance* (Mathiessen, 1979) o *American Romanticism* (los años de 1840 a 1865). En el contexto de una comunidad lectora de la Biblia, la figura del Adán anterior a la caída se convirtió en el símbolo de un nuevo comienzo por su frescura e inocencia, su moral pura e intocada por la experiencia, y su condición de creador del lenguaje, el poeta por excelencia.

El “Adán estadounidense” plasma una imagen heroica del norteamericano: emancipado del pasado, situado frente a un horizonte de vastas posibilidades, su tarea es reiniciar la Historia como abanderado de una segunda gran oportunidad para la raza humana. “America” es, no tanto el resultado de un proceso histórico, sino el símbolo de lo absolutamente nuevo. El Adán americano es un héroe sin antepasados, no corrompido ni cargado por el peso del legado familiar o étnico, independiente y seguro de sí, automotivado, erguido y solo, listo para enfrentarse a su suerte con la ayuda de sus propios y únicos recursos.

Se trata de un mito largamente insinuado, según el estudio de Lewis, en el debate intelectual del siglo XIX. Encuentra plena expresión literaria en las obras de Hawthorne, Melville y Henry James (*The Marble Faun*, *Billy Budd*, *The Golden Bowl*, respectivamente). En dicho debate se manifiestan las tensiones entre lo natural y lo artificial, lo nuevo y lo viejo, el individuo y la sociedad. Lewis nuclea en “partidos” (*parties*) las voces que

intervienen: así, el partido de la Esperanza se enfrenta al de la Memoria,⁶² pero ambos serán “superados” o sintetizados, en un sentido hegeliano, por un tercero: el partido de la Ironía.

Los esperanzados son principalmente los trascendentalistas Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, junto con el poeta Walt Whitman. El trascendentalismo postuló la importancia de la autorrealización para la consecución de la virtud y la felicidad,⁶³ la creencia en la inocencia innata del hombre y el rechazo de la doctrina del pecado original. La relación con la naturaleza era entendida en términos de comunión o total inmersión. El retrato más completo del hombre del Nuevo Mundo como un Adán americano es, para Lewis, la personalidad liberada, solitaria, inocente y con empuje que anima todo el poema *Hojas de hierba*, de Whitman.⁶⁴ El correlato político es la exacerbación de la democracia como principio fundador y definitorio del *ethos* americano, heredera del antimonarquismo de los primeros colonos. Pero se trata de una democracia –según Henry James padre– revolucionaria, no formativa, que nace de la negación de las instituciones establecidas y cuyo mandato es destruir el viejo mundo más que revelar cabalmente el nuevo. Esta constante revisión y destrucción de lo viejo, con la concomitante glorificación de lo nuevo, impiden el afincamiento de cualquier tradición, como un prólogo eterno a un mundo mejor; o bien, hacen de la destrucción *la* tradición. Esto se intensifica con la fuerte convicción de los derechos del individuo y el principio político y económico de la “soberanía de los vivos” o

⁶² Lewis elige esos nombres a partir del ensayo de Emerson “Historic Notes of Life and Letters in New England”, de 1867.

⁶³ Como lo expresa Thoreau en *Walden*: “I learned this, at least, by my experiment: that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours” (2004, p. 323).

⁶⁴ Según Conn (1998), esta concepción heroica del individuo, que tiene como antecedente la idea del “gran hombre” de Thomas Carlyle, en la tradición estadounidense se remonta a “la venerable identificación de los puritanos entre el santo y la comunidad” (p. 116).

del “presente soberano” (que sostiene que el usufructo de la tierra pertenece a la generación viviente), formulado por Jefferson y Paine.⁶⁵

Por otra parte, el “partido de la memoria” comprende básicamente a los herederos de un puritanismo intransigente, políticamente conservadores, para quienes la creencia en la inocencia innata del hombre constituía una desviación demoníaca del principio del pecado original (que atribuye a la naturaleza y la herencia, antes que a las circunstancias, la propensión del hombre a hacer el mal), y quienes consideraban que en ningún lugar como en América era tan patente la pecaminosidad humana. En sus manifestaciones más extremas está la concepción de una relación entre el presente y el pasado prácticamente estática, determinista: el pasado era el tiempo en que todo había sido decidido.

Lewis ve en el teólogo Jonathan Edwards (1703-1758) una figura mediadora entre un puritanismo en decadencia y las nuevas teorías del conocimiento y la naturaleza representadas por Locke y Newton. Edwards es el autor de una defensa de la doctrina cristiana del pecado original que sostiene que la desesperación es la vía hacia el consuelo y un exuberante regocijo. Con la postura de Edwards se emparenta el optimismo trágico (tributario de la *felix culpa* agustiniana) de los teólogos Horace Bushnell y Henry James padre, representantes del “partido de la ironía”. La idea implica que los trágicos golpes a los que la inocencia es propensa conducen a una conciencia de la más elevada percepción y humanidad, que el sufrimiento hace posible. James padre, a diferencia de Whitman y Thoreau, consideraba que el centro del problema moral era la salvación, no la autorrealización. La figura del inocente esperanzado y solitario le sorprendió por su vulnerabilidad y prosaísmo; la perfección humana no era algo a lo que se nacía, sino a lo que se *re-nacía*. El libro del *Génesis* proveía la alegoría de la aventura espiritual de todo individuo, de todo aquel que tuviera la energía para madurar. La maduración requería la crisis

⁶⁵ Lewis ilustra dicho radicalismo refiriéndose a las ideas expuestas por un personaje (Holgrave) de *The House of the Seven Gables*, de Hawthorne. Se trata del retrato de un joven reformista que quería aplicar la idea del presente soberano a toda fase imaginable de la vida (Lewis, 1971, pp. 18-19).

de individuación que el *Génesis* dramatiza en la caída de Adán: el fatal y necesario despertar de la conciencia de sí respecto de la inocencia inconsciente. En este contexto, el pecado original es el egotismo innato. No se trata de una defensa del mal por contrapartida al ideal de inocencia, sino del reconocimiento del peligro de negar o soslayar la presencia del mal en el hombre y su rol en la maduración del individuo y la constitución de la sociedad. En esto consisten el esquema de la *fortunate fall* y la pauta iniciática de la muerte como vía para el renacimiento. Henry James padre escapó así, según Lewis, a las esterilidades de ambos bandos –el desarrollo interrumpido de una inocencia lactante y la vejez prematura de una paralizante obsesión por el pecado–, al ver el problema moral como un proceso o historia dramáticos de carácter iniciático.

En la literatura, los exploradores, cazadores, marineros, poetas-profetas, soldados, rebeldes, parias y jovencitos que enfrentan las primeras pruebas de madurez son las típicas encarnaciones del mito adámico estadounidense. Personajes como Natty Bumppo (de la serie *Leatherstocking* de James Fenimore Cooper), Billy Budd, Ahab y Pierre (de Herman Melville), el yo poético whitmaniano, Huckleberry Finn (de Mark Twain), Nick Adams (de varios relatos de Ernest Hemingway) y Holden Caulfield (de *The Catcher in the Rye*, de Salinger) son destacados ejemplos. Tal variedad da cuenta del alcance y la fecundidad del arquetipo adámico:

The myth of the American Adam has come to function as a totalizing myth that comprises within its scope a wider web of significations that integrates various motifs: the quest for national identity, the archetypal nostalgia for paradise, the quest for origins, the myth of the fall, and of perpetually new beginnings. The Adamic metaphor functions as a magnetic vortex, a nucleus of interrelated fables and narratives that account for the myth's pervasive influence in American culture and literature. It deploys a set of opposing terms: nature and spirit, utopia and reality, as well as hope and disillusion. Among its corollaries are the cult of newness and youth. *Psychologically it articulates the ritual passage and initiation into maturity and becomes the symbol of all processes of psychic transformation and inner growth* (Patea, 2011, p. 23, cursiva nuestra).

A pesar de lo señalado por Patea, más que un símbolo de los procesos de transformación psíquica y crecimiento interior, es posible que el Adán americano posea una

índole regresiva y encarne la imagen de un individuo renuente a crecer. A este respecto, es notable que la figura de Eva haya sido bastante ignorada por la crítica literaria norteamericana (Burr, 1985, p. 156). Es más, como observa Leslie Fiedler (1960), la narrativa estadounidense se caracteriza por una índole varonil que se manifiesta en protagonistas evocadores del arquetípico Rip Van Winkle, aquel viejo calavera que, agobiado por una esposa rezongona, se saltó 20 años de crecimiento. En general, el encuentro con la mujer tiende a ser rehuido u omitido, lo que es leído como signo de inmadurez. En su lugar, prevalecen las relaciones de camaradería masculina, por ejemplo, con un Otro indígena o negro:

...the typical male protagonist of our fiction has been a man on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat –anywhere to avoid ‘civilization’, which is to say, the confrontation of a man and a woman which leads to the fall to sex, marriage, and responsibility. One of the factors that determine theme and form in our great books is this strategy of evasion, this retreat to nature and childhood which makes our literature (and life!) so charmingly and infuriatingly ‘boyish’” (Fiedler, 1960, p. xx).

Inmadurez que compromete a los escritores mismos, o a la identidad propia que construyen en sus obras: “In general, our writers have no history, no development; their themes belong to the pre-adult world, and the experience of growing old tends to remain for them intractable” (Fiedler, 1955, p. 193). En Estados Unidos se aspira a permanecer joven (Fiedler, 1970, p. 20), a no envejecer; lo que de algún modo es aferrarse a la madre (Campbell, 2006, p. 18) y constituye el centro del mito adámico nacional.

El énfasis en la pureza y el potencial del Adán americano es concomitante con la obliteración de todo matiz de respeto u obediencia a otra cosa que no sea la reafirmación individual. Se trata, con todo, de una reafirmación dudosa. Tal como advirtió D. H. Lawrence, pionero en la crítica de la literatura norteamericana y “the first to de-romanticize the Adamic myth” (Patea, 2011, p. 33), los colonos venían para *huir*: “Huir de todo lo que son y han sido” (Lawrence, 1983, p. 10), como “esclavos escapados” (p. 11) que rechazan

toda forma de autoridad por medio de una democracia negativa, a la que subyace una solapada voluntad de poder. Y una paranoica obsesión con la supervivencia. La pretendida inocencia esconde la culpa de una historia violenta y sanguinaria basada en el genocidio de los nativos, la esclavitud, el racismo, la expansión financiera y comercial, el imperialismo económico y cultural y, ya en pleno siglo XX, un complejo militar-industrial incompatible con la visión mítica del continente como espacio edénico-pastoril.

En conclusión, el *American Adam* no es un mito primordial, sino uno ideológico: el producto de una manipulación cultural, una apropiación y reformulación del mito bíblico para describir al sujeto ideal (masculino, jovial, emprendedor, confiado) para el contexto en el que emerge la moderna nación norteamericana. Este mito, representativo de la naciente identidad estadounidense y el canon clásico que lo expresa, es central para la tradición crítico-literaria que cristaliza a mediados del siglo XX:⁶⁶ “They viewed American identity and culture as the expression of libertarian aspiration and the moral values inherent in the ethos of individualism” (Patea, 2001, pp. 23-24).⁶⁷ En cierto modo, el *American Adam* es la figura estelar del *American Dream*, esa formación discursiva en la cual convergen los máximos valores e íconos de la cultura estadounidense.

II.1.2.5. El sueño y la pesadilla estadounidenses

II.1.2.5.a. Formación del “American Dream”

⁶⁶ Representada por intelectuales de izquierda de los cuarenta y cincuenta (como Granville Hicks, Malcolm Cowley, Edmund Wilson, F. O. Matthiessen y Lionel Trilling) y aquellos que conforman el *myth school*, como Leo Marx, R. W. B. Lewis, Leslie Fiedler, Richard Poirier, Richard Chase y Charles Feidelson (Patea, 2011).

⁶⁷ Esta tradición ha sido sometida a una revisión neohistoricista y neomarxista que le impugna una vocación esencialista, un maniqueísmo de Guerra Fría y “the crimes of conceiving identity in ahistorical terms and forging an idiom of willed escape from political motivations, social categories, and ideological intentionality” (pp. 24-25). Patea lee en dicho gesto revisionista una remisión al mismo fondo mítico: “If the Romantic poet was in agonistic struggle with his literary precursors, the American critic engages in a generational battle in which he reaffirms himself through a similar ritualistic denial of his literary father figures” (p. 40).

La primera formulación conceptual del *American Dream* está en la Declaración de la Independencia de las Trece Colonias (redactada por Thomas Jefferson en 1776): “Juzgamos que las siguientes verdades son axiomáticas: que todos los hombres fueron creados iguales; que su creador los dotó de ciertos derechos inalienables; que entre estos se cuentan la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad” (citada por W. Allen, 1976, p. 12). A partir de esta formulación, el Sueño transmite la aspiración de colmar deseos que no pueden satisfacerse cabalmente en realidad. A pesar de la ideología utópica iluminista (y propagandística) que subyace tras los textos fundantes de la cultura estadounidense,⁶⁸ y a pesar de los procesos de “norteamericanización” del mundo, la identidad nacional continúa siendo un problema y “el tema capital de la literatura norteamericana” (p. 14). La cuestión identitaria surge de la realidad mixta de una población de origen inmigrante que, aunque a veces puede dar la impresión de haberse fusionado, en realidad conforma un rompecabezas de cepas o bloques que conviven y sostienen diversas visiones de la realidad del país, en algunos casos hasta excluyentes entre sí.⁶⁹

As the cultural expression of North American identity, the American dream cannot be fixed into a single signifier, but it undergoes various historical mutations. For the European or Asian immigrant, the American dream might mean something completely different than for the Afro-American deprived of his freedom and individual rights, for the Red Indian deprived of his land, or the Mexican-American with a long heritage of racial discrimination, restricted ideals and a long struggle for cultural survival in the southern borderlands (Știuliuc, 2011, p. 366).

Estos diferentes grupos identitarios, sin embargo, son reconocidos en el extranjero por un rol unitario: el de ser ciudadanos de los Estados Unidos. Comparten, en su diversidad, su condición de descendientes de seres desplazados. De ahí que Știuliuc (2011) enfatice que el *American Dream* es una narrativa cultural que establece una identidad nacional para la diversidad inmigratoria. Narrativa que tiene en la imagen de la frontera su horizonte, su punto de fuga. “La frontera, el desplazamiento hacia el Oeste, continúa siendo la gran imagen del

⁶⁸ Otro texto es el conocido ensayo “What is an American?” (1782), de Hector St-Jean de Crèvecoeur.

⁶⁹ Esta mezcla de culturas, como señala Știuliuc (2011), ha sido referida como un crisol o *melting pot*, una *salad bowl*, un caleidoscopio o un mosaico (p. 366).

sentimiento norteamericano de posibilidad. Como tal, es uno de los componentes principales del sueño norteamericano, casi diríamos de Estados Unidos como sueño” (W. Allen, 1976, p. 68). Como el componente apocalíptico, la frontera implica un límite en continuo repliegue. Es, además, el punto de confluencia entre civilización y barbarie. Citando al historiador F. J. Turner, Allen puntualiza que el avance desde el Atlántico hacia el Oeste implicó un alejamiento constante respecto de la influencia europea y la conformación de una idiosincrasia nueva en la interacción con el entorno explorado y apropiado. La democracia y el individualismo se consideran sus efectos, dado que en la frontera los hombres se veían obligados a organizarse a sí mismos ante la falta de autoridad, cuya implantación, además, tiende a ser buscada tanto como resistida.

Y aunque hace mucho que la frontera se cerró, como entidad geográfica –la fecha de su desaparición se fija generalmente en 1880– continúa siendo, psicológicamente, un factor condicionante de capital importancia para los norteamericanos, cualquiera sea el lugar donde vivan. ... La influencia de la frontera también se refleja en el nomadismo de los norteamericanos, en su movilidad, en su predisposición a ‘enfilar hacia los bosques altos’ en cualquier momento (p. 67).

La atracción de la frontera se expresa en la condición de transitoriedad y la resistencia a la radicación, manifiestas en la suciedad y el aspecto de dejadez de muchos cascos municipales, y en el tema literario de la huida, que Allen ejemplifica tanto con obras de Mark Twain, J. F. Cooper, John Steinbeck y J. D. Salinger, como de la generación *beat*. La huida marca la experiencia de la sustracción al espacio y tiempo fijados, como en la leyenda de Rip Van Winkle, imagen del desarraigado. La huida del sujeto puede verse especialmente como del fracaso (en un contexto de sobrestimación del éxito material), pero también de sí mismo. El proyecto que plantea un “llegar a ser” siempre pospuesto, la postergación constante del deseo mediante la promesa de un futuro nunca hecho realidad –evasión del estado presente– hace que la huida pueda leerse como un intento de solución neurótico al problema de la iniciación.

Con la industrialización del país, que se acelera y generaliza a partir de la Guerra de Secesión (cuando los estados septentrionales se imponen al Sur agrario bajo la bandera de la lucha contra la esclavitud), la frontera se abre, se expande y se desplaza rápidamente, gracias a la inauguración de nuevas rutas (el canal de Erie en 1825 y, posteriormente, los ferrocarriles) y la multiplicación de las posibilidades laborales (o de supuesta riqueza instantánea, como las *Gold Rushes*) que atraerían las oleadas inmigratorias posteriores. La frontera encarna también el afán expansionista concretado en la política imperialista asumida plenamente en el siglo XX, y en la divisa del libre mercado propugnado con gran ahínco a partir de la década de 1970. La exportación de la ideología estadounidense en el contexto globalizado, mediante la promoción de políticas neoliberales y gracias a los *mass-media*, así como la difusión y consolidación de una cultura pop o *mainstream*, están íntimamente conectadas con la profundización de un capitalismo vulgar o lumpen (Buchanan, 2000) en un contexto “post-autoritario” (de los ochenta en adelante) a escala global. La frontera pasa a ser todo lo que se opone a la injerencia de Estados Unidos en el ámbito global, a la cual se suman otras dos no menos tangibles: la frontera del espacio exterior al planeta y la del espacio cibernético. La primera, explorada por la ciencia espacial (y la ciencia ficción en el ámbito literario), promueve proyectos como el de Elon Musk y su empresa SpaceX, de viajes turísticos a la Luna y la fundación de una colonia en Marte. La segunda constituye un mundo de posibilidades en constante renovación y, por cierto, un nuevo ámbito bélico.

II.1.2.5.b. Definiciones y versiones del Sueño

Ninguna categoría podría fijar exhaustivamente *qué es el sueño americano*. Puede ser considerado una figura retórica, un mito nacional, una narrativa cultural y un tema literario. Posee una evanescencia propiamente onírica. La expresión da cohesión a una amplia variedad de anhelos y deseos del imaginario estadounidense entre los que se encuentra particularmente

la consecución de la prosperidad a través del esfuerzo individual, en estrecha relación con las oportunidades que la conquista y la colonización del continente han ofrecido. “El Sueño como *constructo* supone una serie de narraciones utópicas, mitos, imágenes, metáforas, tradiciones inventadas, doctrinas, rituales, subjetividades, conductas, etc., interactuando en el imaginario [en el sentido que le da Castoriadis] de la cultura popular y la literatura estadounidenses” (Matelo, 2014, p. 1). Kathryn Hume (2002) lo describe sucintamente como la abreviatura para una amplia variedad de deseos, algunos totalmente opuestos a los anhelos de los inmigrantes europeos iniciales. El Sueño comprende el afán de exploración e invención (de ir siempre más allá), el anhelo de lo rural-agrario, la confianza en el progreso y la tecnología, las ambiciones de triunfo empresarial, la obsesión con la novedad, la idea del Destino Manifiesto y el apoyo a la forma propia de gobierno “del pueblo, por el pueblo y para el pueblo” como garantía de libertad e igualdad.

La acuñación del término es incierta. Jim Cullen (2003) propone como punto de referencia aproximado el libro de James Truslow Adams, *The Epic of America* (de 1931), cuyo título habría sido *The American Dream* si el editor no hubiera puesto reparos. Cullen resalta la existencia de cientos de publicaciones que en general dan por sentado que en los Estados Unidos cualquier cosa es posible si realmente se la quiere (p. 5). Este fenómeno tiene mucho que ver con la difusión mediática de lo que se ha establecido prácticamente como un eslogan nacional. La idea se caracteriza por sus contornos brumosos y su atractivo, y puede ser considerada un dogma de fe casi religiosa, o un opiáceo que no le permite a la gente darse cuenta de la opresión colectiva y personal. La expresión de Truslow Adams sobre “that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man” (citado por Cullen, p. 7) hace notar que no solo se trata de un sueño, sino de muchos, entre los que Cullen distinguirá el del legado puritano (el deseo de libertad de culto); el de la movilidad social democrática (representado por la figura de Abraham Lincoln); el de la igualdad

(expresado por el movimiento de derechos civiles y el célebre discurso de Martin Luther King Jr.); el del hogar propio (asociado con el Homestead Act de 1862 y el desarrollo suburbano de la segunda mitad del siglo XX); y el de fama y fortuna (representado por Hollywood). El investigador llega a la conclusión de que el sueño americano está fuertemente entrelazado con una noción de libertad basada en “the idea that individuals have control over the course of their lives” (p. 10) y en la visión de la nación como espacio de alianza explícita, y no mera herencia involuntaria, donde se ejerce la libertad de elección. Esto implica un proceso constante de construcción y negociación, en un contexto que se reconoce cada vez más como pluricultural, en el cual el sueño americano funciona –parafraseando a Ştiuliuc (2011, p. 370)– como traducción metafórica del acceso simbólico a un espacio común, que sería el de Estados Unidos como asilo para los oprimidos del mundo.

II.1.2.5.c. El siglo XX, entre el sueño y la pesadilla: los años cincuenta como punto de inflexión

Durante las presidencias de Dwight Eisenhower (de 1953 a 1961) se produce una paulatina homogeneización de la sociedad estadounidense, apuntalada por la emergencia de la “American civil religion” (Wood, 2004, p. 17) como postulación de la unidad espiritual subyacente a las principales confesiones religiosas de la nación, y el progreso y bienestar económicos que caracterizan “the American Way of Life” (Herberg, 1959, p. 75). Como registra Halberstam (1994), en esta época se expande el mercado del automóvil, se popularizan los electrodomésticos y la televisión (el melodrama afianza su lugar en el contenido televisado); crece la industria publicitaria (que aprovecha los hallazgos de las investigaciones en psicología de masas); y aparecen los desarrollos inmobiliarios suburbanos (como los “Levittowns”) junto con importantes innovaciones técnicas y comerciales que definirán los paisajes urbano y doméstico de la segunda mitad del siglo XX: las autopistas

interestatales, los parques industriales, los ascensores con puertas automáticas, la videgrabadora, las primeras computadoras, la tarjeta de crédito, y los primeros centros comerciales y franquicias de comida rápida. Es la época de los *baby boomers*, de los matrimonios jóvenes y de la expansión de la clase media.

Al mismo tiempo, se profundiza la histeria anticomunista, aumenta el terror nuclear y se instala la Guerra Fría. Estados Unidos se embarca en una serie de empresas de agresión político-militar, como la Guerra de Corea durante la presidencia de Harry Truman, con el fin de afirmar el dominio capitalista. Recurre a los servicios de inteligencia para la política exterior con el fin de fortalecer su injerencia en América Latina, y en 1954 orquesta el golpe de estado contra el gobierno de Árbenz Guzmán en Guatemala. Asimismo, se involucra cada vez más en la guerra civil de Vietnam hasta la intervención directa en la década siguiente (mediante una operación de falsa bandera en el golfo de Tonkín en 1964), con consecuencias nefastas en términos de muertes de civiles y combatientes, impacto social, económico y ambiental, así como cuantiosos daños materiales.

De este modo, los años cincuenta son el período cuando los Estados Unidos llegan a la plenitud de su poderío y se empiezan a manifestar, al mismo tiempo, los primeros síntomas de la decadencia del mito nacional.

II.1.2.5.d. Los sesenta y la “American Nightmare”

La evanescencia del *American Dream* da cuenta de la ambivalencia propia de los productos de la imaginación y de la elusividad de todo fondo simbólico. Detrás del optimismo exagerado aparece la inseguridad. Percibido desde otro lugar, el Sueño es la propaganda de una ilusión que también alimenta una ansiedad enfermiza. Con la metáfora de la pesadilla, la máscara feliz se desvanece para revelar la sombra que acecha tras una fachada inocente. Como si existiera una distribución implícita de temas o asuntos abordables en

función de su profundidad o superficialidad, el lado oscuro del Sueño es explorado por la literatura canónica, mientras que la cultura de masas tiende a afirmar su versión más optimista (Madden, 1970). Tal distinción ya fue establecida por Harry Levin (1980 [1958]) en su estudio sobre las obras de Hawthorne, Melville y Henry James, *The Power of Blackness*, donde apuntaba: “our most perceptive minds have distinguished themselves from our popular spokesmen by concentrating upon the dark other half of the situation, and their distinctive attitude has been introspection, dissent, or irony” (p. 7).

La década de 1960 se caracteriza por las expresiones –anticipadas por la generación *beat* en los cincuenta– de disenso, disconformidad y rechazo de la vida burguesa, la política exterior y la guerra. A pesar de la dura persecución y amedrentamiento por parte del macartismo, la derecha intransigente y el movimiento por la supremacía blanca; la lucha de sectores oprimidos de la población por la ampliación de sus derechos (especialmente la de los afroamericanos), junto con las revoluciones sexual y estudiantil, ponen en evidencia las deficiencias de la “American Way of Life”.

Los sesenta son la década cuando la noción de *diversidad* empieza a ingresar en los cánones universitarios. Se instala así un discurso académico contrahegemónico que se manifiesta, para el historiador C. Vann Woodward (1981), en el paso de una feliz confianza en la inocencia a la obsesión con una culpa colectiva:

It is something congenital, inherent, intrinsic, collective, something possibly inexpiable, and probably ineradicable. The first English settlers, south as well as north, arrived with it in their hearts, and they never should have come in the first place (p. 29).

Vann Woodward considera la inculpación unilateral del grupo blanco dominante como un análisis oblicuo de la historia nacional, que solo resalta la opresión sin dar importancia a los logros democráticos. Evidentemente molesto por la izquierda intelectual de su país, denuncia el machaqueo sobre esta culpa colectiva como algo que no contribuye a disipar los

mitos nacionales, sino que los preserva mediante su inversión. Se apoya en una cita de Hannah Arendt para enfatizar que las confesiones de culpa colectiva son las mejores salvaguardas contra el hallazgo de los culpables, y la excusa para la inacción. El resurgimiento de la confianza nacional, atestiguado por una política exterior agresiva (en referencia a las presidencias de Carter y Reagan), en el que detecta indicios de una absolución espuria y una inocencia falsificada, lo lleva a reconocer y remarcar el profundo calado de la inocencia y la culpa míticas en la cultura estadounidense.

Kathryn Hume (2002) hace notar que la narrativa estadounidense a partir de los sesenta comienza a expresar el disenso mediante una crítica de la civilización occidental y una amarga desilusión respecto de Estados Unidos y el *American Dream*. Varios escritores exhiben un sentimiento de distanciamiento y repugnancia hacia su país: la insatisfacción es tan profunda como grandes han sido las esperanzas alentadas por el Sueño. Hume advierte que la actitud crítica siempre ha sido parte constitutiva de la literatura estadounidense, pero en el último tercio del siglo XX los escritores tienden más a la *deconstrucción de* que al *lamento por* la inocencia perdida (p. 5), a la vez que, en lugar de la lucha de clases, ponen más énfasis en cuestiones étnicas y de género.

II.1.3. Hacia la madurez: aspectos progresivos y regresivos de lo iniciático en la novela estadounidense desde mediados del siglo XX

Con el declive de la novela social se produce el afianzamiento de una tradición psicológica y simbólica que tiene a Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Henry James y William Faulkner como referentes iniciales (Straumann, 1953; Fiedler, 1955). Para Fiedler, fue Melville quien reveló “the traditional theme of the deepest American mind, the ambiguity of innocence” (p. 197). Dicha tradición muestra el avance hacia una madurez moral general, según Fiedler, en un grupo de autores de mediados de los cincuenta, más político, de mediana

edad (35-40 años) y filiación comunista, seguidores de Melville, James y Faulkner; y también de Tolstoi, Dostoievsky y Kafka: “They have matured slowly, but they have matured; and this is exceptional in the American scene” (p. 205). Se trata de escritores como Saul Bellow, Delmore Schwartz, Mary McCarthy y Lionel Trilling, un grupo en el que Fiedler ve “a movement toward a literature of maturity” (p. 207) por su capacidad para la auto-ironía. Aunque el tratamiento de la mujer y la pasión erótica continúa siendo una carencia o vacío heredado, el crítico concluye que el logro de la novela estadounidense hasta ese momento es haber planteado el interrogante: “Can the lonely individual, unsustained by tradition in an atomized society, achieve a poetry adult and complicated enough to be the consciousness of its age?” (p. 210).

También David Simmons (2008) señala el rechazo de lo doméstico y lo femenino como un rasgo que persiste en las novelas de la contracultura, considerando que esta fue predominantemente blanca y masculina (p. 17). Es precisamente en los sesenta cuando Betty Friedan publica *The Feminine Mystique* (1963), inspirada por *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir. El libro de Friedan pone en evidencia la definición social predominante del rol femenino como circunscripto al de madre y ama de casa modelo (imagen acicateada por la comunicación de masas) con el fin de denunciar la opresión de la mujer estadounidense. Dicho texto constituye el puntapié inicial para la segunda ola feminista en Estados Unidos, y se lo reconoce como contribución a la elucidación de otros modos de alienación que complejizan la clásica definición marxista, que desatiende la opresión que la condición étnica y/o el género pueden acarrear.

II.1.3.1. La inocencia mítica y el héroe novelesco

En el contexto contracultural, la inocencia mítica está ligada a un sentimiento de orfandad (Simmons, 2008) congruente con el diagnóstico de Roszak acerca de la

desafiliación generacional (cf. I.1.5). También se la considera una manifestación de fuerzas inconscientes en el plano colectivo. Esto último se infiere de las conclusiones de Ihab Hassan (1961) en relación con el héroe novelesco de mediados del siglo XX, como figura que encarna la desesperación y se convierte en la expresión de una “inocencia radical”, que equivale a “the aboriginal freedom of man” (p. 95). La inocencia en este sentido corresponde a la conciencia indiferenciada de la psique en el nivel animal, propiedad del “mythic American self” (p. 6). De acuerdo con esta línea interpretativa, los posibles rostros del héroe –aún predominantemente masculino– son los de bribón, tramposo, rebelde, marginado, mártir.

He is not exactly the liberal’s idea of victim, not the conservative’s idea of pariah, not the radical’s idea of the rebel. Or perhaps he is all of these and none in particular. Sometimes one aspect of his makeup is underscored, sometimes another. His capacity for pain seems very nearly saintly, and his passion for heresy almost criminal. But flawed in his sainthood and grotesque in his criminality, he finally appears as an expression of man’s quenchless desire to affirm, despite the voids and vicissitudes of our age, the human sense of *life!* (p. 6, cursiva del autor).

La confluencia de rasgos a primera vista opuestos –como lo santo y lo criminal– da cuenta de una agudización de la contradicción o paradoja que la dialéctica cultural de culpa e inocencia entraña, ligada probablemente a la aceleración de la expansión económico-industrial que comienza en las últimas décadas del siglo XIX y se traduce en éxodo rural, depresiones económicas recurrentes y formas de hacer la guerra de una destructividad inédita.

La mayoría de los estudios críticos entre 1950 y 1980 advierten las transformaciones de la psique moderna a raíz de la experiencia bélica y el impacto del existencialismo francés “con su carga de ansiedad, su conciencia del nihilismo moderno, su hambre de recuperación moral” (Bradbury en Elliot, 1991, p. 1013). En efecto, la posguerra comportó un nuevo énfasis moral en la literatura, en un impulso por superar la desesperación y la brutalidad vividas. Según Nathan Scott (1961), la valoración de una humanidad sufriente y falible se

opondría, a través de lo cómico, a otra de matriz gnóstica, que tiende a despreciar la corporalidad y la materialidad para resaltar la naturaleza divina del ser humano. Son precisamente la conciencia de la impotencia individual y la sospecha que despiertan las jerarquías ontológicas y autoritarias las que conducen a un rechazo de la infalibilidad heroica.

...It could be suggested that the events of the Second World War, and the misguided allegiances of the supporters of fascism, forever undermined the notion of following one's leader in good faith, effectively burying the hero figure whose "distinctiveness depended on the force of his personal achievement, on the concepts of glory and honour, on noble sacrifice for God, for King, for Country."... As a reflection of this new mode of thought, the hero is replaced by a flawed but essentially intact everyman figure who allows for the empowerment of the individual without the problematic elitism that marked earlier fictional models (Simmons, 2008, pp. 11-12).

Simmons destaca la inclinación de escritores como Joseph Heller, Ken Kesey y Kurt Vonnegut a criticar los sistemas de valores de la sociedad estadounidense a través de la subversión de los modelos heroicos tradicionales. Estos escritores recurren a personajes que deconstruyen la imagen del individuo emprendedor, aguerrido, único y exitoso; y a una narrativa que expresa la resistencia contra el carácter opresivo del capitalismo y las ficciones que lo enmascaran: "the 1960s novel is often a strongly humanist and politically engaged form" (p. 2).

Within the novel this subversion of national iconography seems to center on critiquing mainstream WASP assumptions behind three major facets of American life; religion –through subversions of the Christ or Christlike figure, the national proclivity toward violence –through subversions of the cowboy figure, and support for capital ideologies –through subversions of the entrepreneurial or big business figure (p. 18).

Hay un conflicto entre la veneración del héroe y la vocación democrática, que se expresa a través de la representación de personajes con quienes el lector puede empatizar a la vez que mantiene una distancia, propiciada por recursos como la farsa y la ironía, puestos al servicio de la comicidad. Si bien dichos personajes siguen en parte la tradición de los héroes románticos (más idealizados y elevados) y los de la literatura de la alienación (apartados

totalmente de la sociedad⁷⁰), se caracterizan por su condición de “hombre cualquiera” (*everyman*), por sus preocupaciones nimias y mundanas, sus usuales imperfecciones físicas y su pertenencia al dominio cotidiano, lo cual hace de tales héroes figuras cómicas, a veces grotescas: “The rebellion of the Romantic hero stops at the level of the self... ...Whereas the antihero of the 1960s enters into a dialogue with the mainstream” (Simmons, 2008, p. 6). Esto concuerda con las nuevas relaciones entre arte elitista y cultura de masas señaladas por Huysen (cf. I.2.6.4), y supone un cambio en las formas de compromiso social del escritor ante el advenimiento del terror nuclear (cf. II.1.3.3).

Para Hassan (1961), en la narrativa de posguerra, la confrontación del héroe con la experiencia tiende a asumir más la forma de la victimización que de la iniciación. La “American innocence” es entonces percibida como la neurosis nacional, una fuerza regresiva que impide que el yo participe plenamente en el mundo (p. 40) e impide la iniciación.

Now initiation may be understood as a process leading through right action and consecrated knowledge to a *viable* mode of life *in the world*. Its end is *confirmation*. The result of victimization, however, is *renunciation*. Its characteristic mode is *estrangement* from the world, and its values are chiefly inward and transcendental (p. 35, cursiva del autor).

La iniciación supone así una meta inalcanzable y agobiante. El sacrificio, la regresión y la derrota son las formas típicas de su truncamiento. El distanciamiento reemplaza a la comunión. Hassan señala que la narrativa predominante es irónica, en parte picaresca, basada en el impulso común de atacar la visión aceptada de la realidad. Las novelas se caracterizan por las ambigüedades morales, los símbolos, la temporalidad vaga, los escenarios poco realistas y la autorreflexividad; son como romances autoparódicos (entre los ejemplos

⁷⁰ La literatura de la alienación se identifica con la obra de T. S. Eliot (Finkelstein, 1972) y la *Lost Generation* (M. Klein, 1968). El rótulo *Lost Generation* (“Generación perdida”) designa a un grupo de escritores estadounidenses, muchos de ellos expatriados en Europa, que no compartían la confianza en los valores sociales de los Estados Unidos de la primera posguerra. El empleo de esa expresión procede de Gertrude Stein y fue difundido por Hemingway.

analizados por Hassan están *A Long Day's Dying*, de Frederick Buechner; *The Assistant*, de Bernard Malamud; e *Invisible Man*, de Ralph Ellison).

Por otra parte, la distinción entre jóvenes y adultos se difumina. Los segundos son, cada vez más, representados como “damaged children with jobs” (Simmons, 2008, p. 34). Se multiplican las imágenes de enfermedad personal y del deseo del personaje adulto de aferrarse a la infancia como modos de rehuir las contradicciones sociales (Molesworth en Elliot, 1991, p. 925). Son frecuentes los personajes adultos cuyo comportamiento como miembros bien adaptados y productivos de la sociedad es una mascarada. “Una sensibilidad adolescente vestida en el papel de adulto ofreció así al novelista de posguerra una forma para comunicar la impotencia de los individuos en una sociedad de masas” (ídem, p. 925). De este modo, queda en evidencia que se ha producido un cambio importante en la representación narrativa de lo iniciático: los ritos de paso se corresponden cada vez más con las crisis adultas, un desplazamiento que da cuenta de la captación, por parte de los escritores, del rechazo y la protesta de la juventud de mediados de siglo contra la mentalidad tecnocrática:

...los jóvenes se han plantado ahí de forma tan impresionante porque actúan contra un ambiente de pasividad casi patológica por parte de la generación adulta. Sólo si redujéramos a cero nuestra concepción de ciudadanía conseguiríamos entender su asombrosa inhibición como una cosa natural. Los adultos de la época de la Segunda Guerra Mundial, atrapados como estuvieron en la postura congelada de una docilidad aturdida –condición que Paul Goodman ha llamado “la nada puede degenerar en enfermedad”–, se han quitado a sí mismos su propia adultez, su mayoría de edad, si es que este término significa algo más que ser alto, estar acorralado por un océano de letras de cambio y tener la posibilidad de comprar licores sin necesidad de enseñar la licencia de conducir. Lo cual quiere decir que han entregado su responsabilidad de tomar decisiones exigentes desde un punto de vista moral, de crear ideales, de controlar la autoridad pública y de salvaguardar la sociedad contra los bandidos que la asaltan (Roszak, 1981, pp. 36-37).

En general, las observaciones citadas hasta aquí, acerca de las obras literarias de mediados del siglo XX y sus protagonistas (sobre un corpus que todavía responde en gran medida a un canon de autores varones y blancos), coinciden en señalar la deconstrucción de los mitos nacionales a través de personajes antiheroicos, ridículos, inmersos en narraciones

irónicas o paródicas, y para los cuales la civilización todavía reviste un carácter femenino atemorizante.

II.1.3.2. La “Christ(like) figure”

Entre las caracterizaciones del héroe novelesco, un tipo relevante para este estudio es la llamada *Christ(like) figure*, una etiqueta crítico-literaria que designa los usos de la figura religiosa en la narrativa ficcional y pone en evidencia que la materia bíblica sigue siendo un terreno fértil para la expresión de las tensiones y transformaciones en el imaginario estadounidense.

La *Christ(like) figure* se vuelve más frecuente en la literatura estadounidense a medida que el calvinismo estricto declina, durante los siglos XIX y XX (Burr, 1985; Ketterer, 1976; Detweiler, 1964).⁷¹ Se trata de una entidad literaria asociada al Cristo de la fe sin ser su homólogo. Entre los ejemplos más citados están Jim Conklin (*The Red Badge of Courage*, de Stephen Crane), Billy Budd (en la novela homónima de Herman Melville), el protagonista de *Miss Lonelyhearts* (de Nathanael West), Ike McCaslin (en *The Bear*, de Faulkner) y Santiago (en *The Old Man and the Sea*, de Hemingway).

En general, la condición divina y humana del Cristo bíblico, que en los primeros siglos del cristianismo suscitó diversas controversias y posturas (adopcionistas, docetistas, arrianas), lo vuelve una figura trascendente, superadora de Adán, en una relación prevista por la tipología bíblica (cf. Biblia de Jerusalén, 2009, Romanos 5:12-19). Mientras que el primer Adán introduce la conciencia del pecado, Cristo introduce la conciencia del perdón y remite, además, a un Dios de carácter totalmente diferente, más paciente, tolerante y amoroso. El Hijo (y la Virgen Madre con la cual está estrechamente relacionado) representa la capacidad de amar al prójimo y la promesa de la salvación, cerrando el ciclo de la *felix culpa* y

⁷¹ Ketterer (1976) identifica una mayor frecuencia de figuras redentoras partir de la Guerra de Secesión.

convirtiéndose en ejemplo del máximo desarrollo espiritual humano, objeto de imitación para el creyente.

Aparte de su asociación con los mitos de dioses agonizantes (Frazer, 2014), solares (C. G. Jung, 1998) y del héroe (Campbell, 2006), en la figura de Jesús que presentan los Evangelios confluye una pluralidad de rasgos que lo humanizan y lo vuelven más atractivo desde una perspectiva secular, sin que pierda su carácter mítico y simbólico. Es maestro espiritual, gran narrador de parábolas, profeta y hacedor de milagros. Es un revolucionario, amigo de los oprimidos y marginados, desenmascarador de los hipócritas. Es un símbolo de redención y salvación que religa espíritu y materia a través de la encarnación, pasión, crucifixión y resurrección. Es una figura mediadora entre el ser humano y Dios. Y es una representación de la justicia final. En él confluyen, además, el destino individual y el colectivo, lo que se expresa en las ideas del *ágape* o comunión, y de la boda entre Cristo y la Iglesia, una pauta afín a la del matrimonio sagrado. Su particular vínculo con la mujer (con María y María Magdalena, especialmente) y con la Iglesia lo convierten en una figura casi andrógina.⁷²

Frye (1988) ve en Cristo una metáfora de particularidad, que invierte la lógica que fundamenta la institución monárquica:

En lugar de que un individuo halle su realización dentro de un cuerpo social, por más sacrosanto que sea, el concepto se revierte, de una metáfora de integración a otra completamente descentralizada, en la cual el cuerpo total está completo dentro de cada individuo (p. 126).

⁷² Para C. G. Jung (1957), Cristo es el arquetipo del *Selbst* (o “sí mismo”) más desarrollado y diferenciado de Occidente: “el arquetipo de la imagen de Dios” (p. 21), de la totalidad o unión de opuestos, cuya vivencia está asociada con el proceso de individuación o devenir de la personalidad. “Siempre y en todas partes lo psíquicamente poderoso viene a significar algo así como ‘dios’” (C. G. Jung, 1998, p. 89). En el proceso de individuación, la vivencia de los opuestos lleva al enfrentamiento con el arquetipo de la sombra, el lado oscuro de la personalidad. Para quien confía en los elementos cristianos, Jesús es una imagen protectora, propia de un maestro y guía espiritual (un iniciador), frente a las potencias arquetípicas destructivas (C. G. Jung, 1957, p. 48).

Esta consideración de que “existen individuos con los que una sociedad debería relacionarse, en lugar de que las cosas fueran al revés” (p. 126) se extiende además a los artistas, como expresión de su función social.

Por otra parte, es importante señalar que en los ámbitos de la religión y la política estadounidenses, la figura crística es banalizada como soporte de representaciones que la abstraen del contexto bíblico para convertirla en un fetiche ideológico de liderazgo, que cimenta los lazos en el seno de una elite preocupada por preservar el poder (Sharlet, 2008). También se la venera como si fuera una deidad de la abundancia que, en virtud de las promesas de la nueva alianza, recompensa la fe con fortuna y salud. Esto último es promovido por lo que hoy se conoce como “teología (o evangelio) de la prosperidad”, una corriente teológica neopentecostal cuya interpretación del discurso evangélico está orientada por el sueño americano (Spadaro & Figueroa, 2018). Se trata de una corriente conservadora, aunque maquillada de novedad gracias a una versión “modernizada” del predicador: mediático, independiente, elocuente y carismático, atrae a grandes audiencias ya sea desde el púlpito o la pantalla de televisión, como si fuera una celebridad. Kate Bowler rastrea las raíces de la teología de la prosperidad: “...in the late nineteenth century to its flowering in the pentecostal revivals of the World War II years and maturity in the ripe individualism of post-1960s America” (2013, pos. 16). Para Bowler, se trata de una transformación de la imaginación popular en sentido amplio, que aún no ha concluido y que no debe ser asimilada a ningún credo u orientación religiosa particular (fundamentalismo, pentecostalismo, evangelismo, por ejemplo), aunque en parte coincida con ellos: “...The prosperity gospel thrives in diverse forms on the American religious terrain” (pos. 14).

En las obras literarias, en cambio, el recurso a la figura crística normalmente está ligado a la necesidad de transmitir un mensaje moral (Burr, 1985, p. 174). El escritor se apropia de ella a modo de reacción contra el nihilismo moderno (Detweiler, 1964) y contra el

mundo mecanizado y endurecido del siglo XX (Burr, 1985). La *Christ(like) figure* puede asumir rasgos bufonescos mediante personajes cuya conducta expone los vicios de la sociedad, generando un efecto cómico por contraste, como es el caso del Eliot Rosewater vonnegutiano (Simmons, 2008). También puede ser un personaje rebelde, marginado, una amenaza para el orden establecido o una víctima sacrificial, como sucede con muchas representaciones del soldado moderno (del cual Billy Pilgrim, protagonista de *Matadero cinco*, es un ejemplo). Hay casos en los que “the figure of Christ is reconfigured in a more rebellious (Camusian) fashion” (Simmons, 2008, p. 38), acorde con la actitud contracultural de rechazo hacia las religiones establecidas y en favor de “more life-affirming humanist ideologies” (p. 38).

Para Detweiler (1964), la variedad creativa e interpretativa en torno a la *Christ figure* refleja la confusión de las actitudes modernas en relación con el Jesucristo bíblico, si bien su uso literario presupone alguna creencia en lo sagrado y lo trascendental de la vida humana, ya sea en términos religiosos o seculares.

The novelist, choosing the Christ figure to represent his view of reality at a time when Christian faith is on the wane, indicates that he is most strongly interested in the contemporary problem of belief even though he cannot endorse the old orthodoxy through his art. The writer who works with the figure is acutely aware of its emotive power. ...The presence of the Christ figure in a particular piece of fiction testifies to the author's ultimate concern with meaning... (pp. 120-121).

En función de la teleología cristiana, la *Christ figure* podría significar un paso adelante respecto del *American Adam* en el proceso de desarrollo cultural propiciado y/o reflejado por el arte, en cuanto arquetipo literario de la resistencia y lucha de hombres y mujeres por llevar una vida digna en un universo hostil e imprevisible. Se trata de una figura que unifica culpa e inocencia por medio de un arco narrativo que apunta a la toma de conciencia respecto de la finitud y falibilidad humanas.

Cabe hacer algunas observaciones puntuales para este apartado: Primero, en el ámbito de este tipo de representaciones de inspiración bíblico-cristiana la figura femenina permanece relegada, lo cual es congruente con el carácter marcadamente patriarcal de la Biblia y con las observaciones críticas hasta mediados del siglo XX en cuanto a la representación de la mujer en el canon literario estadounidense. En segundo lugar, la representación del mal, comparativamente, no ha llevado a la crítica a hablar de una “Devil figure”, aunque ello no significa que esta no haya sido representada literariamente (siendo el Satán miltoniano un antecedente fundamental) en una variedad de formas que atestiguan la complejidad del fenómeno.

The devil has figured in our literature since Cotton Mather’s day, and nineteenth-century authors inherited him from New England colonial writers. ... Irving pictures him humorously as a legendary folk figure; Hawthorne treats him more seriously as a dark force; Poe regards him with grim humor, as a grotesque butt of satire (Burr, 1985, p. 168).

Por último, mientras Cristo es el símbolo por antonomasia de la santidad, existen otras figuras en el repertorio bíblico que funcionan como correlatos más “realistas” para la representación de la condición humana. Así, para Hassan (1961), el héroe de la novela posterior a 1910 tiene como arquetipo a Job más que a Adán o Cristo, por cuanto posee una índole antiheroica e irónica: al hombre más justo le tocan las circunstancias más adversas, lo cual implica el reconocimiento de que el ser humano habita un mundo por naturaleza injusto, y de que la realización espiritual y la material no son interdependientes. En esta línea antiheroica se encuentra también la figura de Jonás como personaje que busca sustraerse al destino, incapaz de comprender lo que le acontece (Nelson, 1973).

II.1.3.3. El humor y la metaficción como estrategias de resistencia política

Mientras la *Lost Generation* mantenía una actitud de descontento programático, inconformista e iconoclasta, expresando así la alienación del escritor respecto del hombre común, la situación cambia a partir de los cincuenta, cuando se percibe una especie de

homogeneización político-social a causa el declive del comunismo en el país, el aumento de prosperidad económica y la difusión de la televisión (cf. II.1.2.5.c). En tal contexto, Marcus Klein (1968) identifica una nueva tendencia *adaptacionista* en la narrativa literaria (representada por Saul Bellow, Ralph Ellison, Bernard Malamud, James Baldwin y Wright Morris), que refleja la intuición o el conocimiento de que en un contexto de terror nuclear “las cosas tienen que ser rescatadas”, “la vida humana tiene que hacerse por lo menos posible” (p. 294). Para Klein, la *adaptación* es “ese comprometerse y descomprometerse simultáneos que constituyen el movimiento característico de la novela en estos últimos años” (p. 32), cuyo objetivo es la eliminación de la distancia entre el yo y la sociedad. Se trata de una adaptación preventiva, exploratoria, marcada por la recurrencia del género cómico como técnica para mantener el equilibrio en el conflicto, y proponer así la posibilidad de vivir. También Molesworth (en Elliot, 1991) llama la atención sobre la frecuente elusión de etiquetas políticas por parte de los escritores, quienes tienden a abordar temas que no remitan a una posición fácilmente definible (p. 930). La literatura del período (clasificada por Molesworth en tres posturas: apolítica, paranoide y separatista o localista) abandona “cualquier esperanza de expresar un espíritu nacional verdaderamente coherente” (p. 932), lo cual también se relaciona con el mayor interés por representar la diversidad cultural.

En general, el humor permite señalar la incongruencia fundamental de la experiencia estadounidense mediante la yuxtaposición de ideal y realidad. Se utiliza la ironía para proponer: “...viable alternatives to (among other things) capitalist society’s materialistic epistemology and negation of the spiritual and communal impulses of human beings” (Simmons, 2008, p. 24). De manera acorde, la relación de los escritores estadounidenses con el pasado se da a través de la ambivalencia de la parodia, que lo recupera y rechaza a la vez. La parodia es vista como el modo de expresión más apropiado para una cultura en la que el imperativo de la novedad constituye la tradición (Fiedler, 1970).

Por otra parte, la parodia y la ironía se vinculan estrechamente con la metaficción (Waugh, 1984), y se revelan útiles para “desmitificar el aspecto ilusorio del relato” (Federman en Elliot, 1991, p. 1024). Para Federman, la nueva novela se presenta como una colección de fragmentos, un enigmático catálogo de listas, un montaje o collage de elementos dispares, una unión de lo incongruente: “Mientras la literatura modernista manipuló mitos antiguos y símbolos estables, la nueva ficción se enfrentó a mitos y clichés contemporáneos y los hizo explotar” (p. 1026), en una señal de ruptura con el optimismo de los años cincuenta.

El magnicidio de Kennedy es uno de los hechos históricos traumáticos que, junto con la guerra de Vietnam, llevan a cuestionar la historia oficial y su coherencia referencial. La narración se vuelve discontinua e irónica en atención a una mayor conciencia de la falsificación. Mientras que, para Federman, la mayor parte de las novelas en la inmediata posguerra glorifican la guerra como “buena, necesaria, e incluso como una gran aventura” (p. 1030);⁷³ la nueva novela parodia y desmitifica dicha representación. El escritor y crítico citado propone la distinción entre dos oleadas de novelistas autorreflexivos, correspondientes cada una a las décadas del '60 y el '70. En la primera están Vonnegut, William Burroughs (1914-1997), Flannery O'Connor (1925-1964), Ishmael Reed (nacido en 1938) y Thomas Pynchon (nacido en 1937). A la segunda pertenecen escritores como Ronald Sukenick, William H. Gass, Steve Katz, Clarence Major, Gilbert Sorrentino y el mismo Federman. Este último considera que algunas de las obras de los '70 son ejemplos de lo que él llama *critificción*: “una clase de narración que contiene su propia teoría e incluso su propia crítica” (p. 1033). Además, a medida que la autorreflexividad se radicaliza,...

...la sintaxis estable y la ironía legible de las primeras novelas-parodias de los años sesenta se desintegran en una forma de ilegibilidad deliberada no muy distinta de la de *Finnegan's Wake*, no solo por razones estéticas, sino por razones subversivas. Niegan el poder simbólico del lenguaje (p. 1035).

⁷³ Los ejemplos citados por Federman son *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer, y *The Young Lions*, de Irwin Shaw, ambas obras publicadas en 1948.

Se trata de autores que proponen una narrativa de “wildly comic and sexually exuberant affairs” (Klinkowitz, 1981, p. 8), que desplaza la atención del realismo social a “its own physical structure of words, sentences, and paragraphs” (p. 8). Para Klinkowitz, esta es la constatación última del carácter autorreflexivo que, desde sus inicios (con Hawthorne), posee la narrativa estadounidense. Dicha autorreflexividad se desarrolla de manera dialéctica y se profundiza con el transcurso de la historia literaria, hasta llegar a las *literary subversions* (“rupturas literarias”) de los ’60 y ’70 (Klinkowitz, 1978). En síntesis, la desconfianza del lenguaje es el nivel en el que se manifiesta la más profunda desilusión respecto de las formas de representación a las cuales la humanidad recurre para expresar y comunicar sus valores.

II.1.3.4. La “Generación del Sueño perdido”

Kathryn Hume (2002) propone la denominación *Generation of the Lost Dream* para nuclear a un gran número de autores y autoras cuya narrativa, escrita entre los ’60 y los ’90, se caracteriza por representar el fracaso del sueño americano y expresar la disconformidad con las instituciones políticas.⁷⁴

Are current dissatisfactions just an extension of those early in the century? For fifteen or twenty years, from the late 1930s into the 1950s, criticism of the country was largely inaudible. The government harshly suppressed dissent during World War II, and war economy brought enough prosperity to diminish many economic dissatisfactions. ... Liberalism, with its belief in gradually improving the extant institutions of America, replaced communism and socialism as the opposition to conservatism. The interim was long enough and the social conditions had changed enough in the 1960s and after for me to feel that the current dissatisfactions represent a new cycle of assessing the country and are not just a continuation of the old. Much of the criticism grows out of a liberal moral uncertainty, triggered by the doubts about governmental, racial, and personal morality in the 1950s and 1960s (p. 5).

Hume cataloga el vasto corpus de su estudio como obras emparentadas con el *romance* y con la historia del devenir adulto que subyace al monomito. La formación del

⁷⁴ De la larga lista, algunos nombres a modo de referencia son: Toni Morrison, Gloria Naylor, Don DeLillo, Thomas Pynchon, Amy Tan, Bharati Mukherjee, John Barth, Ralph Ellison, Leslie Marmon Silko, N. Scott Momaday, Ken Kesey, Saul Bellow, Donald Barthelme, Rudolfo Anaya, John Updike, Ursula LeGuin, William Gibson, entre otras/os.

individuo, el viaje (como encuentro de dos mundos) y el descenso (como exploración de la oscuridad) son las trayectorias más comunes. La suposición es que el tono edificante y “optimista” del monomito ofrece un contrapeso para equilibrar la perturbación de una narrativa que tiende al pesimismo y la indeterminación. En general, las tramas presentan anomalías, se invierten irónicamente o se truncan, y en algunos casos el humor y la sátira compensan la desilusión. Es frecuente la representación de relaciones enfermizas o dañadas entre padres e hijos, donde estos últimos no son una bendición y los primeros no son modelos para imitar. Otro caso es la negación de las convenciones del amor por medio de la ausencia de amor romántico y de matrimonios duraderos y felices, mientras se exploran modalidades alternativas a la pareja heterosexual o se enfatiza el aislamiento. El trabajo y la profesión, por su parte, a menudo son representados como instancias ajenas a la vocación y realización personal (salvo en las utopías); es decir, la vocación no tiene nada que ver con la forma como los personajes se ganan la vida. O bien, el trabajo *es* la vida, sin dejar espacio para otras actividades y necesidades, mientras que las satisfacciones que ofrece son pocas, y el éxito, cada vez más costoso, resulta ser una gratificación pasajera. Las formas de vida deseables siguen encontrando expresión en un pasado idealizado, mientras que la forma de vida contemporánea se percibe hostil y estéril (p. 279). El sentido de la existencia se busca mediante la adopción de un código religioso, moral o filosófico que dicte el estilo de vida; o bien, en la lucha por la supervivencia; o bien, en la pertenencia a una comunidad que no siempre representa valores positivos, como el mundo del hampa y la camaradería criminal. En la mayoría de los casos, la voz de la escritora o escritor alerta sobre los peligrosos encantamientos del *American Dream* y las desmesuradas expectativas que alimenta.

II.1.4. Síntesis y proyección de este capítulo

En este capítulo se han presentado los resultados de la investigación en relación con las bases mítico-bíblicas de ciertos elementos clave del imaginario estadounidense y su revisión crítico-literaria a partir de los '60.

La apropiación de la mitología bíblica resulta en la configuración de una identidad cultural en torno al ideal del individuo inocente, virtuoso y pujante que tiene a Dios de su lado (el Adán americano), en el marco de un mito o narrativa que, bajo el nombre de Sueño americano, aglutina y da expresión a una diversidad de deseos. Se trata de representaciones de marcada unilateralidad, cuyo reverso oscuro y reprimido lleva a hablar de “pesadilla americana” (*American nightmare*), en referencia a las consecuencias del truncamiento de aspiraciones desmesuradas, cuyos imperativos de éxito y felicidad, al verse incumplidos, dan lugar a la culpa, la huida, la locura, la inadaptación, la soledad, la agresividad y la violencia.

La proyección mítica de los Estados Unidos como pueblo elegido pierde atractivo en la misma medida que se pierde la fe en la superioridad moral de la nación. A partir de los '60, las escritoras y escritores de lo que Kathryn Hume llama la “Generación del sueño perdido” comparten en lo temático la imposibilidad de visualización de un futuro, que es correlato de la erosión de los valores burgueses, cristianos y patriarcales sobre los que se funda la sociedad estadounidense. Esto repercute en el aspecto formal de la escritura y se manifiesta en el abandono de los esquemas narrativos apoyados en dichos valores en crisis. En consecuencia, se tiende a deconstruir los mitos nacionales a partir de técnicas humorísticas y metaficcionales que resignifican la matriz épico-bíblico-cristiana, con el desplazamiento de la figura adámica por la *Christlike figure* u otras más humanas, como las de Job y Jonás.

En general, la narrativa de la segunda mitad del siglo XX atestigua una búsqueda de mayor fidelidad a la complejidad y diversidad de la vida. A través del humor, especialmente

la ironía y la parodia, se expresan las contradicciones o tensiones (entre romance y realismo, culpa e inocencia, falibilidad y responsabilidad) que marcan a la literatura estadounidense desde sus inicios. La metaficción o autorreflexividad, por su parte, sirve para llamar la atención sobre la narración y el uso del lenguaje en general, y llega a niveles de radicalidad que cuestionan su confiabilidad como medio de representación y comunicación. En este contexto, la obra vonnegutiana está atravesada por las tensiones mencionadas sin renunciar del todo a la fe en el lenguaje, sino abogando, más bien, por una mayor conciencia y responsabilidad respecto de su empleo.

Capítulo II.2. Recepción y catalogación crítica general de la obra de Kurt Vonnegut

II.2.1. Objetivos del capítulo

A continuación presentamos un panorama general de la clasificación y recepción crítica de la obra vonnegutiana, en su contexto de producción y en el ámbito de habla hispana, con el fin de destacar sus particularidades, considerar las valoraciones más frecuentes que se han hecho de ella y detectar las contribuciones previas en relación con el tema de esta tesis.

II.2.2. Catalogación y recepción crítica de la narrativa de Kurt Vonnegut en el contexto anglófono

Las novelas de Vonnegut han sido estudiadas dentro de lo que se entiende ampliamente por literatura posmodernista. Se ha destacado su utilización de la ciencia ficción (Ketterer, 1976; McHale, 1991), su impronta apocalíptica (Ketterer, 1976), su carácter experimental (Klinkowitz, 1978) y deconstructivo (Hume, 2002), autorreflexivo (Federman en Elliot, 1991) o metaficcional (Waugh, 1984; Nicol, 2009), paródico-satírico (Hutcheon, 2004) y humorístico en general (Frank, 2003).

En sus primeros veinte años de carrera, Vonnegut padeció la “oscuridad” y el “maltrato” de la crítica (Morse, 2000, p. 395). Su producción literaria inicial (varios cuentos y cinco novelas) fue en general ignorada por el mundo académico hasta la publicación de *Matadero cinco, o la cruzada de los niños* (1969). De hecho, con la excepción de un par de publicaciones (de Robert Scholes y Tony Tanner) y reseñas (como las de Granville Hicks), “no scholarly articles on Vonnegut appeared in American Academic Journals until 1971” (Klinkowitz & Somer, 1973, p. 12). A pesar de ello, Vonnegut había llegado a convertirse en los sesenta en un escritor popular entre los jóvenes de la contracultura (p. 2).

En los '70 ya aparecen las primeras tesis doctorales, capítulos de libros y libros enteros que estudian las novelas de Vonnegut publicadas hasta el momento, de autores como Robert Scholes, Tony Tanner, Stanley Schatt, John Somer, Charles Harris, David Goldsmith, Peter Reed, Jerome Klinkowitz, Wayne McGinnis, David Ketterer y James Lundquist. De ellos, Klinkowitz y Reed continuarán ocupándose de la obra vonnegutiana posterior, además de trabar amistad con el autor y contribuir activamente a la difusión de su producción literaria.

II.2.2.1. Primeros intentos de clasificación: entre la ciencia ficción y el humor

En los comienzos de la carrera de Vonnegut, el mercado editorial y la crítica tendieron a catalogarlo de dos maneras: como escritor de ciencia ficción y como *black-humorist*.

Sus dos primeras novelas (*La pianola*, de 1952, y *Las sirenas de Titán*, de 1959), así como varios de sus cuentos (“Report on the Barnhouse Effect”, “EPICAC”, “Harrison Bergeron”, por ejemplo) se sitúan en el futuro e incluyen innovaciones tecnológicas, naves espaciales, viajes interplanetarios y una marcada impronta distópica. A causa de la popularidad de la ciencia ficción en los cincuenta, *La pianola* se reeditó en 1954 con el título de *Utopia-14* y una cubierta atractiva y alusiva al género. Con todo, Vonnegut rechazaba el rótulo, ya que le parecía una forma de negarse a tomar ciertos temas (y a ciertos escritores) con seriedad. Argüía que todo escritor debía aprender más sobre ciencia en vista del importante rol e influencia que esta había adquirido en la vida moderna. Así lo expresa en un ensayo de 1965, “Science Fiction”, donde pide ser sacado del “orinal” (p. 23) en que la crítica lo ha puesto (cf. *Guampeteros*, 1977, pp. 23-24), y admite no sentirse parte de la gran familia de escritores de ciencia ficción ya que le molesta el infantilismo de los lectores del género. Reconoce, sin embargo, que “si alguien puede escribir un poco, es posible que ellos lo

publiquen” (p. 25), un rol importante en un momento cuando los espacios para ganarse la vida escribiendo desaparecían rápidamente.

Karen y Charles Wood (en Klinkowitz & Somer, 1973) reivindican a Vonnegut como “science fictionist, and thus a Wellsian novelist of ideas” (p. 133), y Brian Mc Hale (1991) toma a *Desayuno de campeones* como ejemplo de la tesis de que la ciencia ficción obedece a los mismos principios poéticos que la narrativa posmodernista, puesto que ambas escenifican la confrontación de mundos y perspectivas. Para este crítico se ha producido una *cienciaficcionalización* del posmodernismo y una *posmodernización* de la ciencia ficción (p. 65). La caricatura que Vonnegut realiza de su reputación literaria temprana en la figura de Kilgore Trout (que aparece en *Cronomoto*, *Desayuno de campeones*, *Matadero cinco*, y *Dios lo bendiga, señor Rosewater*) sería un ejemplo de ello.

Una lectura cronológica de las novelas permite apreciar que los elementos característicos del género (como los viajes interplanetarios) son utilizados cada vez más para delimitar el nivel intradieгético, de “pura ficcionalidad”, que alterna con y permea otros niveles, lo cual permite representar así las problemáticas relaciones entre ficción y realidad. Con esta misma finalidad, Vonnegut recurre a elementos fantásticos y maravillosos (por ejemplo, en *Slapstick* y *Jailbird*), un aspecto estudiado por Donald Morse (1998).

El humor es el otro rasgo destacado de la obra vonnegutiana, como lo evidencia el uso satírico de la ciencia ficción. Así lo observó tempranamente Granville Hicks:

I rather lost track of Vonnegut during the period when he was making a reputation as a writer of science fiction. I have learned later, from reading such books as *The Sirens of Titan* and *Cat's Cradle*, that Vonnegut was not really a writer of science fiction at all. He used some of the conventions of science fiction to satirize many varieties of human activity, including the writing of science fiction (1970, p. 172).

Este aspecto satírico es lo que conduce al terreno de la antiutopía o distopía, al cual la narrativa vonnegutiana se vincula sin lugar a dudas (el ejemplo más palmario es *La pianola*).

Por esta razón Ketterer (1976) incluyó las primeras seis novelas de Vonnegut en su estudio sobre la literatura apocalíptica estadounidense (cf. II.2.4.2).

El mote de *black-humorist* le fue aplicado tempranamente en su carrera y también remitía a una condición marginal dentro del mundo literario: “With the publication of *Mother Night* and *Cat’s Cradle*, Vonnegut escapes the science fiction label only to be immediately shelved with Thomas Pynchon, John Barth, and Bruce Jay Friedman as a Black Humorist” (Schatt, 1976, p. 149). Fue Friedman quien dio cauce al uso de la etiqueta al publicar en 1965 una antología de cuentos titulada *Black Humor*, que incluía relatos de autores como Vladimir Nabokov, Joseph Heller, Thomas Pynchon, John Barth, J. P. Donleavy y Terry Southern (Vonnegut no figuraba en ella). El término devino rápidamente popular para catalogar a aquellos novelistas satíricos que escribían sobre *outcasts* (parias, marginados) y desdibujaban los límites entre ficción y realidad (Párraga, 2010, p. 3). Frente a tal clasificación, Vonnegut también manifestó su desacuerdo:

Sin duda, la gente a la que Bruce Jay Friedman denominó humoristas negros, en realidad, no se parecían mucho entre sí. Digamos que yo no me parezco mucho a J. P. Donleavy, pero Friedman vio alguna similitud. Entonces los críticos se hicieron con el término porque estaba a mano. ... Pero Freud ya había escrito sobre el humor macabro, que es un humor de Europa Central. Se trata de gente que se ríe en medio de la indefensa [sic] política. ... Y yo, como costumbre, he escrito sobre gente indefensa que sentía que no podía hacer mucho acerca de sus situaciones (*Guampeteros*, 1977, p. 281-282).⁷⁵

Con todo, y de acuerdo con William R. Allen (1991), “an awareness of the term is crucial in understanding the fusion of the tragic and the comic sensibilities in his [Vonnegut’s] work” (p. 51). Para Bourjaily (1972), el humor de Vonnegut es *gallows humor*; se ríe de una situación terrible para proveer alivio: “Black humor twists the knife; gallows humor makes it stop hurting. Black humor is ghoulish and sadistic, gallows humor is human and gallant” (p. 9).

⁷⁵ La traducción de M. Covian, “en medio de la indefensa política”, para “in the middle of political helplessness” parece invertir el sustantivo y el adjetivo. *Impotencia* o *indefensión política* sería lo adecuado.

Aunque enemigo de los rótulos, Vonnegut puso menos reparos al de satírico, tal vez porque le garantizaba una compañía más reputada, de autoridades literarias como Aristófanes y Jonathan Swift. Por medio de la comparación con ellos, Robert Scholes contribuyó a establecer la respetabilidad de Vonnegut en el mundo académico (Schatt, 1976, p. 149). En todo caso, lo que Vonnegut rechazaba de la sátira era la vena más agresiva (Klinkowitz & Somer, 1973, p. 99), al estilo de Juvenal, que ponía al satírico en una posición de ejemplaridad y rectitud con la cual él difícilmente se habría asociado. Vonnegut recurría mucho más a la máscara satírica y a la burla de sí mismo para rehuir cualquier imputación de autoridad.

Por último, otra clasificación es la propuesta por Charles Harris (1971), quien abordó la obra de Vonnegut como ejemplo de literatura del absurdo, ya que transmitía “the belief that we are trapped in a meaningless universe and that neither God nor man, theology or philosophy, can make sense of the human condition” (p. 17). Afirmación discutible si se toma en cuenta uno de los pocos rótulos que Vonnegut admitió para sí: el de humanista.

We humanists try to behave as decently, as fairly, and as honorably as we can without any expectation of rewards or punishments in an afterlife. ...We humanists serve as best we can the only abstraction with which we have any real familiarity, which is our community (*Man*, 2007, p. 79).

Si bien la obra vonnegutiana ataca las pretensiones humanas de conocer la realidad y estar en el centro del acontecer, nunca cae en la negación absoluta del sentido. Reconoce, más bien, su índole construida, como respuesta de la humanidad a profundas necesidades de supervivencia, y aboga por una revitalización de aquellas ideas y artefactos culturales que han asistido al proceso de la civilización en sus auténticos progresos históricos, como los ritos de paso y la comunidad unida (a la manera de una familia extendida). Como observa el biógrafo Charles Shields:

Kurt was an agnostic, but his conservative nature took comfort in traditions marking the stages of life (p. 327).

He concluded that extended family –or a folk society created out of any variety of beliefs, for that matter– could validate a person, give him or her a place to be in the world, and alleviate the pain of loneliness (Shields, 2011, p. 89).

II.2.2.2. La crítica de fines del siglo XX e inicios del XXI

Los '80 no son una década pródiga en estudios extensos sobre la obra vonnegutiana. En este período se destacan los artículos académicos de Kathryn Hume, que analizan aspectos formales y temáticos de las novelas. Recién hacia el final de la década y sobre todo en los '90 aparecen trabajos que dan cuenta de una profundización analítica. Ejemplos son los libros de William Rodney Allen, una compilación de entrevistas (de 1988) y una introducción crítica a las novelas (de 1991); el volumen de Lawrence Broer sobre el aspecto “esquizofrénico” de las novelas (de 1989, reeditado con revisiones en 1994); el estudio sobre la relación intertextual con el *Génesis*, de Leonard Mustazza (de 1990); la enciclopedia de Marc Leeds (publicada en 1995), que ofrece un ordenamiento del cosmos vonnegutiano; el trabajo sobre los cuentos y la prosa no ficcional de Vonnegut, por Peter Reed (de 1997); y el estudio sobre los discursos públicos y las misceláneas del autor, realizado por Klinkowitz (publicado en 2009), entre otros (cf. Morse, 2000). Conviene destacar también las reseñas de varias novelas que Loree Rackstraw (amiga íntima del autor) escribió para la *North American Review* (entre 1976 y 1997) y los perspicaces artículos del académico Peter Freese (entre 1995 y 2002).

Con el nuevo siglo aparecen antologías de ensayos críticos como las colecciones editadas por Harold Bloom (publicadas en 2000 y 2009) y las compilaciones realizadas por Marc Leeds y Peter Reed (de 2000), Kevin Boon (de 2001) y Dan Simmons (de 2009). También están los estudios de Thomas Marvin (de 2002), Donald Morse (de 2003), Todd Davis (de 2006), Robert Tally (de 2011), Gregory Sumner (de 2011) y Steve Gronert

Ellerhoff (de 2016); además del volumen enciclopédico de Susan Farrell (publicado en 2008) sobre la obra vonnegutiana completa.

En 2008 se funda la Kurt Vonnegut Society, a la que pertenecen varios de los críticos ya mencionados y también una generación de estudiosas/os (entre ellos, Josh Privett, Nicole Lowman y Zachary Perdieu). Esta agrupación promueve la participación en la reunión anual de la American Literature Association, con la organización de una mesa propia destinada a la presentación de trabajos sobre Vonnegut y su obra.

Finalmente, en el último decenio han aparecido memorias de amistades (de Loree Rackstraw, Majie Alford Failey), trabajos biográficos (por Charles Shields, Ginger Strand) y una compilación de cartas del autor editadas por Dan Wakefield.

II.2.3. La recepción crítica en el mundo hispanohablante: el contexto argentino

Para empezar, hay que señalar que la obra novelística de Kurt Vonnegut ha llegado a su completa traducción al español en 2015, con la publicación de *Cronomoto (Timequake*, de 1997, su última novela) gracias a la labor del escritor y traductor argentino Carlos Gardini (fallecido en 2017), a quien se deben también las traducciones de *Madre Noche*, *Desayuno de Campeones*, *Cuna de gato*, *Pajaro de celda*, *Payasadas* y *Dios lo bendiga, señor Rosewater*; todas publicadas en la misma década por La Bestia Equilátera (editorial de Argentina).⁷⁶ Asimismo, Sexto Piso (de México y España) saca al mercado editorial las antologías *Mire al pajarito* (2010, cuentos) y *Mientras los mortales duermen* (2012, ensayos y cuentos), ambas traducidas por Jesús Gómez Gutiérrez.⁷⁷ Cabe señalar, no obstante, que una parte importante de la obra vonnegutiana (cuentos y ensayos principalmente), sin contar los trabajos relativos a

⁷⁶ En 2019, la misma editorial publicó la traducción de *Hocus Pocus* por Ariel Dillon.

⁷⁷ Para el listado de las traducciones al español rastreadas en nuestra investigación, véase el Apéndice.

ella (antologías póstumas, compilaciones de cartas del autor, libros de interés biográfico y el trabajo de la crítica especializada), aún están disponibles solo en inglés.

Antes de referirnos específicamente a la recepción en el contexto argentino, queremos destacar el trabajo de los académicos españoles Francisco Collado Rodríguez y Jesús Lerate de Castro (autores de artículos en inglés sobre Vonnegut, publicados entre 1994 y 2000), así como algunas tesis doctorales surgidas en el contexto ibérico: la del mismo Lerate de Castro (sobre cuatro novelas de Vonnegut y la relación entre fantasía y realidad, de 1993), la de Francisco Javier Vallina Samperio (de 1995, sobre el tema del mecanicismo) y la de Javier Martín Párraga (sobre Vonnegut como posmodernista disidente, de 2009). Vallina Samperio y Párraga también han publicado varios artículos sobre Vonnegut, la mayoría en español.⁷⁸

En Argentina, el abordaje de la obra vonnegutiana se da en los ámbitos periodístico, literario y académico. Las novelas han sido objeto de ponencias en encuentros científicos, y de artículos de divulgación en diarios y suplementos culturales,⁷⁹ particularmente en Buenos Aires, lo cual da una pauta de su recepción específica (en cuanto a preferencias genéricas y marcada procedencia urbana). La producción crítica de Pablo Capanna en relación con la ciencia ficción sienta precedentes amplios respecto de los elementos clave en la narrativa vonnegutiana (mecanización, sociedad de consumo, viajes al espacio),⁸⁰ mientras que Luciano Alonso ha sido el primero en publicar un opúsculo sobre la novelística vonnegutiana completa con su *Kurt Vonnegut: Manual para el usuario*, que incluye sinopsis de los argumentos y una breve introducción crítica, junto con información sobre las traducciones al

⁷⁸ Varios de los artículos de estos académicos españoles están disponibles en la web. De las tesis doctorales, en cambio, los repositorios solo ofrecen una breve descripción.

⁷⁹ Eventos científicos: *Segundas Jornadas Internacionales de Cultura y Lengua Inglesa* (UNLP, 2008), *III Jornadas de Literatura Norteamericana "Letras de la Ciudad"* (Centro de Estudios de Literatura Norteamericana de Rosario, 2012), *Segundas Jornadas Internacionales de Ciencia Ficción* (UBA y UNLP, 2014), *50º Jornadas de Estudios Americanos* (Mar del Plata, 2018). Véase los varios artículos que arroja una búsqueda en el archivo digital de *Página12*, muchos escritos por Rodrigo Fresán (declarado admirador de Vonnegut); el artículo de Nicolás Mavrikakis, "La tecnología de Vonnegut", en *Revista Paco*; la reseña de *Madre Noche* en *Revista Ñ*, por Ana Prieto, entre otros ejemplos.

⁸⁰ Cf. el artículo "Robot", escrito por Capanna (2004) para *Página 12*.

español y adaptaciones cinematográficas. Este pequeño volumen tiene el mérito de constituir el primer aporte sistematizador para la recepción de Vonnegut en Argentina.

Otro caso de recepción se verifica en la obra y declaraciones de escritores argentinos contemporáneos como Daniel Guebel, Juan Forn y Rodrigo Fresán. Según lo ha indicado la investigadora Emilse Hidalgo (2014), la experiencia de la globalización expresada por estos autores se manifiesta en una perspectiva urbana y cosmopolita, común y transversal, que contrasta con aquella otra vinculada a los autores del *Boom* y el realismo mágico, donde el color local y la problemática rural son los ejes centrales que responden a la imagen de un exotismo latinoamericano buscado por el receptor europeo. Representantes de la generación de escritores vinculados al grupo *McOndo*, los autores mencionados buscan distanciarse del rótulo *realismo mágico* para postular una “hybrid North American-Latin American-Argentine tradition” (Hidalgo, 2014, s/n), en un reconocimiento explícito de la influencia, en su poética, de la obra de escritores norteamericanos como Kurt Vonnegut, William S. Burroughs, Thomas Pynchon, Francis Scott Fitzgerald, J. D. Salinger, entre otros; además de los latinoamericanos J. L. Borges, J. Cortázar, J. Rulfo, M. Puig y R. Bolaño. A propósito de dicha tradición híbrida estudiada por Hidalgo destacamos que algunas de las características de la escritura de Fresán que la investigadora releva son descriptivas también de la vonnegutiana, como el collage discursivo, el reciclaje textual, la metaficción, la autoficción, el uso de un estilo periodístico y la digresión.

Asimismo, el escritor y traductor platense Eric Schierloh es autor de *Kilgore* (2011), “la primera novela dedicada entera y exclusivamente al viejo Kurt Vonnegut”, un ‘humilde ejercicio de respetuosísima mimesis’” (“Los peligros del homenaje”, 2011, par. 1). Schierloh también ha escrito prólogos para las ediciones de *Cuna de gato* y *Desayuno de campeones* de La Bestia Equilátera.

Hay que destacar también los trabajos sobre *Matadero cinco* realizados por el Lic. Jorge Aloy (2015a, 2015b), quien plantea el problema de la identidad del sujeto a partir del estudio del narrador (2015a) y recurre al análisis discursivo para demostrar cómo se construye un locutor persuasivo, el que a través de su “ethos” se legitima, gana la confianza del lector y se convierte en “garante” de una novela afín al movimiento pacifista contra la Guerra de Vietnam (2015b).

Por último, cabe añadir que en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba se han producido varios TFL en inglés, que toman como corpus (o parte de él) a *Slaughterhouse-Five, or the Children’s Crusade*.⁸¹

II.2.4. Estado de la cuestión

De la extensa bibliografía crítica sobre Vonnegut, hemos seleccionado aquellos trabajos que se han ocupado específicamente de la iniciación, la intertextualidad mítico-bíblica, el humor y la “accesibilidad” de la obra vonnegutiana para la juventud, rasgo este último que se relaciona especialmente con el aspecto iniciático de la lectura.

II.2.4.1. Sobre la iniciación

El estudio de la iniciación en la obra vonnegutiana ha sido abordado específicamente por John L. Somer (1971) en una tesis doctoral: “Quick-Stasis: the Rite of Initiation in the Novels of Kurt Vonnegut, Jr”. Allí se ocupa de las novelas hasta entonces publicadas (las primeras seis) y observa que en ellas se da un proceso artístico-alquímico de individuación por el cual Vonnegut proyecta y sublima el *lapis philosophorum* de su traumática experiencia

⁸¹ Nos referimos a “The Role of the Fantastic in Postmodern Literature”, de Mariela Cecchi (de 2005); “When Unjustifiable Events Call for New Heroes”, de María Gracia Pérez Minucci (de 2006); “Kurt Vonnegut: an Autopsy on Humanity”, de Valeria J. Caballero (de 2006); “War Fictions of the Sixties: Outrage, Madness, Absurdity, and Extraterrestrials in *Catch-22* and *Slaughterhouse-Five*”, de Ramiro Mansilla (de 2007); y “The Fictionalization of History and the Personal Stories in *Obasan* and *Slaughterhouse-Five*”, de Yanina de los Ángeles Velázquez (de 2014).

en Dresde, reinventándose a sí mismo. Los análisis se apoyan en los estudios de Jung sobre la alquimia y de R. D. Laing sobre la esquizofrenia, y se centran en la transposición simbólica de lo iniciático de la vivencia del autor a la obra literaria, aunque no como dimensión abierta por la lectura de las novelas.

II.2.4.2 La intertextualidad mítica

El intertexto del relato bíblico de la caída es abordado por Leonard Mustazza en *Forever Pursuing Genesis. The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut* (1990), libro que ofrece un análisis de las doce primeras novelas (quedan excluidas *Hocus Pocus* y *Timequake*). Mustazza indaga sobre las cuestiones de la pérdida y la búsqueda del paraíso en relación con la inocencia y la culpa, aunque sin atender al aspecto iniciático del mito, ya que se concentra en la analogía “subtextual” o “exoestructural” (p. 19) entre este y la narrativa vonnegutiana. Gran parte de su análisis consiste en interpretar los textos a partir de las claves mítico-bíblicas, a menudo sin considerar el aspecto paródico, aunque sí señala en la introducción que Vonnegut es un *ironist* (en el sentido propuesto por Northrop Frye), lo cual implica que el héroe vonnegutiano se caracteriza por la inferioridad de su poder e inteligencia, y que la toma de posición ética queda en manos de la lectora o lector:

The ironic fiction-writer, then, deprecates himself and, like Socrates, pretends to know nothing, even that he is ironic. Complete objectivity and suppression of all explicit moral judgements are essential to this method. Thus pity and fear are not raised in the ironic art: they are reflected back to the reader from the art. ... Irony, as a mode, is born from the low mimetic; it takes life exactly as it finds it (Frye citado por Mustazza, 1990, p. 21).

Mustazza apunta sucintamente que Vonnegut no responde a la tradición crítico-literaria del *American Adam*, sino a la de los escritores que manifiestan una visión oscura de Estados Unidos y del planeta. Es de notar que el crítico reconoce la dualidad de perspectiva (pesimista-optimista) de Vonnegut en cuanto a la recuperación del paraíso, según sea que nos situemos en el plano de los personajes o en el de la lectura: “For the reader, however, looking

down on his naive characters and wry, ironic visions, return [to Eden] is not really possible” (p. 23). Esta última observación, sin embargo, no se profundiza en el estudio.

La intertextualidad bíblica también ha dado lugar a artículos y comentarios críticos sobre aspectos específicos en novelas puntuales del autor, por ejemplo: el ensayo de Stanley Schatt (1971) sobre las figuras de Cristo y Jonás en las primeras cinco novelas; el de Joyce Nelson (1973) sobre las alusiones a Jonás en las primeras seis novelas, y el estudio de David Simmons (2008) sobre la “Christlike figure” en *God Bless You, Mr. Rosewater* y *Cat’s Cradle*.

Las novelas tempranas de Vonnegut forman parte de lo que David Ketterer (1976) llama *literatura apocalíptica*, una tradición dentro de las letras estadounidenses donde reaparecen la tensión de opuestos y el carácter postrero y sumario del *Apocalipsis*.⁸² Se trata de obras que dan expresión a la oscilación entre “lo pragmático o material y lo especulativo o trascendental” (p. 18) –formulación que evoca la dialéctica de romance y realismo (cf. II.1.2.1)– y presentan mundos alternativos verosímiles (por medio de la analogía o la extrapolación racionales) para revelar nuevas perspectivas respecto del mundo real y así remitir a una “epifanía de una escala tan total, duradera y literal, que la fuerza de la revelación invita con frecuencia a que se la exprese concretamente por medio de imágenes apocalípticas” (p. 48). Esto sugiere un efecto de lectura iniciático:

...Ese momento de yuxtaposición y la consiguiente transformación o transfiguración, cuando un viejo mundo mental descubre un nuevo mundo mental creíble que, o bien anula y destruye por completo el viejo sistema o bien, menos probablemente, lo hace formar parte de designios más vastos (p. 20).

⁸² La literatura apocalíptica que postula Ketterer comprende obras de la literatura religiosa, el gótico y, especialmente, la ciencia ficción, en la cual “encuentra su más pura manifestación” (1976, p. 25). En cuanto a los autores, Ketterer considera desde los escritores puritanos del período colonial (William Bradford, Jonathan Edwards, John Winthrop, Increase y Cotton Mather) hasta Joseph Heller, Thomas Pynchon y Kurt Vonnegut, entre otros (pp. 45-48).

Por otra parte, la relación del monomito con las novelas vonnegutianas es explorada por Kathryn Hume en su ensayo “Kurt Vonnegut and the Myths and Symbols of Meaning” (1982). La autora advierte una tensión entre experiencia personal y legado cultural: “Kurt Vonnegut’s works offer a fascinating study in the way that experience can adversely affect an artist’s ability to use the conventional material of his culture” (p. 430). Para Hume, el suicidio de la madre de Vonnegut, la muerte temprana de su hermana Alice, el bombardeo de Dresde y su propio ateísmo no le permiten apropiarse como autor del potencial arquetípico del monomito (“our primary literary structure for conveying an optimistic sense of life’s meaning”, p. 439). Aunque Vonnegut utiliza el esquema utilizado, le resulta insuficiente para integrar valores personales y culturales. Como conclusión, Hume sugiere (aunque no desarrolla) que la *Odisea* y la Pasión de Cristo son las tramas que desplazan al mito heroico y ganan prominencia intertextual en la obra del autor.

II.2.4.3. El humor vonnegutiano

En un artículo de 2011, Ryan Wepler señala que, a pesar de las características que ligian a la obra vonnegutiana con los “non-realist postwar literary genres”, el estilo cómico del autor posee rasgos afines al realismo, propios del humor estadounidense:

Jesse Bier argues that “the alliance between American humor and formal Realism is as close as the alliance between American humor and general truth-telling” (9). Sculley Bradley echoes Bier’s Claim, declaring more simply that “a principal trait of American humor is its anti-romanticism” (Wepler, 2011, p. 98).

Como señala Wepler, Vonnegut recurre la exageración cómica en combinación con detalles realistas para burlarse de su cultura y revelar las fantasías que la dominan:

In short, Vonnegut’s use of comic exaggeration provokes recognition of a truth about ourselves and our world that we might not otherwise have acknowledged. ... Despite the often fantastic plotlines, Vonnegut’s novelistic humor... serves the cause of realism by provoking realistic perception (p. 99).

Si bien el análisis de Wepler se enfoca solamente en *Matadero cinco*, su explicación de cómo funciona el humor vonnegutiano echa luz sobre el potencial emancipador o desalienante que tiene en cuanto efecto de lectura, especialmente en el plano moral, dado que apunta hacia el sentido de la responsabilidad (Wepler sigue la teoría de Rachel Giora, del campo de la lingüística cognitiva, acerca de los chistes como estructuras informativas que llaman la atención sobre sentidos de circulación marginal o inaccesible).

El abordaje cómico de “the rift between realism and escapism” (p. 104) vincula a la obra vonnegutiana con el polo realista de la literatura estadounidense, representado por escritores como William Dean Howells, Mark Twain, Rebecca Harding Davis y Sarah Orne Jewett; así como a una generación posterior, heredera del naturalismo francés, entre quienes están Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser, Edith Wharton y Jack London (Dudley, 2012). En general, se trata de una narrativa que muchas veces tiende a abordar la relación entre literatura y sociedad, ficción y realidad, por medio de personajes que, por ejemplo, “...find themselves constrained from achieving the transcendent goals suggested by a false ideology of romantic individualism” (Dudley, 2012, par. 1).

II.2.4.4. La “estética de la accesibilidad”

En 1970, Leslie Fiedler escribió un artículo para *Esquire* donde indaga por qué para los adolescentes de la época (su propio hijo de catorce años fue quien lo instó a leerlo), los libros de Vonnegut “seemed more *scriptures* than commodities” (2008, p. 215, énfasis del autor).⁸³ La explicación que propone es que la odisea espacial de la ciencia ficción funciona estructuralmente igual que el viaje mítico (aunque la odisea espacial se utiliza solo en *Las sirenas de Titán*). Advierte que a la imaginación contemporánea ya no le atraen la densidad del detalle realista, el símbolo y el análisis psicológico, sino más bien la fantasía y las tramas

⁸³ *Scripture* significa “texto sagrado” en inglés.

y dúodimensionalidad del porno, el *western* y la ciencia ficción. Para este crítico, lo que ha muerto no es la novela, sino la *Art Novel*, «the “poetic” novel read by an elite audience to whom high literature represents chiefly the opportunity of verifying their own special status in a world of slobbs committed to the consumption of “mass culture”» (p. 216). En este contexto, el escritor ha empezado a emular los géneros populares porque se ha dado cuenta de que, por medio de ellos, puede establecer un vínculo con una amplia comunidad lectora. Vonnegut tuvo la particular ventaja de empezar como escritor de *slick fiction* (narrativa para la publicación en revistas), lo que le permitió familiarizarse pronto con las técnicas del relato corto y los temas que se acomodaban al gusto de un público de clase media, el cual leía las publicaciones que compraban sus cuentos y pagaban las cuentas. “...He is a transitional figure in a time of transition, a period in which we are rapidly leaving behind the values of Modernism” (p. 219).

En 1979, John Irving publicó en *The New Republic* (citado por Christ, 2016; también por Rackstraw, 2009, pp. 76-77) una defensa de ciertos rasgos de la prosa vonnegutiana considerados por algunos críticos como marca de baja calidad literaria (es el caso de reseñistas como Jack Richardson, de la *New York Review of Books*, y Roger Sale, del *New York Times*⁸⁴), a saber: la legibilidad (*readability*), el sentimentalismo, la visión moral y la capacidad de entretener.

John Irving provides valuable counterpoint to the argument by Hendin, Roger Sales, Jack Richardson, John Gardner, et al., that Vonnegut infects his readers with despair and world weariness. Irving agrees that Vonnegut “hurts” us with visions of a ruined planet, evaporated sunny dreams. But Vonnegut’s “bleak impoliteness” provokes us to be more thoughtful, creative and kind. Doris Lessing, too, reminds us that Vonnegut explores “the ambiguities of complicity,” which causes the reader to think carefully about degrees of responsibility for violence and injustice (Broer en Bloom, 2000, p. 103).

⁸⁴ Shields (2011) y Rackstraw (2009) se refieren a cómo afectaban emocionalmente a Vonnegut las críticas negativas. Véase en *Letters* (Vonnegut, 2014, pp. 285-286) la carta que el autor escribió en 1981 al crítico Anatole Broyard por un artículo en el cual este último declaraba acabada la carrera literaria de Vonnegut.

Más recientemente, Chuck Augello (2015) ha analizado en *Deadeye Dick* (*Buena puntería*) los rasgos de estilo de la prosa vonnegutiana que la hacen “fácil de leer”, como el uso de capítulos y párrafos cortos, la variedad de estructura oracional, las peculiaridades del ritmo, y el uso de oraciones breves y simples para los golpes de efecto dramático. Para Augello, Vonnegut facilita el viaje del lector a través de una narrativa cargada de temas lúgubres y serios por medio de la lucidez de su lenguaje (a lo que habría que añadir el humor) y el uso de estructuras de relato clásicas que contribuyen a la familiaridad con lo leído, como “The Old Testament, Cinderella, and Kafka’s *Metamorphosis*” (p. 8). Tanto Augello como Klinkowitz (2012) observan que la aparente sencillez de la prosa vonnegutiana (resultado de un arduo entrenamiento, como los múltiples borradores de sus cuentos y novelas documentan) es una decisión política:

...He [Vonnegut] allowed that I was suggesting why so many of the critical crowd, educated like gentlemen at prep schools and elitist universities, disliked his work. The reason was simple, he could confirm. Gentlemen know of the void, he reminded me, but do not speak of it, lest they alarm the lower classes, who might run amok (Klinkowitz, 2012, p. 18).

Para Nicole Lowman (2014), libros como *The Catcher in the Rye* (de Salinger) y *Breakfast of Champions* (de Vonnegut) –a los que clasifica como “young adult literature”– son más atractivos para el público juvenil porque sus protagonistas expresan la desorientación y el vértigo que produce el mundo contemporáneo. “These books provide adolescents [sic] readers with strategies for navigating through life and, as such, can motivate students more than works traditionally presented in literature survey classes” (p. 2). Novelas como las de Vonnegut presentan una voz narradora que posibilita la sintonía intergeneracional y, así, “[they] can shape an open-minded and inquisitive adult” (p. 7).

Para cerrar, lo que nuestro aporte busca profundizar es el estudio de la iniciación en la obra novelística del autor, con particular atención a la caracterización de los protagonistas, la

intertextualidad bíblica y los recursos humorísticos que implican una revisión de aquellos valores occidentales (particularmente los cristianos) que configuran y definen aspectos centrales de la cultura estadounidense. Tal revisión apunta a evidenciar la dificultad de alcanzar la madurez en un contexto cultural tenido por enfermizo, a la vez que promueve estrategias para lidiar con él y transformarlo (como la humildad, la solidaridad y el pensamiento crítico) a través de recursos metaficcionales y humorísticos que llaman la atención sobre los mecanismos mediante los cuales se instauro la ilusión narrativa para desestabilizarla, conduciendo a la ampliación de la conciencia.

Parte III: Análisis

Capítulo III.1: Kurt Vonnegut (1922-2007)

III.1.1. Objetivos del capítulo

Antes del análisis de las novelas, es conveniente: a) realizar una síntesis biográfica centrada en aquellas experiencias vitales cruciales, iniciáticas para el autor (III.1.2); b) presentar sumariamente su obra (III.1.3); y c) establecer los aspectos de la poética vonnegutiana vinculados con la iniciación y los mitos bíblicos (III.1.4).

III.1.2. Información biográfica relevante

Kurt Vonnegut nació en Indianápolis, ciudad del llano Medio Oeste estadounidense. Una serie de experiencias tempranas desengañaron al autor respecto de ciertas formas de identidad dictadas por la clase social, la nacionalidad, la ocupación, la familia, la raza y el género. Dichas experiencias fueron: la Gran Depresión y la consecuente pérdida de fortuna y status de su familia (descendientes de alemanes pioneros de Indiana); la germanofobia acicateada por la toma de posición de Estados Unidos a favor de la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial; el suicidio de su madre, Edith Lieber; la experiencia como soldado y prisionero de los alemanes durante el conflicto bélico mencionado, sumada a su condición de sobreviviente del bombardeo de Dresde; la muerte de su hermana y cuñado, con la consecuente adopción de tres de los sobrinos huérfanos y la presión de intentar ganarse la vida escribiendo; el divorcio de su primera esposa, Jane Marie Cox, quien cumplió un importante rol en su desarrollo como escritor (Strand, 2015); y las consecuencias de la fama.

Las ideas y las tradiciones que sus antepasados inmigrantes trajeron de Alemania (como el librepensamiento y el gusto por las artes) conforman el universo cultural que el autor lamenta haber perdido tempranamente en su vida. La creciente hostilidad hacia los

alemanes en Estados Unidos, efecto de las grandes guerras y la propaganda, introdujo cambios profundos en el entorno cultural íntimo de Vonnegut cuando era niño.

As I have said in other books, the anti-Germanism in this country, during the First World War so shamed and dismayed my parents that they resolved to raise me without acquainting me with the language or the literature or the music or the oral family histories which my ancestors had loved. They volunteered to make me ignorant and rootless as proof of their patriotism. This was done with surprising meekness by many, many German-American families in Indianapolis, it seems to me. Uncle John almost seems to boast of this dismantling and quiet burial of a culture, a culture which surely would have been of use to me today (*Palm*, 1994, p. 333).

Como soldado del ejército estadounidense, le desconcertó que, en el frente de batalla, los alemanes le recriminaran que luchara contra ellos (“su gente”), y más todavía que su propio país bombardeara Dresde, ciudad de una gran belleza y valor por sus joyas de la arquitectura barroca, donde él era mantenido prisionero. En pocos meses, la guerra le enseñó lo absurdo de los nacionalismos y partidismos, además de la poca o nula estima por el patrimonio cultural.

La desgracia económica de su familia, producto de circunstancias históricas así como de la negligencia de sus padres (Kurt Vonnegut, Sr. y Edith Lieber) en materia de dinero, los sustrajo de la vida social. La depresión de Edith fue ahogada por el alcohol y los barbitúricos mientras ella intentaba sin éxito vender relatos a revistas para ganar dinero. Fue una madre ausente para el pequeño Kurt, quien recibía la atención y el afecto de su hermana cinco años mayor, Alice, y de la cocinera y ama de llaves, Ida Young. Ida era una afroamericana metodista, que se sabía la Biblia de memoria y solía leerle a Kurt pasajes inspiradores de una antología literaria:

Many of the entries were anonymous verses, but there were also rhythmic, easy-to-read pieces by Ralph Waldo Emerson, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Robert Louis Stevenson, and James Whitcomb Riley. The frontispiece shows a woman in a long white dress as she walks in the spring. The caption says, “The little cares that fretted me, / I lost them yesterday / Out in in the fields with God.” (Shields, 2011, p. 17).

Un aspecto positivo de la pérdida de fortuna familiar fue el ingreso de Kurt en la escuela pública. La secundaria Shortridge, donde recibió una formación que valoró hasta el final de su vida,⁸⁵ le dejó la preciada experiencia de integrar el staff de su periódico, el *Shortridge Daily Echo*: “Many good writers have come from Shortridge –because of the paper. The student writers get an immediate response from an audience rather than from one tired teacher. This makes writing seem exciting and relevant” (*Letters*, 2014, p. 157).

Más tarde se desempeñó como columnista y editor en el periódico de la Cornell University, donde empezó estudios de química y biología por presión de su padre y su hermano mayor. Dichos estudios quedaron inconclusos cuando decidió alistarse en las fuerzas armadas.

Un domingo por la mañana, día de la madre, cuando Kurt (de 20 años) estaba de visita para despedirse de su familia (partía con el ejército a Europa como simple soldado raso, para la decepción de su madre), Edith fue hallada muerta por sobredosis. A pesar de la evidencia, el padre y los tíos nunca admitieron que se tratase de un suicidio.

Una vez en el frente alemán, Kurt fue capturado y enviado a un campo de prisioneros en Dresde, ciudad incinerada y reducida a escombros por las fuerzas aéreas británica y estadounidense. La carta que Kurt envió a su familia el 29 de mayo de 1945, con la repetición de la frase “But not me” (*Letters*, 2014, p. 7), es un testimonio elocuente de su experiencia en la guerra y su conciencia de superviviente.⁸⁶

De vuelta en Estados Unidos, como muchos otros soldados, Kurt intentó llevar una vida de clase media “típica”: formó familia con Jane Cox y volvió a la universidad, esta vez para estudiar Antropología en Chicago. Su primer proyecto de tesis –sobre las similitudes

⁸⁵ “And I say again that my high school was better than any college I attended, and I attended Cornell, Butler, Chicago, and the University of Tennessee” (Vonnegut, 2014, p. 339).

⁸⁶ Se incluye una transcripción de la carta en el Apéndice (IV.2.1).

entre los pintores cubistas del París de 1907 y los líderes indígenas de las revueltas amerindias de fines del siglo XIX (Shields, 2011, p. 91)– fue rechazado y, a causa de la paternidad y la presión del trabajo, al final no pudo recibirse. (Más tarde, en 1970, la universidad aceptaría su novela *Cuna de gato* en lugar de la tesis para otorgarle finalmente el máster en Antropología.) Con el nacimiento de Mark, Edith y Nanette, Jane abandonó sus estudios para ocuparse de ellos y el hogar mientras Kurt se encargaba de generar los ingresos. Fue empleado de relaciones públicas para la General Electric en Schenectady (Nueva York), tuvo una concesionaria Saab –que fracasó– en Cape Cod (Massachusetts) y ejerció la docencia hasta que, a partir de 1951, logró dedicarse a tiempo completo a la escritura de cuentos para revistas. Sin embargo, a mediados de la década, ese mercado editorial comenzó a desaparecer como consecuencia del *boom* de la televisión: “Vonnegut saw immediately what this foretold: the decline of slick magazines as venues for fiction” (p. 130).

En 1957 perdió primero a su padre, y luego a su hermana y su esposo. Con Jane decidieron adoptar a tres de los cuatro sobrinos huérfanos. La presión de mantener una familia numerosa, entre otros factores, llevaría al fracaso del matrimonio hacia fines de los sesenta.

El ejercicio como profesor en el Iowa Writer’s Workshop (1965-1967),⁸⁷ la obtención de la beca Guggenheim (1968) y la publicación de *Matadero cinco* (1969) marcan no solo los años en que la fama le llegó a Vonnegut, sino también el importante encuentro e ingreso en una comunidad (de profesores, escritores y estudiantes) donde la literatura era vital y central (cf. Rackstraw, 2009 y Shields, 2011). Coincide con su separación definitiva de Jane, en un divorcio muy doloroso que llevaría casi una década de negociaciones.

⁸⁷ Allí comienza una amistad duradera con José Donoso y su esposa.

En 1970 Vonnegut se mudó a Nueva York, donde conoció a la exitosa fotógrafa Jill Krementz, con quien convivió hasta que se casaron en 1979. La vida en la gran ciudad estadounidense era perfecta para él: comenzó a frecuentar el teatro, a componer sus propias piezas dramáticas (aunque con resultados poco alentadores en escena) y a llevar una intensa vida social relacionándose con muchos otros escritores y artistas (como John Updike, Nelson Algren, Richard Yates y Truman Capote). A la larga, la relación con Krementz también se desgastó, pero no llegaron a divorciarse.

En 1984 Vonnegut fue internado de urgencia por intento de suicidio: “Jill had discovered Kurt unconscious from a combination of alcohol, sleeping pills, and antidepressants” (Shields, 2011, p. 362). En enero de 2000 un cigarrillo mal apagado causó un incendio en su casa de Manhattan, por lo que fue hospitalizado. La muerte finalmente lo encontraría en 2007. Vonnegut, que siempre relató en sus novelas accidentes y abruptos cambios de fortuna, falleció a los 84 años a causa de un tropiezo y un golpe en la cabeza que lo dejó un mes en coma. Fue en la puerta de su casa en Manhattan. Como él solía bromear: “Kurt is up in heaven now” (*Man*, 2007, p. 80).

III.1.3. Presentación sumaria de la obra vonnegutiana

Entre 1950 y 2007, Kurt Vonnegut escribió un centenar de cuentos (noventa y ocho, según la última edición póstuma de 2017, *Complete Stories*, aún sin traducir al español), las catorce novelas que son el corpus de esta tesis, cuatro obras de teatro (*The Very First Christmas Morning*, de 1962; *Fortitude*, de 1968; *Happy Birthday, Wanda June*, de 1970; *Make Up Your Mind*, de 1993),⁸⁸ dos libretos para obras musicales –un *Requiem* en 1985 (incluido en *Fates*, 1992) y una nueva versión para *L’Histoire du Soldat* de Stravinsky (en 1993)–, una obra para televisión (*Between Time and Timbuktu; or Prometheus Five*, de 1972),

⁸⁸ Solo hay traducción de *Fortitude* por Marcelo Covián, incluida en *Guampeteros, foma y granfalunes* (1977).

una colección de entrevistas ficcionales para radio (*God Bless You, Dr. Kevorkian*, de 1999); un libro para niños ilustrado por Ivan Chermayeff (*Sun Moon Star*, 1980), que narra la historia de la Navidad desde el punto de vista del niño Jesús; e innumerables discursos, ensayos, prólogos e introducciones a obras literarias de otros autores, además de artículos periodísticos (con frecuencia de tema político). Hacia el final de su carrera se dedicó al dibujo (hay una edición póstuma de sus trabajos, *Drawings*, de 2014) y publicó algunos poemas (por ejemplo, “Joe Heller”, en *The New Yorker* en 2005). Dio gran cantidad de entrevistas a la prensa, radio y televisión, y hasta apareció en la película *Back to School* (1986) haciendo de él mismo. Varias de sus obras se han adaptado a la televisión o el cine. Tras su muerte, se ha publicado bastante material inédito, como *Basic Training* (su primera *nouvelle*) e *If God Were Alive Today* (su última novela, inconclusa).⁸⁹ Como bien resume Marc Leeds (2017):

Vonnegut’s writing spans our post WWII-world: the Cold War; the Gulf War; the struggle for civil rights, women’s rights, gay rights; the US destabilizing foreign governments to install its puppet regimes; 9/11 and its Bushian aftermath; the increased reliance on religious values to justify all sorts of xenophobia; and the rising denial of climate change (par. 2).

III.1.4. La iniciación en la poética vonnegutiana

La prominencia de lo iniciático en la obra vonnegutiana está ligada a las ideas del autor con respecto a la vida, la cultura, lo sagrado, las artes, el rol de los escritores en la sociedad y la relación escritor-lector. Estas ideas permean las novelas y se explicitan particularmente en los ensayos, discursos y cartas de Vonnegut, y también en muchas de las entrevistas que dio. En este apartado las presentamos desde un punto de vista general que incluye otros textos del autor por fuera del corpus.

⁸⁹ Para un listado completo y actualizado del opus vonnegutiano, puede consultarse en línea el blog de la Kurt Vonnegut Society, así como la entrada “Kurt Vonnegut bibliography” de Wikipedia. Para un listado de las traducciones al español disponibles, véase IV.2.3.

III.1.4.1. El carácter ambivalente de la existencia

Vonnegut consideraba que la vida no es ningún lecho de rosas. Así lo expresa una célebre frase suya: “Life is not way to treat an animal” (*Man*, 2007, p. 123). La Gran Depresión le había enseñado la mutabilidad de la fortuna y los estragos que la necesidad puede causar en el alma humana (*Guampeteros*, 1977, p. 307). La guerra y el bombardeo de Dresde le mostraron la impotencia del individuo ante la furia de los elementos y la brutalidad; es decir, ante el hambre, el frío extremo y el fuego apocalíptico de las bombas incendiarias que arrasaron la bella ciudad alemana. Acaso a estos aprendizajes se deba el costado pesimista de su obra, la certeza existencialista de que la vida brota y fluye en el marco de un mundo que escapa al control y al entendimiento de la criatura, cuya trayectoria vital va de la nada hacia la nada. Dicha visión abona el *black humor* con el cual se ha asociado al autor. Y es que en el humor Vonnegut encontró la clave para lidiar con la dolorosa conciencia de las limitaciones de la existencia. Para él, el humor era una reacción ante el sufrimiento (“Humor is an almost physiological response to fear”, *Man*, 2007, p. 3), que permitía, como dice Jauss sobre el héroe humorístico, “afirmar el principio del placer ante las circunstancias desfavorables y las exigencias de la realidad” (1992, p. 302).

While we were being bombed in Dresden, sitting in a cellar with our arms over our heads in case the ceiling fell, one soldier said as though he were a duchess in a mansion on a cold and rainy night, “I wonder what the poor people are doing tonight.” Nobody laughed, but we were still all glad he said it. At least we were still alive! He proved it (*Man*, 2007, p. 5).

Con todo, a pesar de las duras experiencias y la amarga conciencia del mal y el sufrimiento, Vonnegut aprendió también a disfrutar lo bello de vivir. Un recuerdo que le resultaba particularmente caro eran sus veranos de infancia en familia en el Lago Maxincuckee (*Fates*, 1992, pp. 49-51). Como ya hemos mencionado, sentía un profundo respeto por las enseñanzas que le dejó la escuela pública Shortridge y su periódico (*Letters*, 2014, p. 157), y era un apasionado por las artes: “Music, paintings. Statues, buildings, poems,

stories, plays, and essays, and movies (you bet), and humane ideas—which make us feel honored to be members of the human race” (Nice, 2013, p. 15). A menudo citaba a su tío Alex para transmitir la importancia de saber apreciar los buenos momentos cuando están ocurriendo, de desarrollar una *conciencia del presente*:

Mi tío Alex Vonnegut, un vendedor de seguros que vivía en el 5033 de North Pennsylvania, me enseñó algo de veras importante. Aseguraba que cuando las cosas van francamente bien, hay que saberlas apreciar en el momento. Hablaba de alegrías sencillas, no de grandes victorias. Beber limonada a la sombra de un árbol, tal vez, o escuchar desde el exterior la música procedente de una sala de conciertos, a oscuras, o, me atrevo a decir, después de un beso. Me dijo que en esos momentos era importante decir en voz alta: «No me digas que esto no es bonito, ¿eh?». ...Consideraba un espantoso despilfarro ser feliz y no darse cuenta de ello. Yo también (Telequinesis, 2014, pos. 73-74).

Esta aguda percepción de los claroscuros existenciales está íntimamente ligada a la dialéctica de optimismo y pesimismo que permea su obra y reverbera en la recepción crítica, como lo ha señalado Lawrence Broer a propósito de la convivencia entre la calificación de Vonnegut de “pessimistic writer” y “facile fatalist”, por un lado, y la afirmación de que la desesperación que late en sus novelas es compensada por “an optimistic faith in the possibility of change and renewal” (en Bloom, 2000, p. 102), por otro.

III.1.4.2. El peligro de los artefactos culturales: la ambivalencia de la narrativa

En sus novelas, Vonnegut trata a la cultura —entendida en general como el conjunto de conocimientos, ideas, tradiciones y costumbres que caracterizan a una nación o pueblo— como un personaje (cf. Miller, 1979). Incluso reconoce que si hay algún villano en sus obras, es la cultura. Dada su formación antropológica, no suscribía a la equiparación de “humanidad” y “cultura”, sino que consideraba a esta última un artificio altamente elaborado y en gran medida inconsciente que se imponía sobre la humanidad, como lo ilustra el comienzo del capítulo uno de su décima novela, *Buena puntería* (cf. III.5.1.2).

Vonnegut parece creer en una naturaleza humana más allá de la cultura y la retrata con humor compasivo, como si fuera la inocencia de unos simios torpes e ignorantes,

limitados en su percepción y acción por la inmediatez de sus necesidades y apetitos. De allí que se pueda simpatizar con los culposos personajes de sus obras, aunque también pueda resultar repulsiva una visión tan poco heroica de la especie humana.

Vonnegut comprendía profundamente la ambivalencia de la narrativa ficcional. Conocía la capacidad del relato para transmitir jerarquías de valores y devenir programa o esquema irreflexivo, en función de cómo se lo construya y cuán interiorizado esté. En uno de sus discursos más célebres, el autor dibuja una serie de tramas narrativas elementales a partir de un gráfico cartesiano para explicar su funcionamiento. Ellas son las de “chico-conoce-chica”, “hombre en el pozo”, *La Cenicienta*, *La metamorfosis* y *Hamlet* (cf. *Man*, 2007, pp. 24-37). Las ideas provienen del núcleo de su tercera propuesta de tesis rechazada por la Universidad de Chicago en 1965, “Fluctuations Between Good and Ill Fortune in Simple Tales”, donde compara los cuentos con puntas de flecha y define la narrativa como “a chain of events that have happened, or not, and can entertain or educate an audience” (Shields, 2011, p. 193). Vonnegut destaca que en muchos casos el argumento narrativo se reduce a la pregunta sobre si al personaje lo favorecen la fortuna o no; es decir, a si prevalece la perspectiva optimista o pesimista. En una carta de 1974 le explica a su hija Nanny de qué manera influyen los artilugios narrativos en la percepción humana:

I admire fiction, am amused and excited by the oversimplification of life it represents. I don't want to become a character in fiction myself, however, and I want to get along very well with you. So you can do me an enormous favor by thinking of me as a person afloat in time, as you are, rather than as a character locked into the machinery of a fiction plot, with villains and temptresses and so on. The hell of it is that it is so easy to turn anybody's life into some kind of story we have heard before. If I have money now, which I do, it is almost inevitable for people who don't know me to project me into a cliched tale about how the rich behave. I vanish, and the story lives on. I am a rich guy who abandons his wife to go to the big city and live in a town house and ride around in a Mercedes and live with the Wicked Witch of the East (*Letters*, 2014, p. 214).

Al instituirse en portadora y transmisora de lo tenido por deseable, bueno y feliz –o su opuesto–, la narrativa puede moldear la sensibilidad de los individuos y uniformar las

subjetividades (Rauber, 2015). Ejemplos de ello son el *American Dream* (cf. II.1.2.5) y la difundida creencia en la guerra como un gran rito de paso que convierte a los muchachos en hombres, la cual Vonnegut bregó por desinstalar, como lo demuestra el siguiente fragmento tomado de un discurso dirigido en 1994 a los egresados de la Universidad de Syracuse:⁹⁰

A vosotros, mis queridos recién graduados, se os debe una ceremonia de pubertad desde hace mucho tiempo. Nosotros, cuyo [sic] logro principal es ser mayores que vosotros, debemos reconocer por fin que vosotros también sois adultos. Probablemente, aún hay entre nosotros algunos carcamales capaces de decir que no seréis adultos hasta que hayáis sobrevivido, como ellos hicieron, a alguna calamidad memorable: la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, lo que sea. *Los responsables de este mito destructivo, por no decir suicida, son los narradores*. En un montón de historias aparece un personaje que, tras una desgracia descomunal, se siente finalmente capacitado para afirmar: «Hoy ya soy una mujer, hoy ya soy un hombre. Fin» (*Telequinesis*, 2014, pos. 68, énfasis nuestro).⁹¹

La convicción de Vonnegut es todo lo contrario: la guerra solo sirve para destruir subjetividades, atenta contra la salud mental y, por lo tanto, contra la madurez. Así también el el sistema de la libre empresa (*free enterprise system*), que prospera a costa de las comunidades genuinas, socavando la solidaridad y la lealtad de sus miembros, y estimulando la competencia egoísta y la concentración de riquezas en pocas manos.

La Libre Empresa es demasiado cruel con los ancianos y los enfermos y los tímidos y los pobres y los estúpidos y la gente con quien nadie simpatiza. Simplemente quedan en desventaja bajo la Libre Empresa. Carecen de ese algo que, por ejemplo, Nelson Rockefeller tiene en tanta abundancia (*Guampeteros*, 1977, p. 192).

Por otra parte, la madurez no es un estado que se alcanza de una vez y para siempre, sino que está en constante desarrollo, dado que la vida es cambio. De allí la incomodidad del autor con la ilusión de cierre propia de los desenlaces en la ficción, consciente como era de su artificialidad:

That's the horrible part of being in the short story business (for many years he made his living writing short stories for the slicks)—you have to be a real expert on ends. Nothing in real life

⁹⁰ Muchos escritores en Estados Unidos realizan giras anuales para dar *commencement speeches* (discursos de graduación) en universidades, lo que constituye una fuente adicional de ingresos. Vonnegut fue un orador activo entre 1970 y 2004. Hay una colección póstuma (de 2013) de nueve discursos seleccionados y prologados por Dan Wakefield, escritor y amigo del autor: *If This Isn't Nice, What Is?* Hay traducción de Ramón de España para Malpaso Ediciones: *Que levante la mano quien crea en la telequinesis y otros mandamientos para corromper a la juventud* (2014).

⁹¹ Sobre este tema, véase también el “Discurso en la segunda inauguración de la Biblioteca del Wheaton College, 1973” (*Guampeteros*, 1977, pp. 235-243).

ends. 'Milicent at last understands.' Nobody ever understands (Vonnegut citado por W. R. Allen, 1999, p. 24)

Pero no todo es negativo en cuanto a la narrativa. En la introducción a la colección de cuentos *Bagombo Snuff Box*, Vonnegut señala los beneficios fisiológicos y psicológicos de la lectura de relatos breves, su contribución a la relajación y la meditación, y la función de entretenimiento familiar que cumplían allá por los años '30:

While I am reading, my pulse and breathing slow down. My high school troubles drop away. I am in a pleasant state somewhere between sleep and restfulness. ... And our little domestic playlet, true to life in the 1930s, dear reader, proves exactly what? It proves that a short story, because of its physiological and psychological effects on a human being, is more closely related to Buddhist styles of meditation than it is to any other form of narrative entertainment (*Bagombo*, 1999, pp. 4-5).

Por supuesto que no sucede lo mismo con la novela: "Reading a novel, *War and Peace*, for example, is no catnap. Because a novel is so long, reading one is like being married forever to somebody nobody else knows or cares about. Definitely not refreshing!" (p. 5). De allí que la digresión, la proliferación de subtramas, la interpolación de microrrelatos, el collage narrativo y los remates humorísticos de las novelas vonnegutianas marquen cesuras en el curso de la lectura capaces de producir los mismos efectos que el autor señala a propósito de los relatos breves.

III.1.4.3. Consideraciones del autor sobre la relatividad cultural y los ritos de paso

Gracias a sus estudios de antropología, Vonnegut aprendió sobre los ritos de paso, la importancia de la pertenencia a una comunidad y el poder de los símbolos y artefactos culturales. Conoció formas de organización social pasadas (en las que se inspiró Robert Redfield para acuñar el concepto de *folk society*, caro a Vonnegut) que lo introdujeron a la noción de relatividad cultural (*Guampeteros*, 1977, p. 301). Esta noción de que la cultura es

algo en gran medida artificial y variable lo convenció de que la vida en las sociedades postindustriales era inadecuada y enfermiza para el ser humano:

It is quite awful, really, to realize that perhaps most of the people around me find lives in the service of machines so tedious and exasperating that they would not mind much, even if they have children, if life were turned off like a light switch at any time (*Palm*, 1994, p. 382).

Vonnegut consideraba que las condiciones de vida favorables para la especie humana eran aquellas en las cuales las relaciones interpersonales y con el medio ambiente no están cosificadas; es decir, donde el valor de la otredad no es dictado por su utilidad. De allí su insistencia en el concepto de “sociedad folk” para definir la forma de organización humana más apropiada, puesto que en ella (Vonnegut cita a Robert Redfield):

...Aparte de los seres humanos, muchas otras cosas son tratadas personalmente. El patrón de comportamiento que primero es sugerido por la experiencia interior del individuo (sus deseos, miedos, sensibilidad e intereses de todo tipo) es proyectado en todo objeto con el cual él entra en contacto. Así, la naturaleza también es tratada personalmente; los elementos, las características del paisaje, los animales y en especial, cualquier cosa en el medio ambiente que por su apariencia o conducta sugiera los atributos de la humanidad; a todos éstos les son atribuidos cualidades de la persona humana. (Ahora dejo de citar). Y les digo que estamos llenos de elementos químicos que requieren que vivamos en sociedades folk, o en caso de no poder hacerlo, nos sentimos muy mal todo el tiempo. ... Y no nos quedan más sociedades folk (*Guampeteros*, 1977, pp. 203-204).

El autor veía en la inclinación a formar grupos, asociaciones y clubes, una manera como la naturaleza humana intentaba recuperar los beneficios de la vida tribal: “Nos sentimos muy solos porque no tenemos suficientes amigos o parientes. Se supone que los seres humanos deben vivir en familias estables compuestas por cincuenta o más personas con ideas bastante comunes” (*Telequinesis*, 2014, pos. 21).⁹² Sostenía que los ritos de paso eran necesarios para el traspaso de responsabilidades y dignidades entre generaciones, para la maduración de los sujetos y, en consecuencia, para la cohesión y salud sociales.

⁹² La versión en inglés dice: “We are so lonely because we don’t have enough friends and relatives. Human beings are supposed to live in stable, like-minded, extended families of fifty people or more” (*Nice*, 2013, p. 13). No nos parece acertada la traducción de Ramón de España para “like-minded” como “con ideas bastante comunes”. Podría tratarse de ideas “no comunes” desde cierta perspectiva, lo que se quiere expresar es que *son tenidas en común*. “Like-minded” se refiere al hecho de compartir una forma de pensar, de poseer una mentalidad afín.

Every primitive society ever studied has had a puberty ceremony, at which former children became unchallengeably women and men. Some Jewish communities still honor this old practice, of course, and benefit from it, in my opinion. But, by and large, ultramodern, massively industrialized societies like ours have decided to do without puberty ceremonies – unless you want to count the issuance of driver’s licenses at the age of sixteen (*Palm*, 1994, p. 490).

Vonnegut insistía en la importancia de los ritos de paso en la mayoría de sus discursos de graduación, y hasta incluía en ellos propuestas para modificar la Constitución estadounidense:

Aún hoy, 1996, propongo en mis conferencias las siguientes enmiendas a la Constitución:

Artículo 28: Todos los niños serán afectuosamente recibidos al nacer y luego cuidados hasta la madurez.

Artículo 29: Todos los adultos que lo necesiten recibirán un trabajo digno con un salario digno (*Cronomoto*, 2015, p. 170).

Artículo 30: Al alcanzar la edad legal de la pubertad, todas las personas serán declaradas adultas en un solemne ritual público durante el cual deberán hacerse cargo tanto de sus nuevas responsabilidades sociales como de los honores correspondientes.

Artículo 31: Se hará todo [lo] posible para lograr que cada persona sienta que será muy extrañada cuando se vaya.

Sólo una familia extensa puede brindar estos ingredientes esenciales en una dieta ideal para el espíritu humano (p. 195).

De este modo, el autor reconocía la seriedad y el cuidado con que se debía afrontar los puntos de inflexión vitales –los momentos del *kairos* (cf. I.2.2)–, dada la proclividad humana a la banalización de las ficciones.

III.1.4.4. Aspectos iniciáticos de la lectura y la escritura

Dado que para comprender (y, eventualmente, transformar) los presupuestos míticos que orientan una cultura es necesario estudiarla, Vonnegut, como buen descendiente de alemanes librepensadores (*Man*, 2007, p. 79),⁹³ siempre creyó en la potencia emancipadora de la educación y la libertad de expresión. Desde su punto de vista, la lectura y la escritura (saberes a los cuales se refiere con la expresión “clarking” en la cita que sigue) son las bases

⁹³ Sobre el librepensamiento en la familia Vonnegut, véanse los libros ensayísticos del autor (*Man*, 2007 y *Palm*, 1994).

del verdadero progreso de la civilización humana, las herramientas para no caer en la superstición y el automatismo.

When we scold our schoolteachers about the low reading scores of their students, we pretend that it is the easiest thing in the world: to teach a person to read and write. Try it sometime, and you will discover that it is nearly impossible.

What good is being a Clark, now that we have computers and movies and television? Clarking, a wholly human enterprise, is sacred. Machinery is not. Clarking is the most profound and effective form of meditation practiced on this planet, and far surpasses any dream experienced by a Hindu on a mountaintop. Why? Because Clarks, by reading well, can think the thoughts of the wisest and most interesting human minds throughout all history. When Clarks meditate, even if they themselves have only mediocre intellects, they do it with the thoughts of angels. What could be more sacred than that? (*Palm*, 1994, pp. 491-492).⁹⁴

La cita muestra que la lectura cumple un rol fundamental en la trama que compromete a escritoras/es, docentes y jóvenes estudiantes en la tarea de preservar y renovar la sabiduría humana. La iniciación a una vida adulta responsable guarda, así, un estrecho vínculo con la educación en la lectura y la expresión, cuya práctica permite entrenar el discernimiento, la interpretación y la capacidad de decidir. La lectura hace posible el acceso a las ideas de las grandes mentes de la Historia humana, “the thoughts of angels”. La expresión escrita, por su parte, permite poner a prueba la rectitud del propio pensar: “If you can’t write clearly, you probably don’t think nearly as well as you think you do” (*Armageddon*, 2009, p. 4). La escritura puede ser, además, una forma de curación y meditación: fue a través del cultivo de la expresión literaria como Vonnegut afrontó las más trágicas experiencias de su vida. Para él la escritura era un ejercicio espiritual (p. 1). En este sentido, el carácter testimonial de la obra vonnegutiana constituye una forma de servicio público, como señala Gronert Ellerhoff (2017):

Mr. Vonnegut wrote and spoke openly of depression in his life and his work is privileged by his own initiation and experiences with despair. It seems to me there’s a real benefit, a public service, in how—and even that he addressed these aspects of life which are painful. The American myth of the pursuit of happiness, both foundational and cliché, creates a sense of

⁹⁴ La cita proviene de un discurso de graduación para el Fredonia College en 1978. “Clark” es un apellido inglés proveniente del latín, *clericus*, que originalmente se refería a clérigos escribientes.

happiness as an ultimate destination in life, when happiness, for most folks, comes and goes over the course of any given day (2017, par. 13).

Vonnegut tenía, además, una visión política y social del arte y la literatura. Consideraba que escribir era un oficio (*trade*) que requería tanta práctica y dedicación como cualquier otra ocupación que demandase una habilidad específica. En *Cronomoto* lo define como el uso diestro de ciertas técnicas para comunicar algo personal y para entretener, cuyo producto es una creación objetiva de utilidad social, ya que sirve a la comunidad lectora a la vez que otorga un sentido vital al hacedor. Este sentido vital es, básicamente, el que aportan la destreza y la confianza de saber hacer algo. Pero también es, en un plano más profundo, un sentido de devenir o “llegar a ser” (*becoming*), de desarrollar lo más posible aquella peculiaridad que una/o ha nacido para expresar creativamente: “What you can become is the miracle you were born to be through the work that you do” (*Man*, 2007, p. 56).

La creatividad es la forma mayúscula que el ser humano tiene de ejercer su libertad y a la vez ser útil para la sociedad. La creación artístico-literaria en particular es un modo de comunicación que transmite el mensaje de un individuo a su comunidad, el cual contribuye a dotar de sentido el espacio vital y, en consecuencia, a sobrellevar el tedio y la desesperación de vivir: “En mis conferencias suelo decir que una plausible misión del artista es lograr que la gente se sienta más contenta de estar viva” (*Cronomoto*, 2015, p. 13). Las artes mejoran la calidad de vida al “utilizar fraudes en aras de hacer parecer a los seres humanos más maravillosos de lo que son” (*Guampeteros*, 1977, p. 189). La literatura es concebida como una forma lúdica, que entretiene y apela al sentimiento: “...All wordplay or fiction or speeches or whatever is practical joking, since people are made to feel fear or love or satisfaction or whatever while they are simply sitting someplace and nothing much is really going on” (*Fates*, 1992, p. 137). Y es en esa apelación al sentimiento donde reside el

potencial de las artes para, además de entretener y confortar el espíritu, transformar la realidad de sus receptores.

III.1.4.5. El rol del escritor y la relación con el lector

Para Vonnegut, los artistas poseen una gran sensibilidad que los dota de un poder de anticipación: “Se desmayan como canarios en las minas de carbón llenas de gas venenoso mucho antes que los tipos más robustos se hayan dado cuenta de la existencia del menor peligro” (*Guampeteros*, 1977, p. 116). Además de la visión pedagógica –“un escritor es, primero y ante todo, un maestro” (*Telequinesis*, 2014, pos. 11)-, a menudo se refería a los escritores con metáforas biológicas sobre su importancia para el funcionamiento del cuerpo social:

Los escritores son células especializadas en el organismo social. Son células evolucionarias. La humanidad está tratando de convertirse en otra cosa; constantemente experimenta con nuevas ideas. Y los escritores son un medio de introducir nuevas ideas en la sociedad; y asimismo un medio de responder simbólicamente a la vida (*Guampeteros*, 1977, p. 261).

Nuestro propósito es que la humanidad tome conciencia de sí misma, en toda su complejidad, y que sueñe sus sueños. No tenemos otra posibilidad (p. 252).

Vonnegut rechazaba la imagen del escritor iluminado y aristocrático, desentendido de los aspectos pecuniarios de su actividad,⁹⁵ tal como se lo insinuó a sus estudiantes del Iowa Writer’s Workshop: “He drew some murmurs when he said he didn’t see any reason for working on a story unless you wanted to sell it. (Some of us still considered financial reward beneath one’s dignity)” (Rackstraw, 2009, p. xiv). La carta de 1983 a Charles Ray Ewick, responsable de la Indiana State Library, (que un Vonnegut indignado adjuntó al envío de *Deadeye Dick*, pedido como donación por dicha biblioteca) es una elocuente muestra de la

95 Según una encuesta de la organización The Authors Guild, “39 percent of all working authors support themselves exclusively through writing-related work” (Lingeman, 2017, par. 1).

lucidez del autor para captar cualquier forma de desvalorización del trabajo de los escritores y de la literatura en general:

Since books are to libraries what asphalt is to highway departments, I assume that Indiana is also asking donations from suppliers of asphalt of her roads. Or has it been decided that asphalt is worth good money, and that books are not? ... If you have a cost accountant, he can easily prove to you that Ms. Walton's letter to me cost far more than one copy of *Deadeye Dick* [\$7.00]. If you reply to this letter, and you discuss its contents with others on State time, the cost to the taxpayers will soon exceed the retail price of my collected works bound in the finest leather (*Letters*, 2014, pp. 293-292).

Por otra parte, la popularidad del autor entre los estudiantes universitarios, en una época marcada por el disenso juvenil, era un fenómeno que Vonnegut mismo no comprendía del todo. Muchos jóvenes viajeros, admiradores de sus novelas, se acercaban a su casa de Cape Cod para conversar con él, e incluso algunos se alojaban allí unos días (Shields, 2011). Una vez, Vonnegut se reunió con la banda de rock Jefferson Airplane, a quienes no causó una buena impresión por presentarse de traje y zapatos brogue (p. 299). El escritor se sentía muy alejado del gurú visionario o patriarca encantador que muchos de sus lectores parecían esperar encontrar. Aun así, su frecuente aparición como orador en ceremonias de graduación y todo tipo de eventos académicos y culturales contribuyó a la construcción de una imagen pública muchas veces en conflicto con el hombre privado. Y es que para el autor resultaba perturbador que se proyectara sobre su persona la imagen mental que el fan o detractor tenía de él. Era consciente de que la ficción, en el sentido amplio de orden ilusorio que se impone a la percepción y suspende la incredulidad y el cuestionamiento crítico, constituye la situación mental predominante en el individuo, bajo la forma de dogmas y falsa conciencia, y es el principal obstáculo en la relación con lo real. Por ello, el autor repudiaba toda cesión de autoridad, así como toda forma de prejuicio y conducta gregaria. Y si bien entendía la necesidad de encontrar respuestas por parte de la contracultura juvenil, estaba seguro de que la evasión a través de los paraísos artificiales de la psicodelia y la religión importada era signo de cierta incapacidad para enfrentar los aspectos más terribles y crueles de la vida. De

allí su preferencia por la obra de Céline y no de Hesse, como lectura juvenil. Mientras que *Steppenwolf* alimentaba el ansia de evasión de una juventud dispuesta a “abandonar todo antes del comienzo del holocausto” (Guampeteros, 1977, p. 139), Céline, en cambio, revelaba:

...a higher and more awful order of literary truth by ignoring the crippled vocabularies of ladies and gentlemen and by using, instead, the more comprehensive language of shrewd and tormented guttersnipes.

Every writer is in his debt, and so is anyone else interested in discussing lives in their entirety. By being so impolite, he demonstrated that perhaps half of all experience, the animal half, had been concealed by good manners. No honest writer or speaker will ever want to be polite again (Palm, 1994, p. 605).

Para un veterano de guerra consciente del confort en el que había crecido la juventud de la segunda mitad del siglo XX, la obra de Céline resultaba mejor para enseñar a *sobrevivir*, ya que mostraba que la vanidad, más que la sabiduría, dirige los asuntos del mundo (p. 611).

It is supposed to be good to lose one's innocence. I do not read them, but I think that is what my novels say, so it must be true. I, for one, now know what is *really* going on, so I can plan more shrewdly and be less open to surprise. But my morale has been lowered a good deal, so I am probably not any stronger than I used to be (Palm, 1994, p. 382).

Uno de los aspectos sobresalientes de la obra vonnegutiana es que logra expresar las paradojas existenciales de una manera que puede ser leída y comprendida por un público amplio, a través de una narrativa “that involves a high level of complexity when at the same time it looks so simple” (Collado Rodríguez, 1996, p. 480). Este carácter de la prosa vonnegutiana responde al interés por captar la atención del público contemporáneo, cada vez más alejado de la literatura, seducido por otras formas de entretenimiento y otros medios de representación narrativa, como la televisión y el cine. En sus lecciones de escritura creativa, Vonnegut siempre señalaba que lo más importante para un escritor era su audiencia, que los escritores debían dar las pistas suficientes de modo que los lectores no estuvieran confundidos o perdidos (Rackstraw, 2009, p. xiv). Esto no debe tomarse como una subestimación de los lectores, sino más bien como un verdadero interés comunicativo y una

resistencia al confinamiento académico de la literatura (cf. II.2.4.4). En palabras del narrador autobiográfico de *Cronomoto*:

Les decía a mis alumnos que cuando escribieran debían ser encantadores en una cita a ciegas, debían lograr que gente desconocida pasara un buen rato. O bien debían regentar simpáticos burdeles (¡pasen, pasen!) aunque trabajaran en total soledad. ... Mucha gente necesita desesperadamente recibir este mensaje: «Siento y pienso tanto como tú, me intereso en las cosas que te interesan, aunque no le interesen a la mayoría. No estás solo» (*Cronomoto*, 2015, p. 213).

La obra vonnegutiana apela en buena medida al “lector común”, aquel que Virginia Woolf (1948) distinguió del crítico y el académico por estar peor educado que ellos, pero que así y todo se guía por el instinto de crear una totalidad propia, por más provisional que sea (p. 11). En sintonía con ello, los protagonistas vonnegutianos se inscriben en la tradición del *Everyman*, figura representativa de nuestra condición de criatura, y conectada con la experiencia de Vonngut como soldado raso:

Well, during the Second World War I was a private, I wasn't a colonel [laugh], I was a gun-soldier and my only defense was provided by a rifle. And so it came this simple, essentially helpless way of looking what was going on [bigger laugh]. It may sound like a joke, but my characters are helpless because I was a foot-soldier. What was going on in the war was, for me, ridiculous, grotesque, terrifying, but then on the bigger levels of the Army there was all this solemnity about what it all meant so... sure, anybody who's been a foot-soldier in times of war knows there is no sense to do it (Vonnegut en Collado Rodríguez, 1996, p. 480).

La condición de criatura es particularmente sobresaliente en las etapas tempranas de la vida (la infancia y la juventud), cuando el ser humano puede ser más fácilmente sometido, como declara Vonnegut a propósito de los combatientes en la Segunda Guerra Mundial: “Éramos chicos con las cabezas vacías en esa guerra, como son todos los soldados de infantería. Se nos podía poner cualquier cosa en las cabezas y lo creíamos” (*Guampeteros*, 1977, p. 237). De ello se trata precisamente la novela consagratoria del autor, *Matadero Cinco, o la cruzada de los niños*, y a ello se debe que su obra conquistara especialmente a la juventud de la segunda mitad del siglo XX: hay allí una voz de la generación mayor que, sin presumir autoridad por la edad, habla sin afectación y con sinceridad cómica del desastre que es el mundo moderno. Y aunque a Vonnegut le incomodaba el papel de “gurú” que parte de

la juventud de su época le había adjudicado, se lo reconoce como un autor-iniciador de lectores:

Kurt was and is like a gateway drug or a shoehorn. Once the reader is over the threshold, other writers become accessible. ... He taught how stories were told and taught readers how to read. His writings will continue to do that for a long time. He was and is subversive, but not the way people thought he was. ... What occurs to people when they read Kurt is that things are much more up for grabs than they thought they were (Mark Vonnegut en *Armageddon*, 2009, pp. 5-6).

Incluso en la era de la televisión, Vonnegut todavía creía en la relevancia de la literatura más allá de los (con) fines académicos, como lo decía a sus pares del P.E.N. Club:

Estoy convencido [de] que tenemos una influencia tremenda aun cuando la mayoría de nuestros líderes nacionales, incluidos los míos, probablemente jamás oyeron hablar de la mayoría de nosotros aquí reunidos. Nuestra influencia es lenta y sutil y por lo general la sienten los jóvenes. Están hambrientos de mitos que resuenen con los misterios de sus propios tiempos (*Guampeteros*, 1977, p. 252).

Fue en particular la experiencia universitaria, según una entrevista con Robert Scholes, la que le enseñó a Vonnegut la importancia de escribir literatura: "...you catch people before they become generals and presidents and so forth and you poison their minds with... humanity, and however you want to poison their minds, it's presumably to encourage them to make a better world" (citado por W. R. Allen, 1999, p. 123).

III.1.4.6. El humanismo vonnegutiano

Vonnegut apelaba a un "sentido común" humanístico, nutrido de ideas cristianas y socialistas: "Christianity and socialism alike, in fact, prescribe a society dedicated to the proposition that all men, women and children are created equal and shall not starve" (*Man*, 2007, p. 11).

Ese sentido común a menudo aparece en su obra encarnado por personajes secundarios de carácter sensato y condición trabajadora, muchas veces femeninos (como Selena en *Rosewater*, Montana en *Matadero cinco*, el barbero en *Pianola* y Marilee en

Barbazul, por ejemplo). A ellos nos recuerda el taxista mencionado en la entrevista para *Playboy* (de 1973), cuyas opiniones sobre el programa espacial de la NASA Vonnegut cita:⁹⁶

Cuando regresé a Nueva York, hablé con un taxista a la salida de un aeropuerto. Él decía lo que yo siempre había pensado: que el dinero debería gastarse en el espacio cuando lo *pudiéramos* hacer. Quería mejores hospitales; quería mejores escuelas; quería una casa propia. Era un tipo muy decente; no era ningún idiota. Trabajaba veinticuatro horas al día: en el correo de dos de la mañana hasta las tres de la tarde y luego empezaba a conducir el taxi. Y, créame, sabía muy bien que no había nada en la luna (*Guampeteros*, 1977, p. 295).

Vonnegut anhelaba “una distribución más justa de trabajos y riquezas” (p. 241) y admiraba a la cristiandad “simbolizada por gente buena que comparte un plato común” (p. 270). Por lo tanto, deploraba la connotación negativa de la palabra “comunismo” en su país:

Entiendo, desde luego, que el difundido rechazo que aún ahora inspira la palabra *comunismo* es una reacción sensata contra las crueldades y estupideces de los dictadores soviéticos, que se hacían llamar (abracadabra) comunistas, así como Hitler se hacía llamar (abracadabra) cristiano.

Aun así, para los hijos de la Gran Depresión es una vergüenza proscribir públicamente, debido a los crímenes de los tiranos, una palabra que al principio sólo designaba una alternativa bastante razonable a los juegos de azar practicados en Wall Street (*Cronomoto*, 2015, p. 185).

El autor no negaba el valor de la religión a la hora de proveer una comunidad de pertenencia y un “*heartfelt moral code*” (*Palm*, 1994, p. 514), aun cuando la creencia en entidades superiores le parecía harto ridícula y supersticiosa. El problema con el cristianismo era lo anticuado y opaco de sus símbolos y mitos, incapaces de proveer un marco de significación para la vida moderna (p. 511).

Vonnegut, que se presentaba a sí mismo como ateo y humanista, despreciaba las religiones organizadas y la derecha fundamentalista de su país, a la que consideraba anticristiana (*Guampeteros*, 1977, p. 279).⁹⁷ Su simpatía por el cristianismo está fuertemente

⁹⁶ Véase también el artículo “¡Excelsior! ¡Nos vamos a la Luna! ¡Excelsior!” (en *Guampeteros*, 1977), publicado originalmente por el *New York Times* como “Excelsior! We’re Going To the Moon! Excelsior”, el 13 de julio de 1969. Allí Vonnegut expone más ampliamente las mismas ideas. El título remite al breve poema de Longfellow, “Excelsior”, entre cuyos temas están la temeridad juvenil y la ambición desmesurada.

⁹⁷ Véase el sermón que Vonnegut dio en la iglesia de St. Clement’s de Nueva York (*Palm*, 1984, pp. 631-642).

ligada a la figura de Jesucristo,⁹⁸ a quien consideraba maestro de sabiduría y “[the] greatest and most humane of human beings” (*Man*, 2007, p. 95): “...If Christ hadn’t delivered the Sermon on the Mount, with its message of mercy and pity, I wouldn’t want to be a human being” (p. 81). Gracias a las enseñanzas de Jesús, la humanidad ha superado el código de Hammurabi:

When Jesus Christ was nailed to a cross, he said, “Forgive them, Father, they know not what they do.” What kind of a man was that? Any real man, obeying the Code of Hammurabi, would have said, “Kill them, Dad, and all their friends and relatives, and make their deaths slow and painful.”

His greatest legacy to us, in my humble opinion, consists of only twelve words. ... “Forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us.”

Bye-bye, Code of Hammurabi.

And for those words alone, he deserves to be called “the Prince of Peace.”

Every act of war, every act of violence, even by a paranoid schizophrenic, celebrates Hammurabi and shows contempt for Jesus Christ (*Nice*, 2013, pp. 14-15).

Como puntualiza Josh Privett (2016), Vonnegut logra amalgamar lo secular y lo sagrado mediante una apropiación de la dimensión ético-política de la enseñanza cristiana, mientras que el rechazo de la fe ortodoxa y sus instituciones abre camino para la expresión de una espiritualidad idiosincrásica, provisional y abierta. De allí que viera en la lucha obrera y las ideas socialistas, como lo evidencia su novela *Pájaro de celda*, un espíritu afín al del cristianismo original, a diferencia de la “Meditación Trascendental” de Maharishi Mahesh. Tras ir a ver a este gurú, Jesús le gustó “más de lo que jamás me había gustado” (*Guampeteros*, 1977, p. 62): “Ya comprendo por qué a la gente de influencia le puede gustar más Maharishi que Jesús. Dios santo, si los Beatles y Mia Farrow fueran a Jesús, Él les diría que dejaran su dinero” (p. 64).

Junto con las frecuentes referencias a las Bienaventuranzas, a menudo citaba las palabras de Eugene V. Debs, uno de los líderes socialistas más importantes en la historia de

⁹⁸ Para más referencias sobre la cuestión, véase el artículo de Dan Wakefield (2014), “Kurt Vonnegut, Christ-Loving Atheist”.

Estados Unidos: “As long as there is a lower class, I am in it. As long as there is a criminal element, I am of it. As long as there is a soul in prison, I am not free” (p. 96).

Vonnegut reconocía que su idea de la comunidad ideal inspirada en la *folk society* podía ser un simple sueño (“my undying fantasy”, “my Holy Grail”; *Fates*, 1992, p. 124) de una humanidad mejor: “No podría sobrevivir [a] mi propio pesimismo si no tuviera algún tipo de pequeño sueño bonito” (*Guampeteros*, 1977, p. 267). Sin embargo, aunque era consciente de que su apego a ese ideal podía ser leído como juvenil o colegial (p. 300), se negaba a desecharlo porque entendía que solo a través de la insistencia en ciertos ideales era como la especie humana había salido de la barbarie.

Capítulo III.2. Novelas de 1952 a 1965

III.2.1. *La pianola (Player Piano, 1952)*

La primera edición de *Player Piano* fue publicada en 1952 por Charles Scribner's Sons, y la primera traducción al español fue realizada por Marcelo Covián para Grijalbo y publicada en 1977. Se trata de una novela distópica, que satiriza los Estados Unidos de posguerra y explora visionariamente el impacto de la automatización a partir de una Tercera Revolución Industrial ficcional que devalúa el pensamiento humano.⁹⁹ A la vez, satiriza la utopía de la revolución.

Está dividida en 35 capítulos que narran en orden cronológico dos historias paralelas: la visita del Shah de Bratpuhr a Estados Unidos, por un lado, y un período turbulento en la vida de Paul Proteus y la ciudad de Ilium (siendo esta la historia principal), por otro. Como observa Marvin (2002), estas dos líneas argumentales proveen una visión interna y externa del mundo representado (p. 27). La acción transcurre durante algunas semanas, diez años después de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que el tiempo de la diégesis coincide con el tiempo histórico de composición de la novela (el inicio de los cincuenta), una advertencia preliminar (“lo que podría suceder”) enfatiza el carácter especulativo del relato, que se refiere a una sociedad tecnocrática donde solo los hombres superdotados poseen empleos estimulantes y pertenecen a la aristocracia de los técnicos (el cociente intelectual es la medida de admisión a la alta sociedad). Uno de ellos es el protagonista, Paul Proteus, director general de Ilium Works con solo 35 años e hijo del pionero del nuevo orden, el difunto George Proteus, quien tuvo el cargo más alto en administración de alimentos y recursos del país (puesto más influyente que el del presidente de la nación). La mayor parte

⁹⁹ La novela fue inspirada en gran medida por la experiencia de Vonnegut como agente de relaciones públicas de la General Electric Company a fines de los '40, una de las compañías líderes en desarrollo científico de la época.

de la sociedad tiene sus necesidades básicas cubiertas gracias al sistema y realiza trabajos rutinarios para el Ejército o el Cuerpo de Reconstrucción y Reclamaciones. Se trata de ocupaciones sin sentido: no hay nada que reparar ni guerras en las que luchar. Máquinas súper-eficientes (particularmente EPICAC XIV, la computadora central todopoderosa) administran la vida y el destino de los ciudadanos estadounidenses.

La iniciación aparece tematizada en la representación del protagonista y su conflicto interno, que sigue en gran medida la estructura monomítica en cuanto a las etapas de separación e iniciación propiamente dicha, sin cumplirse el retorno (cf. I.2.4.1). En el plano pragmático, la polifonía y la perspectiva externa aportada por el personaje del shah ofrecen una visión satírica del mundo representado, que es reveladora de su carácter alienado y contrainiciático.

III.2.1.1. El conflicto de Paul Proteus

La historia de Proteus puede dividirse en dos grandes segmentos cuyo punto de inflexión es el momento cuando Paul se desengaña de su proyecto bucólico en el capítulo dieciocho. El primer segmento se enfoca en las relaciones del protagonista con su círculo íntimo, la falta de interés en su trabajo y sus dudas existenciales, que se ven aplacadas por la resolución intermedia y secreta de mandar todo al diablo y crearse un paraíso a medida para él y su esposa Anita. El segundo segmento (a partir del capítulo 19) comprende la pseudo-caída en desgracia de Paul al ser expulsado de Meadows, la conversión en doble espía, su secuestro por los rebeldes, su encarcelamiento y procesamiento judicial por el sistema, la falsa apoteosis del personaje y el estallido de la revolución.

III.2.1.1.a. Escisión interna del protagonista

En un mundo donde las máquinas han reemplazado a la gran mayoría de los trabajadores y solo los superdotados acceden al trabajo creativo y significativo, las posibilidades de autorrealización son escasas. El orden social imperante está legitimado por una premisa supuestamente biológica y objetiva (el cociente intelectual) que oculta la injusticia social y desvía el resentimiento de los oprimidos. La sociedad está polarizada: la elite tecnócrata por un lado y la gente desplazada por otro, pero en ambos casos el ser humano se halla enajenado de sus capacidades y sentido personal en beneficio del funcionamiento óptimo de una Pax tecnocrática: “Objetivamente, el conocimiento técnico y el orden mundial estaban teniendo la oportunidad, tan largamente demorada, de convertir a la Tierra en un sitio totalmente placentero y conveniente para permanecer en él hasta el Juicio Final” (*Pianola*, 1977, p. 13).

El exitoso ingeniero Paul Proteus, no obstante, no está convencido de vivir en una época áurea de la historia, y añora la guerra como si fuera un rito de paso omitido:

Paul deseaba haber ido al frente y haber oído el tumulto y el estruendo absurdos, y visto los heridos y los muertos y quizás haber recibido una esquirla en la pierna. Quizá podría comprender lo bien que ahora estaban las cosas por medio de la comparación; vería lo que les parecía tan claro a los demás: que lo que él estaba haciendo, lo que había hecho y haría como directivo e ingeniero era vital, más allá del reproche, y que, en verdad, todo eso había creado una época dorada. Últimamente, su trabajo, el sistema y la política de organización, lo dejaban molesto, aburrido o irritado (p. 13).

Además de esta nostalgia por un pasado no vivido, le molesta “el buen humor adolescente” (p. 12) e inmadurez de los ingenieros más jóvenes, y no comparte el entusiasmo de la mentalidad “peculiarmente norteamericana” (p. 11) por imaginar e inventar artefactos, ejemplificado por su colega Bud Calhoun. Esta disconformidad se acentúa a medida que avanza la trama.

El nombre del protagonista es doblemente alusivo: por un lado, al apóstol Pablo de Tarso, figura icónica de la conversión y de la búsqueda de Jesús; y por otro, al dios Proteo de la mitología griega, capaz de cambiar de forma y predecir el futuro. Como deidad marina y polimorfa, es figura del inconsciente. Además, se lo asocia con Hermes y el mercurio en la alquimia. Estas alusiones remiten a la búsqueda continua de algo en que creer de verdad por parte del protagonista, y a su desplazamiento fluido de un ambiente a otro, su dejarse llevar, que evoca lo mutable de la vida. Para Marvin (2002), el nombre expresa la falta de forma de Paul y su inclinación a eludir la responsabilidad (p. 29). También Somer (1971) observa que el protagonista tiende a apoyarse en otros personajes y adoptar sus ideas a falta de las propias (p. 93). Se trata de características que hablan de la inmadurez de Paul, adulto joven que ha seguido un camino de desarrollo en cierto modo ajeno a su voluntad y que se encuentra desorientado en la mitad de la vida.

III.2.1.1.b. La falsa familia de Paul

Paul está casado con Anita, una mujer atractiva, materialista y calculadora. Como si fuera una parodia de la hierogamia, el matrimonio está basado en una mentira (Anita no puede tener hijos, pero se lo confiesa a Paul luego de casarse) y constituye a todas luces una relación simbiótica: Paul es una tabla de salvación para Anita y ella se comporta como la madre que él no tiene. Dado que los roles de las mujeres en la tecnocracia imperante se limitan a los de señora del hogar o secretaria (como era habitual en los años cincuenta), Anita, al no poder satisfacer sus ambiciones de poder por sí misma, lo hace a través de Paul.

Vonnegut utiliza la imagen de la pareja infértil para representar un orden social viciado en el que prolifera la muerte, invirtiendo el final arquetípico de la comedia y los cuentos de hadas. Anita posee los rasgos simbólicos de la bruja, de la madre terrible y castradora –contrapunto del varón inmaduro en su desarrollo (Neumann, 1974, p. 172)– y

actúa en connivencia con un padre todopoderoso y exigente (representado por George Proteus, Kroner y el sistema en general). En ella es evidente cómo el entorno más inmediato de Paul conspira, lo vigila y manipula para que permanezca en el autoengaño y la ficción del mundo feliz. Todos parecen saber todo de Paul, menos él, lo cual crea una atmósfera siniestra.

Aunque Anita engaña a su esposo con Lawson Shepherd (el antagonista, que Anita encuentra parecido al padre de Paul),¹⁰⁰ el protagonista tarda bastante en descubrirlo. En general, Anita es un personaje muy transparente para la lectora o lector, pero no para Paul, y esta ironía dramática es la que pone en evidencia la miopía del protagonista con respecto al mundo circundante.

Paul no siente la pasión y devoción ciegas de su círculo inmediato por el culto del progreso técnico. Su jefe, Kroner,¹⁰¹ es presentado como el “archiprofeta” (p. 131) de la doctrina de la eficiencia, y “un padre misericordioso, sabio y gentil” (p. 137) en el que Paul espera (en vano) hallar la sabiduría que alivie sus dudas. La escena cuando Kroner limpia sus armas y les dispara a aves imaginarias mientras mantiene una conversación a solas con Paul transmite una atmósfera opresiva, de falsa familiaridad, cargada de paternalismo, disuasión, adoctrinamiento y amenaza. Con Anita, Kroner encarna los aspectos autoritarios y devoradores del sistema.

Toda la descripción del mundo tecnocrático se realiza en términos eróticos (la libido del joven debe destinarse por completo al sistema) y mítico-religiosos de sentido invertido y

¹⁰⁰ Como observa Freese (2002), el nombre Lawson Sheperd transmite la idea de fidelidad al sistema y el celo en custodiar la legalidad de su funcionamiento: “...together with the biblical allusion, [the name] gives him away as a faithful ‘son of the law’, who is not a shepherd in the sense of a caring fellow-human, but a shepherd dog in the sense of jealously registering other people’s smallest infringements of the rules” (p. 137). Además, Shepherd evoca la caracterización del hermano mayor en la parábola del hijo pródigo, celoso de que su padre perdona las transgresiones del menor.

¹⁰¹ El nombre de Kroner, además de remitir al alemán *Krone* (=corona), remite también al dios griego *Krónos*, devorador de sus hijos, lo cual se refleja en el sentimiento de Paul de que “el anciano le robaba su fortaleza y su voluntad” (p. 137).

paródico: solo hay falsos profetas (Kroner), un falso dios o ídolo (la computadora central), una falsa virgen-madre (Anita) y un falso mesías (Finnerty-Paul). Este tipo de alusiones marcan la usurpación de lo numinoso por parte de creencias degradadas o manipuladas.

Bajo los potentes efectos de un narcótico, Paul tiene un sueño que dramatiza sus dudas: en él realiza una danza frenética y errática de acercamiento y alejamiento con respecto a Anita, quien aparece inmóvil y recostada provocativamente sobre “un nido irisado de cables de mando” (p. 293), una imagen visual que evoca a través de un objeto tecnológico la serpiente bíblica, y representa la seducción ejercida por el imperio tecnocrático sobre Paul.

III.2.1.1.c. La llamada

Las dudas constantemente reprimidas del protagonista empiezan a salir a la luz con la llegada de Ed Finnerty, un ingeniero y amigo de juventud, brillante y rebelde, quien representa la llamada a salir del mundo seguro y conocido, como lo sugiere el final del sueño de Paul:

Los tres [Anita, Kroner y Shepherd] se sentaron en el nido de cables y juntos siguieron los movimientos de Paul con ojos atónitos y censores. Súbitamente se abrió una ventana frente a la que estaba pasando Paul a saltos, y la cara de Finnerty apareció en la abertura (p. 294).

Asqueado por el sistema, Finnerty ha renunciado a su puesto en Washington, aunque sin una idea clara de cómo seguir con su vida. Desaliñado, excéntrico y alborotador, Finnerty es el hijo prodigio de padres pobres y estúpidos, un “mutante” (p. 43). Se trata de un personaje que en cierta forma conecta los dos mundos sociales en tensión. Es el deuteragonista o doble que realiza lo que el protagonista no se atreve a hacer. Juntos van a un bar en Homestead, la parte pobre de Iluim, donde conocen a Lasher,¹⁰² un sacerdote protestante y antropólogo, hábil en manipular a la gente. Este encuentra en los dos jóvenes desilusionados los reclutas ideales para su proyecto revolucionario. Les explica el

¹⁰² Vocablo que remite al vocablo inglés *lash*. Como sustantivo, significa “látigo” o “rebenque”, o bien “restalleo”, “latigazo”. Como verbo, “azotar”. El nombre alude al hecho de que Lasher, con sus ideas revolucionarias, azuza las conciencias de los dos jóvenes y domestica rápidamente a Finnerty.

resentimiento de los ciudadanos comunes contra los ingenieros y el sistema en términos de aculturación:

Les diré que ustedes [los ingenieros] han demostrado que los clérigos vendían una mercadería muy superficial. La mayoría, al menos. Cuando tenía una congregación, antes de la guerra, yo les decía que la vida de su espíritu en relación con Dios era lo más importante de sus vidas y que su participación en la economía no era nada en comparación. Ahora ustedes los han sacado de la economía y la mayoría se está dando cuenta de que lo que les queda es casi nada. ... ¿Y qué esperaban? Durante generaciones –prosiguió– se les ha preparado para que adorasen la competencia y el mercado, la productividad y la utilidad económica y la envidia de sus semejantes. Y, ¡boom!, de un solo golpe se les quita todo eso. No pueden participar, no pueden ser útiles. Les han agujereado toda su cultura (p. 98).

Lasher, “un enemigo del Demonio, un hombre de Dios” (p. 344), es la voz de la religión contra la ciencia, oposición tópica en la obra vonnegutiana. Para él, la ideología hegemónica del progreso, impuesta gracias a la labor de agentes de relaciones públicas, y promulgada con un “espíritu de cruzada” (p. 99), hace inevitable un resurgimiento de los viejos mitos en el corazón del pueblo:

Las cosas, caballeros, están maduras para un falso Mesías. Y cuando llegue, es seguro que será un negocio cruento.

—¿Un Mesías?

—Tarde o temprano, alguien provocará la imaginación de esta gente con una magia nueva. En el fondo siempre habrá una promesa de volver a recuperar la sensación de participación, la sensación de ser necesario en la Tierra; diablos, *la dignidad* (p. 100, énfasis del autor).

Paul duda del carácter rotundo de la explicación (“Si tanto les gustaba el antiguo sistema, ¿por qué eran tan problemáticos con respecto a sus trabajos?”, p. 99) y percibe la motivación personal de quien habla: “Paul observaba con suma atención la expresión de Lasher y decidió que, lejos de estar horrorizado por el posible levantamiento futuro, el hombre estaba arrebatado por la idea” (p. 100). No así Finnerty, quien queda fascinado. De este modo, la impresión inicial de que Finnerty es más lúcido que Paul es puesta en duda. Más adelante, el costado demoníaco de Finnerty se revela cuando Paul lo invita a irse del bar mientras él está sentado al piano, “improvisando salvajemente” (p. 112) una “música diabólica” (p. 113) y atemorizante. El personaje se queda con Laher como “un apóstol perfecto” (p. 344). Su caracterización demoníaca sugiere que la cooptación por la facción

revolucionaria no es menos oscura y peligrosa que el control que la elite tecnocrática ejerce sobre Paul.

En general, las alusiones bíblicas sugieren que la máquina es un becerro de oro; los tecnócratas, sus sacerdotes y profetas adoradores; Finnerty, un temible ángel rebelde, y Paul, una suerte de hijo pródigo que busca regresar al hogar, aunque este parece no hallarse en ninguna parte.

III.2.1.1.d. El anhelo de la *communitas*

La alusión a la figura mesiánica es recurrente en la escena del bar, asociada en tres instancias diferentes con Lasher (por una pregunta de Finnerty), con Finnerty (por sugerencia de Lasher) y finalmente con Paul, cuando, muy borracho, imagina un discurso basado en todas las impresiones de esa tarde en el bar:

Sólo debía pronunciarlo y él se convertiría en el nuevo Mesías e Ilium en un Paraíso. La primera línea estaba en sus labios, tratando de liberarse. Paul luchó por subirse al banco y de allí se las arregló para subirse a la mesa. Levantó las manos para llamar la atención. —¡Amigos, mis amigos! —exclamó—. ¡Debemos encontrarnos en medio del puente! — De improviso, la frágil mesa desapareció de abajo de sus pies. Oyó la rotura de la madera, los gritos. Y de vuelta la oscuridad (p. 112).

La borrachera de Paul revela su intensa necesidad de pertenecer a una comunidad de amor fraternal sincero, de experimentar la *communitas* (cf. I.1.2.3): el puente al que alude es el punto de contacto, de unión, entre los dos mundos enfrentados de Homestead e Ilium Works. Todo su comportamiento busca la concordia, mientras que Lasher y Finnerty quieren el armagedón, y Anita y Kroner creen vivir en la edad de oro. El personaje no se identifica con los extremos. Su deseo de “encontrarse en el medio del puente” sugiere un anhelo de concordia humana muy próxima a la prédica paulina del amor. Siente culpa, como ingeniero, por haber contribuido a que las máquinas hayan arruinado la vida de la mayoría de las personas, sabe que la miseria de muchos es la abundancia de unos pocos (entre quienes se cuenta él mismo) y aspira a un mundo más justo. El protagonista se debate, entonces, entre

dos posturas antagónicas: la hegemónica y la revolucionaria, la lealtad a la elite o la lealtad al pueblo, la ideología del progreso *ad infinitum* o la revolucionaria sabotadora. Ambas son representadas mediante elementos paródicos de los mitos cristianos y adolecen de puerilidad desde la perspectiva de Paul: “¡Estoy harto de toda esta operación estúpida, infantil y ciega!” (p. 238), le espeta a la cúpula de tecnócratas cuyo plan es que Paul se infiltre en el grupo subversivo. Y a los rebeldes les confiesa: “Pero, no sé, este asunto de las Camisas Fantasmales... es un poco infantil, ¿verdad? Vestirse de ese modo...” (p. 297). Estas observaciones muestran la independencia y soledad del personaje.

III.2.1.1.e. La negativa a la llamada

A medida que se desenvuelve la historia, Paul no logra decidirse entre sumarse al orden imperante u oponerse; parece más cómodo dejándose llevar por la corriente, con lo cual posterga su decisión de cambiarse de bando. Está claro que su relación personal con los subversivos es más genuina que la que tiene con su esposa y Kroner, pero esto responde a su necesidad de sentirse parte de una comunidad, que el personaje reconoce más adelante. Es esta necesidad la que hace que Paul se aferre a su matrimonio y decida buscar un nuevo hogar en las márgenes de la civilización tecnocrática, un proyecto que parece inspirado por las novelas de aventuras que lee para sustraerse al tedio y la angustia de decidir:

Nunca había sido un lector, pero ahora cultivaba su apetito por las novelas en las que el personaje vivía vigorosamente y a la intemperie, lidiando directamente con la naturaleza, dependiendo de su astucia y su fortaleza para sobrevivir: hombres de los bosques, marineros, pastores... (p. 145).

Estos textos evocan un mundo muy alejado del presente que vive Paul. Y aunque él reconoce el placer “en cierta medida, infantil” (p. 145) de tales lecturas y duda “que una vida pudiera ser tan limpia, espontánea y satisfactoria como la de los libros” (p. 145), en definitiva todavía cree que el primitivismo idealizado de tales relatos expresa cierta verdad primordial:

“Quería tratar no con la sociedad, sino únicamente con la Tierra tal cual Dios la había entregado a los hombres” (p. 146). El *topos* literario de la vida salvaje y solitaria de la frontera y el bosque aparece, así, vinculado con la negativa a crecer y a asumir las responsabilidades de la vida en sociedad (cf. II.1.2.4). En su deseo de salirse del sistema, Paul busca convertir la ficción en realidad y compra en el oeste de la ciudad una vieja cabaña que, por la voluntad de su difunto propietario, tiene que preservarse tal cual está: la casa Gottwald (en alemán, “bosque de Dios”).

Sin duda era una de las casas más viejas del valle. Las vigas rústicas estaban a centímetros de la cabeza de Paul, y la chimenea era de un color negro azabache, y no había un verdadero ángulo en parte alguna. Lo más notable de la casa era que el modo en que había aliviado sus tensiones correspondía a las necesidades particulares, para no decir peculiares, de Paul. Aquí había un lugar donde él podría trabajar con sus manos, arrancar vida de la naturaleza sin que le distrajera ningún otro ser humano, con la excepción de su mujer. No sólo eso, sino que Anita, con su pasión por las cosas coloniales, estaría encantada, hasta perpleja, con este microcosmo, completamente auténtico, del pasado (p. 161).

Esta fantasía es destrozada cuando, con la excusa de celebrar el aniversario, Paul lleva a su esposa a conocer el lugar y le confiesa sus planes. Pronto se da cuenta de que el entusiasmo inicial de ella responde a las posibilidades de utilizar el botín colonial para decorar su morada urbana. Como el proyecto depende de que Anita lo acompañe, la casa puede verse como representación de una anhelada felicidad conyugal que también elude al protagonista. Cuando el matrimonio se separa definitivamente tras los sucesos en Meadows, el sueño bucólico se confirma como tal:

Como un hombre que dedica su vida a Dios, le había pedido al señor Haycox que lo pusiera a trabajar de la mano de la Naturaleza. La mano que estrechó con tanto fervor era dura e indolente, caliente, húmeda y hedionda. Y la encantadora pequeña casa que había tomado como símbolo de la buena vida del granjero era tan poco pertinente como una estatua de Venus a la puerta de una red cloacal. No había regresado (p. 266).

Una vez que Paul finalmente se libera de su trabajo y su esposa, y puede instalarse allí si lo desea, lo que predomina es una mirada desencantada. La descripción contrasta irónicamente el mundo idealizado de la cabaña colonial con la realidad del entorno. En

general, el episodio de la casa Gottwald sugiere que el apartamiento de la vida en sociedad “a lo Thoreau” no constituye un camino iniciático viable para Paul, dado el abismo que separa esos ideales pretéritos de la situación presente del personaje.

Con el avance de la narración, la división interna de Paul entre su trayectoria de tecnócrata y su rebeldía contra el sistema se profundiza, hasta que se convierte en una especie de doble espía.

III.2.1.1.f. La partida

Durante el evento corporativo en la isla de Meadows,¹⁰³ Paul se reúne con la cúpula tecnocrática para discutir acerca de su rol en la lucha contra la amenaza subversiva. A causa de su amistad con Finnerty, le asignan la tarea de infiltrarse como espía, y entonces es despedido y desclasado para mantener las apariencias. No obstante, los lectores ya saben en este punto que Paul quiere mandar todo al diablo (p. 152), de modo que la ironía es doble cuando el personaje anuncia su renuncia y los jefes lo toman como una simple muestra de su eficiencia en llevar adelante la misión: “Gelhorne, Kroner y MacCleary lanzaron una carcajada. –Extraordinario –dijo el Viejo–. Ése es el espíritu. Mantente así y los engañarás completamente” (p. 257). En consecuencia, el personaje es expulsado de Meadows y tratado como un don nadie.

En el episodio del evento corporativo se marca la distancia del protagonista con el mundo tecnocrático, puesto que él advierte la índole falsificada del rito iniciático que Meadows representa. El episodio pone de relieve la infantilización masculina y la canalización de la energía vital hacia el sistema, que descarta a los hombres cuando ya no los necesita. Distráidos por la incitación constante al juego, la competencia y la juerga, a los

¹⁰³ Según Shields (2011), el evento de Meadows está inspirado en “General Electric’s annual competitions for executives held on Association Island” (p. 124).

jóvenes ingenieros se les lava el cerebro para que acepten la realidad sin cuestionarla y adoren el poder establecido. El programa del evento incluye la representación de un drama alegórico sobre Juan Pueblo (*John Averageman*) y el triunfo de la ideología tecnocrática sobre la socialista (en una clara parodia de *Everyman*), seguida de una ceremonia pseudo religiosa frente a un roble sagrado.¹⁰⁴

La renuncia/expulsión de Paul es “el adiós a su vida hasta ese momento, a toda la vida de su padre” (p. 243), una suerte de muerte simbólica (“un día eres el rey y al día siguiente no eres nadie”, p. 242) por la cual el personaje ingresa en una fase liminar. La partida es nostálgica, como si el protagonista no pudiera cortar completamente el cordón umbilical con el viejo seno familiar que ha contribuido en gran medida a definir su identidad:

Ahora comprendía que ningún hombre podía vivir sin raíces: raíces en un rincón del desierto, en un campo de arcilla roja, en la cuesta de una montaña, en una costa rocosa o en una calle ciudadana. En el negro barro o la arena, el asfalto o la alfombra, cada hombre tenía sus raíces profundas en el *hogar*. Se le hizo un nudo en la garganta y no pudo hacer nada al respecto. El doctor Paul Proteus decía adiós para siempre al hogar.

–Adiós –dijo; prosiguiendo, pese a sí mismo–. Adiós, pandilla (p. 243).

El mundo de Paul continúa desmoronándose cuando llega al continente: allí descubre finalmente que Anita le es infiel con Shepherd y, resignado, se separa de ella. Se ve obligado a tomar un tren (el transporte de la plebe) para regresar a Ilium, donde pasa la noche con una prostituta, a quien le miente sobre su identidad (le dice que es el hermanastro del Paul Proteus famoso y la oveja negra de la familia), indicio de que no asimila su nueva situación.¹⁰⁵ Pasa una semana en casa, mirando televisión, en un estado de suspensión.

¹⁰⁴ En el evento de General Electric el árbol sagrado era un olmo. La sustitución por el roble puede deberse a que –en cuanto símbolo regio y de la fuerza masculina (Chevalier, 1986, p. 446) y árbol emblemático de Inglaterra (el rey Carlos II se refugió bajo un roble cuando era perseguido por los *roundheads*)– se lo asocia con una sociedad patriarcal, verticalista y no democrática.

¹⁰⁵ John Somer (1971) interpreta estas marcas de desdoblamiento (doble espía, hermanastro) como pruebas del carácter esquizofrénico de Paul.

Un día decide ir al bar de Homestead y entonces es secuestrado por los saboteadores, los Camisas Fantasmales (que han tomado este nombre de un movimiento de resistencia indígena del siglo XIX¹⁰⁶), quienes lo convierten en la cara visible y simbólica del grupo rebelde, el supuesto líder mesiánico. El golpe al sistema está cerca. En todo momento, la actitud del protagonista es desapegada y escéptica.

Los rebeldes redactan una circular para difundirla por todo el país, que reivindica la dignidad humana ante la máquina y contribuye a la caracterización positiva de los Camisas Fantasmales. Sin embargo, las comparaciones con los Camisas Pardas de Hitler y los Camisas Negras de Mussolini (p. 297) sugieren que los revolucionarios no son mejores que los tecnócratas. La focalización de la narración en el punto de vista de Paul hace que el lector empatice con las dudas del protagonista. De esta forma, la indecisión del personaje y las instancias de ironía narrativa evidencian no solo la brecha entre ideal y realidad, sino sus efectos sobre el joven inmaduro: su completo avasallamiento, aislamiento y división interna.

III.2.1.1.g. Un destello de communitas

Cuando la policía allana el escondite de los rebeldes, todos logran escapar menos Paul. Mientras está preso en la comisaría, confraterniza con otro ingeniero renegado (Garth, quien destruyó el roble de Meadows como protesta contra la exclusión de su hijo de los estudios superiores) y experimenta una emoción cercana a la experiencia de la *communitas*: “Por primera vez en toda su vida ordenada estaba compartiendo una profunda desgracia con otro ser humano” (p. 314).

¹⁰⁶ La elección del nombre y su referente histórico, el movimiento indígena de la Ghost Dance surgido hacia 1890 y liderado por el chamán paiute Wovoka (“a cult fraught with mythic and psychological traumas”, para Somer, 1971, p. 89), marcan lo desesperado de la empresa. La creencia de los nativos era que los blancos serían derrotados de manera pacífica con la ayuda de los muertos y las fuerzas de la naturaleza, y que el uso de ropajes blancos, *ghost shirts*, los haría inmunes a las balas. La masacre de Wounded Knee en 1891 disolvió el movimiento.

Paul se niega a delatar a los cabecillas. La crítica que resalta el carácter esquizofrénico del protagonista (Somer, 1971; Mustazza, 1990; Freese, 2002), su indecisión e irresponsabilidad, desatiende esta elección de Paul, en la que está condensado un valor importante en relación con la distinción entre el bien y el mal. A diferencia de Finnerty, quien en la reunión confiesa que está obligado y dispuesto a matar a Paul si este no hace lo que se le ordena, Paul, instado por Kroner en varias ocasiones a testificar contra su mejor amigo, siempre tiene claro que:

La elección de una dirección u otra nada tenía que ver con las máquinas, las jerarquías, la economía, el amor o la edad. Era un asunto puramente interno. Cada niño de más de seis años sabía de qué se trataba y sabía lo que entonces hacían los buenos y lo que hacían los malos. El tema era familiar en los cuentos folklóricos de todo el mundo, y los buenos y los malos, ya estuvieran vestidos de calzones de cuero, taparrabos, sarapes, piel de leopardo o trajes de banquero, todos se separaban en este punto. Los malos se hacían chivatos. Los buenos, fuera donde fuese, se trataba de lo que se tratase, no (*Pianola*, 1977, p. 318).

Al asumir toda la responsabilidad como el más alto líder de los saboteadores, Paul ha tomado finalmente una decisión y sentido “lo que era pertenecer a algo y creer” (p. 319). En consecuencia, el protagonista es llevado a juicio –símbolo iniciático asociado con el fin de la prueba (Chevalier, 1986, p. 614)– por conspiración y traición al sistema. En una escena de caricatura y “McCarthyesque atmosphere” (W. R. Allen, 1991, p. 34), el crimen que se le termina imputando es uno contra el orden patriarcal: Paul odia al sistema porque, en el fondo, siempre odió a su padre. La escena satiriza la correspondencia simbólica entre la figura del padre y el orden establecido, “el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales” (Cirlot, 2000, p. 354). Las pretensiones de justicia objetiva, racionalidad e imparcialidad de la tecnocracia imperante son reducidas al absurdo, a la vez que se cuestiona la imputación unilateral de inadaptación social a la psique individual. En su defensa, Paul reivindica las ideas del manifiesto revolucionario (sobre la persistencia de la virtud aún en la imperfección y debilidad humanas) con otra imagen simbólica (que remite al epígrafe de la

novela¹⁰⁷), esta vez paradójica: “Las más hermosas peonías que jamás he visto en mi vida — dijo Paul— crecían en un excremento casi puro” (*Pianola*, 1977, p. 326).

III.2.1.1.h. La falsa apoteosis

La escena que sigue al juicio posee un carácter pseudo apoteósico –sugerido por el uso de expresiones como “marioneta” y “estandarte”– y satírico del culto del héroe. Un grupo de hombres vestidos de escoceses e indios irrumpen violentamente en el juzgado y se lleva a Paul en alzas con actitud triunfal:

Un momento después salieron con un hombre sobre sus hombros, en medio de una ovación frenética; parecía una marioneta. Como para perfeccionar esa impresión, pedazos de cables colgaban de sus extremidades. ... El grupo, portando a su héroe como otro estandarte al lado de la bandera norteamericana, siguió a los Indios hacia el puente que cruzaba el Iroquois, gritando, golpeando, dinamitando y tocando los tambores (p. 332).

En todas partes hay protestas de hombres disfrazados con uniformes de distintas colectividades, en su mayoría borrachos, que conforman una imagen carnavalesca del pueblo estadounidense y su revolución.

La revuelta deviene una carnicería indiscriminada de máquinas que dura varias horas y es comparada con un linchamiento y hasta un genocidio (p. 340), lo cual es una nueva forma de degradar a la facción revolucionaria. Infructuosos son los intentos de los cabecillas (Lasher, Von Neumann, Finnerty, Proteus) por apaciguar los ánimos para poder decidir qué máquinas preservar y cuáles no. La irracionalidad prevalece y todo es devastado. Irónicamente, una vez saciado el frenesí destructor, los rebeldes se ponen a reparar los aparatos. Es la misma ironía implicada en la imagen del piano autómatas que da título a la novela, sobre la relación contradictoria del ser humano con sus creaciones, de las que puede

¹⁰⁷ Una cita de Mateo 6:28: “Contemplemos los lirios del campo, cómo crecen, se esfuerzan y se yerguen; y recordemos que ni Salomón con toda su gloria lograría un ornato comparable...” (*Pianola*, 1977, p. 5).

extraer placer (un piano) o con las que puede competir (una pianola) y hasta perder la motivación originaria de hacer algo bello, acrecentando a su vez el ímpetu destructivo. Paul se percata entonces de su propia ingenuidad respecto de la revolución:

Paul se dio cuenta de que Lasher era el único que no había perdido contacto con la realidad. Él solo, entre cuatro dirigentes, parecía nada escandalizado por el curso de los acontecimientos; no le perturbaban y estaba, incluso, inexplicablemente en paz consigo mismo. Paul, tal vez, era quién más se había alejado de la realidad. Había tenido poco tiempo para reflexionar; había estado demasiado ansioso por participar en una organización poderosa y segura de sí, con posibles respuestas a los problemas que le había ocasionado lamentarse de estar vivo (p. 343).

Si hay una instancia iniciática para Paul, es este momento cuando se da cuenta de su error de percepción. Ello no significa, no obstante, que la conclusión sea “armónica” y feliz. El repaso final que el narrador hace del punto de vista de cada uno de los cabecillas contribuye a difuminar el cierre de la novela. Mientras que Paul y Finnerty están sorprendidos por el rumbo caótico que tomaron las cosas, para Lasher, el logro es haber dado pelea: “No tiene importancia si ganamos o perdemos, doctor. Lo importante es que lo intentamos” (p. 344). Tampoco a Von Neumann le interesa el resultado: para él, “la revolución había sido un experimento fascinante” (p. 350).

La narración se cierra con la propuesta de Lasher de entregarse a las autoridades, a la que Paul adhiere sin decir nada, fiel a su disposición a dejarse llevar. De este modo, el final de la novela sugiere que no hay esquema mítico o ideológico que explique el carácter abierto y fluyente del acontecer vital, irreductible a un programa o idea: “—Este no es el fin, ¿sabe? —dijo [Von Neumann]—. Nunca nada lo es, nunca lo será... ni siquiera el día del Juicio Final” (p. 351).

III.2.1.2. Su alteridad real

En general, la narración conduce a que la lectora empatice con la explicación antropológica de la realidad que plantea Lasher, y no con la visión del *establishment*

tecnocrático. Por un lado, el recurso de engarzar y detenerse en escenas en apariencia inconexas (el pensamiento de un soldado, el monólogo de un barbero, la caída en desgracia de un diplomático, una tragedia familiar, etc.) conforma una estructura polifónica, un tapiz cuya cohesión se capta tras completar la lectura: más allá de la historia del protagonista, hay una variedad de modos de existencia infelices o en disidencia con el orden establecido. Es la suma de perspectivas lo que permite comprender la incompatibilidad entre la ideología dominante y las condiciones de vida efectivas que la contradicen. Esto es reforzado por la parte de la trama que involucra al picaresco Shah de Bratpuhr, un líder espiritual de visita en el país, cuyo objetivo es aprender de la nación más poderosa del mundo algo útil para el bien de su pueblo. El recurso literario del visitante de otro mundo y su encuentro con una serie de instituciones y sujetos representativos (el ejército, una familia tipo, el presidente, el arte, la universidad y el deporte) sirven para calibrar la “salud” de la cultura observada.¹⁰⁸

Vonnegut inventa una lengua para el personaje extranjero, con frases como: “*Takaru yamu brouha, pu dinka bu*” (Pianola, 1977, p. 29). Este recurso, usado en segmentos de diálogo entre el Shah, su intérprete y el diplomático estadounidense, pone cómicamente en escena la importancia de cómo se nombra e interpreta la realidad. El norteamericano explica al visitante que las personas que ve en la calle, los trabajadores del Cuerpo de Reconstrucción y Reclamaciones (los “Reeks and Wrecks” en el habla coloquial¹⁰⁹), no son esclavos (=takarus) como el Shah asume, sino empleados del gobierno que representan al *hombre medio*, quien no tiene la inteligencia requerida para acceder a los trabajos de gerencia e ingeniería. Gracias al empleo del Estado, de los sueldos se deducen directamente los costos para pagar la vivienda, los aparatos y los alimentos estandarizados que brindan a las familias takarus una seguridad y calidad de vida como nunca existió antes. Esta explicación remeda la

¹⁰⁸ Vonnegut se inspiró en un hecho real para el personaje del Shah y su periplo: la visita a Estados Unidos de Liaquat Ali Khan, primer ministro de Pakistán, en 1950 (Strand, 2015).

¹⁰⁹ La escoria de la sociedad, “reek” significa “hediondo” y “wreck”, “despojos”.

narrativa ideológica dominante en el mundo ficcional (desarrollada en la pieza teatral del evento corporativo). Sin embargo, a través de episodios como el de la vida de la familia Hagstrohm, queda claro que el orden tecnocrático es una amalgama de fordismo (todos los años los hogares renuevan forzosamente sus electrodomésticos, lo que mantiene a la industria en funcionamiento) y estado de bienestar (todos tienen las necesidades básicas cubiertas) de carácter dictatorial (la mayoría no puede elegir ni lo que consume, ni su trabajo, ni aspirar a la movilidad social).

El diálogo entre el viajero y el guía se complejiza con la adición del intérprete, a través del cual se dramatiza la negociación del significado. En cierto momento, el intérprete pide una aclaración del término “hombre medio”, que no existe en su lengua, y recibe la siguiente aclaración:

—Usted sabe —dijo Halyard—: el hombre común, como cualquiera; por ejemplo, esos hombres que trabajaban en el puente, el hombre en el coche viejo que nos pasó. El hombrecito, no brillante, pero de buen corazón, simple, ordinario; cualquier persona (p. 28).

El shah asiente comprensivamente: la traducción correcta en su lengua es efectivamente *takaru*, “esclavo”. Irónicamente, además, “el hombre en el coche viejo que nos pasó” es Paul Proteus. El cruce se produce en los primeros capítulos de la novela. Con esta indicación queda sugerida la igual condición oprimida de todos los personajes. A la postre, todos son Juan Pueblo: los Reeks & Wrecks, los Hagstrohm, el *takaru* de Bratpuhr, el ingeniero Paul Proteus, Sheperd, Anita, Kroner, Lasher. Halyard mismo (el diplomático), tan irritado por las preguntas del shah, es un oprimido más conforme lo revela su posterior destitución, tras el descubrimiento de un error en sus calificaciones de la universidad.

La insistencia nerviosa y etnocéntrica del diplomático en distinguir al ciudadano y hombre medio estadounidense del *takaru* de Bratpuhr no convence al líder extranjero: “La úlcera de Halyard dio un respingo; la úlcera que había aumentado de tamaño a lo largo de los años de su carrera como intérprete de Norteamérica para notables provincianos e ignorantes

de los arrabales de la civilización” (p. 28). Con esta escena de malentendido cultural, Vonnegut ilustra el uso y abuso del lenguaje para mostrar y ocultar al mismo tiempo. Mientras que la postura de Halyard lo muestra ciego y acrítico ante la realidad opresiva de su cultura y el lenguaje de la propaganda,¹¹⁰ el discurso del shah resulta más sincero. Este comprende rápidamente, cuando visita las cavernas de Carlsbad donde se alberga a EPICAC, la computadora central,¹¹¹ que esta es un *baku*, un dios falso (p. 130). Así, antes de recibir a los ingenieros estadounidenses para modernizar su país, el shah quiere que la computadora responda “para qué es la gente” (p. 330).

En conclusión, *La pianola* ofrece, en los albores de la Guerra Fría, una representación de la Historia como contienda de relatos mítico-ideológicos, y de la precaria situación del sujeto inserto en ella. El ser humano aparece como “tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las radiaciones que constituye el universo” (Lyotard, 1987b, p. 32), como el *ego* psicoanalítico que arbitra entre el ello y el superyo. En tales condiciones, las posibilidades de una iniciación genuina son elusivas, como se advierte en el caso del protagonista. Aunque Mustazza (1990) considera que el aprendizaje de Paul es superficial, hay evidencia de que Paul toma conciencia de sus limitaciones y encuentra una pequeña comunidad de pertenencia, pero no mucho más. Si bien la actitud resuelta de los cabecillas al final distrae con respecto al hecho de que han sido derrotados, la entrega a las autoridades sugiere que se trata de una comunidad que ya no tiene un lugar en ese mundo. En este sentido, la distopía se cumple (y el retorno de la estructura monomítica queda anulado), lo cual puede funcionar iniciáticamente en el plano extradiegético (para los lectores), como fábula admonitoria sobre el carácter engañoso del mito del progreso y los peligros de un

¹¹⁰ Sobre las falsificaciones mediante lenguaje de las RR.PP., véase Roszak (1981, pp. 29-31). Sobre el uso “nuevo” del lenguaje por el nazismo, véase el comentario de Cassirer (1968, p. 131).

¹¹¹ El nombre EPICAC proviene de un cuento homónimo de Vonnegut, publicado por *Collier's* en 1950. Además de la muy posible referencia a las computadoras de la época (OMIBAC, ENIAC), otra interpretación la provee Wayne D. McGinnis, para quien se trata de una deliberada transposición de “Ipecac”, un jarabe para inducir el vómito: la computadora traga información y la regurgita (Citado por Freese, 2002, p. 131).

idealismo épico-revolucionario. La clave está en la perspectiva externa que aporta el shah, como vía de salida de la polaridad de las narrativas en pugna.

III.2.2. *Las sirenas de Titán (The Sirens of Titan, 1959)*

La primera edición de *The Sirens of Titan* fue publicada en 1959 por Dell Publishing, mientras que la primera traducción al español se debe a Aurora Bernardez, para Minotauro (1971).

En esta novela, Vonnegut recurre a la *space opera*, un subgénero de la ciencia ficción, para representar un viaje iniciático que satiriza la carrera espacial en la medida que lo menos importante es la conquista del espacio. En cambio, el periplo interplanetario del protagonista va de la mano de un proceso de autodescubrimiento que lo lleva a comprender qué significa ser humano. Como señala Klinkowitz: “Only superficially about space, *The Sirens* takes its readers inward” (2010, p. 50).

La novela está dividida en doce capítulos y un epílogo. Los primeros tres tienen como escenario la Tierra y nos presentan a los principales personajes: Malachi Contant, Winston Niles Rumfoord y Beatrice Rumfoord. Este segmento finaliza con el secuestro de Malachi y Beatrice por agentes marcianos. Del cuarto al sexto capítulo la acción tiene lugar en Marte ocho años después. Malachi ahora es el soldado Unk, y Beatrice, la instructora de respiración Bee. Ambos tienen un hijo, Crono, producto de la violación de Beatrice por Malachi. Madre e hijo son conscientes de la relación filial, pero Unk no sabe nada del vínculo que lo une a ellos. Ninguno recuerda su pasado ya que se les borra la memoria periódicamente. La sociedad de Marte está habitada por terrícolas secuestrados o reclutados con el objetivo de conformar un ejército suicida para atacar la Tierra. Este ataque tiene lugar en el capítulo siete: los terrícolas-marcianos son rápidamente liquidados por la superioridad del armamento terrestre. Los capítulos ocho y nueve se ocupan del desvío de Unk y su compañero Boaz a

Mercurio, donde pasan tres años en compañía de los *harmoniums*, especie de amebas que se alimentan de vibraciones. En los capítulos diez y once, un Unk de 43 años vuelve a la Tierra para ser recibido como el mesiánico Vagabundo del Espacio, el chivo expiatorio de una nueva religión pergeñada por W. N. Rumfoord, la “Iglesia de Dios, el Absolutamente Indiferente”. Junto con Bee y Crono (quienes se salvan de morir en la guerra, pasan un año con una tribu en la selva amazónica y más tarde, en Newport, se dedican a vender mercancía religiosa), los tres son deportados a Titán por el resto de sus vidas, escenario al que están dedicados el capítulo doce y el epílogo. Allí están las estatuas de las tres sirenas que dan nombre al libro, las tentadoras bellezas con las que Rumfoord le anuncia a Malachi su destino de vagabundo del espacio. Titán es también hogar de Rumfoord y su perro Kazak, y parada temporal del robot Salo de Tralfamadore.

La secuencia delineada plantea un esquema de reminiscencia mítico-cristiana:¹¹² en un mundo profano o caído (las vidas de Malachi y Beatrice en la Tierra al principio) se produce una llamada que es inicialmente resistida por ambos personajes. Sigue una especie de descenso o caída (el rapto y envío a Marte) que culmina en un infierno (la vida de autómatas y soldados de una causa perdida, la guerra), la experiencia de una especie de prueba (la vida de Unk en Mercurio, y la de Beatrice y Crono en el Amazonas), un juicio final y una vida paradisiaca (Titán) hasta la muerte. Como señala Somer (1971), los planetas donde se desarrolla la acción (Tierra, Marte, Mercurio, Saturno –Titán–) evocan, además, la cosmología antigua.

¹¹² Es pertinente la sugerencia de Mustazza (1990) de una relación intertextual con el poema épico-bíblico miltoniano, toda vez que el énfasis puesto en el conocimiento de sí evoca la idea puritana de un paraíso interior donde se hallan las nociones morales básicas para guiar la conducta humana: “Añade únicamente a tus conocimientos las acciones que corresponden a ellos; añade la fe, la virtud, la paciencia y templanza y también el amor, llamado en los futuros tiempos caridad, que es el alma de todas las cosas. Entonces no te será tan sensible tener que abandonar este Paraíso, porque poseerás en ti mismo un Paraíso mucho más feliz” (Milton, 1968, p. 284).

III.2.2.1. El mundo caído

La voz de un narrador omnisciente situado en el futuro ubica a la diégesis en la Época de la Pesadilla (*the Nightmare Ages*), período entre la Segunda Guerra Mundial y la Tercera Gran Depresión. Retrospectivamente, los seres humanos son caracterizados por un total desconocimiento de sus interiores o almas, y por la orientación de sus energías siempre *hacia afuera*, al espacio y el universo.

El planeta Tierra es el escenario del mundo caído, donde una humanidad alienada se desespera por hallar una fuente de sentido, como lo ilustra en el primer capítulo la multitud agolpada a las puertas de la mansión de los Rumfoord, que espera la materialización del dueño y su perro.

Esta imagen de mundo caído es reforzada por la inclusión de las perspectivas de algunos personajes secundarios, como la prédica del personaje evangelista Bobby Denton, quien se refiere a la tecnología y exploración espaciales como representaciones modernas de la torre de Babel, en cuanto símbolo de la desmedida ambición humana:

—¿Y no son éstos tiempos bíblicos? —dijo—. ¿No hemos edificado con acero y orgullo una abominación más alta que la Torre de Babel de los antiguos? ¿Y no pretendemos, como aquellos constructores de la antigüedad, llegar así al cielo? ¿Y no hemos oído decir muchas veces que el lenguaje de los científicos es internacional? Usan todos las mismas palabras griegas y latinas para aludir a las cosas y hablan todos el lenguaje de los números. —A Denton le parecía ésta una prueba suficientemente condenatoria, y los Cruzados del Amor asintieron fríamente, sin entender del todo por qué. —Entonces, ¿por qué hemos de gritar de sorpresa y dolor cuando Dios nos dice lo que dijo al pueblo que edificaba la Torre de Babel: «¡No! ¡Fuera de aquí! ¡No iréis al Cielo ni a parte alguna con ese artefacto! Dispersaos, ¿me oís? ¡Basta de hablar el lenguaje de la ciencia los unos con los otros! ¡Nada os apartará ahora de lo que habíais pensado hacer, si seguís hablando el lenguaje de la ciencia los unos con los otros, y Yo no lo quiero! Yo, vuestro Señor en las Alturas, quiero que os abstengáis de algunas cosas, de modo que os dejaréis de pensar en torres descabelladas y cohetes al Cielo, y empezareis a pensar en cómo ser mejores vecinos, esposos y esposas, hijos e hijas. ¡No busquéis cohetes para salvaros, buscad vuestros hogares e iglesias!» (*Sirenas*, p. 28).

El sermón de Denton resulta sensato en sus implicaciones más básicas (la importancia de preservar el planeta y practicar la buena convivencia), a la vez que ofrece una caricatura del evangelismo. Esta representación cómica neutraliza el rechazo secular del paternalismo y la seriedad pasmosa y anticuada que se asocian al discurso religioso, y hace más eficiente la

transmisión de sus implicaciones. Se revelan así puntos específicos de la prédica cristiana que Vonnegut recupera: el peligro de la soberbia y la sacralidad de la naturaleza/creación (la Tierra).

Junto a la ansiedad por un sentido vital y la obsesión con la carrera espacial, prospera un sofisticado aparato burocrático destinado a entorpecer la administración temporal de los asuntos humanos en beneficio de una minoría usurera, como se ve en las ideas crudamente expuestas por el joven Ransom K. Fern:

«Mr. Constant —continuó—, por ahora usted es tan fácil de vigilar para la Oficina de Impuestos Internos como un vendedor de peras y manzanas instalado en una esquina. Pero imagínese lo difícil que sería vigilarlo si tuviera todo un edificio de oficinas atestado hasta el techo de burócratas industriales, hombres que pierden cosas y usan formularios equivocados y crean otros nuevos y piden todo por quintuplicado, y que entienden quizá un tercio de lo que se les dice, que por lo general dan respuestas falsas para ganar tiempo y pensar, que toman decisiones sólo cuando se ven obligados y que después borran las huellas, que cometen errores de perfecta buena fe cuando suman y restan... Un solo industrial burócrata, si tiene suficiente vitalidad y nervio, es capaz de producir una tonelada de papel sin sentido que la Oficina de Impuestos Internos tardará un año en examinar. ¡En el edificio Magnum Opus tendremos miles! (pp. 63-64).

Este tipo de síntesis apretada sobre ciertas prácticas culturales (en este caso, la forma de administrar una gran empresa y evadir el fisco) son habituales en la obra vonnegutiana y poseen una función antropológico-didáctica, por cuanto dejan ver los fundamentos que sostienen dichas prácticas. Que Fern sea egresado de Harvard supone un ataque satírico a la prestigiosa universidad por formar jóvenes hábiles en la malversación de fondos. Fern se convertirá en el director vitalicio de la monstruosa corporación Magnum Opus, y al final de su vida su aspecto será el de un adolescente envejecido que no ha pasado por las etapas intermedias de crecimiento: “Era como si un golpe de calor hubiese ajado y blanqueado a alguien de diecisiete años” (p. 55). El personaje encarna el egoísmo y la peligrosa inmadurez que reina entre los encumbrados subalternos involucrados en la toma de decisiones con amplio impacto colectivo, y constituye un tipo de personaje recurrente en el mundo ficcional

vonnegutiano, cuyo exponente más acabado acaso sea el científico Felix Hoenikker, de *Cuna de gato*.

Ciertas alusiones indirectas a tradiciones esotéricas –como la lectura cabalística (sugerida por el método que Noel Constant, padre de Malachi, usa para enriquecerse) y la alquimia (a la que alude el nombre del consorcio comercial Magnum Opus)– ironizan sobre el carácter enrevesado y secreto que asumen la megaempresa y las finanzas capitalistas en su calidad de instituciones icónicas del “culto” moderno a la acumulación de capital sin límites de ninguna clase. Cuando Magnum Opus quiebra, por ejemplo, una de las principales razones es la producción y venta de cigarrillos que causan esterilidad en hombres y mujeres.

Que la Biblia sea tratada como fuente de riqueza material en lugar de espiritual indica el trastrueque de valores que el mundo diegético representa. La historia de los Constant y su fortuna se relaciona paródicamente con la historia bíblica de Israel (y de Occidente en general) a partir de la idea de proliferación, que se desplaza del contexto natural o biológico (la multiplicación de la especie) al económico-financiero (la multiplicación del capital). El nombre del protagonista remite al profeta Malaquías, cuyo libro (el último de canon veterotestamentario) cierra el relato de la alianza de Yahvé con Noé (a quien Dios manda multiplicarse, poblar la Tierra y someterla en Génesis 9:1). De manera similar, Malachi Constant representa el fin de la suerte en los negocios y el cierre de la empresa familiar erigida por Noel.

III.2.2.2. Un triángulo amoroso

En una mansión de Newport, Rhode Island,¹¹³ se producen las materializaciones del “infundibulado” Winston Niles Rumfoord y su perro Kazak cada 59 días. Ambos se han convertido en un fenómeno ondulatorio, “vibrando en una espiral torcida que empezaba en el

¹¹³ La ciudad costera de Newport era, a inicios del siglo XX, lugar de veraneo de las familias acaudaladas estadounidenses.

Sol y concluía en Betelgeuse” (p. 14), a causa de la hazaña de Rumfoord de ingresar con su nave espacial privada en un “infundibulum cronosinclástico”, especie de agujero negro.

En la mansión vive la señora Rumfoord (Beatrice), quien detesta a su fantasmagórico marido porque este puede ver el futuro y leer la mente, y le ha contado a ella los horribles acontecimientos que le esperan, que involucran a Malachi Constant. Los tres personajes conforman un triángulo amoroso atípico: es el marido quien promueve la unión de su esposa con el amante, contra la voluntad de estos dos.

III.2.2.2.a. La rivalidad entre Constant y Rumfoord

“El más rico de los norteamericanos y famoso libertino” (p. 12), Malachi Constant es el arquetipo del hombre pecador. Criado por una madre soltera, a su padre Noel lo ve una sola vez, al cumplir los 21 años. En el fugaz encuentro, este le enseña el mágico método para ganar dinero. Así, aunque lega a su hijo un gran patrimonio y el truco para mantenerlo, nunca le transmite nada sobre cómo se puede alcanzar cierta dicha de vivir.¹¹⁴ Al igual que el padre, el hijo tiene la suerte de ver su riqueza multiplicada sin esfuerzo, pero también la ansiedad de no encontrarle sentido a la existencia, lo cual se refleja en una vida de despilfarro y libertinaje:

Tenía treinta y un años, y tres mil millones de dólares, en gran parte heredados.

Su nombre significaba *mensajero fiel*.

Especulaba sobre todo con acciones de sociedades comerciales.

En las depresiones que siempre sufría después del alcohol, las drogas y las mujeres, Constant deseaba una sola cosa, un solo mensaje que tuviera suficiente dignidad e importancia como para transmitirlo humildemente (p. 17).

Pero además de estar emparentado con el arribismo y la vulgaridad, la ascendencia de Malachi lo vincula a dos personajes históricos de ideas ilustradas y revolucionarias: una precursora feminista y un filósofo defensor de la libertad individual y los principios de la democracia moderna.

¹¹⁴ Sobre la relación intertextual con el *Fausto* de Goethe, cf. Brent McNeely (2015).

La familia podía remontarse, a través de una relación ilegítima, hasta Benjamín Constant, que había sido tribuno bajo Napoleón de 1799 a 1801, y amante de Ame Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein, mujer del embajador sueco en Francia (p. 56).

Esta genealogía asocia al protagonista con la independencia de espíritu de quienes se atreven a pensar por fuera de los “moldes” establecidos, y señala una diferencia fundamental con Rumfoord, quien busca establecer un orden mundial por medio de una nueva religión. La distinción guarda afinidad con las reflexiones de Benjamin Constant, quien proponía que la religión podía ser un sentimiento genuino tanto como una institución de control, impuesta.¹¹⁵ Esto, además, es congruente con la actitud ambivalente de Vonnegut hacia lo religioso y se expresa en el nombre del protagonista, con su doble alusión al filósofo franco-suizo y al profeta Malaquías.

Por otra parte, Malachi es apuesto, moreno, tiene “labios de poeta” (p. 17) y se viste como un dandy eduardiano. Como Billy The Poet (del cuento de Vonnegut “Welcome to the Monkey House”), el personaje expresa la sensualidad y vitalidad humanas en tensión con el instinto de muerte, asociado a Rumfoord y sus planes.

Rumfoord pertenece a “una clase activamente ociosa” (p. 20) y endógama, representativa del ocio y consumo ostentosos descritos por Thornstein Veblen.¹¹⁶ Dueño de un estilo y gallardía naturales, es la primera persona en poseer una nave espacial y viajar al espacio como quien sale a dar una vuelta en un coche deportivo. El recurso de citas apócrifas, provenientes de textos escritos por Rumfoord o sus detractores, dan forma a un retrato complejo del personaje, que presenta cualidades de villano y benefactor de la humanidad, al tiempo que parodia las clases altas y la divinidad.

¹¹⁵ En *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Constant opone las religiones libres o independientes a las sacerdotales, donde los clérigos controlan la institución, regentan el sentimiento que busca expresarse y se alían con el aparato estatal para oprimir y generar un pensamiento conformista. En este marco, el ateísmo surge como reacción contra la imposición y coacción religiosas (Fath, 2000, pp. 1-2).

¹¹⁶ En *The Theory of the Leisure Class*, Veblen (2007) critica la sociedad estadounidense a causa de su estratificación basada en la valoración del *status* (lo que ve como la continuidad de la cosmovisión del conquistador entre los miembros de la clase alta colonial) más que del *mérito*, y el desarrollo, en las clases más bajas, de un consumismo compensatorio del déficit de *status*. Para Veblen, el capitalismo es barbarie económica. Vonnegut leyó a Veblen en su adolescencia por consejo de su tío Alex, a quien está dedicada la novela.

La contraposición de ambos personajes es la de un aristócrata y un advenedizo. Si Malachi es una figura satírica del empresariado estadounidense, Rumfoord lo es del patriciado. Inspirado en F. D. Roosevelt según Klinkowitz (2010, p. 51) y W. R. Allen (1991, p. 39),¹¹⁷ Rumfoord se convierte en la máxima autoridad sobre la Tierra del mismo modo que el ex presidente se asocia con el ascenso de Estados Unidos en el ámbito político mundial. El personaje posee un carácter optimista y manipulador que contrasta con la mediocridad afortunada de Malachi. Se comporta con aires de superioridad, disimulados por un carisma condescendiente y maquiavélico. Cuando aparece, se presenta de pie sobre el sol que está en el centro del zodiaco que adorna el piso de la mansión. Su aspecto fantasmagórico, su conocimiento del futuro (por el que afirma ser capaz de hacer milagros) y su pretendida intervención en la historia humana le otorgan un aura deílica, y las masas terrestres lo tratan como si fuera una divinidad. No obstante, su seductora afabilidad, la compañía de “un mastín” (p. 14), la capacidad de pasearse por las esferas celestes y cambiar de uniforme a su antojo, y el hecho de que Rumfoord se autoengaña al creer ejercer su voluntad cuando en realidad sirve a los fines de otros seres “superiores” (los tralfamadorianos), lo acercan más a una figura demiúrgica o satánica de planes inquietantes.

El aplomo y carisma de Rumfoord en los primeros capítulos van cediendo ante la revelación gradual de sus limitaciones y su “apariencia demoníaca” (*Sirenas*, 1977, p. 123). El personaje crea “la Iglesia de Dios el Absolutamente Indiferente” (p. 140) como una nueva forma de religión dogmática y expansiva, aprovechándose de los poderes que obtiene a causa de un accidente auspiciado por el desarrollo de tecnología espacial. Como líder espiritual y político, guarda una estrecha relación con la figura del Monstruo-Tirano, el ego desproporcionado que “es una maldición para sí mismo y para su mundo aunque sus asuntos

¹¹⁷ Único presidente en ganar cuatro elecciones, Roosevelt introdujo muchos cambios en el país y fue el inspirador de sentimientos ambivalentes en los estadounidenses, según Allen (1991). No solo sacó a Estados Unidos adelante luego de la Gran Depresión, sino que estaba dispuesto a manipular la opinión pública con el objetivo de llevar adelante los programas de bienestar social del New Deal.

aparenten prosperidad”, “el mensajero mundial del desastre, aun en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas” (Campbell, 2006, p. 22).

Rumfoord presenta un carácter doble, mercurial, de adversario y ayudante, que contribuye a la iniciación de Malachi y Beatrice, como Satán lo hace a la iniciación de Eva y Adán en el poema de Milton, por medio de su acción seductora y malvada. Su muerte, causada por acercarse demasiado al sol, expresa la pueril arrogancia de su empresa, y la ironía de que tarde o temprano el malvado (o el inmaduro, si pensamos en Ícaro) es víctima de sí mismo. Un fondo de odio y resentimiento lo aíslan de todo vínculo afectivo, salvo el que tiene con su perro.

En comparación con Rumfoord, Constant aparece como superior por su extraordinaria buena fortuna, su donjuanismo y su capacidad reproductora, y es por todo esto que Rumfoord lo desprecia vivamente. Además, el matrimonio de Rumfoord con Beatrice es un fracaso: son primos terceros que nunca han tenido relaciones sexuales. De hecho, será Malachi quien la desvirgue en viles circunstancias pergeñadas por el propio Rumfoord, una evidencia del resentimiento de este hacia la pareja.

III.2.2.2.b. Beatrice

Al principio, Beatrice también mira desde arriba a Constant, disgustada con su presencia en la mansión: la imagen de su encuentro los presenta a ella en la cima de una escalera caracol, altiva y desdeñosa, y a él, perdido en los detalles arquitectónicos de la planta baja, casi invisible junto a una columna. Esta imagen anticipa el encuentro de los contrarios femenino y masculino en la trayectoria sinuosa y tortuosa que seguirán por el espacio. Ambos tienen en común la reminiscencia ancestral de sus rostros: Malachi posee un entrecejo “como el del hombre de Cromañón” (p. 17), y el rostro de Beatrice parece el de “un guerrero indio de grandes dientes, pero habría que añadir rápidamente que era una maravilla” (p. 34).

Dichos rasgos les proporcionan una condición “telúrica” de la cual Rumfoord carece. De hecho, la incorporeidad de Rumfoord es adecuada para hacer de él una figura del desarraigo y la vanidad (que en el hebreo bíblico corresponde al término *hebel* con sus connotaciones de error, engaño, soplo, ídolo, futilidad, levedad y vacío).

Tras su imagen fría y distante, Beatrice esconde una gran sensibilidad e inteligencia: “era sana y bella, y además talentosa. Tenía talento de poeta. Había publicado anónimamente un delgado volumen de poemas titulado *Entre Tímido y Tombuctu*. El libro había recibido una discreta acogida” (p. 13).¹¹⁸ No obstante, al comienzo de la historia es presentada como “una mujer asustada, solitaria, en una tremenda casa” (p. 35). Nunca sale de la mansión amurallada, a la que se accede por una puertita pequeña como la de *Alicia en el país de las maravillas*.¹¹⁹ La reclusión en un espacio protegido le permite aislarse del mundo y refugiarse en el arte y la imaginación. El esqueleto de un gran perro y un jardín descuidado, que se ha transformado en “una selva de New England” (p. 13), marcan una atmósfera de abandono y muerte. En el medio del jardín hay una fuente seca, de estructura cónica, formada por tazones de tamaño decreciente a medida que se elevan unos sobre otros. En general, la fuente es un símbolo del ánimo, del origen de la vida interior y la energía espiritual. En un jardín cercado también se puede asociar con la constancia en la adversidad (Cirlot, 1997, p. 217), mientras que su sequedad sugiere la falta de energía regenerativa y el empobrecimiento de la vida espiritual.

Una pintura en el vestíbulo muestra a Beatrice de niña, vestida toda de blanco y sujetando las riendas de un pony también blanco, en una estampa de niña inmaculada, rasgo compartido con el personaje dantesco homónimo y la Virgen María. Sin embargo, la pureza virginal en su caso posee un valor negativo, de encierro y temor a la vida. En efecto, la

¹¹⁸ El título del poemario de Beatrice es el mismo de un cuento del autor publicado en la antología póstuma *Sucker's Portfolio* (2012). Hay traducción al español de Ramón de España para Malpaso Ediciones: *La cartera del cretino* (2013).

¹¹⁹ Para las referencias intertextuales al libro de Lewis Carroll, cf. Lerate Castro (1994).

muralla, el esqueleto del mastín, el jardín selvático y la fuente seca evocan el relato de la Bella Durmiente, símbolo de “las imágenes ancestrales que en él [el inconsciente] yacen, en espera de ser desveladas y puestas en acción” (Cirlot, 1997, p. 108). Además, las alusiones a Nueva Inglaterra y los rasgos indígenas de la protagonista la vinculan con la naturaleza del Nuevo Mundo, violada y explotada por el orden político-económico que Rumfoord y Malachi en general representan.

En el jardín, luego de trepar hasta la cima de la fuente seca para tener una vista panorámica del predio, Malachi sigue su camino hacia la casa mientras se imagina que el agua de la fuente ha vuelto a fluir. Esta imagen podría simbolizar el anhelo de Constant de encontrarle un sentido a la existencia, además de anticipar su rol en la vida de Beatrice. El viaje a Marte será el comienzo de duras pruebas y tribulaciones que transformarán a ambos personajes y los pondrán en contacto con las fuerzas regenerativas dentro de sí.

III.2.2.3. En el vientre de *La Ballena*

A partir del capítulo cuatro el escenario de la acción se traslada a Marte, un espacio que semeja un campo de concentración, en sintonía con el significado mítico del nombre del planeta. La primera escena se enfoca en exponer el carácter encubiertamente fratricida de la guerra: una división de infantería de diez mil hombres está a punto de presenciar la ejecución del ex comandante Stony Stevenson a manos de Unk,¹²⁰ un soldado raso de 40 años que, a causa de continuas intervenciones para borrar su memoria, no sabe que está por estrangular a su mejor amigo. Esto se replica a mayor escala cuando los marcianos (que no son otra cosa que terrícolas sin dinero o sin familia reclutados por los mandaderos de Rumfoord) son masacrados en el ataque suicida contra la Tierra.

¹²⁰ Lerate Castro (1994) considera que Unk es apócope de *Unknown* (desconocido). Si bien este autor no lo menciona, cabe considerar una posible relación con la “Tumba al soldado desconocido”, costumbre de origen británico (que se extendió rápidamente tras la Primera Guerra Mundial) de conmemorar el sacrificio del soldado con ese tipo de monumentos.

Todos los soldados llevan una antena implantada en la cabeza que controla sus pensamientos y les dicta cuándo marchar, descansar, saludar. De este modo, la predisposición a participar en el conflicto bélico es presentada como el resultado de una sensibilidad intervenida, manipulada. Los soldados de Marte son autómatas desechables, privados de libre elección. El control remoto lo tienen los comandantes, que también son soldados, de modo que la fuente de autoridad queda oculta. En caso de no obedecer inmediatamente, un fuerte dolor provocado por la antena constriñe al soldado a hacerlo. Este es el ejército que Rumfoord enviará a la Tierra, secundado por una retaguardia de mujeres, viejos y niños, para ser masacrados. El objetivo es despertar *a posteriori* un fuerte sentimiento de culpa en la población mundial y así acabar con los conflictos bélicos: “La intención de Rumfoord era que Marte perdiera la guerra, y la perdiera de un modo estúpido y horrible. ... Deseaba cambiar el mundo para mejor por medio del grande e inolvidable suicidio de Marte” (p. 136). El desglose de los planes de Rumfoord pone de relieve la ironía de plantear la guerra como un medio para su propia supresión, mientras revela la funcionalidad de este argumento a una lógica de opresión que menosprecia a la humanidad.

En el momento en que Unk va a matar a Stony, este le revela la existencia de una “carta de un héroe desconocido” (*Sirenas*, 1971, p. 84) bajo una piedra azul, una turquesa que Somer (1971) asocia con el *lapis philosophorum* de la alquimia, evocado también por el nombre “Stony” (p. 178). No se detecta en esto una intención paródica, como en el caso del nombre Magnum Opus, lo que patentiza el sentido ambiguo, inestable, con que Vonnegut utiliza las alusiones a tradiciones religiosas y esotéricas.

Unk es Malachi Constant y la carta, escrita por él mismo, contiene todo lo que han intentado borrar de su memoria las siete veces que le lavaron el cerebro, en la forma de una lista de aseveraciones (filosóficas, psicológicas, económicas, geográficas, entre otras).

La primera carta era sobre la mujer a la que había hecho daño. La buscó después de haber sido sometida al tratamiento de amnesia, y descubrió que ella no lo recordaba. No sólo eso, sino que estaba embarazada, iba a tener un hijo de él. Su problema, a partir de ese momento, se convirtió en conseguir su amor, y a través de ella, el amor de su hijo (p. 127).

Gracias a dicho documento, que “era literatura en el mejor sentido, pues hacía de Unk un ser valiente, observador y secretamente libre”, y “lo convertía en su propio héroe en épocas de verdadera prueba” (p. 104), el personaje recuerda por qué está en Marte y en el ejército, quiénes son su familia (Bee, Crono y Stony) y, entre otras cosas, quién es el que está a cargo de todo: “un hombre alto, afable, sonriente, con voz de falsete, que siempre andaba con un gran perro” (p. 101). La comparación con la literatura sugiere la concepción de esta como una vía para recuperar la propia y verdadera identidad, como medio para la anagnórisis de sí mismo. La carta establece también la afinidad del viaje del personaje con el tema del *nostos*, del guerrero (el soldado) que retorna al hogar a ocupar su lugar de *pater familias*. Representa, asimismo, el impulso del ego por resistirse a la completa perdición, ya que Unk se ha convertido en un violador (de Beatrice) y un asesino (de Stony) por unirse al ejército de Rumfoord en Marte. La historia de Unk transmite el drama del recluta inexperto y manipulado que se une a una causa no representativa de sus intereses, la cual hiere (cuando no aniquila) su dignidad.

La amnesia inducida de Malachi, su segunda identidad y su condición de soldado raso presentan las características de la *liminaridad* (muerte al estado previo, sumisión, incubación, un nuevo yo) a la vez que exhiben las condiciones alienantes de vida bajo un orden marcial. En este sentido, la separación es contrainiciática por estar ligada al mundo de la guerra. En dicho contexto, el ámbito más íntimo de la amistad y la familia constituye el entorno “sano” que el personaje añora, aún cuando también lo guíe una representación mítica de su rol paterno. Y si la carta sirve para recordarle cierta nobleza dentro de sí, las oportunas intervenciones de Rumfoord contribuyen a que Unk traiga progresiva y dolorosamente a la conciencia sus crímenes contra Beatrice y Stony.

La violación de Beatrice ocurre cuando Malachi viaja a Marte en la nave *La Ballena*, nombre que alude directamente a la pauta iniciática del descenso al inframundo. El hecho es narrado por Rumfoord a Unk con una especie de parábola antes de que este abandone Marte: un flamante teniente coronel (Malachi) penetra en una habitación prohibida de la nave, donde le han dicho que está la mujer más bella del mundo, con el fin de demostrar a sus compañeros militares que su donjuanismo no es puro alarde. En la oscuridad somete sexualmente a la mujer, “debilitada por el terror y los sedantes”, en “una unión sin alegría, insatisfactoria para todos salvo para la Madre Natura, más insensible que nunca” (p. 126), puesto que la víctima queda embarazada. Al final, el hombre descubre que ha violado a la altiva y virginal Beatrice.

El teniente coronel comprendió por primera vez lo que la mayoría de la gente nunca comprende: que no sólo era una víctima de la tumultuosa fortuna, sino también uno de sus más crueles agentes. Al conocerlo tiempo atrás la mujer lo había mirado como a un cerdo. Ahora él probaba sin duda que era un cerdo (p. 126).

Este pasaje explicita la dialéctica de la inocencia y la culpa, la doble condición de víctima y agente del mal de Malachi. Este es culpable del crimen contra Beatrice y víctima de la presión del grupo de pares y del plan orquestado por Rumfoord (del “programa” de la cultura patriarcal para el género masculino). La compasión que le despierta entonces Beatrice/Bee lo lleva a buscar constantemente “causar antes menos que más dolor” (p. 126). Una y otra vez reincide en rebelarse contra el olvido programado, e intenta rescatar a la mujer, lo cual es también una manera de rescatarse a sí mismo, de redimirse, siguiendo otro libreto patriarcal: el del caballero que salva a la dama. Sin embargo, “cada vez que el hombre hacía vacilar a su compañera, la psiquiatría absolutamente desprovista de imaginación la enderezaba, la convertía de nuevo en una ciudadana eficiente” (p. 127).

También Bee resiste la periódica limpieza de su memoria a través de la literatura escribiendo poesía. En una ocasión le intervienen la mente a causa de un poema que ha escrito sobre la técnica de respiración usada en Marte, cuyos versos transmiten la experiencia

de asfixia, encierro y opresión en el inerte espacio exterior, lejos del hogar terráqueo.¹²¹ El poema elabora la idea opuesta a la que anima la “Meditation XVII” (“No man is an island”), de John Donne: el aliento vital y las emociones ya no unen a los hombres ante la muerte; ninguna forma de comunidad, ni siquiera la familia nuclear, puede sobrevivir bajo un régimen opresivo.

La literatura es la manera creativa como Unk y Bee resisten en sus fueros íntimos a la enajenación. Pero en una sociedad donde el modelo de familia patriarcal ya no significa nada, el intento heroico de Unk por reunirse con Crono y Bee para escapar de Marte resulta ridículo e infructuoso: su cínico hijo de ocho años lo manda al diablo (más tarde será un delincuente juvenil apañado por su madre) y la atontada Bee le sigue la corriente sin implicarse demasiado. Además, el cruel plan de Rumfoord (o de los tralfamadorianos) aún prevé un largo peregrinaje para Malachi, Beatrice y Crono antes de que lleguen a estar en cierta forma juntos.

III.2.2.4. Los espacios liminares de Mercurio y la Amazonia

Cuando llega el momento de que los marcianos, por disposición de Rumfoord, ataquen la Tierra, la nave tripulada por Unk se desvía con destino a Mercurio. Junto con él viaja el comandante Boaz y la reserva completa de alimentos del ejército marciano. La nave se interna en las cavernas subterráneas del hemisferio gélido del planeta hasta llegar cien kilómetros bajo la superficie. Allí Unk y Boaz pasan tres años conviviendo con los harmoniums, unas amebas inofensivas, con forma de barriletes pequeños, que se alimentan de vibraciones musicales.

¹²¹ “Rompe todo vínculo con el aire y la niebla, / sella toda abertura; / aprieta la garganta como el puño de un avaro, / guarda la vida encerrada dentro de ti. / No más, no más aspirar, inspirar, / pues respirar es para los mansos, / y cuando en el espacio mortal nos remontemos, / ten cuidado de no hablar. / Si te arrebatara la pena o la alegría / muéstralo sólo con una lágrima; / al alma y al corazón encerrados en ti / añade la palabra y el aire. / Cada hombre es una isla / mientras erramos en el espacio. / Sí, cada hombre es una isla: / fortaleza isla, hogar isla” (p. 119).

La descripción de Mercurio y las criaturas que lo habitan evoca la teoría pitagórica de la armonía de las esferas. El planeta “canta como una copa de cristal” (p. 144) todo el tiempo, y su melodía solo es perceptible por el tacto. Uno de los hemisferios mira siempre al Sol y el otro a la oscuridad del espacio: “La tensión entre el hemisferio caliente del día sin fin y el hemisferio frío de la noche sin fin es lo que hace cantar a Mercurio” (p. 144); es decir, la lenta música del planeta (cada nota dura un milenio) expresaría la armonía de contrarios. Mercurio constituye, así, un espacio simbólico asociado a la antigua concepción de un cosmos ordenado y concordante. Sin embargo, también posee las características de lo sepulcral y lo monótono. Sus cavernas profundas y laberínticas de color amarillo, pobladas de *harmoniums* aguamarina, parecen los *night clubs* de Hollywood que Boaz idealiza:

—Viejo —dijo—, tú te pasabas los días y las noches en los night clubs de Hollywood. Viejo —dijo Boaz a Unk que no comprendía nada—, tuviste todo lo que un hombre necesita para llevar una buena vida en la Tierra y sabes cómo se hace (p. 95).

Los colores que predominan en los túneles mercuriales (el amarillo fosforescente de las paredes y el aguamarina de los *harmoniums*), además de evocar la atmósfera de un club nocturno, se pueden asociar —en cuanto variantes del verde simbólico— tanto con la regeneración como con la locura (Portal, 2011). En este paisaje la actividad de los personajes es solitaria e interna. Mientras que Malachi/Unk se siente atrapado y cada vez más impaciente, Boaz desarrolla un fuerte apego a los *harmoniums*, con quienes se comporta como “el papá y la mamá afectuosos que nunca tuvo” (p. 166). La transformación de huérfano desamorado en progenitor abnegado permite ver en dicho personaje un doble del protagonista. Ambos comparten un pasado de orfandad que en Mercurio sigue trayectorias opuestas. Boaz encuentra un sentido vital en la rutinaria convivencia con los *harmoniums*, a los que puede hacer felices reproduciendo cintas de música clásica halladas en la nave. El personaje deja de ser el patán abusador de Marte para convertirse en un “Hércules sabio, digno, lloroso, moreno” (p. 165), un pseudo dios que elige permanecer en las cavernas

mercuriales, en ese mundo nocturno, seguro, ordenado y predecible donde él se siente un “rey” (p. 159). En su vehemente necesidad de dar y recibir amor sin condiciones, Boaz encarna la inocencia radical y neurótica de la que habla Hassan (cf. II.1.3.1). Su historia es la del niño abandonado y el joven excluido por la sociedad, cuya iniciación queda trunca cuando el efectivo regreso al mundo de la comunidad humana no ofrece ningún aliciente:

—Grandes noticias las que me das —dijo Boaz—. “¡Boaz, me dices, vamos a ser libres!” Y yo me excito todo, y largo lo que estoy haciendo y me preparo a ser libre. Y empiezo a decirme a mí mismo cómo voy a ser libre —dijo Boaz—, y entonces trato de pensar cómo va a ser, y todo lo que veo es gente. Gente que me empuja para aquí, que me empuja para allá, y no está satisfecha de nada, y se vuelve cada vez más loca porque nada la hace feliz. Y hombres que me gritan so pretexto de que no los hago felices, y todos andamos a los tirones y a los empujones (p. 166).

Aunque Boaz despierta la empatía de la lectora cuando defiende su decisión de quedarse en Mercurio, es difícil no coincidir con la perspectiva de Unk: hay algo perturbador en la compulsión protectora y paternal que le despiertan los harmoniums y en su creencia de que ellos lo aman. La evidencia de su autoengaño no viene dada solo por el punto de vista del protagonista, sino también por el hecho de que los mensajes formados por las criaturas (“Boaz, no te vayas”, “Te queremos, Boaz”, p. 163) son obra de Rumfoord, que del mismo modo le revela a Unk cómo salir de las cuevas. Así, al contrario de lo postulado por el mito platónico, el mundo de armónicas proporciones es la caverna, no la realidad. En este sentido, la historia de Boaz evidencia el poder de la imaginación humana para seleccionar los aspectos de la realidad que se acomodan a una visión más amable de esta; el poder, en otras palabras, de la fantasía compensatoria frente a una verdad insoportable: “No me digas la verdad... y yo no te la diré” (*Sirenas*, 1977, p. 158).

Paralelamente, la narración se refiere acotadamente a las peripecias de Bee y Crono, que pasan un año en la selva amazónica junto a la tribu Gumbo, en un espacio de carácter opuesto al mercurial: terreno, exuberante e impredecible, y ajeno a las maquinaciones de Rumfoord. Madre e hijo son sometidos a un rito de iniciación que implica una dieta de tres

meses a base de agua y raíces de “salpa-salpa o álamo azul amazónico” (p. 181) y un ritual en el cual ambos son atados con cuerdas largas a una estaca en el medio de la aldea para representar al Sol (Crono) y la Luna (Bee): “Como resultado de estas experiencias, Bee y Crono estaban más cerca el uno del otro que la mayoría de las madres y los hijos” (p. 181). Su piel también se vuelve más morena como consecuencia de la dieta. Los Gumbo, además, advierten que el amuleto de Crono –“un pedazo de metal extrañamente doblado, perforado y dentado” (p. 184)– es “un objeto de tremendo poder” (p. 184), algo de lo que nadie más en la Tierra se percató, ni siquiera Rumfoord. Se trata de la pieza de la nave de Salo, cuya pérdida por el robot es la causa del desarrollo de la civilización humana. Este detalle sobre los Gumbo está en consonancia con la tendencia vonnegutiana a representar la sabiduría y el conocimiento de lo trascendente como propios de sociedades preindustriales, o donde la cultura occidental está ausente o no ha cuajado (como en el caso de los sanlorenzanos en *Cuna de gato*).

Si, como indica Portal (2011), el color azul está asociado en las iniciaciones antiguas con la verdad regeneradora y, más tardía y profanamente, con la fidelidad, entonces la referencia a dicho color y a la pareja Sol-Luna es congruente con el hecho de que madre e hijo pertenezcan más tarde al grupo de marcianos sobrevivientes desengañados de los planes de Rumfoord. Además, la experiencia los vuelve tan unidos que conforman una “eficiente unidad defensiva” (p. 227) ante la cual Malachi es prácticamente un intruso. La caracterización de este vínculo madre-hijo proyecta posiblemente una visión de la situación de mujeres y niños librados a su suerte ante la partida de los hombres a la guerra.¹²²

¹²² Rackstraw cuenta que Vonnegut siempre mostró particular preocupación por la situación de ella, una *single mom* (2009, p. 212).

III.2.2.5. La “Pasión” de Malachi y la respuesta de Bee

Cuando logra salir de Mercurio, Unk regresa a la Tierra (a West Barnstable en Massachusetts¹²³) sin saber que es el protagonista de una profecía creada por Rumfoord. La escena de su llegada está cargada de un simbolismo de regeneración que poco a poco revela un carácter oscuro y grotesco.

La Tierra estaba verde y húmeda. El aire de la Tierra era bueno de respirar, succulento como crema.

La pureza de las lluvias que caían sobre la Tierra se podía gustar. El sabor de la pureza era delicadamente picante.

La tierra estaba caliente.

La superficie de la Tierra jadeaba y bullía en fecunda inquietud. La Tierra era más fértil donde más muerte había.

La lluvia delicadamente picante caía en un lugar verde donde había mucha muerte. Caía en un cementerio de iglesia del Nuevo Mundo (p. 167).

La descripción del paisaje transmite la interdependencia de vida y muerte en la renovación de la naturaleza, ostensible en la estación del año (un día lluvioso de primavera) y las imágenes de un planeta vivo y fecundo a partir del verdor de un cementerio. La cita de los cuatro primeros versos del prólogo de los *Canterbury Tales*, recitados algunos párrafos más adelante por el reverendo a cargo de la iglesia,¹²⁴ evoca una atmósfera medieval que conecta con el aspecto oscurantista del mundo terrestre bajo el dominio de Rumfoord y su nueva religión. En este contexto, el protagonista aparece con el aspecto de un hombre primitivo entrado en años. La idea de un recomienzo se sugiere también en la tosca desnudez del personaje:

Había un hombre de apariencia salvaje que estaba en el cementerio, maravillado ante el aire cremoso, lo verde, lo húmedo. Estaba casi desnudo, y tenía la barba retinta y el pelo largo, enmarañado y salpicado de gris. Lo único que llevaba era un taparrabos de harapos sujeto con un alambre (p. 168).

¹²³ Lugar de Nueva Inglaterra donde Vonnegut residió durante 20 años con Jane y sus hijos, entre 1951 y 1971, hasta que se separa de su esposa y se muda a Nueva York.

¹²⁴ “Cuando abril con sus chaparrones busca / la sequía de marzo hasta la raíz / y baña cada vena en un licor dulce / cuya virtud engendada es la flor” (p. 171).

Del deteriorado campanario de la iglesia cuelga un muñeco de madera ahorcado llamado *malachi*: “El muñeco tenía un significado religioso. Representaba una forma repelente de vida que ya no existía” (p. 170). A diferencia del crucifijo cristiano con su exortación a la *imitatio Christi*, el malachi es un objeto para recordar una forma de vida y una creencia repudiables, como si fuese un fetiche vudú. Unk no solo ha inspirado ese muñeco, símbolo del rechazo de la suerte desigual entre la gente, sino también una profecía que está a punto de cumplirse: “Que un solitario rezagado del Ejército de Marte llegaría un día a la Iglesia de Redwine” (p. 169), llamado “el Fatigado Vagabundo del Espacio” (p. 169). La profecía dicta que el párroco vista al protagonista con un traje ridículo, acaso un paralelismo burlesco de la coronación de Cristo como rey de los judíos.

III.2.2.5.a. Malachi como chivo expiatorio

Una vez vestido como dicta la profecía, Malachi/Unk es llevado en procesión hasta Newport, a bordo de un camión de bomberos y acompañado por una multitud que lo vitorea y le tira flores. La escena parece aludir combinadamente a la entrada de Jesús en Jerusalén y, menos abiertamente, a la procesión al Calvario, dado que el objetivo de todo el espectáculo es juzgar y desterrar a Malachi de la Tierra, con la diferencia de que, en lugar de un dios encarnado que se sacrifica por amor a la humanidad, se trata de un hombre común (que anhela hallar a Stony, “su mejor y único amigo”, p. 169) a punto de ser expulsado de la comunidad humana. Como el novicio en los ritos de paso, el personaje se comporta con humildad y respeto, ignorante de lo que sucede. Disfruta de la algarabía circundante y se deja llevar.

La procesión llega a Newport donde Malachi es recibido por Rumfoord para la puesta en escena final del drama del Vagabundo del Espacio. En un tablado convenientemente montado en los jardines de la mansión, la impensada familia (Malachi, Beatrice y Crono) es

sometida a un juicio espectacular. Ante la multitud, el resentido y despiadado antagonista ridiculiza lo que supone que Unk piensa de su situación: que finalmente está siendo recompensado por tanto sufrimiento.

Odiamos a Malachi Constant —dijo Rumfoord desde lo alto del árbol— porque aceptó los fantásticos frutos de su fantástica buena suerte sin un escrúpulo, como si la buena suerte fuese la mano de Dios. ¡Para nosotros, los de la Iglesia de Dios el Absolutamente Indiferente, no hay nada más cruel, más peligroso, más blasfemo que un hombre que cree que... que la suerte, buena o mala, es la mano de Dios! (pp. 195-196, cursiva del autor).

El uso de altoparlantes y el ocultamiento de Rumfoord (“como una araña”, p. 193) en la copa de un árbol vuelve a la escena paródicamente reminiscente del diálogo entre Job y Dios, y del final inverosímil de la historia de Job, que recupera con creces todo lo perdido. En efecto, el final del aparatoso recibimiento es contrario a las expectativas de Unk de reencontrarse con su familia y su amigo Stony, y de poder llevar una vida más dichosa en la Tierra. La principal acusación contra el protagonista es puritana: se lo condena “por haberse revolcado en la inmundicia” (p. 203) y no haber hecho nada meritorio con su desmesurada riqueza, más que invertirla en la disipación y la promiscuidad, y la pena es la expulsión de la Tierra. No contento con ello, y antes de que Malachi suba a la nave que lo llevará a Titán, Rumfoord le revela cruelmente la verdad sobre Stony: que Malachi lo mató con sus propias manos. La comparación con la araña habla del carácter tramposo de Rumfoord, que utiliza sus poderes para envolver y aprovecharse de los demás.¹²⁵ En este episodio, su malicia contrasta con la ingenua franqueza y predisposición de Malachi.

III.2.2.5.b. Bee como iniciada

Las experiencias vitales de Bee y Crono, por otra parte, no les permiten participar de la ilusión colectiva, mucho menos respetar a Rumfoord. Para ellos, el regreso a una vida

¹²⁵ “En el pensamiento simbólico cristiano, la araña es la contraimagen ‘mala’ de la ‘buena’ abeja y casi siempre representa el instinto pecaminoso que chupa la sangre al ser humano” (Biedermann, 1993, p. 41). También está muy cerca la referencia a Swift, cuando al final de *The Battle of Books* compara la abeja (portadora de luz y dulzura) con los autores clásicos, y la araña (que saca de sí misma su alimento) con los modernos.

convencional no es posible. Rumfoord se encarga de juzgar a Bee en segundo lugar y revelarle que ella fue en otro tiempo su esposa. La acusación contra ella es “haberse negado a arriesgar viviendo su imaginada pureza” (p. 203) y conducirse como si fuera superior a los demás. Es decir, el “pecado” de Beatrice es opuesto al de Malachi. También su reacción. A diferencia del humillado y obediente protagonista, ella no vacila en afirmarse a sí misma y a su hijo misantrópicamente, mandando al diablo a Rumfoord y a toda la humanidad.

...Cuando mi hijo y yo caminemos juntos hacia esa escala y la subamos, *no* lo haremos por usted o por su tonta multitud. Lo haremos por nosotros mismos, y nos probaremos a nosotros mismos y a todo el mundo que quiera mirar, que no tenemos miedo de nada. ... No recuerdo los viejos tiempos —dijo Beatrice— en que yo era el ama de esta propiedad, en que no podía soportar el hacer nada o que se me hiciera nada. Pero me gusté a mí misma en el instante en que usted me dijo que yo había sido así. La raza humana es una cosa despreciable, y lo mismo la Tierra, y usted también (p. 204).

La respuesta de Bee muestra un mejor afrontamiento de la prueba que Malachi, si se considera la demostración de valentía (“no tenemos miedo de nada”), autoconfianza y conocimiento de sí (“me gusté a mí misma...”) como rasgos que en general denotan madurez. Además, Bee se muestra más capaz de aceptar e integrar su viejo yo, mientras que Malachi/Unk/Vagabundo proyecta la imagen de un sujeto fragmentado y abatido.

III.2.2.6. Ironía cósmica y conocimiento de sí

Titán, novena luna de Saturno, constituye ciertamente un nuevo Edén para los tres exiliados, y el final de su peregrinaje espacial. El satélite tiene atmósfera, oxígeno, bosques, praderas, montañas y mares color esmeralda. Hay grandes aves azules (los *titanic bluebirds*¹²⁶) y margaritas gigantes. El cielo es una fiesta para el ojo a causa de los anillos de Saturno, también llamados “Arco iris de Rumfoord” (todo lleva nombres alusivos a Rumfoord, quien habita un palacio idéntico al Taj Majal, construido por sus esclavos marcianos). Allí se encuentra también Salo, un extraterrestre, y Rumfoord y Kazak siempre están materializados.

¹²⁶ El azulejo es un ave asociada en general con la idea de felicidad.

El viajero Salo es el embajador de los tralfamadorianos, una raza de robots de un planeta distante, cuya misión es llevar un mensaje al extremo más lejano del universo al que pueda llegar. Por una avería de su nave, ha pasado aproximadamente doscientos cinco mil años en el Sistema Solar esperando la llegada del repuesto: la pieza de metal y amuleto de la suerte de Crono. Toda la historia de la humanidad es el resultado de la manipulación ejercida por los tralfamadorianos para comunicarse con Salo por medio de la “Voluntad Universal de Llegar a Ser” (p. 108), la energía que permite el movimiento y el influjo a través de distancias siderales. Esta ampliación de la perspectiva cósmica por medio del recurso a una civilización extraterrestre no solo degrada la visión antropocéntrica de la historia (la decadencia de imperios y civilizaciones terrestres se debe a las frecuentes fallas de la comunicación entre Tralfamadore y la Tierra), sino que además implica una ironía dramática respecto de Rumfoord, quien ahora aparece como el burlador burlado, víctima de las maquinaciones de fuerzas superiores: “Aunque Rumfoord había sido infundibulado cronosinclásticamente y cabía esperar que tuviera una visión más amplia de las cosas, Salo había descubierto que seguía siendo un terráqueo sorprendentemente provinciano en el fondo del corazón” (p. 212).

La superioridad de los tralfamadorianos respecto de los terrícolas es, no obstante, meramente tecnológica, y se inserta en una gradación por la cual las entidades pierden o carecen de cuerpos naturales a medida que se alejan de la Tierra (Rumfoord es un fenómeno ondulatorio y los tralfamadorianos son robots que están muy lejos de ser una civilización perfecta), congruente con la idea de que en el espacio exterior lo que predomina es la muerte. Célebres construcciones como Stonehenge, la Casa Dorada de Nerón, la Gran Muralla China, el Kremlin y el Palacio de la Liga de las Naciones en Suiza son, en realidad, mensajes anodinos y costosos, enviados para tranquilizar a Salo, como “Sé paciente. No te hemos olvidado” o “Estarás en camino antes de lo que piensas” (p. 211), lo cual reduce la historia de la civilización humana al absurdo. Anodino es también el mensaje que Salo transporta a los

confines del universo y tiene prohibido abrir, que simplemente dice “Saludos” (p. 233). Los tralfamadorianos, a pesar de vivir millones de años, no conocen el origen de su especie. Poseen un mito que sugiere que antes de ellos hubo una raza de criaturas no mecánicas que, en su afán por descubrir la finalidad de la existencia, crearon una variedad de máquinas que eventualmente las superaron en inteligencia y, por deseo de las hastiadas criaturas, las aniquilaron “en menos tiempo del que se tarda en decir ‘Tralfamadore’” (p. 214). Este relato interpolado alude satíricamente al contexto extraliterario, a la creciente alienación humana propiciada por el deslumbramiento tecnológico, y remite a lo anunciado en los primeros párrafos de la novela respecto del autoconocimiento y el “ir hacia adentro”.

Es precisamente un mayor conocimiento de sí mismos lo que los personajes han ganado al final de la novela. Cada uno representa distintas maneras de lidiar con la ausencia de un sentido cósmico establecido y único; salvo Rumfoord, que se enoja con Salo cuando descubre que ha sido usado por los tralfamadorianos y se encapricha con que el robot le revele el mensaje secreto. Cuando Salo finalmente decide romper su juramento –yendo en contra de su programación maquinal– es demasiado tarde: Rumfoord se ha desintegrado completamente. De este modo, el robot se humaniza al conocer la amistad y el dolor, mientras que Rumfoord se pierde a sí mismo en su afán de control.

Por su parte, el viejo y desdentado Malachi adopta una solitaria vida pastoril (opuesta a la disipación y el egoísmo de su juventud) y llega a comprender que “el objeto de una vida humana, quienquiera que sea que la controle, es amar al que está cerca para ser amado” (p. 243): en su caso, Beatrice. Ella se instala en el palacio y se dedica a escribir una refutación de la visión rumfoordiana de la vida humana como insignificante e intrascendente: “lo peor que le puede ocurrir posiblemente a cualquiera (...), es no ser usado para nada por nadie” (p. 240). La transformación más llamativa es la de su hijo:

A los diecisiete años, el joven Crono se había marchado de su hogar palaciego para unirse a los azulejos, las criaturas más admirables de Titán. Crono vivía ahora entre sus nidos, junto a los estanques Kazak. Usaba sus plumas, se sentaba sobre sus huevos, compartía sus alimentos y hablaba su idioma (p. 236).

En la unión de Crono a los azulejos hay una decisión individual por la que el personaje se asume como “titano” en lugar de terrestre o marciano, manifestando un nivel de autodeterminación aún mayor que el de Beatrice. Este personaje representa una humanidad que abandona la civilización para reintegrarse al tiempo de la naturaleza, a una suerte de sagrada animalidad. Es otro caso de “inocencia radical”, como el de Boaz. Según lo sugiere su nombre, Crono simboliza las posibilidades de transformación del ser humano a través del tiempo, tanto en el nivel cultural como en el biológico (cuestión abordada en *Galápagos*).

Puede verse que cada personaje constituye una realización distinta de la libertad individual, y que en sus trayectorias se relativiza cualquier expectativa mundana: las asociadas con la clase social (Malachi y Beatrice pierden toda su fortuna y estatus, por ejemplo), las propias de una cultura (familiar, religiosa, extraterrestre) y hasta las vinculadas a la naturaleza biológica, como en el caso de Crono. La secuencia implica una progresión, para Malachi y Beatrice, desde la enajenación y la carencia de amor hasta la expiación, afirmación y respeto de sí mismos y entre sí; mientras que para Crono, que es producto de “la caída” y nace en el infierno de Marte, la secuencia lo afirma en su libertad e indiferencia respecto de las convenciones humanas. En cambio, para quien intenta digitar sus vidas e imponer un orden (Rumfoord), la secuencia narrativa evidencia ofuscación.

Con todo, aunque al final el villano muera y sus víctimas logren llevar una vida apacible, no hay que perder de vista que esta tiene lugar lejos de la Tierra, lo cual podría ser un modo de resaltar la ficcionalidad del final. En efecto, el final mantiene la tensión entre la necesidad humana de orden (con sus fantasías compensatorias) y la realidad de un universo vasto, indiferente y a menudo cruel. Tras la muerte de Beatrice, Salo se dispone a partir y le

ofrece a Malachi llevarlo a la Tierra. En el camino, el robot se da cuenta de que su idea ha sido pésima, puesto que Malachi quiere quedarse en Indianápolis, una ciudad que no es especialmente hospitalaria para un viejo sin hogar ni familia. Por compasión, decide hipnotizarlo para que, cuando muera, tenga una visión de su amigo Stony que viene a buscarlo para llevarlo al Paraíso, donde Beatrice lo espera, en una clara alusión al poema dantesco, que destaca el lado benéfico y humanitario de la creencia en un paraíso ultraterreno. Dos horas después de aterrizar, mientras nieva copiosamente, Malachi muere solo en una parada de autobús a causa del frío, como “La niña de los fósforos” de Andersen. En un doble movimiento de transgresión y conservación, como teoriza Hutcheon (1993), Vonnegut parodia las alegorías cristianas para revivificar su significado ético y moral; es decir, la importancia de la compasión y la generosidad durante nuestro tránsito por el planeta.

III.2.3. *Madre noche (Mother Night, 1962)*

Madre noche es la primera novela “no futurista” de Vonnegut (Ketterer, 1976). Además de parodiar la *spy novel* y el *romance*, constituye un abordaje humorístico del nazismo y del problema del mal, una cuestión candente en la época a causa del juicio a Adolf Eichmann y la cobertura de Hannah Arendt para *The New Yorker*.

La primera edición fue publicada en rústica en 1962 por Fawcett Publications, y la primera traducción al español (aparecida en 1974) la realizó J. C. Guiral para Editorial Sudamericana. Para nuestro análisis nos remitimos a la traducción de Carlos Gardini para la Bestia Equilátera, de 2016.¹²⁷

Desde un punto de vista pragmático, el aspecto iniciático de esta novela consiste en la representación irónica de la profunda alienación que la mentalidad totalitaria supone, al

¹²⁷ Cabe señalar que las traducciones de Gardini, si bien son de procedencia argentina, no recurren al voseo, probablemente a causa de una decisión editorial que apunta a la viabilidad de la exportación del texto a otros mercados latinoamericanos, como observa Melendo (2014).

reflejar las contradicciones sobre las que se apoya. Esto se logra por medio de la ironía y el uso de un narrador-protagonista no confiable.

La novela consiste en las confesiones de Howard Campbell Jr.: “estadounidense de nacimiento, nazi por reputación y apátrida por vocación” (*Madre noche*, 2016, p. 21). Su relato en primera persona está enmarcado por una “Nota del compilador” (p. 11) que refiere los cambios introducidos por el editor (Vonnegut, según la firma) en el texto. Allí se explica también el título de la novela, cuya elección se atribuye al protagonista. La frase, se indica, fue tomada de un parlamento de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe:

Soy una parte de la parte que al principio era todo, parte de la oscuridad que dio nacimiento a la luz, esa luz arrogante que ahora disputa el antiguo rango y espacio de Madre Noche pero no logra triunfar; a pesar de sus esfuerzos, está adherida a la materia y no puede liberarse. La luz fluye de la sustancia, la embellece; los sólidos obstruyen su camino, así que confío en que no falta mucho tiempo para que la luz y la materia del mundo sean destruidas en conjunto (p. 13).

Esta referencia cosmogónica plantea el problema del mal como preexistente a la creación y como consustancial con ella. El caos primordial de la Madre Noche funciona como expresión mítica de la irracionalidad y la amoralidad de la naturaleza humana, que la novela aborda en relación con la cuestión del pensamiento totalitario representado por el nazismo y encarnado en la figura de Campbell como doble espía. La duplicidad, de hecho, caracteriza a todos los personajes de manera tal que se naturaliza, y a esto apunta la moraleja que aparece en la introducción añadida a la segunda edición de 1966: “Esta es la única novela mía cuya moraleja conozco. No creo que sea una moraleja espectacular, es solo que sé cuáles es: somos lo que fingimos ser, así que debemos tener cuidado con lo que fingimos ser” (p. 7).

Otro prefacio a la edición polaca de 1984, *Matka Noc* (de circulación clandestina), añade un nuevo marco narrativo, y un cuarto prefacio se incluye en la edición rusa de

1986.¹²⁸ Mientras que la nota editorial de 1962 juega con la ilusión de verosimilitud y señala la paradoja del arte como uso de la mentira ya sea para expresar la verdad u ocultarla, la introducción de 1966 explicita una moraleja sobre la tendencia humana al autoengaño, que se atribuye a las necesidades de pertenecer a un grupo y salvar el pellejo. El prefacio a la edición polaca subraya esto con una crítica a la acción política irreflexiva o gregaria (alienada): “Sooner or later the unity of the party can destroy everyone” (citado por Jamosky & Klinkowitz, 1988, p. 219). El efecto más importante de esta múltiple enmarcación “is on the reader, having any diverting sense of personal authority removed from the text, leaving it to speak for itself as the artwork Vonnegut more surely intends” (p. 219). De este modo, *Madre noche* sumerge al lector en un laberinto de ironías que revela la facilidad con que el ser humano puede mentirse a sí mismo para eludir la responsabilidad.

III.2.3.1. El falso héroe y la falsa inocencia

Creo que el hombre es un animal de infantería.

-Kurt Vonnegut, *Madre noche*

Howard Campbell Jr. es una elaborada representación de los profundos alcances de la alienación humana, lograda a través de la ironía y el rol del personaje como narrador. La ironía está fuertemente atada a su condición de doble espía, ya que es agente de los aliados a la vez que eficiente propagandista nazi.

Campbell tiene la expectativa de que su labor de espionaje haga de él un héroe, como lo confirma eventualmente la conversación con su reclutador estadounidense (Frank Wirtanen): “–Supongo que nadie me recibirá como un héroe. / –Ni lo sueñe (*Madre noche*,

¹²⁸ Las traducciones al español disponibles no incluyen estos dos últimos prefacios. Hemos accedido a una paráfrasis de su contenido gracias al artículo de Jamosky y Klinkowitz (1988).

2016, p. 173)”. Asimismo, está convencido de que su máscara antisemita es una mera estratagema distractiva para no despertar sospechas como espía.

Yo había pensado que mis emisiones radiofónicas eran irrisorias, pero es difícil ser irrisorio en un mundo donde tantos seres humanos son refractarios a la risa y la reflexión, y están ansiosos de creer, rugir y odiar. ¡Mucha gente quería creerme! (p. 152).

La elocuencia de Campbell es tan eficaz que hasta su reclutador estadounidense lo considera nazi: “–¿Usted cree que yo era nazi? / –Claro que lo era” (p. 174). Incluso aquellos que tienen dudas respecto de la ideología fascista alemana, como su suegro Werner Noth, con solo escuchar el programa de radio de Campbell se sienten reafirmados en su falsa conciencia:

Comprendí que casi todas las ideas que sostengo ahora, que me impiden sentir vergüenza de todo lo que haya hecho o sentido como nazi, no venían de Hitler, de Goebbels ni de Himmler, sino de ti. –Me tomó la mano–. Solo tú me salvaste de llegar a la conclusión de que Alemania había enloquecido (p. 103).

Mientras el personaje afirma haber contribuido a la lucha contra el nazismo, en Estados Unidos sus mentiras inspiran a los fascistas locales, fanáticos de la supremacía blanca: el reverendo Lionel Jason David Jones, el Führer Negro de Harlem (chofer de Jones), August Krapptauer (guardaespalda de Jones) y el padre Keeley (un sacerdote católico excomulgado, de origen irlandés). Amigos del Ku Klux Klan y promotores de “panfletos desaforados que advertían a todos los anglosajones protestantes que se unieran contra la dominación judeonegroide” (p. 74), este grupo variopinto considera un héroe a Campbell por tener “el coraje de revelar la verdad sobre la conspiración de la banca judía internacional y los comunistas judíos” (pp. 71-72), y aquí la conexión entre judíos y comunistas puede ser una alusión indirecta al macartismo, en cuanto forma local del pensamiento totalitario. Cabe mencionar que dichos personajes, caricaturescos y ridículos, se inspiran en personajes históricos, como lo demuestra Susan Farrell (2016). Esta crítica también propone que: “...Campbell’s life as a double agent is wishful thinking on his part, a lie he tells to justify his

own reprehensible behavior” (Farrell, 2014, p. 228). Si bien la hipótesis es discutible, su lectura contribuye a destacar la poca fiabilidad de Campbell como narrador, a la vez que pone de relieve la destreza de Vonnegut para representar la interpenetración de ficción y realidad, que resulta en una plasmación artística del entramado psicológico que hace posibles realidades históricas como la del nazismo.

Otro ejemplo de ironía es que el narrador-protagonista se detiene en las figuras de Adolf Eichmann y el reverendo Jones (líder ficcional de los fascistas estadounidenses) con el fin de diferenciarse de ellos, sin ser muy convincente. Al final del capítulo 13, que consiste en una sinopsis biográfica sobre Jones, Campbell afirma:

¿Por qué lo he honrado con esta biografía detallada?

Para señalar el contraste entre mi persona y un racista ignorante y loco. Yo no soy ignorante ni estoy loco. Los sujetos cuyas órdenes acaté en Alemania eran tan ignorantes y locos como el doctor Jones, y yo lo sabía.

Que Dios me perdone. Aun así acaté esas órdenes (*Madre noche*, 2016, p. 77).

En cuanto a Eichmann, Campbell relata el encuentro con él en una cárcel de Tel Aviv, y concluye que aquel no merece ser juzgado ante un tribunal porque está loco:

...Ese hombre no solo no sabe distinguir el bien y el mal, sino que su mente procesa por igual la verdad y la falsía, la esperanza y la desesperación, la belleza y la fealdad, la amabilidad y la crueldad, la comedia y la tragedia, sin la menor discriminación.

Mi caso es distinto. Siempre sé cuando digo una mentira, soy capaz de imaginar las crueles consecuencias de que alguien crea mis mentiras, sé que la crueldad está mal. No podría mentir sin notarlo, así como no podría orinar un cálculo sin darme cuenta (p. 156).

Irónicamente, las coincidencias de caracterización con Jones y Eichman apuntan a que Campbell se parece mucho más a ellos de lo que quiere admitir. Al igual que Jones, es autor de propaganda antisemita y un monógamo feliz. Como Eichmann, escribe su autobiografía en prisión, deber ser juzgado por su vínculo con el nazismo y, aunque admite haber cometido crímenes, sus confesiones no dan cuenta de que se sienta culpable o responsable: los locos son los otros; en el fondo, él no. Además, el personaje confiesa haber brindado otros servicios al nazismo que no eran necesarios. Por ejemplo, aparte de propagar el antisemitismo por la

radio, concibe la idea de “una unidad de combate compuesta principalmente por prisioneros de guerra americanos” (p. 99) que actuaría en el frente ruso y sería una máquina de luchar “motivada por el amor a la civilización occidental y el horror a las hordas mongoles” (p. 99). También diseña los uniformes y las insignias, y redacta el credo de dicho cuerpo de combate. Por otro lado, dibuja la caricatura-pastiche de un judío para ser usada como blanco de tiro, de la que se realizan millones de copias: “Confieso que este blanco representa un exceso de fervor laboral, pues yo no trabajaba como artista gráfico para los nazis. Lo ofrezco como prueba contra mí mismo” (p. 147).

Por medio de Campbell y sus amigos fascistas, la novela retrata satíricamente el fanatismo de los grupos estadounidenses ultraconservadores, con su ideal blanco, cristiano y belicoso. Como señala Farrell (2016), Vonnegut “is exploring the very real, historical phenomenon of the rise of American fascism in the 1930s and 40s” (p. 3). El hecho de que dichos personajes tengan sus mitines en un sótano puede ser leído como una metáfora de la intolerancia reprimida por una cultura que se pretende paladín de la libertad y la democracia. Se apunta así a la velada continuidad del mito ario dentro de la sociedad estadounidense, con lo que se demuestra que el problema de la “mente totalitaria” no es patrimonio exclusivo de la Alemania nazi.

Nunca he visto una demostración más sublime de la mente totalitaria, una mente que se podría comparar con un sistema de engranajes cuyos dientes se han limado al azar. ... Lo más apabullante de la mente totalitaria clásica es que los engranajes mutilados están rodeados por hileras intactas de dientes en estado de impecable mantenimiento, que funcionan a la perfección. ... Los dientes faltantes son verdades sencillas y evidentes, verdades accesibles y comprensibles aun para los niños, en la mayoría de los casos. ... Por eso la Alemania nazi no detectaba diferencias importantes entre la civilización y la hidrofobia... (*Madre Noche*, 2016, pp. 198-199).

La referencia a la integridad de los niños marca una importante distinción entre la inocencia infantil y la pretendida inocencia de Campbell. En este sentido, su sentimentalismo exacerbado, expresado a través de formas paródicas que ponen en evidencia la cursilería de

su obra dramática, es otro indicio de su defectuosa percepción de la realidad, nutrida de ficciones ramplonas sobre la pureza de corazón, el heroísmo y el amor.

En la época dorada de su ascenso en la sociedad nazi, Campbell se dedica con éxito al teatro. Escribe dramas sensibleros de tema caballeresco “con tanto contenido político como una bomba de chocolate” (p. 49). Entre ellos se destaca *La copa*, una pieza sobre el Santo Grial, exitosa entre alemanes y soviéticos, y la favorita de Stalin. Estas asociaciones sugieren la correlación entre el totalitarismo y un cierto tipo de arte literario basado en clichés románticos.

El tema de la obrita no solo alude al interés nazi por el Grial (relacionado con el deseo de establecer una genealogía aria que se remontara a un Jesús no judío), sino que además sugiere el vínculo de la inmadurez de Campbell con una estética *kitsch*. Consiste en la parodia de un mito pagano-cristiano resignificado por el totalitarismo. Trata sobre una doncella “cegadoramente pura” (*Madre noche*, 2016, p. 182) que custodia el Santo Grial hasta que llega un caballero también virtuoso y lo gana. Ambos se enamoran y comienzan a tener pensamientos impuros, dejando de ser merecedores del cáliz sagrado. Para que la doncella lo recupere, el caballero decide huir sin el Grial, que desaparece de todas formas. Por este motivo, los amantes consuman su amor creyendo que ya están condenados. Sin embargo, a la mañana siguiente se les vuelve a aparecer, “sugiriendo que el cielo no desprecia un amor como el de ellos” (p. 183). Finalmente, el Grial desaparece definitivamente, “dejando que el héroe y la heroína vivan felices para siempre” (p. 183).

En la obrita puede apreciarse que el comportamiento del Grial, símbolo del corazón y centro espiritual (cf. I.2.6.1.a), es equívoco, caprichoso. Al principio, su presencia es prueba de la castidad y pureza de sus custodios. Luego, la primera vez que desaparece, es tomado como un signo de la depravación de los amantes. Por último, con su desaparición definitiva

parece indicar una aceptación de la concupiscencia, o bien, la final irrelevancia del símbolo. Estos cambios de sentido dan cuenta de los valores acomodaticios de Campbell.

A través de la consagración de su yo más íntimo al arte y al amor, Campbell cree evadirse de lo que ocurre alrededor. El personaje se refiere a su matrimonio como *Das Reich der Zwei* (“la nación de dos”), que es también el nombre de un proyecto dramático suyo comentado en el capítulo nueve: “Trataría sobre el amor que nos profesábamos mi esposa y yo. Mostraría que en un mundo desquiciado, una pareja de amantes solo podía sobrevivir en un país integrado por ellos mismos, una nación de dos” (p. 49). En esta idea de una relación monógama compacta y cerrada se advierte el descompromiso del personaje respecto del entorno más amplio. Sin embargo, tampoco esas afirmaciones del personaje escapan a la ironía. A pesar de que las referencias a la intensidad erótica de la intimidad de la pareja dan cuenta de un vínculo muy estrecho y una gran complicidad entre Helga y Campbell, la mujer cree que su marido es un verdadero nazi e ignora que es un espía para los enemigos: “Mi Helga creía que yo hablaba en serio al decir las chifladuras que decía por la radio y en las fiestas” (p. 55). Además, el protagonista no sabe qué fue de ella y piensa que murió en Crimea. Sin embargo, cuando en el capítulo 14 los fascistas estadounidenses le “traen” a una mujer que afirma ser su esposa, Campbell lo cree, a pesar de notar que, para ser una mujer madura, está sorprendentemente bien conservada. Aquí, por medio de la ironía dramática, el texto muestra al lector mucho más de lo que Campbell parece percibir. Antes de llegar a verla, el narrador-protagonista describe cómo espera que se vea una mujer de cuarenta y cinco años que ha sobrevivido a la guerra: “una desmañada criatura de dedos deformes”, “una cosa sin nombre y sin sexo” (p. 85). No obstante, salvo por una cabellera totalmente blanca, la mujer “estaba tan esbelta y rozagante como mi Helga en nuestra noche de bodas” (p. 86). Campbell está fascinado con la lozanía de la mujer y con la perspectiva de recuperar su *Reich der Zwei*, por lo que no parece importarle si ella es Helga o no. Al cabo de unos días, la mujer

confiesa ser Resi Noth (la hermana menor de Helga), quien ha estado enamorada de Campbell desde pequeña. La confesión es motivada porque Resi entiende que el protagonista ha dejado de ser nacionalsocialista, y ese cambio le hace pensar que ya no la ama (a Helga). A esto Campbell responde pomposamente que nada podría alterar el amor que siente por ella: “Nuestro amor es demasiado profundo para afectarlo con palabras. Es un amor del alma” (p. 130).

La comparación con Edgar Guest (p. 174), un popular autor de poesía sensiblera de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos (a menudo incluido en las *Selecciones del Reader's Digest*), indica el tipo de artista que Campbell es. Su concepción edulcorada y superficial de dicho rol se evidencia no solo en su forma de ver el arte y el amor, sino en la respuesta que da a la propuesta de convertirse en espía:

–Si se cree que iré a casa a pensarlo, se equivoca. Cuando vaya a casa, será para compartir una grata comida con mi bella esposa, escuchar música, hacer el amor con mi esposa y dormir como un tronco. No soy soldado, y soy apolítico. Soy un artista. Si viene la guerra, no haré nada para contribuir a ella. Si viene la guerra, me encontrará trabajando en mi pacífico oficio (p. 52).

Contradiciendo sus declaraciones, Campbell termina siendo un espía eficiente (“el único que sobrevivió hasta el final de la guerra y no perdió nuestra confianza”, p. 172) y recibe “la paga de un soldado raso” (p. 175) como recompensa por sus servicios. Su idea de un arte apolítico es socavada por el hecho de que pone acriticamente sus dotes artísticas al servicio de la guerra. Como señala el narrador-compilador, el hecho de ser un exdramaturgo y escritor es suficiente advertencia para el lector sobre la tendencia de Campbell a distorsionar la realidad (“...las exigencias de su arte ya bastaban para inducirlo a mentir sin que viera nada malo en ello”, p. 11). El propio Campbell lo confiesa, luego de que Wirtanen aduzca la “vena romántica” (p. 53) del personaje como razón para aceptar ser espía:

El mejor motivo era mi histrionismo. Un espía como el que describía tendría la oportunidad de hacer grandes actuaciones. Yo engañaría a todo el mundo con mi brillante interpretación de un nazi, por dentro y por fuera.

Y, en efecto, engañé a todo el mundo. Empecé a pavonearme como la mano derecha de Hitler, y nadie veía al yo bueno que escondía en mi interior (p. 53).

La perspectiva de otro personaje (George Kraft, espía ruso, vecino y amigo de Campbell en Nueva York) confirma la locura de Campbell: “En su opinión [la de Kraft], yo era un nazi ferviente, pero no se me debe considerar responsable de mis actos, pues políticamente era un idiota, un artista que no sabía distinguir entre la realidad y los sueños” (p. 230).

La condición esquizoide de Campbell, que él niega constantemente pero confirma con sus contradicciones, despierta la pregunta por el grado de culpabilidad imputable al personaje. Campbell no es un personaje antipático y no parece un villano cabal, pero no hay que perder de vista que es un narrador sumamente persuasivo. Tanto es así que el lector puede llegar a creer en su supuesta inocencia (como hace Broer, 1994). Pero esta inocencia no es “pureza del corazón”, no es santidad, ni mucho menos inmadurez moral (Campbell es adulto). Se trata más bien de una forma de enfermedad mental, de mitomanía, incluso perversidad. El propio Vonnegut lo lee así: “In *Mother Night*, Howard W. Campbell, Jr. was an authentically bad man. He drew a pistol target for the S.S. which took the form of a Jew with a long nose, he.... I could go on” (citado por Reilly, 1980, p. 24). Vonnegut ha logrado retratar en su personaje el problema, enunciado por Arendt (citada por T. White, 2018, par. 2), de un sujeto que comete actos malvados sin advertirlo.

III.2.3.2. El contraste entre Campbell y otros personajes

La caracterización negativa del protagonista presenta atenuaciones. Un primer ejemplo es el contraste con Arnold Marx, uno de los guardias en la prisión de Jerusalén donde Campbell escribe la autobiografía. Gran conocedor de la época del rey asirio Tiglath-

Pileser III, este joven de dieciocho años trata al prisionero con cierta condescendencia por no saber quién fue dicho personaje histórico. Irónicamente, Arnold ignora quién fue Joseph Goebbels. No sabe nada sobre la Segunda Guerra Mundial. “No le interesa” (p. 22). Al ser presentado en el primer capítulo, este episodio predispone a la lectora o lector a simpatizar con Campbell.

Otra instancia de atenuación de la caracterización negativa del protagonista es la inclusión en la trama del teniente Bernard B. O’Hare, un personaje que, a la manera del inspector Javert en *Los miserables*, está obsesionado con capturar a Campbell. Lo logra inicialmente, al final de la guerra, pero luego Campbell es liberado por Wirtanen y O’Hare le pierde el rastro. Muchos años después, O’Hare descubre el paradero de Campbell y se dispone nuevamente a buscarlo. En cierta forma, el personaje caricaturiza al caballero andante, al perseguidor y al representante de la ley. Está tan ridículamente absorbido por fantasías maniqueas del bien y del mal que Campbell parece normal en comparación (acaso porque en ese momento está cerca de asumir la responsabilidad de sus crímenes y entregarse a la justicia): “O’Hare tenía una perspectiva mucho más dramática de lo que éramos el uno para el otro. Cuando estaba ebrio, al menos, se consideraba un san Jorge, y yo era el dragón” (p. 216). Es posible que Vonnegut satirizara de este modo ciertas reacciones que consideraban la tesis de Arendt una relativización del mal, como si la única forma de concebirlo fuera la de una idea absoluta. Así lo sugiere el diálogo entre ambos personajes en el antepenúltimo capítulo, especialmente los parlamentos de O’Hare, cuyo lenguaje parece imitar el de los superhéroes de historieta, con expresiones como “¡Aquí vengo...!” , “Eres el mal absoluto”, “nacé solo para despedazarte” (pp. 219-220). Las respuestas de Campbell, en cambio, sugieren que este no lo toma en serio, e intensifican la ridiculización de O’Hare y lo que representa.

O'Hare pertenece al tipo del soldado fanfarrón, dado el contraste entre la imagen que tiene de sí (proyectada por su grandilocuencia e impecable uniforme militar) y su situación real y pedestre, su “destino de bancarrotas, helados, hijos a granel, termitas y bolsillos vacíos” (p. 221). La deflación del ex-teniente (ahora vendedor de helados, y alcohólico) es anticipada por la comparación con una rata al comienzo del capítulo, y confirmada al final cuando, al ser rápida y fácilmente derrotado por Campbell, huye entre vómitos y lágrimas. Funciona como la representación hiperbólica de las pasiones más básicas que motivan al hombre en su agresividad: el resentimiento odioso y el aburrimiento. Frente a sus parlamentos irrisorios, las palabras de Campbell poseen un sentido más profundo, que alude a la presencia del mal en cada una/o:

»Hay muchas buenas razones para luchar, pero no hay ninguna para odiar sin reservas, para imaginarse que el mismísimo Dios Todopoderoso odia igual que tú. ¿Dónde está el mal? Es esa gran parte de cada hombre que quiere odiar sin límites, que quiere odiar con Dios a su lado. Es esa parte de cada hombre que encuentra atractiva toda clase de fealdades.

»Es esa parte de un imbécil que castiga y denigra y va a la guerra con gusto (p. 220).

III.2.3.3. El mito del arca y la cuestión de la supervivencia

La discrepancia cómica (observada a propósito de O'Hare) entre la visión de una realidad enaltecida por fantasías, por un lado, y la de una realidad más vulgar y corriente, por otro, se manifiesta también en cuanto a la cuestión de la supervivencia y el valor que se le otorga. En este sentido, el mito del arca de Noé es el intertexto bíblico con el que Vonnegut dialoga para proponer una reflexión sobre el repertorio de ideas que se asocian con la supervivencia a una catástrofe (véase también III.2.4 y III.5.2), como si equivaliera a la superación de la prueba iniciática por parte del héroe (en los mitos) o el novicio (en los ritos de paso).

Para Mustazza (1990), la alusión al mito del arca en el capítulo 42 (titulado “Sin paloma y sin pacto”) es señal de que Campbell se ve a sí mismo como una especie de Noé: un

hombre recto rodeado de depravación. Existen, sin embargo, otras implicaciones de la alusión bíblica. En ese capítulo, Campbell narra que él y Helga se sintieron, por un instante exquisito y en dos ocasiones, como Noé y su esposa en la cima del Monte Ararat (p. 211). Su sensación es interrumpida por la amenaza de más bombas, lo cual los obliga a descender, y les hace dar cuenta de que “éramos gente común, sin paloma y sin pacto, y que el diluvio, lejos de haber terminado, acababa de empezar” (p. 212). La pareja desciende hasta un atestado refugio antiaéreo, donde una mujer desesperada se dirige a Dios a los gritos pidiéndole que detenga las bombas. La escena se contrapone a la convivencia pacífica que se supone reina en el arca con sus múltiples parejas de animales. Harto, el marido de la mujer la desmaya de un golpe para inmediatamente excusarse por el escándalo y la demostración de debilidad de ella ante un vicealmirante. La reacción comprensiva del superior lo tranquiliza, y ambos hombres intercambian el saludo nazi. Resulta cómico que el marido imponga con violencia su autoridad a la pobre mujer para luego comportarse con docilidad abochornada frente a otro hombre. También lo es que esté preocupado por salvar las apariencias frente a su superior cuando el contexto dicta que la muerte de todos allí abajo es inminente. Además de la base patriarcal del nazismo, la escena muestra también que, ante la posibilidad de la muerte, las personas pueden reaccionar de maneras muy diferentes e incluso seguir comportándose mecánicamente, siguiendo parámetros que no se aplican a la situación de excepción, y sin verdadera conciencia del peligro.

Esta analepsis sobre la guerra se inserta tras la escena en que Campbell queda paralizado en pleno centro de Nueva York, luego de ser liberado por la policía (que lo había atrapado justo antes de escapar a México junto al grupo de fascistas). La razón de su paralización es la pérdida de toda motivación para seguir adelante, a tal punto que un policía le debe ordenar que continúe andando. Campbell obedece inmediatamente, exhibiendo una conducta maquinal que luego se repite cuando se entrega a los Epstein como “un robot

amigable” (p. 225). Entonces, cuando el personaje llega al edificio donde tiene su buhardilla, el lugar vandalizado dispara la asociación con las escaleras de la Berlín bombardeada. La yuxtaposición de la alusión bíblica y la escena en Nueva York sugiere que, a diferencia del mito, los supervivientes de una catástrofe (Campbell es un nazi que ha sobrevivido a la guerra y a la persecución posterior) no son “los elegidos” ni los más justos, fuertes, aptos, sabios o inteligentes; sino los que se han visto favorecidos por el mero azar, contradiciendo las ideas de pureza elegida del personaje. En sí misma, la supervivencia (como la vejez) no implica necesariamente cualidades excepcionales ni madurez moral.

Hacia el final de la novela es como si Campbell estuviera muerto por dentro, lo cual es puesto de relieve por una actitud indolente y escéptica y una conducta mecánica. El extremo de dicha indolencia se patentiza con el suicidio de Resi: decepcionada por la falta de amor de Campbell, toma cianuro y se desploma en sus brazos, sin que el personaje manifieste luego ninguna emoción al respecto. “Había aprendido a prescindir del amor” (p. 205).

Es en el voluntario del *Sonderkommando* que el aspecto oscuro de la voluntad de sobrevivir tiene a su figura emblemática. En el capítulo dos, uno de los guardias de la prisión en Jerusalén, Andor Gutman, le cuenta a Campbell sobre su experiencia como miembro de esos comandos especiales. Lo que Gutman más recuerda es el constante sonar alternado de anuncios y buena música clásica a través de los altavoces del campo de exterminio de Auschwitz, una combinación que remite a la correlación entre la crueldad y la evasión por medio del arte (como se vio en III.2.3.1).¹²⁹ Uno de esos anuncios era la llamada para el *Sonderkommando*, enunciada como si fuera un poema infantil: “*Leichenträger zu Wache*”, o “Transportadores de cadáveres al puesto de guardia” (p. 26). Luego de afirmar que ese

¹²⁹ La asociación de despotismo y exquisito gusto musical también caracteriza a Rumfoord en *Sirenas*: “Se dice que Rumfoord empleó más tiempo en las inútiles discotecas musicales [de las naves marcianas], que en la artillería y en la sanidad militar combinadas. Como ha dicho un ingenio anónimo: «El ejército de Marte llegó con trescientas horas de música continuada y no duró lo suficiente como para escuchar hasta el final el *Vals de un Minuto*»” (*Sirenas*, 1971, pp. 159-160).

martilleo lo convenció de que postularse para el trabajo era una buena idea (lo cual remite al vínculo entre la publicidad moderna y las técnicas de propaganda nazi), Gutman confiesa la profunda vergüenza que ahora le causa haberlo hecho, a lo que Campbell reacciona comprensivamente, con frases como “Naturalmente” y “Entiendo” (p. 26), que ponen de manifiesto el relativismo moral del personaje. Campbell mismo es asociado con el *Sonderkommando* al acudir a los Epstein para entregarse, momento en que la anciana sobreviviente de Auschwitz le recita el anuncio al oído. A diferencia del atribulado Gutman (nombre que en alemán significa “buen hombre”), Campbell (apellido de origen gaélico que significa “boca torcida” o “boca sardónica”) representa la mentalidad y conducta apáticas, mecánicas y cómplices que Vonnegut satiriza.

III.2.3.4. Campbell “iniciador”

En la novela, la juventud suele ser representada de una manera que subraya su utilización y adoctrinamiento por parte de los adultos. Artilleros “de quince o dieciséis años” (p. 115) son presentados sarcásticamente como casos ejemplares de éxito: “chicos jóvenes que ya vestían uniformes de hombre y tenían su propia estructura antitanque con artillería” (p. 115). Otro ejemplo es la Guardia de Hierro de los Hijos Blancos de la Constitución de los Estados Unidos (probable sátira de la *Silver Legion of America*¹³⁰), compuesta por muchachitos que no pasan los veinte años, que se reúne en el sótano del reverendo Jones. “Todos eran rubios. Todos medían más de un metro ochenta” (p. 163). Son enviados por sus propios padres, interesados en encontrar “un movimiento juvenil que intentara mantener la pureza de la sangre americana” (p. 164).

¹³⁰ Conocida también como los camisas plateadas, “...an underground American fascist organization founded by William Dudley Pelley” (“Silver Legion of America”, 2020, par. 1), que existió entre 1933 y 1941, con sede en Carolina del Norte.

¿Qué pasaría si alguien como Campbell estuviera a cargo de la formación de niños y jóvenes? La novela explora la posibilidad en el último capítulo. Durante sus años de aislamiento y vida discreta en Nueva York, el protagonista solicita sin éxito “un puesto de profesor de alemán en una escuela privada” (p. 69). A causa de su postulación, recibe luego publicidad de material pedagógico, como un folleto de Creative Playthings, una empresa (de existencia real) dedicada a la fabricación de juguetes para estimular la imaginación y creatividad infantiles, los cuales “ayudan al niño a canalizar sus agresiones” (p. 231). Campbell responde con una carta en la que, simulando ser docente, revela su costado fascista al despacharse contra “juguetes blandengues, complacientes, lisos y fáciles de manipular” (p. 232), que no preparan a los niños para la crudeza del mundo adulto y sus mezquindades, luchas y mentiras. Su “pedagogía realista” (p. 232), basada en tratar a los niños como si fueran adultos, no puede ser tomada en serio, aunque sí pueden serlo sus observaciones críticas sobre la responsabilidad de los adultos como agentes iniciadores: de su ejemplo depende la reproducción o transformación de la realidad a través de la educación de las nuevas generaciones.

III.2.3.5. Sobre el final de Campbell

Según Broer (1994), la escritura de la autobiografía le permite a Campbell darse cuenta al final de su “moral blindness” (p. 56), y eso lo lleva a tomar la decisión de suicidarse, que para el crítico citado es la manera como el personaje asume la responsabilidad de sus acciones y expía sus culpas. Es difícil juzgar tan resueltamente una cuestión tan controvertida como el suicidio y asignarle un sentido tan rotundo como hace Broer en este caso. Más aún si se tiene en cuenta que, en rigor, Campbell no se suicida, sino que anuncia que *Cree que esa noche colgará “a Howard Campbell por crímenes contra sí mismo”* (p. 234). Así, en tercera persona. Cierra su relato con el cliché “¡Adiós, mundo cruel!” seguido del

saludo de despedida en alemán, pero en forma de pregunta: “*Auf Wiedersehen?*” (p. 234). Aunque más tarde (en *Matadero cinco*) Vonnegut despeje las dudas (“Su nombre era Howard W. Campbell, Jr., y más tarde se colgaría mientras esperaba juicio como criminal de guerra. Así sucedió”, *Matadero*, 2010, p. 116), el cierre de la novela sugiere un final abierto. Es más, el uso de la tercera persona vuelve a marcar la escisión mental de Campbell: ¿es el personaje quien va a morir o uno de sus yos?

En todo caso, es indudable que, por medio de la ironía, la novela humaniza al criminal de guerra y desarma la investidura mítica de los nazis como supervillanos y archienemigos del bien, lo cual situaría a sus oponentes (los Aliados) en la posición heroica. A comienzos de los sesenta en Estados Unidos se promovía fuertemente el nacionalismo por medio de la propaganda chauvinista, en una época de creciente paranoia, marcada por el inicio de la Guerra Fría. Como señala muy perspicazmente Thomas Marvin (2002):

The Nazis considered their victims subhuman. *Mother Night* insists on the humanity of these victims, but it also insists on the humanity of the Nazis because as soon as we deny the humanity of any group we fall into the same way of thinking that made Nazism possible (2002, p. 72).

El nazismo no fue una monstruosidad alienígena, sino un producto aberrante de la propia humanidad. La “mente totalitaria” descrita por Vonnegut no es patrimonio exclusivo de ciertos movimientos políticos históricos, sino una manifestación bastante frecuente en las sociedades de la segunda mitad del siglo XX, indicio de una profunda alienación.

III.2.4. *Cuna de gato (Cat’s Cradle, 1963)*

Vive de acuerdo con los *foma* que te hacen valiente, amable, saludable y feliz.

-Kurt Vonnegut, *Cuna de gato*

Publicada en 1963 por Holt, Rinehart & Winston, *Cuna de gato* dio comienzo a la reputación de Vonnegut como escritor “de culto” (Farrell, 2008, p. 81).¹³¹ La primera traducción al español fue realizada por Ángel Luis Hernández Francés y publicada en 1988 por Anagrama, pero las citas de nuestro análisis provienen de la traducción de Carlos Gardini para La Bestia Equilátera (cuya primera edición es de 2012).

La novela está dividida en 127 capítulos breves. Los primeros 36 sitúan la acción en Estados Unidos, mientras que desde el 37 al 40, y luego a partir del 61 hasta el 127, el espacio central es la República de San Lorenzo, una isla ficcional de Caribe gobernada por el dictador “Papá” Monzano. Entre tanto, del 41 al 60, los hechos ocurren en un avión.

Cuna de gato trata sobre la historia de la investigación de John/Jonás (el narrador-protagonista) para su libro, *El día que terminó el mundo*; y también sobre la historia de San Lorenzo, su gente y el “bokononismo”, una religión prohibida. Ambas historias convergen en un desenlace apocalíptico de índole satírica: el fin del mundo se produce a causa de la estupidez y negligencia humanas (y no por la intervención divina y justiciera). Sumado al contraste entre la sociedad estadounidense y la sanlorenzana, especialmente en cuanto a la forma de representar lo sagrado, es en este aspecto apocalíptico donde reside el interés iniciático de la novela desde una perspectiva pragmática.

La narración se sitúa en un presente post-apocalíptico: “No había olores. No había movimiento. ... La tierra estaba cerrada herméticamente. Era invierno, ahora y para siempre. ... Los espantosos vientos habían abierto desfiladeros... Ni siquiera una rata voraz de nariz lustrosa había sobrevivido” (*Cuna*, 2016, p. 226). El fin del mundo ha ocurrido por una serie de hechos azarosos que empieza cuando los acomplejados hijos de un científico heredan una sustancia mortífera, una especie de súper hielo. Uno de ellos la entrega a la persona

¹³¹ La novela recibió críticas favorables de Theodore Sturgeon (1963), Terry Southern y Graham Greene (Sumner, 2011, p. 82), y fue nominada a un Premio Hugo por mejor novela en 1964.

incorrecta, un dictador. Este, agobiado por el cáncer, la usa para suicidarse. Su cadáver, entonces, convertido en una bomba de hielo letal, queda oculto en la torre de un palacio costero hasta que, en medio de un show aéreo sobre el mar, una avioneta falla y se estrella contra la costa, por lo que el palacio se derrumba y el cadáver cae al agua, congelándolo todo. El planeta se convierte en “una perla de color blanco azulado” (p. 219).

III.2.4.1. El narrador y sus referentes bíblicos

El narrador-protagonista (John/Jonás), un periodista estadounidense, se propone contar la historia de la catástrofe, para lo cual se retrotrae a unos años antes, cuando tenía el proyecto de escribir un libro sobre lo que hacían ciertos personajes importantes el día que Estados Unidos arrojó la bomba atómica sobre Hiroshima, otro “fin del mundo”. Se refiere a sí mismo con dos nombres (John y Jonah en inglés) que son alusiones bíblicas:

Pueden ustedes llamarme Jonás. Mis padres me llamaron así, o casi. Me llamaron John. Jonás, John. Si hubiera sido un Sam, igual habría sido un Jonás. No porque haya sido una desgracia para otros, sino porque infaliblemente alguien o algo me ha obligado a estar en ciertos lugares en ciertos momentos (*Cuna*, 2016, p. 15).¹³²

La preferencia por el nombre de Jonás es congruente con la afirmación del narrador de ser prácticamente una marioneta del destino, puesto por algo o alguien en ciertas situaciones, como le sucede al Jonás bíblico.¹³³ En general, el personaje se muestra veleidoso, pesimista y poco comprometido (“a reluctant prophet of doom”, Marvin, 2002, p. 93), más preocupado por tener razón que por la gente que debe salvar. Un ejemplo de ello es su rechazo inicial de la presidencia de San Lorenzo, que luego acepta cuando se entera de que implica casarse con Mona Aamons Monzano, el “símbolo erótico nacional” (*Cuna*, 2018, p. 108). De manera afín

¹³² Gardini elige no traducir John por Juan, aunque sí Jonah por Jonás, acaso para conservar la proximidad fonética de ambos nombres.

¹³³ La primera oración, “Call me Jonah” (*Cat’s Cradle*, 1980, p. 11), alude también al comienzo de *Moby Dick* e indica el rol del narrador como testigo e informante de una serie de sucesos de resonancia bíblica —a la manera de Ishmael y su aventura a bordo del *Pequod*.

al farisaico Jonás bíblico, el narrador manifiesta una conciencia política pseudoprogresista que tiende a las simplificaciones y la moralina –habla, por ejemplo, sobre “la pobre y simpática gente que iba a la silla eléctrica” y “los granujas ricos que no iban” (p. 32)–, combinada con una liviandad de conducta que se manifiesta claramente cuando asume la presidencia de San Lorenzo, o en el hecho de que no llega a escribir nunca su libro sobre la bomba atómica. Hay una distancia irónica entre el juicio maniqueo y acomodaticio del narrador y su experiencia concreta de los dilemas éticos y los desafíos reales de trabajar por un mundo más justo. Así como el Jonás bíblico no cree que valga la pena esforzarse por convertir a los pecadores ninivitas, John, cuando se enfrenta al problema de mejorar la calidad de vida en una tierra de escasos recursos, elige dejar las cosas como están:

Pensé en pedirle [al profeta Bokonon] que se sumara a mi gobierno, trayendo así una especie de reino milenario para mi pueblo. Y pensé en ordenar que el espantoso garfio que estaba frente a la puerta del palacio fuera eliminado de inmediato, en medio de gran regocijo. Luego comprendí que un reino milenario debía ofrecer algo más que un santo encaramado al poder, que tenía que haber abundantes cosas buenas para comer, y lugares bonitos donde vivir para todos, y buenas escuelas y buena salud y buenos tiempos para todos, y trabajo para todos los que lo quisieran, cosas que Bokonon y yo no podíamos dar (p. 192).

Por otra parte, como el Juan del *Apocalipsis*, el narrador cumple la función de dar testimonio de una gran devastación mundial. Sin embargo, su testimonio es producto de la experiencia directa, no de una visión admonitoria inspirada por Dios: “Pensé que estaba más capacitado que ningún otro ser humano para responder esas difíciles preguntas, siempre que hubiera otros seres humanos con vida. En caso de que alguien estuviera interesado, sabía qué había salido mal, y dónde y cómo” (Cuna, 2018, p. 227). De este modo, aunque el testimonio de John es “histórico” en el nivel diegético (escribe para los escasos supervivientes), es “profético” en el plano extradiegético (donde el destinatario son las lectoras y lectores de la novela) puesto que, como en el antiguo género apocalíptico, se recurre a la ficción para advertir sobre los peligros de un hecho contemporáneo: la carrera armamentística.

III.2.4.2. Felix Hoenikker y la falsa imagen de la santidad

La investigación inicial de John/Jonás se centra en la figura de Felix Hoenikker, científico ganador de un premio Nobel, “padre de la bomba atómica” (p. 117) y del hielo nueve, muerto antes del tiempo en que se enfoca la narración (los años entre 1958 y 1960). En la caracterización de dicho personaje se pone en evidencia la confusión general respecto de dos conceptos de inocencia: el de inmadurez moral (común a todos los seres humanos) y el de santidad (una cualidad humana excepcional).¹³⁴

Inspirado en Robert Oppenheimer e Irving Langmuir (Sumner, 2011, p. 71),¹³⁵ Hoenikker es reverenciado como “un santo” (Cuna, 2016, p. 103), un hombre que no conoció el pecado (p. 28), tan inocente como Jesús (p. 67), una fuerza de la naturaleza incontrolable (p. 31) y un hombre de otro planeta (p. 60). Esta caracterización llama la atención sobre la fetichización de la ciencia y sus agentes, como lo demuestra el hecho de que el laboratorio de Hoenikker en la General Foundry and Foundation se preserve intacto, como un recinto sagrado (p. 57), marca de la veneración que el *establishment* tributa a la mente creativa e insondable del científico.

La reputación “oficial” convive con otra, producto de las anécdotas y confesiones de familiares y allegados, según la cual el Dr. Hoenikker era un sujeto irresponsable y despistado, de conducta peligrosamente pueril y disociada de la realidad, para quien la ciencia era prácticamente un juego. El cruce de perspectivas de los hijos (Newt, Angela y Franklin), colegas (Asa Breed), subalternos (Francine Pefko) y vecinos de la ciudad (el comerciante Marvin Breed, la prostituta Sandra y un barman) es el que, a través de la ironía dramática, provee un retrato más complejo del personaje. Así, la imagen privada y la pública

¹³⁴ Para una definición de la inocencia o inmadurez moral y su diferencia respecto de la santidad, véase Goldberg (2016) y Dodd (2017). Se cita el trabajo de Goldberg en I.ii y I.2.6.5.

¹³⁵ Vonnegut conoció a Langmuir durante el tiempo que trabajó para la General Electric.

están en tensión; la reputación laboral y científica es abismalmente opuesta a la humana. Esto es enfatizado por la caricaturización y ridiculización del personaje, que contrasta con la veneración de la que es objeto y con las consecuencias funestas de sus actos a escala planetaria. Un ejemplo de lo primero es la descripción (de talante swiftiano) que Newt Hoenikker hace de su padre. En ella el científico es despojado de su aura mistificada y reducido a lo corporal, a la vez que se lo dota de una cualidad tenebrosa y diabólica que solo puede ser captada por una observación penetrante, como lo sugiere el “tan de cerca”:

Sus poros se veían grandes como cráteres lunares. Tenía las orejas y las fosas nasales cubiertas de vello. Con su olor a cigarro, *apestaba como la boca del infierno*. Tan de cerca, mi padre era *la cosa más fea que había visto*. Sueño con eso constantemente (p. 24, cursiva nuestra).

La siniestra inhumanidad de Hoenikker está ligada a su nulo interés por la gente (p. 23), siquiera por su familia. Siempre enfrascado en sus pensamientos, su atención, comparada con la de un niño absorto en sus juegos, posee un carácter amoral y experimentador, como lo atestiguan las baratijas de juguete que abundan en el laboratorio. Tras la muerte de señora Hoenikker –quien está sepultada, significativamente, bajo “un falo de alabastro de seis metros de altura y un metro de grosor” (p. 62)–, la hija mayor (Angela) se hace cargo del hogar y la familia. Arropa, viste, alimenta y lleva al trabajo a su padre como si fuera un infante más.

El uso de la imaginación que este personaje representa es acotado e irreflexivo, técnico, en las antípodas de la imaginación artística. De hecho, Newt Hoenikker está seguro de que su padre “nunca en su vida leyó una novela o un cuento” (p. 22), puesto que, como decía el viejo: “¿Para qué molestarme con juegos inventados cuando hay tantos juegos en la realidad?” (p. 23).

Su completa ineptitud como esposo y como padre es decripta por otro personaje, Marvin Breed, antiguo pretendiente de Emily (la señora Hoenikker):

Dicen que era inofensivo, amable y soñador, que nunca lastimó una mosca, que no le importaban el dinero, el poder ni la ropa elegante ni los coches ni nada, que no era como los demás, que era mejor que los demás, que era tan inocente que casi era un Jesús... Pero ¿cuán inocente es un hombre que contribuye a crear una cosa como la bomba atómica? ¿Y cómo se puede decir que era bueno un hombre que ni se mosqueaba cuando la mujer más bondadosa y hermosa del mundo, su propia esposa, se moría por falta de amor y comprensión? ... A veces pienso que nació muerto. Nunca conocí a un hombre que tuviera menos interés en los vivos (pp. 67-68).

En la obra vonnegutiana, la indiferencia hacia las mujeres y los hijos es una cualidad usual en personajes irresponsables, asociados a un patriarcado funesto. Hoenikker representa el colmo de la irresponsabilidad, de la inteligencia humana puesta sin escrúpulos al servicio de la aniquilación y del odio, tal como lo implica la conjugación del lexema latino “felix” (asociado con los sentidos de felicidad, fortuna y fertilidad) con la posible alusión fonética a “Old Nick” (otro modo de nombrar a Satán en la lengua inglesa) en “Hoenikker”. El personaje constituye uno de los principales blancos de ataque satírico, como lo marca la repetición sarcástica del atributo “padre”, que comparte con el dictador de San Lorenzo, “Papá” Monzano, quien prácticamente adopta a uno de los hijos de Hoenikker (Franklin) a cambio del hielo nueve. Científico y dictador son, en efecto, figuras hermanadas por su destructiva irresponsabilidad.

III.2.4.3. Los hijos del sistema

Se sugiere, además, la irónica posibilidad de que los tres hijos de Hoenikker no sean en realidad sus hijos: en la ciudad se rumorea que el verdadero progenitor es Asa Breed (una de las acepciones de la palabra inglesa *breed* es “engendrar”), otro antiguo pretendiente de Emily. Víctimas de una infancia solitaria y prácticamente huérfana, el único legado que Angela, Frank y Newton reciben de su padre es un arma de destrucción masiva aún más peligrosa que la bomba atómica:

...la gema de color blanco azulado, esa semilla del apocalipsis llamada hielo nueve.

Mientras hablaba con el doctor Breed en Ilium, Angela, Franklin y Newton Hoenikker tenían en su posesión semillas de hielo nueve, semillas nacidas de la semilla de su padre: astillas del mismo palo, como quien dice (pp. 55-56).

La deformidad o fealdad que caracteriza a los vástagos de Hoenikker (rasgos desproporcionados, ojos cejijuntos, caras equinas o zorrunas, enanismo), así como su comportamiento egoísta, torpe e ingenuo, incapaz de prever las consecuencias de sus actos, reflejan su condición casi huérfana, e inmadura. Ninguno de ellos puede resistir la tentación de usar el hielo nueve para conseguir amor y aceptación (Marvin, 2002, p. 85). A ellos se opone el hijo (reconocido) de Asa Breed, cuyo somero retrato resulta significativo por contraste:

Cayó otro sujeto que dijo que renunciaría a su trabajo en el laboratorio de investigación; dijo que cualquier cosa en la que trabajara un científico terminaría por ser un arma. Dijo que ya no quería ayudar a los políticos con sus jodidas guerras. Se llamaba Breed (*Cuna*, 2018, p. 35).

El hijo de Asa. Estaba dispuesto a ser un importante investigador científico, y luego arrojaron la bomba en Hiroshima y el muchacho renunció, se emborrachó y vino aquí, y me dijo que quería dedicarse a tallar piedra.

-¿Ahora trabaja aquí?

-Es escultor en Roma (p. 70).

De este modo se insiste en la oposición entre el uso artístico de la imaginación y el uso científico, aplicado a la industria bélica, a la vez que se expone la marginalidad de la conducta ética en el contexto de una sociedad donde lo material y lo espiritual están disociados a tal punto que los responsables de mejorar y decidir por el bienestar general se encuentran al servicio de la muerte. En consecuencia, las nuevas generaciones crecen, como los hijos de Hoenikker, naturalizando la disociación, o bien, como el vástago de Breed, rompen con el sistema y, cuando pueden, se refugian en las artes.

III.2.4.4. La perla de la ciencia

La creación de una sustancia hipergélida remite al antiguo simbolismo que asocia al mar con la muerte (según se observa en los libros bíblicos de Job y Jonás). Representa un mundo militarizado y endurecido, indiferente a la vida, pues la idea del hielo nueve le viene a

Hoenikker, “con su actitud traviesa de costumbre” (p. 48), tras el pedido de un general de los marines que quiere una solución para el problema del barro y del peso de los armamentos para los soldados. Sin dejar registros del hecho, el científico crea más tarde la sustancia y la lleva a su casa de veraneo el día de Navidad.

La referencia al hielo nueve como una gema y un objeto sagrado comparable con el Santo Grial (p. 55) indica la conexión (usual en la obra vonnegutiana) entre la obsesión occidental por la ciencia y la técnica, por un lado, y los mitos cristianos-caballerescos con su ideal de pureza y sus implicaciones patriarcales y bélicas, por otro. El color blanco azulado remite al símbolo de la perla, cuya búsqueda se asocia con el Grial en “el drama espiritual de la caída del hombre y de su salvación” (Chevalier, p. 814). La perla simboliza la “ciencia del corazón” (p. 814), un conocimiento cuya obtención es el esfuerzo de toda una vida, que no debe echarse a los puercos (Biblia de Jerusalén, 2009, Mateo 7:6), así como también es un “emblema de la fuerza generatriz, o símbolo de una realidad trascendental” (Eliade, 1979, pp. 137-138). Aquí, el significado del símbolo se invierte: el hielo nueve es la perla, no de la ciencia del corazón ni de la fuerza generatriz, sino de la muerte, del envilecimiento y la atrofia espiritual que conducen a la destrucción del mundo. La General Forge & Foundry contrata a las mentes más brillantes para que se dediquen a la investigación pura (p. 46), que no es otra cosa que la adoración del conocimiento por el conocimiento mismo. La ciencia se torna un esoterismo, la deidad de un culto selecto inaccesible a las masas. Para el dictador de San Lorenzo, “la ciencia es magia que funciona” (p. 186): es la garantía del progreso material de su país. Para Francine Pefko, una de las tantas mecanógrafas de la compañía, los novedosos y deslumbrantes dispositivos del laboratorio (cuyo funcionamiento no entiende)

parecen “magia” (p. 43),¹³⁶ una palabra mistificadora, “desagradable y medieval” (p. 43), para Asa Breed.

Por otro lado, aunque en la novela predomina la visión negativa de la ciencia, el aspecto útil y beneficioso no queda exceptuado: por ejemplo, el matrimonio Crosby no puede entender que alguien esté en contra de ella, lo que sería como estar en contra de la penicilina y la medicina (p. 198). Más aún, las condiciones de vida de los sanlorenzanos retratan con crudeza las consecuencias de no tener acceso al desarrollo. En su extrema pobreza e ignorancia, la población de San Lorenzo vive presa del perverso aparato que rige a una sociedad y economía colonizadas, producto de una historia de opresión que en el presente narrativo asume la forma de una dictadura bajo el mando de Miguel “Papá” Monzano, “un gorila setentón” (p. 70), probablemente inspirado en el dictador haitiano “Papa Doc” Duvalier (Sumner, 2011, p. 70).

Aunque sumidos en la miseria, los sanlorenzanos poseen el tesoro espiritual del bokononismo, una religión que les brinda una cosmovisión propia, que sublima su existencia y las relaciones con el entorno. Por el contraste con la sociedad sanlorenzana, la sátira de Occidente es más demoledora: frente al aniquilamiento planetario propiciado por la perla del desarrollo de la industria bélica, contribución histórica del ingenio tecnológico subvencionado por las potencias mundiales, la supervivencia básica y miserable de los sanlorenzanos, con sus altas tasas de mortalidad local, no parece tan terrible.

III.2.4.5. La religión viva de los sanlorenzanos

El bokononismo supone una revalorización de la religión como poesía de las masas, que se opone a la religión muerta de Occidente. Así, el cristianismo aparece con la función de

¹³⁶ La condición subalterna de las mujeres, que Pefko representa, alude también a la hegemonía masculina que la novela exhibe en el ámbito de la ciencia, los negocios y la política.

mera pátina religiosa y como residuo de una mitología que ha perdido la conexión con su significado profundo y vital. En el mundo ficcional, el cristianismo representa, junto con el anticomunismo, un sentimiento pro-estadounidense, como queda patentizado en el recibimiento del embajador norteamericano por el dictador sanlorenzano, cuyo afán de agradar al vecino del norte es ridiculizado por medio de un diálogo breve y burlesco:

- Hola, está usted entre amigos.
- Sin duda –dijo Minton afablemente.
- Cristianos –dijo “Papá”.
- Bien.
- Anticomunistas –dijo “Papá”.
- Bien.
- Aquí no hay comunistas –dijo “Papá” –. Tienen miedo del garfio.
- Me imagino –dijo Minton (p. 126).

Esta relación cristianismo-anticomunismo marca la vigencia de la sátira vonnegutiana en las postrimerías del siglo XX, cuando la ultraderecha estadounidense se asocia cada vez más con una forma de fundamentalismo cristiano (cf. Simmons, 2009, pp. 27-45; también III.6.1.4).

El bokononismo, por su parte, es una religión que enfatiza el hecho de estar fundada en mentiras, de ser una ficción consciente, creada para dar alivio y esperanza a los desdichados habitantes de un país menestoroso. Sus creadores son dos jóvenes extranjeros que se sienten llamados a mejorar las condiciones de vida de la isla: Lionel Boyd Johnson (luego Bokonon) y Earl McCabe. Tras haber visto la guerra y el mundo, ambos desean hacer de San Lorenzo una utopía, en un intento por huir de los males de la civilización. Sin embargo, con el tiempo llega el inevitable desengaño, ya que el país es paupérrimo y está superpoblado. La capital, renombrada “Bolívar” por Johnson y McCabe en honor al “gran héroe e idealista latinoamericano” (p. 119), descansa sobre “las catacumbas de un billón de indigentes, catacumbas en un puré de sedimento, excrementos y fango” (p. 119). Ante este panorama, el esquema socialista de distribución equitativa del ingreso fracasa: “La primera y

única vez que esto se intentó, cada parte sumó entre seis y siete dólares” (p. 119). Salvo por la “postiza fachada arquitectónica de la costa” (p. 119), la isla es pura miseria y cochambre. Así, la imagen occidental del paraíso isleño tropical, sugerida en la novela por el “anuncio pago” (p. 77) en un suplemento especial del *Sunday Times* de Nueva York, es reemplazada por la de la república bananera, donde la apariencia de la democracia y el progreso esconde la opresión de un pueblo bajo el yugo de una minoría que sirve a intereses foráneos.

Dada la extrema pobreza de la isla, Johnson y McCabe deciden prohibir el bokononismo para infundirle más fervor y transformar la vida de los sanlorenzanos en una obra de teatro, en la que todos tuvieran “un empleo de tiempo completo como actores de una obra que entendían, que cualquier ser humano de cualquier parte podía entender y aplaudir” (p. 151). En consecuencia, Bokonon se convierte en el profeta perseguido y “bondadoso santo de la jungla” (p. 151), y McCabe, en el “cruel tirano de la ciudad” (p. 151), una oposición que parodia la rivalidad bíblica entre los profetas (el poder espiritual) y el César (el poder secular imperial). El doble resultado del proyecto de Johnson y McCabe, un éxito en términos espirituales y un fracaso a los fines prácticos y materiales, transmite la paradoja del pensamiento mítico-religioso –“la desgarradora necesidad de mentir sobre la realidad, y la desgarradora imposibilidad de mentir sobre ella” (p. 238)–.

El bokononismo implica una concepción de la religión como opio del pueblo, pero la lectura que Vonnegut hace de esa cita de Marx en *Armageddon in Retrospect* no implica una condena de la religión, sino el reconocimiento de su función analgésica.¹³⁷ Con todo, la apuesta a favor de la fe religiosa no se limita a la celebración de sus propiedades lenitivas,

¹³⁷ «But when Marx said that, back in the 1840s, his use of the word “opium” wasn’t simply metaphorical. Back then real opium was the only painkiller available, for toothaches or cancer of the throat, or whatever. He himself had used it. As a sincere friend of the downtrodden, he was saying he was glad they had something which could ease their pain at least a little bit, which was religion. He liked religion for doing that, and certainly didn’t want to abolish it» (2009, pp. 23-24).

sino que la revaloriza en su dimensión poética, manifiesta en una escritura y ritos sagrados que posibilitan el desarrollo espiritual.¹³⁸ Los sanlorenzanos practican, por ejemplo, el *bokomaru*, o “fusión de conciencias” (p. 138), en cualquier momento y lugar. Este rito sirve a múltiples fines, como la extremaunción o el compromiso matrimonial. Consiste en la unión de las plantas de los pies, siempre que estén cuidadas y limpias, con las de otra persona. Se cree que así comulgan sus almas (lo cual es sugerido también por la homofonía de las voces inglesas *soles* y *souls*), ya que el tocarse pies con pies es amarse como se ama a la Madre Tierra (p. 138). De este modo, el rito simboliza el amor y la humildad (a semejanza de la práctica cristiana del lavatorio de pies).

La preponderancia ritual de los pies (la parte del cuerpo humano que conecta con el suelo) es una marca del énfasis bokononista en lo terrenal, como se advierte también en las referencias frecuentes al barro del que están hechos hombre y mujer, según la plegaria del último sacramento (en el capítulo 99) y el relato de creación (en el capítulo 118). Los sanlorenzanos viven sumergidos en el “barro”, “fango”, “lodo” (p. 119), mientras que los Marines estadounidenses quieren librarse de él. La sátira vonnegutiana inclina la balanza claramente hacia los primeros, versión moderna de los *yahoo* de Swift, y recupera así el significado hebreo de Adán (“adamah”, sustantivo común para referirse a la “tierra”) para enfatizar la humildad de nuestra condición. Así lo expresa uno de los “calipsos” bokononistas, en el que aparecen conectados el motivo del barro (*muddily*) y el cuerpo (*bodily*): “We do, doodley do, doodley do, doodley do, / What we must, muddily must, muddily must, muddily must; / Muddily do, muddily do, muddily do, muddily do, / Until we

¹³⁸ Eso es precisamente lo que explica, para Vonnegut, la capacidad de los ciudadanos afroamericanos para mantener su dignidad y autoestima frente a las humillaciones que les infligieron los blancos estadounidenses: “Their churches have surely helped them to do that. So there’s Karl Marx again. There’s Jesus again” (*Armageddon*, 2009, p. 25).

bust, bodily bust, bodily bust, bodily bust” (*Cat’s*, 1980, p. 178).¹³⁹ Los calipso son poemas o cancioncillas de carácter elíptico, cómico y lúdico.¹⁴⁰ El recurso a la rima y la aliteración los hacen sonar ingenuos, pero como se observa en el calipso citado y su definición existencialista de la vida humana, se trata de una ingenuidad preñada de perspicacia.

Además de las canciones, la enseñanza bokononista está contenida en los “*Libros de Bokonon*”, que incluyen mitos (como el de Pabu, la luna, y Borasisi, el sol), profecías (sobre Mona, sobre el bote dorado y el fin del mundo), parábolas (sobre la necedad de creer entender los caminos de Dios), plegarias (*Dyot meet mat*) y conceptos (*karass*, *sin-wat*, entre otros), citados una y otra vez en la narración. Como si se tratase de una Biblia en proceso de redacción y recopilación, los ejemplares son manuscritos clandestinos, difíciles de conseguir: “Y, desde luego, no existe un ejemplar completo, pues Bokonon añade cosas nuevas todos los días” (p. 157). Con sus oraciones escuetas, vocabulario sencillo y recurso a la paradoja y la ironía, los *Libros* pueden verse, siguiendo a Klinkowitz (2010), como una reescritura de los textos cristianos “to better effect” (p. 63). De hecho, la Biblia es expresamente aludida en una conversación del narrador con el artista y hotelero Philip Castle, acerca del consuelo que puede aportar la literatura. Castle le pide a John un libro para la gente que agoniza o sufre mucho dolor, y este se ofrece a retocar y plagiar el salmo veintitrés, algo ya intentado por Bokonon: “Bokonon descubrió que no podía cambiar una palabra” (*Cuna*, 2016, pp. 134-135).¹⁴¹

Otro ejemplo de reescritura es el relato antropogónico bokononista que, en lugar del drama de la tentación y la caída, se centra en la creación del hombre y su primera interacción

¹³⁹ En la traducción se pierde la conexión con el barro: “Hacemos a tontas y a locas / lo que sin ton ni son debemos hacer; lo hacemos sin ton ni son / hasta que el cuerpo revienta” (*Cuna*, 2016, p. 224).

¹⁴⁰ La designación “calipso” remite directamente al género musical caribeño, de fuerte tradición política y objeto de censura por el régimen británico en la isla Trinidad. Antecedente del reggae, el calipso combina un ritmo alegre con asuntos político-sociales como la opresión colonial, el racismo y la Guerra Fría (Ramm, 2017).

¹⁴¹ En *Cronomoto*, Vonnegut dedica el capítulo 33 a encomiar la traducción del salmo 23 hecha por Lancelot Andrewes para la Biblia del Rey Jacobo.

con el creador. A diferencia de la versión bíblica, que supone un orden jerárquico (donde los animales están sometidos al ser humano; la mujer, al hombre; y donde la creación divina responde a un plan), la versión bokononista presenta al ser humano como una criatura viviente más, cuyo rasgo distintivo es el lenguaje y la capacidad de cuestionar.

Dios se acercó cuando el barro con forma de hombre se irguió, miró en torno y habló. El hombre pestañeó.

–¿Cuál es el propósito de todo esto? –preguntó cortésmente.

–¿Todo debe tener un propósito? –preguntó Dios.

–Ciertamente –dijo el hombre.

–Entonces encárgate de pensar uno para todo esto –dijo Dios. Y se fue (p. 223).

El sentido de la creación no está fijado de antemano, es responsabilidad de la humanidad determinarlo. Congruentemente, el humor irónico de los textos bokononistas demanda una lectura siempre atenta al carácter connotativo y variable del lenguaje, así como la circulación en forma de manuscritos clandestinos resalta el aspecto provisional, no clausurado, de los *Libros* (y de la literatura en general). Como secreto públicamente conocido, el bokononismo resulta más auténtico como representación de lo sagrado que la parafernalia que rodea a la ciencia en el mundo ficcional de donde proviene el narrador.

III.2.4.6. Un cielo nuevo y una tierra nueva

Tras el suicidio de su amada Mona Aamons Monzano con hielo nuevo, el devastado John se encuentra con otros supervivientes que parecen “indecorosamente alegres” (p. 231): el matrimonio Crosby, Newt y Frank Hoenikker. Están orgullosos de cómo se las apañan para sobrellevar las nuevas circunstancias: “Espera a ver cómo vivimos. Tenemos toda clase de manjares para comer. Cuando queremos agua, encendemos una fogata y derretimos un poco de hielo. Los Robinsones suizos... así nos llamamos” (p. 231). El pragmatismo egocéntrico y desenfadado de estos personajes los hace inmunes a la desolación circundante. No muestran conciencia de los alcances de la catástrofe, ni siquiera ante la evidencia de un suicidio masivo. Se comportan como si las distinciones de nacionalidad todavía significaran algo. En

plena hecatombe, cuando el palacio empieza a desmoronarse, los Crosby llaman a sus compatriotas “como si los tornados se interesaran en el *granfalloon* al que pertenecían sus víctimas” (p. 220).¹⁴² Pasada la gran convulsión, se trasladan en un automóvil en cuyo techo han pintado “U.S.A.” y Hazel Crosby se pone a confeccionar una bandera estadounidense con retazos de tela que encuentra por allí. Quiere que John la plante en la cima del monte McCabe: una imagen que retrata sarcásticamente la “gloria” del imperio. Frank Hoenikker habla con grandilocuencia de cómo la experiencia le ha servido para crecer y ganar confianza, sin prestar atención al sarcasmo de las contestaciones de John: “La mera reducción de la cantidad de personas de la Tierra contribuiría mucho a aliviar tus problemas sociales” (p. 236).

A diferencia del Apocalipsis bíblico, aquí no hay elegidos: quienes se salvan de la calamidad no son los fieles ni los justos, sino fruto del mero azar, y hasta los más necios y egoístas. Se vuelve a exponer, como en *Madre noche*, la asociación espuria entre salvación y supervivencia en la cual se funda la veneración estadounidense del éxito. Se parodia, además, la visión esperanzada de la Historia, ironizando sobre la humanidad y su anhelo del fin. El propio John, hastiado y decepcionado del bokononismo, necesita consolarse hablando de utopías –“lo que podría ser, si el mundo se descongelara” (p. 238)- y “actos individuales significativos y heroicos” (p. 239). Sediento de sentido y esperanza, termina pensando del mismo modo narcisista que Frank:

He aquí el fin del mundo; y aquí estoy yo, casi el último hombre, y allí está la montaña más alta a la vista. Ahora sé qué se proponía mi *karass*, Newt. Trajinó día y noche durante medio millón de años para llevarme a esa montaña. –Sacudí la cabeza, a punto de llorar-. ¿Pero qué debo llevar en las manos, por amor de Dios? (p. 239).

¹⁴² El *granfalloon* es un concepto bokononista para designar “un equipo aparente que no significa nada para el modo de obrar de Dios” (p. 86), como “el Partido Comunista, las Hijas de la Revolución Americana, la compañía General Electric, la Orden Internacional de Odd Fellows y cualquier país, en cualquier época y lugar” (p. 86). Es la versión falsa del *karass* (un grupo de personas cuyos destinos se interrelacionan misteriosamente, de acuerdo con los insondables planes de la divinidad).

El final de la novela es abierto, y con él culminan tres textos superpuestos: el libro de John, los *Libros de Bokonon* y *Cuna de gato*. No sabemos si John encuentra o no el símbolo para llevar a la cima del monte McCabe y terminar su vida de un modo “vistoso” (p. 239). El párrafo de cierre es la cita del último texto de Bokonon para sus *Libros*. Con un sarcasmo demoledor, se vuelve sobre la imagen del ascenso a la montaña, burlándose de la teleología antropocéntrica y de las intenciones del protagonista:

Si fuera más joven, escribiría una historia de la estupidez humana: subiría al monte McCabe y me acostaría boca arriba con esa historia como almohada; y tomaría del suelo una pizca del veneno blanco azulado que transforma a los hombres en estatuas, y yo también me transformaría en estatua, tendido boca arriba, con una sonrisa socarrona, y haciéndole morisquetas a Ya Sabes Quién (pp. 240-241).

El “Ya Sabes Quién” final invita a especular sobre su identidad. ¿Representa acaso a la divinidad? ¿O será que se refiere a aquella lectora o lector que, como John, espera un final que celebre el triunfo humano a pesar de todo? En este sentido, la imagen de la “cuna de gato”, un juego con hilos entrecruzados que se realiza con las manos para entretener a los niños, remite a las formas con que la humanidad ordena y da sentido a la historia y el cosmos. Formas, a la postre, insustanciales: “¿Ve el gato? ¿Ve la cuna?” (p. 155). Así, la oposición entre verdad e ilusión no se realiza en términos absolutos que equiparan la verdad al bien y la ilusión (o ficción) al mal, sino según qué tan favorables sean los sentidos que asumen en contexto. De allí que haya verdades que matan e ilusiones que dan vida, y viceversa.

III.2.5. *Dios lo bendiga, señor Rosewater, o Margaritas a los cerdos (God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine, 1965)*

Creo en el pecado original. También creo en la virtud original.

-Kurt Vonnegut, *Cronomoto*

Publicada originalmente por Holt, Rinehart & Winston en 1965, *Dios lo bendiga, señor Rosewater* fue traducida al español primeramente por Amparo García Burgos para

Grijalbo (España), con edición de 1966. En nuestro análisis nos remitimos a la traducción más reciente de Carlos Gardini para La Bestia Equilátera (Argentina), publicada en 2017.

La novela está compuesta por 14 capítulos numerados, y se podría dividir en dos partes en función del espacio ficcional y los personajes. En los capítulos del uno al siete, más los últimos dos, la narración se centra en Eliot (el protagonista) y el condado ficcional de Rosewater en Indiana. Del ocho al doce la acción se traslada a Pisquontuit (en Rhode Island) para focalizarse en sus habitantes y el primo de Eliot, Fred Rosewater.

El aspecto iniciático se plantea, en el nivel pragmático, a partir de la contraposición del ideal de la *caritas* cristiana (representada por Eliot Rosewater) y el darwinismo social de la clase dominante (representada por el padre de aquel, Lister Ames Rosewater). Esta polaridad padre-hijo es matizada por el carácter polifónico de la obra, observable en una serie de personajes y trayectorias alternos que activan el contraste irónico y la sátira social.

El desdoblamiento del título anticipa la tensión mencionada. Supone una remisión al Evangelio de San Mateo –“No deis a los perros lo que es santo, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos, no sea que las pisoteen con sus patas, y después, volviéndose, os despedacen” (Biblia de Jerusalén, 2009, Mateo 7:6)–, que establece el marco de referencia bíblico para la reflexión a que invita la obra, sobre cuestiones como la riqueza/pobreza, la devoción a la libre empresa y el amor al prójimo.

La acción ficcional transcurre en los años sesenta en Estados Unidos. Norman Mushari, un joven abogado sin escrúpulos, trama la destitución del presidente de la Fundación Rosewater (el protagonista) en favor de un pariente lejano (el primo Fred), con el objetivo de obtener unos jugosos honorarios. Para lograrlo, Mushari debe demostrar que Eliot está loco. Este sencillo argumento es la excusa para conocer la historia de la víctima y su familia, a la vez que constituye el eje unificador de una serie de historias secundarias, a partir

de las cuales se conforma un tapiz representativo de las complejas interrelaciones que animan el entramado social del mundo novelesco, trasunto ficcional de la sociedad estadounidense.

III.2.5.1. La dinastía Rosewater: retrato de la oligarquía dominante

La genealogía de la multimillonaria familia Rosewater da inicio al retrato de una idiosincrasia expoliadora, que caracteriza a la clase dominante en la novela. A través de una carta del actual presidente de la fundación a su sucesor, se inserta en la narración un relato sinóptico de los turbios orígenes de la fortuna familiar (epítome satírico de la historia nacional):

Como muchas grandes fortunas de este país, el botín de los Rosewater fue acumulado al principio por un granjero agrio y estreñado que se dedicó a la especulación y al soborno durante y después de la Guerra Civil. Ese granjero se llamaba Noah Rosewater, mi bisabuelo, que nació en el condado de Rosewater, Indiana. ... Se casó con Cleota Herrick, la mujer más fea de Indiana, porque ella tenía cuatrocientos mil dólares (*Rosewater*, 2017, p. 17).

Nuevamente se elige un nombre alusivo al Noé bíblico para designar a un acumulador compulsivo (como en *Sirenas*). Gracias a ese dinero, Noah expande su fábrica de bayonetas, compra más granjas y adquiere sucesivamente el control de un matadero, una acería y varias minas de carbón. Se utiliza la anáfora “para no ser víctima de” (p. 18) como alusión a la avidez enfermiza sobre la que se basan el sistema de la libre empresa y la consecuente concentración de capital en pocas manos. Noah funda bancos y se dedica a la especulación financiera. Todo lo hace a la manera típica de un *robber baron* de la *Gilded Age*:¹⁴³ mediante sobornos, competencia desleal y una total carencia de escrúpulos, llegando a estafar a su propio hermano George.

¹⁴³ El término *robber baron* se utiliza en el contexto estadounidense para referirse peyorativamente a los industriales y banqueros del siglo XIX que amasaron sus fortunas (provenientes del petróleo, el acero, el alcohol, entre otros productos) a través de prácticas comerciales desleales y monopólicas, y de la explotación de los trabajadores (Schneider, 2016, p. 1). *Gilded Age* es el nombre, inspirado por la novela homónima de Mark Twain y Charles Dudley Warner, con que se designa en la historia de Estados Unidos al último tercio del siglo XIX.

El texto prosigue refiriéndose a la progenie de Noah en un estilo paródico de las genealogías bíblicas: “Y Noah engendró a Samuel, que se casó con Geraldine Ames Rockefeller” (p. 18). “Y Samuel engendró a Lister Ames Rosewater, que se casó con Eunice Eliot Morgan” (p. 20). Para Mustazza (1990), la finalidad de la parodia es mostrar las deficiencias morales del linaje Rosewater y la ilegitimidad de su fortuna, así como argumentar a favor de los valores cristianos que animan las acciones de Eliot (pp. 92-93). Pero cabe señalar también que hay un desplazamiento de la referencia mítica respecto de la figura adámica. En cuanto paradigma del pionero emprendedor norteamericano, aquella es reemplazada por Noé, el décimo patriarca antediluviano que refunda la humanidad gracias a una nueva alianza con Yahvé tras la destrucción de la creación por las aguas. Esta nueva alianza dispone que Noé y su descendencia: “Infundiréis temor y miedo a todos los animales de la tierra, a todas las aves del cielo, a todo lo que reptar por el suelo y a todos los peces del mar. Todos quedan a vuestra disposición” (Biblia de Jerusalén, 2009, Génesis 9:2). El desplazamiento señalado sugiere una impugnación de la utopía americana (y el mito capitalista del progreso en general) por cuanto lo promisorio del recomienzo en el Nuevo Mundo requiere la disponibilidad, para la expoliación y la opresión, de un continente bendecido en recursos; y el pacto con un poder preexistente. Así, la inocencia y pureza absolutas del Adán prelapsario se trueca por la bondad relativa de Noé y el carácter imperfecto que posee el restablecimiento de la vida tras el diluvio, que no conlleva la restauración de la armonía edénica entre los humanos y la naturaleza.

La carta de Eliot establece una dicotomía entre capitalistas corruptos y trabajadores estafados u oprimidos que revela la intranquilidad de conciencia del protagonista respecto de su origen social.

Es irónico que se use el lema *E pluribus unum* en la moneda de esta utopía frustrada, pues cada americano grotescamente rico representa propiedades, privilegios y placeres que se le han negado a la mayoría. Un lema más instructivo, a la luz de la historia creada por gente

como Noah Rosewater, podría ser: *Agarra a cuatro manos, o no conseguirás nada* (Rosewater, 2017, p. 19).

La carta parodia la retórica del *American Dream* señalando que, más que el espíritu industrial, es el dinero el valor nacional supremo, cuyo efecto corruptor es evocado por las alusiones al símbolo masónico del Delta luminoso (del Gran Sello de los Estados Unidos, impreso en el billete de un dólar) por medio de imágenes que despiertan repugnancia y dan cuenta de la degradación de los valores espirituales invocados en la fundación del país: “Así, el sueño americano quedó panza arriba, se puso verde, emergió a la espumosa superficie de una codicia ilimitada, lleno de gas, y reventó bajo el sol del mediodía” (p. 19). De hecho, el dinero es “uno de los protagonistas de este relato sobre la gente, así como un tarro de miel podría ser el protagonista de un relato sobre las abejas” (p. 13): una referencia metaficcional que enfatiza que lo que fructifica y se multiplica sobre la tierra americana es la adoración del vil metal, a la vez que sugiere que el punto de vista del narrador (del tipo omnisciente) tiende a coincidir con el del protagonista. Este último expone en un discurso cómo el dinero es la manifestación más ostensible de la condición alienada:

—¡Piensen en los modos extravagantes en que circula el dinero en la Tierra! —exclamó—. No hay que ir al planeta Tralfamadore, en la galaxia de antimateria 508G, para encontrar criaturas extrañas con poderes increíbles. ¡Miren los poderes de un millonario terrícola! ¡Mírenme a mí! ¡Yo nací desnudo, igual que ustedes, pero por Dios, apreciados amigos, puedo gastar miles de dólares por día! (p. 28-29).

En consonancia con el discurso del protagonista, el narrador explica el propósito económico al que sirven las fundaciones, en calidad de organizaciones destinadas a proteger los intereses de las familias ricas “de los zarpazos de los recaudadores de impuestos y otros depredadores” (p. 13). Se especifica, además, que la Fundación Rosewater es manejada por una presidencia de carácter hereditario, “de la misma manera que la Corona inglesa” (p. 13). En la traducción, la selección de palabras como “zarpazos” (para *get their hands on*) y “depredadores” (*predators*), junto con la comparación con la monarquía, remiten a las ideas alentadas por el darwinismo social sobre la supervivencia de los más aptos (o los más

rapaces), cuyos rasgos diferenciales se transmiten por la herencia. Otro ejemplo es el panfleto “Una discordia entre amigos en la guerra de las ideas” (p. 127), donde se recurre al mismo tipo de selección léxica biologicista (“especímenes”, “ejemplares”, “atrofiado”, p. 127) para caracterizar a quienes están en la base de la pirámide social como “una monumental caricatura del *Homo Sapiens*” (p. 127) y “la profecía viviente de lo que llegará a ser un gran porcentaje del resto de nosotros” (p. 128).

En consecuencia, el Imperio romano resulta una analogía más apropiada para Estados Unidos que el exiliado y castigado Israel bíblico. La relación se explicita en el “famoso discurso sobre la Edad de Oro de Roma” (p. 31), pronunciado por el padre de Eliot ante el Senado.

El senador Rosewater (cuya ocupación es una clara referencia a la clase dirigente del país) es un personaje puritano que se escandaliza con solo ver o escuchar hablar del vello corporal. “Ha pasado casi toda su vida adulta en el Congreso de los Estados Unidos enseñando moral” (p. 20), pero, irónicamente, “ha reflexionado sobre los efectos e implicaciones de su riqueza heredada tanto como la mayoría de los hombres reflexionan sobre el dedo gordo del pie izquierdo” (p. 20). Está convencido de que la avanzada progresista es el signo de una época degenerada y amante de la barbarie. Para él, hasta que César Augusto derrotó “a esos dos maniáticos sexuales, Antonio y Cleopatra” (p. 32) y tomó el poder, “Roma era un paraíso de gánsteres, depravados y vagos, como nuestro país en la actualidad” (p. 31). El personaje pregona que, gracias al uso de la fuerza y la aplicación implacable de la ley, el emperador “logró que fuera ilegal que un romano se portara como un puerco” (p. 33) y llevó a Roma a su mayor esplendor. En contraste con la carta de Eliot, el discurso expone crudamente la perspectiva de la derecha reaccionaria, alarmada por el avance de las banderas de igualdad y libertad sexual, que son asociadas con la proliferación del crimen y el relajamiento de las costumbres. Los progresistas son calificados de “proveedores

de felicidad sintética” (p. 32), gente dispuesta a dar “algo por nada”, que ama a todo el mundo, “incluidos los bárbaros” (p. 32). La descripción de los opositores conjuga aspectos afines a la contracultura, al cristianismo y a la socialdemocracia, tales como la prédica del amor libre, el amor al prójimo, las políticas a favor de la justicia social y la lucha por la ampliación de los derechos. En definitiva, el discurso senatorial oscila entre ser una caricatura del pensamiento republicano más intransigente o presentarse como su formulación clara y depurada al exhibir con ironía la lógica opresora y genocida que lo anima. En este sentido, el senador no se considera tan primitivo como para querer volver al palo y la picota, sino que aboga por “regresar a un auténtico sistema de libre empresa” (p. 33), con su justicia de “nadar o hundirse” (p. 34), donde la opresión es la del palo y la zanahoria, mucho menos conspicua, pero no menos implacable e injusta: “Debemos ser duros, pues debemos volver a ser un país de nadadores, mientras los que se hunden desaparecen en silencio” (p. 34).

III.2.5.2. El protagonista: entre la santidad y la locura

La novela comienza, entonces, identificando claramente al senador como el abanderado de una ideología que considera material de descarte a los sectores más vulnerables de la sociedad. Las acciones y palabras del protagonista, en cambio, revelan una faceta humanitaria marginal, de inspiración cristiano-socialista, que McCammack (2008) ve como “Vonnegut’s most direct engagement with the class-conscious politics of the Old Left” (p. 161).

III.2.5.2.a. La relación de Eliot con sus progenitores

Lister y Eliot son tan distintos que no han desarrollado un verdadero vínculo. Esto es atribuible a falencias en el rol paterno: “Cuando le mencionaban el extravagante modo de vida de su hijo, el senador se negaba a preocuparse, alegando que era un chico bien criado” (Rosewater, 2017, p. 31). En general, la desconexión de padres e hijos es corriente en la obra

vonnegutiana y da cuenta de la inviabilidad de la iniciación: Proteus no se identifica con el mundo creado por la generación de su padre, Malachi solo ve una vez al suyo, Howard elige quedarse en Alemania en lugar de volver a Estados Unidos con quienes le dieron la vida, los niños Hoenikker no son de ningún interés para Felix, quien solo vive para la ciencia. En *Rosewater*, la desafiliación a la que se refiere Roszak (1981) a propósito del contexto contracultural (cf. I.1.5) se plasma en el antagonismo ideológico de Lister y Eliot. Lo que era rechazo inconsciente y desorientación en personajes como Paul y Malacchi, ahora motiva a Eliot a tomar un curso de acción opuesto al esperado de su posición social, mientras traiciona las expectativas de su padre y su clase.

El protagonista tiene mucho más en común con su difunta madre Eunice Eliot Morgan, personaje brevemente descrito como una mujer risueña, campeona de ajedrez y autora de una novela histórica (y éxito de ventas) sobre una gladiadora; rasgos que atestiguan su inteligencia, creatividad y singularidad: “Era una persona sabia y amena, sinceramente preocupada por la desventura de los pobres” (*Rosewater*, 2017, p. 20). Además, el hecho de que madre e hijo compartan en sus nombres la variante inglesa de Elías (cuyo significado, “mi Dios es Yahveh”, sugiere una fe inquebrantable) indica que Eunice es la fuente del altruismo de Eliot, del mismo modo que su homónima bíblica pasó a Timoteo la “fe sincera” (Biblia de Jerusalén, 2009, 2 Timoteo 1:5).¹⁴⁴

III.2.5.2.b. La perspectiva de otros personajes sobre la locura/cordura de Eliot

Como presidente de la Fundación Rosewater (cargo que asume pocos años después de combatir en la Segunda Guerra Mundial), el objetivo inicial de Eliot es auspiciar proyectos que se dediquen “a la belleza, la compasión y la ciencia” (*Rosewater*, 2017, p. 24). Mientras tanto, a nadie parece preocuparle su flagrante alcoholismo ni sus desapariciones por varios

¹⁴⁴ Sumner (2011) considera que el carácter altruista y emocionalmente inestable de Eliot y su esposa Sylvia está inspirado en Jane Cox.

días. Sus empleados lo llaman “el lunático, el santo, el delirante, Juan Bautista y demás” (p. 16), enumeración que revela la convergencia progresiva de locura y santidad en su caracterización.

La cuestión central de si Eliot está desquiciado o es “uno de los americanos más cuerdos” (p. 73) es particularmente apuntalada en el tercer capítulo, cuando el personaje envía una carta a su esposa desde Elsinore, California, encabezada con un “Querida Ofelia” (p. 37) y firmada por “Hamlet” (p. 38): “El nombre del lugar le había inspirado una nueva serie de especulaciones sobre sí mismo, pues pensaba que se parecía mucho al Hamlet de Shakespeare” (p. 37).¹⁴⁵ La carta revela que Eliot cree tener una misión importante y está esperando alguna señal (como suele suceder con el protagonista joven e inexperto del *Bildungsroman*, del cual Hamlet sería un antecedente moderno –cf. I.2.6.3.a–):

Pero desde alguna parte algo trata de indicarme hacia dónde ir, qué hacer allí y por qué hacerlo. No temas, no oigo voces. Pero presiento que tengo un destino lejos de la farsa superficial y ridícula que es nuestra vida en Nueva York (p. 38).

Son numerosos los elementos que (como el alcoholismo, los vagabundeos y los trastornos disociativos) evidencian el desequilibrio de Eliot, sin contar las numerosas afirmaciones del narrador al respecto: “Ya entonces Eliot era un hombre manifiestamente enfermo” (p. 30) es un ejemplo.¹⁴⁶ No obstante, el detalle de que Mushari “quedó defraudado al leer que Eliot no oía voces” (p. 38), entre otras referencias a las expectativas frustradas del abogado conspirador, juega a favor de la hipótesis de la cordura del protagonista, y pone en evidencia cómo se cimenta la ambigüedad respecto de su condición mental. Otro punto de vista que suma a la caracterización del personaje como cuerdo es el de su suegro (el padre de Sylvia):

¹⁴⁵ De la relación de esta novela con la tragedia de Shakespeare se ocupa Godshalk (1973). También hay una ponencia nuestra que compara la Ofelia shakespeareana con la Sylvia vonnegutiana (Rauber, 2016).

¹⁴⁶ Schulz (1970) rastrea la evidencia de que la locura del personaje combina esquizofrenia, paranoia e hipocondría.

El cuarteto de cuerdas de mi padre tocaba para algunos pacientes mentales de uno de los hospitales estadounidenses... y mi padre se puso a hablar con Eliot, y pensó que era uno de los americanos más cuerdos que había conocido. Cuando Eliot estuvo en condiciones de irse, mi padre lo invitó a cenar. Recuerdo la presentación de mi padre. “Quiero que todos conozcan al único americano que hasta ahora ha reparado en la Segunda Guerra Mundial” (p. 73).

Mientras la interpretación de la historia nacional y los principios éticos e ideales políticos que guían las acciones de Eliot resultan bastante razonables en contraste con la ideología y conducta de su entorno; lo insalubre y exagerado de su empresa filantrópica, junto con las traumáticas experiencias que ha vivido, apuntan en la dirección contraria. El personaje encarna, así, el dilema planteado por la difícil compatibilidad entre un desarrollo mental y moral sano y una adaptación social exitosa (cf. I.1.5), y señala los límites de la acción transformadora individual.

III.2.5.2.c. Entre la imitación de Cristo y la “samaritrofia”

Eliot decide que su misión es ocuparse de verdad de las personas que más necesitan de la fundación familiar, por lo que se vuelca a ayudar a los pobres de Rosewater (el pueblo que considera su hogar) y se muda allí.¹⁴⁷ A instancias suyas lo sigue más tarde su esposa Sylvia. El lugar es presentado como un rincón olvidado y de mala muerte del Medio Oeste, donde casi todos los habitantes viven miserablemente, a excepción de los profesionales en ascenso de las haciendas de Avondale.

El proyecto de Eliot revela la búsqueda de un sentido existencial más profundo y una añoranza del pasado, e indica que el personaje no ha logrado superar las duras pruebas que ha enfrentado a lo largo de su vida: la muerte accidental de su madre –en la que estuvo directamente involucrado– y el trauma de haber asesinado a tres bomberos por error durante la guerra.

¹⁴⁷ El nombre del pueblo sería una fusión de los apellidos de un demócrata y un republicano notables, “Roosevelt” y Goldwater” (Shields, 2011, p. 183). Barry Goldwater fue un político republicano (senador por Arizona) asociado con la revitalización del conservadurismo estadounidense.

Acaso a modo de expiación, Eliot se propone practicar en Rosewater la *imitatio Christi* como si de una labor artística se tratase: “Amaré a estos americanos desechados, aunque sean inservibles y feos. Esa será mi obra de arte” (p. 43). La convicción sobre su misión, sumada al profundo sentimiento de culpa con que carga, resulta en una obsesión por mejorar el mundo de alguna manera, destructiva tanto para él como para su sensible y amorosa esposa parisina, Sylvia DuVrais Zetterling: “Era una muchacha pálida y delicada, culta, menuda. Tocaba el arpa, hablaba seis idiomas encantadoramente” (p. 42). Los diálogos entre ambos personajes dan cuenta de una profunda intimidad y dolorosa comprensión mutua en su sufrimiento por no encajar en la sociedad. Las presiones que deben soportar los llevan finalmente a distanciarse la una del otro tras sus experiencias en el condado de Rosewater.

A su llegada a Rosewater, la pareja es recibida por los *yuppies* de Avondale como los reyes del lugar (p. 48). Pero la admiración y el respeto de aquellos pronto dan paso a la aversión más salvaje cuando el matrimonio decide sacar la vajilla de cristal, plata y oro para dar banquetes cuyos invitados son la escoria del condado. Cinco años de esa vida llevan al colapso nervioso de Sylvia y a la postulación satírica de una nueva enfermedad psiquiátrica: la “samaritrofia”. Este trastorno, que implica “la represión de una conciencia hiperactiva por parte del resto de la mente” (p. 49), resulta en la adhesión de Sylvia al “egoísmo ilustrado” representado por “la bandera pirata blanca y negra, con estas palabras escritas bajo la calavera y las tibias cruzadas: ‘¡No me jodas con tus problemas!’” (p. 50). Dado que “una persona normal que funcione bien en los niveles superiores de una sociedad apenas puede oír su conciencia” (p. 51), esta atrofia del impulso del buen samaritano es una enfermedad bastante extendida en la población. Pero solo puede manifestarse de modo violento “cuando ataca a esos individuos excepcionales que alcanzan la madurez biológica y aún aman a sus semejantes y desean ayudarles” (p. 51), como Eliot y Sylvia.

En Sylvia, la samaritrofia produce tres colapsos nerviosos que culminan con su alejamiento del mundo y la reclusión en un convento, y en una tercera personalidad cuyo núcleo es “una sensación de indignidad, de vergüenza por sentir repugnancia por los pobres y por la higiene personal de Eliot” (p. 61). En el protagonista, por su parte, la enfermedad se manifiesta como una escisión cada vez más pronunciada de la personalidad, que se refleja en una actitud doble hacia los que acuden a él, así como en la versión pulcra y elegante del personaje cuando sigue los dictados de su clase, y otra mugrienta y dejada cuando se queda en Rosewater. Se dan, además, instancias específicas en las que el personaje pierde contacto con la realidad (ver III.2.5.4).

La escisión de la personalidad de Eliot se plasma con claridad su utilización de dos líneas telefónicas, una para las llamadas de la fundación y otra para las llamadas por incendios (Eliot es teniente de bomberos de Rosewater). Especialmente, en un episodio en que Mary Moody lo llama por error a la segunda:

–¡Maldita seas por llamar a este número! ¡Tendrías que pudrirte en la cárcel! ¡Los imbéciles que hacen llamadas personales a un departamento de bomberos tendrían que irse al infierno y freírse para siempre! –Colgó con violencia el auricular.
Segundos después sonó el teléfono negro.
–Aquí la Fundación Rosewater –dijo Eliot dulcemente–. ¿En qué podemos servirle?
–Señor Rosewater... de nuevo es Mary Moody.–Estaba sollozando.
–¿Pero qué te ha pasado, querida? –De veras no lo sabía. Estaba dispuesto a matar a quien la había hecho llorar (*Rosewater*, 2017, pp. 157-158).

El teléfono de la fundación es negro, color que para la psicología profunda simboliza el hundimiento completo en el inconsciente, el luto y las tinieblas, mientras que en la alquimia se asocia a la fase previa *–nigredo–* a la transmutación de la materia (Biedermann, 1993, pp. 318-319). La elección del negro podría relacionarse con el sentido expiatorio e iniciático de la entrega a los desvalidos de Rosewater. El color del teléfono para incendios es rojo, una tonalidad agresiva, vital, cargada de energía y afin al fuego (“sugiere tanto el amor como la lucha entre la vida y la muerte”, p. 401), que en el arte cristiano es el color de la

sangre del sacrificio de Cristo y de los mártires, y de las llamas del Espíritu Santo (p. 401). El rojo es coherente con la pasión que el oficio de los bomberos despierta en Eliot, y con lo que dicha figura representa en general en la obra vonnegutiana (cf. III.2.5.2.d).

Además de aludir burlescamente a la proliferación de rótulos y teorías sobre síndromes y enfermedades mentales para catalogar las múltiples maneras como se manifiesta la inadaptación social (lo que marca el divorcio entre el desarrollo psicosocial y el espiritual), la samaritanofobia es una denuncia de la represión del altruismo a la que conduce un orden socioeconómico radicalmente individualista y competitivo. En consecuencia, la virtud de la compasión no es un rasgo deseable en el adulto, sino más bien una cualidad infantil y demencial (tal como es caracterizado Eliot), que debe ser reprimida en la medida que atenta contra la adaptación del individuo al orden social vigente.

III.2.5.2.d. En busca de la inocencia

Con el regreso a Rosewater Eliot busca en cierto modo un retorno a la inocencia, al pasado de la niñez. A Rosewater pertenecen los recuerdos más felices de la infancia del protagonista, de cuando era mascota del departamento de bomberos:

Dios, cómo lo consintieron... lo dejaban viajar en el asiento de la autobomba número uno, le dejaban tocar la campana... le enseñaron a hacer que el camión lanzara explosiones si manipulaba el encendido, se reían como locos cuando estallaba el escape. Y además todos apestaban a alcohol..." (p. 71).

Sus vagabundeos por ciudades del interior estadounidense (visitando los departamentos de bomberos e intercambiando sus costosos trajes por ropa de fajina) hablan de la búsqueda de una comunidad de pertenencia que le permita redefinir la propia identidad: "...overoles, mamelucos, ofertas de Pascua de Robert Hall, camperas, guerreras, camisetas y demás. Sylvia quería quemarlos, pero Eliot dijo: –Mejor quema mi frac, mi esmoquin y mi traje de

franela gris” (p. 30).¹⁴⁸ En sus interacciones con los obreros, Eliot los llama “la sal de la Tierra” (p. 30), expresión tomada de Mateo 5:13 que enlaza su anhelo de un mundo socialmente más justo con una visión idealizada de la clase trabajadora. Asimismo, la incapacidad del personaje para seguir “la farsa superficial y ridícula que es nuestra vida en Nueva York” (p. 38) da cuenta de la brecha entre el veterano y la sociedad civil, como sugiere Sumner:

Eliot’s childlike demeanor and too-desperate hunger for companionship, meanwhile, reflects the feeling of arrested development many veterans experienced, a legacy of their emotional scars from the war. It is a recurrent Vonnegut motif. Only their brothers-in-arms *really* understood (Sumner, 2011, p. 90, énfasis del autor).

En la figura de los bomberos se puede apreciar “uno de los pocos ejemplos de abnegación entusiasta que se ven en este país” (*Rosewater*, 2017, p. 192) y una imagen viril positiva, preservadora de la vida.¹⁴⁹ Pero también es posible leer en esa fijación una expresión de impotencia, de sexualidad reprimida, y de la transferencia de la libido del personaje a la creación de la utopía (Schulz, 1970, p. 13). Es el diagnóstico del psicoanalista de Eliot (*Rosewater*, 2017, p. 82). La tendencia a la idealización es observable cuando el personaje toma el rol de lector. Además de seguir el Evangelio al pie de la letra (ver III.2.5.3), Eliot tiene una gran afición por la ciencia ficción, que su padre considera signo de inmadurez (p. 163). Asimismo, la novela presenta instancias en las que se establece un paralelo entre la búsqueda de sentido por medio de la lectura y la búsqueda de placer a través del consumo de

¹⁴⁸ El desplazamiento de Eliot a través de las clases sociales evoca la experiencia del propio Vonnegut, cuya infancia y juventud coincidió con la decadencia económica familiar, razón por la que fue enviado a una escuela pública que transformó considerablemente el espectro de sus relaciones sociales (cf. III.1.2).

¹⁴⁹ La figura de los bomberos posee connotaciones autobiográficas, dado que Vonnegut fue bombero en las localidades de Alplaus y Cape Cod: “The service was both a way to continue the male bonding he had experienced as a soldier and also a survivor’s mission, an effort to memorialize Dresden. One of the most diabolical aspects of the Allied assault on that city was the use of bombs before incendiaries to drive emergency crews down into the shelters. When the firestorm got going, hardly anybody was above ground to try to contain it. Volunteer fire departments also embodied the communal spirit of a vanishing America, the small-town ethic of neighborliness and mutual help Vonnegut had learned about growing up in the Midwest” (Sumne, 2011, p. 88).

pornografía, ya que ambos dominios tienen en común el ofrecer “fantasías sobre un mundo imposible hospitalario” (p. 27), validando el diagnóstico del psicoanalista.

III.2.5.3. Margaritas a los cerdos: la “obra” de Eliot en el condado de Rosewater

Tras la separación de Sylvia, Eliot se queda solo en Rosewater, viviendo en un desván de la calle principal, que hace las veces de oficina notarial y se caracteriza por la sordidez, la dejadez y la falta de higiene. Allí atiende a los menesterosos lugareños a toda hora, en persona o por teléfono, lo merezcan (como el súper tímido Roland Barry) o no (como el femicida Noyes Finnerty o el simpatizante nazi Lincoln Ewald). Escucha sus tribulaciones, los saca de la cárcel, los asesora legalmente, los disuade de matarse, les da un poco de dinero, les receta algún remedio, como “...vitaminas, remedios para el dolor de cabeza, ungüentos para las hemorroides, laxantes y sedantes. Eliot los usaba regularmente, pero no eran solo para él. Eran para toda la gente enfermiza que iba a verlo” (p. 59).

El padre de Eliot se muestra incapaz de comprender las motivaciones de su hijo para ayudar a quienes toma por “rameras, haraganes, alcahuetes y ladrones” (p. 62). Considera que Eliot arroja margaritas a los cerdos y profana el sentido del amor con su conducta: “Eres el hombre que se planta en una esquina con un rollo de papel higiénico, y las palabras “Te amo” están escritas en cada hoja, y cada peatón, sin importar quién sea, recibe su hoja” (p. 99).

III.2.5.3.a. Dos visiones del amor

Para caracterizar las diferentes perspectivas de Eliot y Lister en cuanto al amor al prójimo, se citan dos poemas de William Blake. En las contrahuellas de la escalera de su oficina, Eliot ha copiado el “Gnomic Verse XXI”, que dice: “El ángel / que presidía / mi / nacimiento / dijo: / ‘Pequeña criatura, / hecha / de alegría y júbilo / ama / sin la ayuda / de ninguna cosa / de esta Tierra” (p. 60). A través de estos versos se evoca la visión de plenitud

bíblica (cf. I.2.5.2) que anima las *Songs of Innocence*.¹⁵⁰ Como en ellas, la dicha de un mundo grato y bendecido, hogar de la pureza infantil y las virtudes humanas de la generosidad y la misericordia, cifran la utopía del protagonista.

Por su parte, el senador copia como respuesta la última estrofa de “The Clod and the Pebble” (de las *Songs of Experience*),¹⁵¹ que conjura una visión endurecida y egoísta del amor, coherente con el personaje en cuestión: “El amor solo busca complacerse a sí mismo, / atar a otro a su deleite: / se regocija con el desasosiego ajeno, / y construye un infierno a despecho del cielo” (p. 61). Que Vonnegut no haya seleccionado la primera parte de este poema (la del terrón de arcilla, “the clod”) para Eliot, y en su lugar haya optado por el “Gnomic Verse XXI”, modifica la relación dialéctica (legible en el segundo poema) entre las dos manifestaciones extremas del amor: la total entrega en detrimento de sí y la ciega posesividad en detrimento del otro. Al poner en boca de un ser celestial el mandato dirigido a la criatura humana de practicar un amor desinteresado, el “Gnomic Verse XXI” carece de las implicaciones negativas de debilidad, servilismo y humillación que pueden leerse en los versos del pisoteado terrón de arcilla, figura perteneciente al mundo mineral y simbólicamente inferior a la del ángel. Por lo tanto, el amor prolífico y generoso es visto como una manifestación de la aspiración humana a la perfección espiritual (la inocencia pura o santa), y no de la inmadurez moral (la aceptación pueril y acrítica representada por el terroncillo). La selección operada por Vonnegut mantiene una distancia entre el ideal de la *caritas* que inspira a Eliot y los peligros de su aplicación acrítica en la vida cotidiana, sin socavar la importancia de aquel.

¹⁵⁰ Aclaramos que el “Gnomic Verse XXI” aparece en *The Rossetti Manuscript*, no en las *Songs of Innocence*.

¹⁵¹ Citamos el poema completo: “‘Love seeketh not itself to please, / Nor for itself hath any care, / But for another gives its ease, / And builds a Heaven in Hell’s despair.’ / So sung a little Clod of Clay, / Trodden with the cattle’s feet, / But a Pebble of the brook / Warbled out these metres meet: / ‘Love seeketh only Self to please, / To bind another to its delight, / Joys in another’s loss of ease, / And builds a Hell in Heaven’s despite’” (Blake, 1996, p. 92).

III.2.5.3.b. Los “bienaventurados” de Rosewater

En general, los ciudadanos de Rosewater que Eliot ayuda evocan, en parte, el tipo de gente al que se refieren las primeras tres Bienaventuranzas (Mateo 5:3-5): pobres de espíritu, mansos y dolientes. Son presentados como gente desgraciada, desamparada por el Estado: el discapacitado Roland Barry, la solterona, analfabeta y retardada Diana Moon Glampers, el alcohólico Delbert Peach, la pobre y sola Stella Wakeby. Otros casos pueden ser más problemáticos de incluir en el grupo “bienaventurado”, como el suicida Sherman Wesley Little, el pro-nazi Lincoln Ewald, la ladrona y prostituta Mary Moody junto con su clan pirómano, y el femicida Noyes Finnerty. Los desvalidos de Rosewater son percibidos de manera opuesta por Eliot y Lister: este los considera delincuentes y aquel los confunde con la clase trabajadora que idealiza. Sin embargo, según el narrador omnisciente, ambos se equivocan:

La mayoría de los clientes de Eliot no tenían la valentía ni la inteligencia para dedicarse al delito. ... En general las personas que buscaban la ayuda de Eliot eran mucho más débiles, y más obtusas. Cuando llegaba el momento de que sus hijos ingresaran a las fuerzas armadas, por ejemplo, muchos eran rechazados por sus limitaciones mentales, morales y físicas (p. 65).

Este rebajamiento de los pobres Rosewater se repite en la calificación de Diana Moon Glampers de “fea, estúpida y aburrida” (p. 65) por el narrador. Tal distancia también es notoria en la condescendencia con que el protagonista trata a sus “clientes”: no siempre recuerda sus nombres y, desde el punto de vista del senador, les habla como si fueran “una lavandera retardada” (p. 94).

Por su parte, la gente de Rosewater trata a Eliot como si fuera un profeta o un sacerdote: Mary Moody le pide que bautice a sus hijos. Delbert Peach sueña que Eliot muere y es llevado por los ángeles al cielo y puesto “al lado del mismísimo Jesús” (p. 156). Otros lo consideran prácticamente un hacedor de milagros: “Usted ha curado más enfermedades incurables que todos los médicos de Indiana. ... Pearl Flemming fue a verlo y tiró las muletas.

Y ahora mis riñones han dejado de doler, con solo oír su dulce voz” (p. 69). La mayoría lo venera:

–Gracias a usted. Oh, señor Rosewater, tendría que haber una estatua de usted en medio de este pueblo, hecha de diamantes y de oro, y rubíes preciosos e invalorables, y uranio puro. ... Usted ha cedido todo lo que un hombre desearía tan solo para ayudar a los desvalidos, y los desvalidos lo saben. Dios lo bendiga, señor Rosewater (p. 69).

Todo indica que el amor desinteresado practicado por Eliot constituye una respuesta a un mandato ético-moral y una forma autoimpuesta de expiar aquello que lo atormenta. En este sentido, su empresa le trae las consecuencias previstas para el terrón de arcilla de Blake: además de volverlo repulsivo para su padre y un mal esposo para Sylvia, su desmesurada entrega a los pobres de Rosewater alimenta el egoísmo de estos y resulta, en algunos casos, en un comportamiento abusivo e ingrato. Un ejemplo de esto es que, tras la partida de Eliot y asesoradas por Mushari, decenas de mujeres del condado, con el fin de obtener dinero, empiezan a mentirle a la prensa que Eliot es el padre de sus hijos, lo cual ratifica el punto de vista del senador:

–Y no juegues a ser Dios con la gente. De lo contrario, se babearán por ti, te sacarán todo lo que puedan conseguir, desobedecerán mandamientos solo por la diversión de ser perdonados... y te maldecirán cuando te hayas ido.

Eliot no pudo pasarlo por alto.

–¿Conque me maldicen?

–Que diablos... te aman, te odian, lloran por ti, se ríen de ti, inventan mentiras nuevas sobre ti todos los días. Corren como gallinas degolladas, como si realmente fueras Dios y un día te hubieras marchado.

Eliot sintió que se le partía el alma, supo que no soportaría regresar al condado de Rosewater (p. 194).

Hay que insistir, no obstante, en que la caracterización general de los ciudadanos de Rosewater no los condena como el punto de vista del senador, sino que mantiene siempre la ambivalencia, por la cual la precariedad de su condición se conjuga con una sensibilidad sencilla y auténtica. La mayoría de dichos personajes muestra mucho más autoconsciencia que sus contrapartes de la elite, al expresar sus sentimientos hacia Eliot (como lo hacen Diana Moon Glampers y Roland Barry) y reconocer la estrechez de sus circunstancias. La

comunidad de Rosewater manifiesta un afecto genuino por Eliot, a quien parecen conocer más que su propio padre. Saben que la vida de Eliot junto a ellos solo puede ser vista por otros como un síntoma de chifladura: “no puedo evitar pensar que la gente creerá que usted está loco por prestar tanta atención a gente como nosotros” (p. 166). En cambio, el senador se muestra efusivamente alegre de que su hijo haya vuelto a la normalidad, la cual, irónicamente, consiste en estar internado en un neuropsiquiátrico y lucir como “un muchacho maduro, febril y demacrado”, parecido a “F. Scott Fitzgerald, cuando le quedaba un día de vida” (p. 190).

III.2.5.4. El aspecto iniciático de la experiencia en Rosewater

Como consecuencia de la demanda judicial de Mushari, el senador y sus abogados logran que Eliot deje el pueblo. El día de su partida, la atmósfera del lugar es apocalíptica, cargada de melancolía y temor, como si fuera el fin del mundo para los habitantes. Casi todos en el condado han advertido las señales de que Eliot se va para no volver: “Los que más dependían de Eliot habían oído el clic tan claramente como habrían oído un cañonazo” (p. 174). El “clic” es como Noyes Finnerty describe la repentina disociación que experimenta el protagonista inmediatamente después de que su padre le recuerde “la terrible historia de cómo había arruinado la vida y la salud de una mujer cuya única culpa había sido amarlo” (p. 168). Apenas se marcha el senador, Eliot se queda “tieso como un cadáver” (p. 168), olvida la discusión con el padre y deja de reconocer las voces de sus amigos y recordar los nombres de las personas a quienes tantas veces ayudó. El personaje se comporta como un autómatas, alejado años luz de la humanidad que conoció en el condado del mismo modo como la expedición pangaláctica del cuento que lee en el autobús llega a los confines del universo para enterarse de la muerte de la Vía Láctea. El paralelismo expresa el yo alienado del

personaje, que emerge como respuesta a la obligación de regresar a la ciudad y al mundo de su padre.

Al llegar a Indianápolis, el personaje tiene una alucinación: “Le asombró ver que toda la ciudad era consumida por una tormenta de fuego” (p. 182). La visión coincide con la descripción del bombardeo de Dresde (que Eliot lee en un libro sobre el tema): una imponente columna de fuego de doce kilómetros de diámetro y setenta de altura. “En su interior, hélices de rescoldos rojos y opacos giraban en majestuosa armonía alrededor de un núcleo blanco. Esa blancura parecía sagrada” (p. 183).

En la tormenta de fuego convergen simbólicamente las imágenes de la guerra y las ideas de agotamiento, muerte y transmutación, como si fuera el umbral por el cual Eliot alcanza cierta iluminación. El símbolo alquímico del fuego (“mediador entre formas en desaparición y formas en creación”, Cirlot, 2000, p. 215) conecta tierra y aire transmitiendo un sentido sublimador, de destrucción física y decisión psíquica (p. 216). También corresponde a un anhelo de destruir el tiempo, que refleja la potencia del deseo en el personaje de derrotar la cultura egoísta que combate, de allí que la alucinación implique a la ciudad de Indianápolis y no a la pequeña comunidad del condado de Rosewater. A ello le sigue un período de negrura, “tan negro como aquello que se extendía más allá del límite absoluto del universo” (*Rosewater*, 2017, p. 185), una posible imagen de la inmersión en el inconsciente. Al despertar, al protagonista se le ocurrirá, como por arte de magia, la decisión final sobre qué hacer para prevalecer sobre las intenciones de su padre y de Mushari.

III.2.5.5. Los dobles de Eliot y la “mala” iniciación

Como señalamos al comienzo del análisis de esta novela, una serie de personajes y situaciones complementan la oposición entre Eliot y Lister, a la vez que ponen el acento sobre el problema de la reproducción, a través de las generaciones, de una ideología egoísta y

deshumanizadora. A partir de una variedad de personajes (como Mushari, los Buntline, Fred y Caroline Rosewater, y Selena Deal) se ofrece una imagen más completa de oprimidos y opresores, con rasgos que los condenan tanto como los redimen. De este modo se logra que los personajes, aún cuando tienden a la tipificación propia del humor, conserven una escala individual y humana, como sujetos falibles inmersos en un mundo de interrelaciones.¹⁵² En este apartado nos detenemos en los casos de Mushari, Stewart Buntline y Fred Rosewater como ejemplos de trayectorias masculinas paralelas a las del protagonista, marcadas por valores contrainiciáticos como el egoísmo, la codicia y la pereza, que envilecen al ser humano y le quitan el sentimiento de su propia valía.

III.2.5.5.a. Norman Mushari

Norman Mushari es el joven abogado libanés que trama la destitución de Eliot. Básicamente, su retrato tiende a mostrarlo como un ser desagradable cuya inteligencia está centrada en la obtención de ganancias. Egresado de Cornell “como primero de su clase” (p. 14) y lector de Barry Goldwater,¹⁵³ Mushari es contratado por el bufete que conduce los asuntos legales de la Fundación y la Corporación Rosewater debido a su capacidad para manejar los negocios “con más saña” (p. 15). Y es que Mushari aprendió de su querido profesor Leech (palabra que significa “sanguijuela”, “ladilla”) en la Universidad de Cornell la importancia de siempre tomar la iniciativa: “Leech sostenía que, así como un buen piloto siempre busca lugares para aterrizar, un abogado debe buscar situaciones donde grandes sumas de dinero están por cambiar de manos” (p. 15). No obstante, mientras que el cálculo y el oportunismo se presentan como mérito de una educación universitaria privilegiada, la inclinación política acorde se manifiesta en la pubertad y el contexto del hogar: a los doce años “se dedicaba al aeromodelismo y la masturbación, y a empapelar su habitación con fotos

¹⁵² Sobre este tema puede verse también nuestro artículo “La interculturalidad constitutiva del mundo ficcional vonnegutiano” (Rauber, 2018c).

¹⁵³ El libro de Goldwater que lee Mushari (p. 131) es *La conciencia de un conservador*, de 1960.

del senador Joe McCarthy y Roy Cohn” (p. 31). La referencia concomitante a la masturbación y el aeromodelismo sirve para ridiculizar al personaje y quitarle respetabilidad a lo que representa. Como Weary en *Matadero*, es un joven desagradable y rechazado: “Nadie salía a comer con Mushari. Almorzaba a solas en cafeterías baratas, y planeaba el derrocamiento violento de la Fundación” (p. 15).

Mushari (que tiene la mitad de años que Eliot) representa de manera cómica los efectos degradantes que la versión neoliberal del sueño americano tiene en la educación de los jóvenes. Sin embargo, el personaje no resulta tan antipático cuando se enfrenta contra quienes (como Lance Rumfoord) lo miran desde arriba y, “como un valiente David dispuesto a matar a Goliat” (p. 16), lleva a los Rosewater ricos de Indiana ante la justicia para defender los intereses de los empobrecidos Rosewater de Rhode Island: “Los presuntuosos plutócratas de Indiana han gastado millones y han movilizado a amigos poderosos de costa a costa para negar a sus primos su día en el tribunal” (p. 189). El personaje vuelve a aparecer secundariamente en *Payasadas*, donde finalmente abandona su ejercicio rapaz de la abogacía para convertirse en el inventor de unas placas adhesivas de zapateo americano.

III.2.5.5.b. Stewart Buntline y Fred Rosewater

El “egoísmo ilustrado” (p. 50) hace estragos en el millonario Stewart Buntline, aunque el resultado en este caso es la demostración de que la riqueza no es indefectiblemente el producto del trabajo duro, como propugna la ética protestante. La actividad diaria del inofensivo Stewart consiste en yacer en el sofá de su estudio, beber y dormir, por lo cual su hija se ve impelida a chequear “al menos una vez por día” (p. 125) si él está respirando. El personaje tuvo en su juventud un brote de altruismo al quedar huérfano y heredar la fortuna familiar, manejada por el mismo bufete que administra el patrimonio de los Rosewater. Dado que el joven Stewart consideraba que “el sistema de la libre empresa estaba equivocado” (p.

127) y quería regalar todo su dinero a los pobres, el abogado y albacea Reed McAllister se ocupó de que desistiera del intento. Para evitar recaídas (que, según el narrador, de todas maneras son ya imposibles), McAllister envía a menudo panfletos y cartas de contenido machaconamente antisocialista que, por ejemplo, resaltan que la dádiva engendra gente resignada y abúlica, sin ánimo de trabajar e indigna de confianza, carente de raciocinio y de todo rasgo de humanidad (p. 127). Irónicamente, se trata de una descripción bastante fidedigna de lo que el sistema ha hecho con Stewart al transformarlo en un ser hastiado y apático (“Decirle todo esto a Stewart Buntline era como predicarle a un converso. Él ya no tenía interés en la piedad mal entendida”, p. 128). De este modo, Vonnegut crea otro rico con conciencia pero sin la fuerza de voluntad de Eliot para sustraerse a la influencia avasalladora del *establishment* representado por iniciadores negativos como McAllister, que se burlan del altruismo juvenil: “—Conque usted quiere ser un santo, ¿verdad, joven?” (p. 128).

El diálogo entre el joven Stewart y el maduro McAllister escenifica el doble estándar usado en el adoctrinamiento con que se aplaca y destruye la impulsiva generosidad de una juventud acomodada e ingenua. Por más que en la universidad (y recién en la universidad, según la novela), los jóvenes de la elite aprendan sobre el injusto sistema social que los beneficia, no faltan los adultos “iniciadores” en posiciones clave de poder dispuestos a enseñar los argumentos que desvalorizan la santidad y ensalzan el ideal del rico congénitamente próspero y predestinado a soportar la carga del liderazgo; argumentos que sancionan la desigualdad social y ofrecen una forma de identidad ilusoria en la pertenencia a una clase selecta de gente (que en realidad no merece su distinción). La devaluación de lo santo se completa con el uso irónico de la palabra “milagro”, aplicada al hecho fortuito de nacer rico:

—Una fortuna personal tan grande como la suya... es un milagro, emocionante y raro. ... Su fortuna es el factor más importante para determinar lo que usted piensa de usted, y lo que otros piensan de usted. A causa del dinero, usted es extraordinario. Sin él, por ejemplo, ahora

no estaría desperdiciando el valioso tiempo de un importante socio de McAllister, Robjent, Reed & McGee. ... Aférrese a su milagro, señor Buntline. El dinero es una utopía deshidratada. Esta es una vida de perros para casi todo el mundo, como sus profesores se han preocupado por indicarle. Pero, gracias a su milagro, para usted y los suyos la vida puede ser un paraíso (p. 130).

El “afortunado” Stewart y su disfuncional familia viven en Pisquontuit, un pueblo ficcional en Rhode Island que se relaciona de manera especular con el condado de Rosewater. La vida allí “era tediosa, y carecía de sutileza, sabiduría, ingenio e inventiva. Era tan absurda y desdichada como la vida en Rosewater, Indiana. Los millones heredados no ayudaban. Tampoco las artes y las ciencias” (p. 105). En general, la gente del próspero Pisquontuit es igual de estúpida e infeliz que la del condado de Rosewater. La diferencia es que, mientras los segundos carecen de la fuerza de voluntad y de la inteligencia para cambiar su situación, los ricos de Pisquontuit, teniendo medios a su alcance para transformar o mejorar sus comunidades, no hacen nada, anestesiados por el confort. Como observa el cínico director de un banco, Bunny Weeks: “Casi todos eran herederos. Casi todos eran beneficiarios de negocios turbios y de leyes que no tenían nada que ver con la sabiduría ni con el trabajo” (p. 140).

En Pisquontuit reside también Fred Rosewater, el primo lejano de Eliot, a quien Mushari busca como reemplazo para la presidencia de la fundación. Y si bien Fred viene a representar, junto con su esposa Caroline, el resentimiento y el oportunismo de un sector social venido a menos, su caracterización como un hombre pusilánime, despreciado y psicológicamente abusado por su frívola mujer, orgulloso de valer muerto “cuarenta y dos mil dólares” (p. 107) para ella gracias a una póliza de seguros, promueve más la lástima que la risa. Fred es vendedor de seguros, y el segundo destinatario de la frase “Dios lo bendiga, señor Rosewater”. La ironía es que, mientras Eliot ayuda a los pobres con pequeñas sumas de dinero en vida –un proyecto “más barato que la internación en un sanatorio” (p. 197)–, Fred

les vende la patética promesa de una suma suculenta si mueren, mostrándolo como un gesto altruista para con los deudos.

Por último, cabe señalar que tanto Fred como Stewart se perfilan como malos iniciadores, dado que prestan escasa atención a sus hijos, Franklin Rosewater y Lila Buntline, quienes se crían prácticamente solos.

III.2.5.6. La ambigüedad del final

Los hechos narrados en el último capítulo suponen una elipsis de un año a partir de la alucinación. Eliot se despierta en un jardín, acompañado de cuatro hombres: su padre, el doctor Brown (psiquiatra), Thurmond McAllister (el abogado de la familia) y un desconocido, el escritor de ciencia ficción Kilgore Trout (personaje que se “estrena” en esta novela).

Es el día anterior a la audiencia que determinará la aptitud mental de Eliot, y los hombres están allí para ayudarlo a repasar lo que debe decir para no perder contra Mushari. El espacio donde tiene lugar la acción presenta rasgos paradisiacos apropiados para la asepsia de una “utopía deshidratada” (p. 130). Se trata del jardín amurallado de una clínica psiquiátrica privada, con una fuente seca (imagen ya utilizada en *Sirenas* para sugerir el declive de la energía espiritual) y un sicomoro que filtra la luz del sol: posibles símbolos de la extenuada y sitiada lucidez del protagonista. En el árbol canta un pájaro que atrae la atención de Eliot y le hace desear ser como él para alejarse del lugar, transmitiendo la sensación de encarcelamiento del personaje. Este está sentado en el borde de la fuente, vestido todo de blanco: “...le habían dejado una raqueta de tenis sobre las piernas, como si fuera un maniquí de tienda” (p. 186). Poco a poco toma conciencia de la alucinación que tuvo, de que ha transcurrido un año desde su colapso nervioso, de que los cuatro hombres esperan algo de él y de que el desconocido es Trout, quien está allí a pedido de Eliot y como último recurso del

senador para explicar el sentido de lo que el protagonista ha hecho en Rosewater. De este modo, se privilegia la perspectiva del escritor para interpretar los hechos:

...Lo que hiciste en el condado de Rosewater no es ninguna locura. Quizá haya sido el experimento social más importante de nuestros tiempos, pues encaraba en pequeña escala un problema cuyos escalofriantes horrores la sofisticación de las máquinas terminará propagando por todo el mundo. El problema es el siguiente: ¿cómo amar a las personas que no tienen utilidad? (p. 191).

La interpretación ofrece una lectura de la novela que explicita la preocupación de Vonnegut por la profundización de la alienación como consecuencia de la creciente automatización del trabajo en un contexto cultural poco dado a la compasión. Al ser bien recibida por el senador, la explicación de Trout aparenta una conciliación entre padre e hijo, aunque en realidad expone la profunda enajenación de mentes como la de Lister a causa de su hábito de falsificar: “El senador admiraba a Trout como a un sinvergüenza que podía racionalizar cualquier cosa, sin entender que Trout solo se proponía decir la verdad” (p. 193).

Según Marvin, Trout funciona como el centro moral de la novela (2002, p. 105) o, como observa May (1972): “...He is after all Eliot’s prophet, not to mention Vonnegut’s mouthpiece” (p. 28). Al igual que con la locura de Eliot, la caracterización de Trout como un escritor sin éxito, acostumbrado a realizar trabajos precarios por la necesidad de dinero, responde a la estrategia satírica de degradar la autoridad. Además, sus rasgos evocan a “un campechano sepulturero de pueblo” (p. 186),¹⁵⁴ una alusión a los *clowns* del *Hamlet* shakespeariano que da cuenta de la función de Trout como observador externo.

El cierre de la novela es de comedia: Eliot logra por fin su objetivo de compartir su fortuna con la comunidad de Rosewater a la vez que cumple, irónicamente, el deseo de su padre de tener un nieto al reconocer la paternidad de 57 niños del condado. Cuando comunica

¹⁵⁴ En inglés: “a kindly country undertaker” (*Novels & Stories*, 2011, p. 328).

su decisión a los abogados, lo hace sonriendo beatíficamente, como la Virgen,¹⁵⁵ y alzando la raqueta de tenis “como si fuera una varita mágica” (p. 198). En sus últimos parlamentos resuena la voz del dios veterotestamentario: “Que su apellido sea Rosewater a partir de ahora. Y dígales que su padre los ama, al margen de lo que hagan con su vida. Y dígales...: Que sean fecundos y se multipliquen” (p. 198). Este desenlace ha suscitado distintas interpretaciones en la crítica en cuanto a la significación del gesto final de Eliot, el carácter “mesiánico” del personaje y su condición mental. Schatt (1976) concluye que “it is very difficult, if not impossible, to determine whether he is crazy or not” (p. 79). Mustazza (1990), en cambio, le quita relevancia a la pregunta; para él, “the gesture is all” (p. 101). Considera que Eliot propicia una restauración edénica del mundo ya que convierte a Rosewater en un paraíso por medio de la práctica del amor desinteresado. Para May, la novela es “his [Vonnegut’s] most positive and humane work” (1972, p. 26). Contra lecturas como la de Mustazza reaccionan Schulz (1970) y Nelson (1973). El primero afirma que *Rosewater* “has frequently been misread either as a sentimentally botched reworking of the parable of the Good Samaritan or as a randomly conceived Utopian narrative which takes pot shots at everything under the sun in modern America” (1973, p. 8). Schulz recalca que la ridiculización del protagonista conlleva un cuestionamiento de las pretensiones moralizadoras de la novela. Nelson, por su parte, rechaza la equiparación de Eliot con un mesías ya que priva a este vocablo de su connotación salvífica judeocristiana y lo sitúa en el plano mundano del creyente (p. 551). Para esta autora, el gesto final de Eliot de dar dinero a los pobres es “empty heroics” (p. 557) y contradice las motivaciones originales del protagonista. En esto Nelson pasa por alto la “evolución” del personaje: el Eliot de la carta al futuro presidente de la fundación (en el capítulo uno) no es el mismo del jardín amurallado. Su acción final parece corresponder más bien al gesto desesperado de alguien acorralado.

¹⁵⁵ Gardini traduce “Eliot sonrió tiernamente” (*Rosewater*, 2017, p. 198) para “Eliot gave him a Madonna’s smile” (*Novels & Stories*, 2011, p. 337), anulando la referencia a la iconografía religiosa.

Las referencias críticas anteriores ponen en evidencia la ambigüedad que los recursos humorísticos de la prosa vonnegutiana generan. De esta forma, es la lectora o lector quien debe decidir sobre el sentido de la obra. Desde nuestro punto de vista y en función del análisis realizado, podemos afirmar que al final Eliot está extenuado, que ha rebasado los límites de su entereza psíquica, pero que también logra en su pertinacia vencer a su sombra, es decir, la herencia de su padre.

Mientras que la iniciación (entendida como incorporación exitosa al mundo moral adulto) es inviable (dadas las características enfermizas del mundo representado), el intento de autoiniciación secular de Eliot a una vida de caridad cristiana constituye una *hybris* y un acto de profanidad. La clave la vuelve a dar Trout cuando le explica a Eliot que tuvo que quitarse la barba porque su parecido con Jesús, en un trabajo de canje de cupones, habría sido sacrílego (Rosewater, 2017, p. 193). Vonnegut apuesta por lo dilemático y se cuida de convertir a sus personajes en encarnaciones de ideas absolutas, puesto que de ello se nutre la condición alienada. Como señala Elmer (2019), “*God Bless You, Mr. Rosewater*, as its title tells us, is a religious novel, in the way Dostoyevsky and West wrote religious novels. Whether such a thing is possible is the question” (par. 9).

Capítulo III.3: La novela consagratória

III.3.1 *Matadero cinco, o la cruzada de los niños (Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade, 1969)*

La madurez –dice Bokonon– es una amarga decepción para la que no existe ningún remedio, a menos que consideremos que la risa remedia algo.

–Kurt Vonnegut, *Cuna de gato*

La sexta novela de Vonnegut fue publicada en 1969 por Delacorte y traducida al español ibérico por Margarita García de Miró en 1976 para Grijalbo, siendo esta la única traducción disponible en nuestra lengua.

En *Matadero cinco* el autor da testimonio de su experiencia como superviviente del bombardeo de Dresde a finales de la Segunda Guerra Mundial, así como de la dificultad para escribir sobre ello. Durante su composición (que le llevó más de 20 años), Vonnegut se enfrentó a varios desafíos: además de lo lúgubre del asunto, debía presentar a una ciudad alemana y su gente como víctimas, y escribir en una época cuando se enfatizaba fuertemente las limitaciones de la literatura para responder al legado de horror de la guerra y los campos de exterminio. De este modo, la escritura del libro fue una prueba iniciática para el autor.

Desde el momento de su publicación en 1969, cuando ya era evidente el fiasco de la guerra contra Vietnam, *Matadero cinco* fue un éxito editorial que convirtió a Vonnegut en una celebridad de la noche a la mañana. La novela ingresó pronto en el canon escolar y universitario, y no tardó en ser objeto de censura por el uso de expresiones vulgares y presunto contenido anticristiano y antiestadounidense.¹⁵⁶ Hoy en día, un amplio público lector (especializado y no especializado) la reconoce como un clásico de la literatura

¹⁵⁶ Desde su aparición se ha intentado prohibir el libro en escuelas y bibliotecas públicas de Estados Unidos al menos 18 veces (Morais, 2011), llegándose en un caso a quemar 32 ejemplares (en Drake, Dakota del Norte, en 1973). Véase la carta de repudio enviada por Vonnegut al director del Drake School Board, Charles McCarthy, el 16 de noviembre de 1973 en *Letters* (2011, pp. 207-210).

estadounidense y un ícono de la contracultura, además de referente en los debates historiográficos sobre el bombardeo de Dresde y sus implicaciones (Rigney, 2009).

Matadero cinco puede considerarse una reformulación posmodernista de la novela de autoformación, en la tradición del *Bildungsroman* (Rauber, 2011). En ella, la iniciación opera en los planos temático y pragmático a través de un desdoblamiento de la figura del iniciado, representado por el protagonista (Billy Pilgrim) en el plano diegético y por el autor en el extradiegético, textualizado en la figura de un narrador en primera persona que completa el ciclo iniciático cuando relata la instancia de toma de conciencia con respecto a la responsabilidad de narrar una historia y asume el rol de iniciador. Por medio de la desacreditación del mito heroico, el texto busca despertar o estimular la conciencia moral de los lectores y los convoca a no avalar la violencia en ninguna de sus formas.

III.3.1.1. La estructura episódica y no lineal de la novela

La novela está dividida en 10 capítulos, de los cuales el primero y el último conforman un marco narrativo de carácter autobiográfico, mientras que el resto se centra en las peripecias del protagonista.

El desdoblamiento del título alude a la experiencia personal de la guerra, por un lado, y a sus implicaciones sociohistóricas y políticas, por otro. El *Schlachthof fünf* (“matadero cinco” en alemán) fue donde Vonnegut (y Billy Pilgrim en la ficción) se refugiaron durante el bombardeo de Dresde.¹⁵⁷ Por su parte, la frase “la cruzada de los niños” se refiere al embaucamiento de infantes en la Europa del siglo XIII, quienes creían ser reclutados para luchar contra los musulmanes cuando en realidad eran destinados al mercado de esclavos.

Hay también una firma-subtítulo de extensión considerable (omitida en la edición española de Anagrama) que, a modo de caligrama, presenta al autor en su condición de

¹⁵⁷ El lugar se encuentra en la parte norte del barrio de Friedrichstadt, a orillas del Elba.

superviviente del bombardeo de Dresde y veterano de guerra. En su reminiscencia del largo subtítulo en la portada del *Robinson Crusoe* de Defoe, el paratexto anuncia el relato de un superviviente, rol que en este caso se asocia al autor y no al protagonista, lo cual ya marca la interpenetración de los órdenes “real” y “ficcional”, propia de la estética posmodernista. El subtítulo anticipa, además, el componente irónico-satírico de la novela: está dispuesto visualmente con la forma de un cohete o avión dirigido hacia abajo, cuya punta es la palabra “Paz” (cf. Fig. 1), probablemente para indicar que la ficción literaria es el arma con la cual el autor se propone combatir el belicismo.


Slaughterhouse-Five
OR
THE CHILDREN'S

CRUSADE
A DUTY-DANCE WITH DEATH
BY
Kurt Vonnegut
A FOURTH-GENERATION GERMAN-AMERICAN
NOW LIVING IN EASY CIRCUMSTANCES
ON CAPE COD
[AND SMOKING TOO MUCH,
WHO, AS AN AMERICAN INFANTRY SCOUT
HORS DE COMBAT,
AS A PRISONER OF WAR,
WITNESSED THE FIRE-BOMBING
OF DRESDEN, GERMANY,
"THE FLORENCE OF THE ELBE,"
A LONG TIME AGO,
AND SURVIVED TO TELL THE TALE.
THIS IS A NOVEL
SOMEWHAT IN THE TELEGRAPHIC SCHIZOPHRENIC
MANNER OF TALES
OF THE PLANET TRALFAMADORE,
WHERE THE FLYING SAUCERS
COME FROM.
PEACE.

Fig. 1 (*Novels & Stories*, 2011, p. 340)

La firma-subtítulo advierte: “This is a novel somewhat in the telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore, where the flying saucers come from” [Esta es una novela un poco a la manera telegráfica esquizofrénica de los cuentos del planeta Tralfamadore, de donde vienen los platos voladores] (*Novels & Stories*, 2011, p. 340).

La técnica de estructurar el texto de una manera que rompe la linealidad narrativa de introducción-nudo-desenlace refleja la temporalidad esquizofrénica vivida por el protagonista, quien “ha volado fuera del tiempo” (*Matadero*, 2010, p. 28).¹⁵⁸ En otras palabras, la subversión de la cronología narrativa retrata eficazmente el síndrome de estrés postraumático, como señala Hartman (2001).

La yuxtaposición de pequeños episodios cronológicamente desordenados funciona como correlato de los viajes de Billy en el tiempo (donde se pasa de su muerte a su nacimiento, de la guerra a su confortable habitación en Ilium), los cuales pueden interpretarse como recuerdos, alucinaciones o sueños, a la vez que producen el efecto de un presente perpetuo. Así, la aparente anarquía temporal corresponde a una forma discursiva de plasmar el funcionamiento de la mente de Billy. No se trata de la técnica del monólogo interior (no se recurre a extensas oraciones de puntuación y/o sintaxis irregular que transmiten el discurrir de la interioridad psíquica del personaje), sino que se utilizan breves núcleos episódicos narrados en tercera persona y yuxtapuestos que, a la manera de un cinematógrafo, producen el efecto de objetivar lo que –se infiere– son las percepciones del protagonista. Las vivencias cotidianas se funden con los recuerdos traumáticos y las fantasías. Los desplazamientos espaciotemporales que marcan la transición entre un episodio y otro a menudo se asocian con imágenes del dormir, el despertar, el llanto y el acurrucarse en posición fetal del personaje.

Al mosaico de episodios se añade la frecuente inclusión de las historias de otros personajes, la interpolación de sinopsis de relatos (del escritor Kilgore Trout) y de écfrasis (la descripción de una fotografía pornográfica, por ejemplo), y digresiones en general (como la referencia pseudohistórica a André Le Fèvre, un supuesto ayudante de Louis Daguerre).

¹⁵⁸ Hay que decir que la traducción “ha volado fuera del tiempo” no logra transmitir los sentidos de inestabilidad, ruptura y flexibilidad del enunciado original: “Billy Pilgrim has come *unstuck* in time” (*Novels & Stories*, 2011, p. 360, cursiva nuestra). La Dra. María Calviño, en su revisión de esta tesis, sugiere “despegado”.

Al comparar a *Matadero cinco* con las novelas tralfamadorianas (en la firma-subtítulo) se utiliza un recurso metaficcional que orienta nuestra apreciación de la estructura de la obra por medio de la inclusión, en el paratexto (que convencionalmente no pertenece al plano diegético), de un elemento ficcional: una categoría crítico-literaria inventada (“novela tralfamadoriana”) que alude a la experimentación que la obra supuso para el autor. La disposición de la novela misma responde a la explicación dada sobre la escritura de la lengua tralfamadoriana “en pequeños montones de símbolos separados por estrellas” (*Matadero*, 2010, p. 84), como si fueran telegramas:

No existen telegramas en Tralfamadore pero tiene usted razón. Cada montón de símbolos es un mensaje breve y urgente que describe una situación, una escena. Nosotros, los tralfamadorianos, los leemos todos a la vez y no uno después del otro. Por lo tanto, no puede haber ninguna relación concreta entre todos los mensajes, excepto la que el autor les otorga al seleccionarlos cuidadosamente. Así pues, cuando se ven todos a la vez, dan una imagen maravillosa, sorprendente e intensa. No hay principio, no hay mitad, no hay terminación, no hay “suspense” [sic], no hay moral, no hay causas, no hay efectos. Lo que a nosotros nos gusta de nuestros libros es la profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez” (p. 84).

La alteración de la secuencia lineal (que la naturaleza misma del lenguaje y la percepción consciente imponen) conlleva una crítica de las formas fuertemente convencionales y automatizadas del discurso (histórico, ficcional, político) que dirigen, organizan, clasifican e interpretan de una cierta manera los hechos que se busca narrar, por cuanto establecen un marco predecible para las expectativas de lectura y pueden suspender la interpretación crítica. La disposición “tralfamadoriana” de la novela consiste, entonces, en un modo de contar que busca romper con esas convenciones y ser más fiel al funcionamiento de una memoria traumatizada y a la idea de que “no hay nada inteligente que decir sobre una matanza” (p. 24), de que el legado de la guerra no es más que muerte y horror.

Slaughterhouse-Five is a tale of defeat rather than victory, in itself a departure in our relentlessly affirmative national story. “It goes against the American storytelling grain to have someone in a situation he can’t get out of,” Vonnegut told *Playboy*, “but I think this is very usual in life.” (Sumner, 2011, p. 99).

III.3.1.1.a. El estribillo “so it goes”

El ir y venir en el espectro temporal dota de cierta circularidad a la trama novelesca puesto que transmite la inevitable repetición de aquellas emociones asociadas a un episodio traumático. Tal circularidad también se relaciona con la inexorabilidad de la muerte en el ciclo natural de la vida, como lo sugiere el estribillo “so it goes”,¹⁵⁹ que aparece siempre que se menciona un deceso, sin importar de qué (un insecto, la champaña, la novela). Vonnegut indica que fue la obra de Céline la que le inspiró la frase:

...It was a clumsy way of saying what Céline managed to imply so much more naturally in everything he wrote, in effect: ‘Death and suffering can’t matter nearly as much as I think they do. Since they are so common, my taking them so seriously must mean that I am insane. I must try to be saner.’ (*Palm Sunday*, 1994, p. 608).

McGinnis (1975) considera que el estribillo posee una fuerza regenerativa: es tanto un signo de la voluntad humana por sobrevivir como una marca del fatalismo que impregna la obra (p. 59). Como lo sugiere el subtítulo “una danza obligada con la muerte”, la escritura del libro es un *tour de force*; en términos iniciáticos, un descenso a los infiernos.

La muerte es aquello que mantiene la vida en movimiento, y también la novela. Omnipresente, es narrada con frialdad y aparece relacionada en general con hechos accidentales, en muchos casos cargados de una ironía que roza lo absurdo, como figuraciones de *memento mori*. Un ejemplo es la muerte de Roland Weary y los *scouts* que acompañan a Billy, o la ejecución de Edgar Derby por robar una tetera, reminiscente del caso Slovic.¹⁶⁰

¹⁵⁹ En español, la eficacia de la repetición se pierde por la dificultad de traducir la expresión de una sola manera. Así, Margarita García de Miró (*Matadero*, 2010) la ha vertido de diferentes maneras. Por ejemplo: “Eso es” (p. 27). “Así fue” (p. 29). “Así son las cosas” (p. 31). “Así es” (p. 39), “Así sucedió” (p. 116).

¹⁶⁰ El libro de William Bradford Huie, *La ejecución del soldado Slovic*, se cita en el segundo capítulo de la novela. Edward Slovic fue un soldado estadounidense ejecutado por desertor en 1945. Fue el único caso en que se dictó la de pena de muerte como castigo militar de la simple cobardía, ya que lo usual era aplicarla a los culpables de homicidio o violación. En 1993, Vonnegut se inspiró en su historia para reescribir el libreto de *La historia del soldado* (1917), de Igor Stravinsky.

La repetición indiscriminada de “so it goes” pareciera tender a minimizar el acontecimiento mismo de la muerte, lo cual ha llevado a que se acuse al autor de quietismo o resignación (para más referencias, véase Wepler, 2011, p. 119). El propósito, sin embargo, es notablemente irónico y luctuoso, como lo ha recalcado Salman Rushdie en un artículo reciente: “Beneath the apparent resignation is a sadness for which there are no words” (2019, par. 6). La reflexión a la que invita Vonnegut implica la paradoja de que, siendo la muerte algo tan usual e ineludible para el ser humano, no puede ser trivializada ni considerada con liviandad, dado que al hacerlo se incurre, concomitantemente, en el desprecio de la vida. El estribillo ironiza sobre la indiferencia hacia la muerte que está en el centro de las actuales posibilidades tecnológicas de exterminio masivo, y del tratamiento morboso que los medios de comunicación suelen dispensar a desgracias de todo tipo, sin mencionar los efectos deshumanizadores de la automatización:

It was bombs that had done the killing. I had several decent and honorable and corageous friends who where pilots or bombardiers. Actions of men like them on the Dresden raid required no more fury and loathing or angry vigor than would have jobs on an automobile assembly line. ... The drama of any air raid on a civilian population, a gesture in diplomacy to a man like Henry Kissinger, is about the inhumanity of man’s inventions to man. That is the dominant theme of what I have written during the past forty-five years or so (*Novels & Stories*, 2011, pp. 806-807).

III.3.1.2. La historia de Billy Pilgrim

El nombre “Pilgrim” posee connotaciones históricas y arquetípicas. Remite, por un lado, a los Padres Peregrinos (Pilgrim Fathers), aquellos puritanos que huyeron de la persecución religiosa en Europa y se asentaron en Plymouth, la primera colonia estable de Nueva Inglaterra fundada en 1620. Por otro lado, la figura del peregrino es representativa de la vida humana como prueba y lucha moral (cf. II.1.2.1). También se la asocia con el idealismo y el desapego con respecto al presente, como señala Chevalier (1986):

El término [peregrino] designa al hombre que se siente extraño en el medio en que vive, donde no está sino de paso, en busca de la ciudad ideal. El símbolo no solamente expresa el

carácter transitorio de toda situación, sino el desapego interior, con respecto al presente, y la vinculación con fines lejanos de naturaleza superior. Un “alma de peregrino” puede significar también un cierto irrealismo, correlativo con un idealismo algo sentimental (p. 812).

En efecto, Billy se deja llevar por las circunstancias y a menudo no parece estar cabalmente despierto a atento lo que ocurre: no siempre queda claro si duerme, si desvaría o si está “en la realidad”. Como en *Rosewater*, la salud mental del protagonista queda en entredicho y, un poco a la manera del género fantástico, se instala la duda sobre la condición ontológica del planeta Tralfamadore en el plano diegético.¹⁶¹ El contacto con los extraterrestres, ¿es un producto de la imaginación de Billy o una realidad dentro de la diégesis? Una lectura atenta ratifica que se trata más bien de lo primero (cf. III.3.1.2.e).

Al igual que Eliot *Rosewater*, Billy Pilgrim aspira a la utopía. Gracias a sus lecturas, el personaje se construye una rudimentaria fantasía personal para lidiar con un entorno insensible y/o opresivo. La desorientación de Eliot se expresaba en su deambular de un lugar a otro; Billy lo hace en el tiempo. Su personalidad, a diferencia de aquel, aparece como mucho más inexperta e ingenua. Combina la adánica frescura de los inicios con el rol de la víctima expiatoria, como si fuese el yo infantil que debe morir para que nazca el adulto. El personaje está inspirado en Edward Crone Jr., prisionero de guerra muerto en Dresde, descrito por Vonnegut como alguien que se había rendido, que ya no tenía interés en habitar un mundo desprovisto de todo sentido (Gilbert, 2006). De allí que Billy represente una iniciación trunca: no hay tejido social ni acervo cultural que hagan posible su integración en una comunidad genuina. El personaje encarna la creciente soledad del individuo moderno en un contexto cada vez más despersonalizado, hostil y confuso.

¹⁶¹ “The withholding of a critical commentary on Billy’s psychosis persuades many readers and critics to take the Tralfamadorians’ and Billy’s time-travel as literal, rather than schizophrenic delusions or highly detailed, retrospective daydreams provoked by trauma and suggestion” (Hinchcliffe, 2001, p. 187).

La historia del personaje se puede dividir en tres grandes etapas: su vida hasta el bombardeo de Dresde (febrero de 1945); su vida entre 1945 y 1968 en la ciudad de Ilium; y su viudez tras sobrevivir a un accidente aéreo en 1968.

III.3.1.2.a. El descenso a los infiernos y la pérdida de la inocencia

Cuando Billy es reclutado por el ejército norteamericano para combatir en la Segunda Guerra Mundial, es prácticamente un niño: aún no terminó el *college* y es virgen. En el frente ejerce como asistente de capellán, un rango “por costumbre, objeto de risa y chanzas en el ejército americano” (Matadero, 2010, p. 34). Carece del equipamiento militar adecuado: “No tenía casco, no tenía guerrera, no tenía armas, no tenía botas (p. 36). Y, al poco tiempo, acusa una vejez prematura: “...Llevaba barba, una barba erizada y escasa, algunos de cuyos erizados pelos ya eran blancos a pesar de que Billy tenía veintiún años. Además se estaba quedando calvo...” (p. 36). Tales son las condiciones que signan la ruptura con el mundo infantil y la partida del hogar, que es el modo como suelen comenzar los ritos iniciáticos de la pubertad. La muerte del padre de Billy mientras este está luchando en Europa pone al personaje en una situación de orfandad, representativa de la inexperiencia y la juventud del soldado, y del abandono simbólico que la patria hace de él. Esta caracterización refuta la creencia de que la guerra es una prueba de maduración (cf. III.1.4.2), y ratifica la relación que el subtítulo y el primer capítulo establecen con el hecho histórico de la Cruzada de los Niños. Vonnegut cita al escritor y periodista escocés Charles Mackay (p. 21), autor de un libro de espíritu ilustrado (*Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, 1841) que compendia casos de histeria, locura o sugestión colectiva, para confrontar la información historiográfica con su versión mitificada, y así comparar a los niños engañados de las cruzadas con los soldados reclutados para las grandes guerras del siglo XX.

La experiencia de la guerra constituye un *descensus ad inferos* para Billy. Al escapar del frente enemigo junto a su compañero Roland Weary, de 18 años, el protagonista atraviesa un escenario de destrucción y muerte. Como si se tratase de una ordalía iniciática, la fuga (en la cual los personajes están permanentemente expuestos a la posibilidad de ser acibillados) posee las características de una prueba de resistencia física (no descansan, no comen, están desabrigados), que ritualmente tendría por objetivo temprar el carácter del novicio y prepararlo para una vida dura. En la novela, no obstante, se trata de una prueba desprovista de sentido para los personajes, totalmente incapaces de luchar militarmente. Billy muestra un grado de abatimiento tal que solo desea ser abandonado. Carece de voluntad de sobrevivir: “Deseaba que todo el mundo le dejara solo. ‘Muchachos, continuad sin mí’, repetía una y otra vez” (*Matadero*, 2010, p. 37). En marcado contraste con el prototípico peregrino –el tenaz Christian del poema de Bunyan, que además es padre de familia– el virginal Billy es frágil e incapaz. La gente a menudo quiere deshacerse de él (por ejemplo, en el vagón del tren que va a Dresde, nadie lo quiere a su lado al dormir) o, como Roland Weary, lo maltratan.

Junto con su marcada inaptitud para la guerra, la caracterización de Billy incluye atributos farsescos. Calificado insistentemente de “payaso” (ps. 129, 136, 142, 173), su aspecto durante la guerra llega a ser el de un “mugriento pajarraco” (p. 37) o un “espantapájaros” (p. 91), vestido con una cazadora de civil, demasiado pequeña para él, con cuello de piel, forro de seda roja y las mangas descosidas. “Los alemanes lo consideraron lo más ridículo y divertido que habían visto en la Segunda Guerra Mundial. Y se desternillaron de risa” (p. 86). El atuendo se vuelve más desopilante cuando, para abrigarse, Billy echa mano de lo que encuentra: unas botas plateadas y un trozo de cortina azul celeste a modo de toga, usados en una puesta teatral por los oficiales ingleses también prisioneros. Vonnegut utiliza a estos últimos para contrastar la distinción y el aplomo de militares aristocráticos y profesionales con el descuido de un ejército improvisado y raso, y para mostrar cómo las

diferencias de clase (los ingleses son oficiales, no soldados) operan en la guerra. La alusión a la pintura de Archibald Willard, conmemorativa de la guerra civil (*The Spirit of '76*, también conocida como *Yankee Doodle*), transmite ese halo caricaturesco que socava la soberbia índole patriótica de la institución castrense estadounidense, sustrayéndole respetabilidad:

Billy, Lazzaro y el pobre Edgar Derby cruzaban el campo de la prisión en dirección al teatro. Billy llevaba la cazadora como si fuera un manguito de señora, envuelta alrededor de las manos. Parecía el payaso central de aquella especie de parodia inconsciente de la famosa pintura al óleo *El espíritu del 76* (p. 129).

De este modo, la imagen de la guerra como asunto solemne y sagradamente patriótico se trueca por la de un carnaval infernal.

A diferencia de Henry Fleming, el protagonista de *The Red Badge of Courage* (releída por Edgar Derby mientras cuida a un Billy trastornado, internado en un campo de prisioneros) que prueba su valor al sobrevivir al baño de sangre que lo marca con la roja insignia del coraje, en *Matadero cinco* la guerra ya no puede ser considerada una vía de iniciación, de modo que el acento está puesto en los peligros de la mistificación de la iluminación obtenida por la sangre y el fuego.

III.3.1.2.b. El par Weary-Pilgrim

Weary y Pilgrim constituyen un par de opuestos tragicómico que exhibe las limitaciones y modos imperfectos de los jovencitos para adaptarse a un mundo brutal. Su relación de tipo sadomasoquista puede leerse como una parodia de la fraternidad cristiana expresada por algunas duplas de *The Pilgrim's Progress*.¹⁶²

Weary (“harto” o “cansado” en inglés) es el producto resentido de una infancia desdichada:

¹⁶² Christian cuenta con dos acompañantes importantes en su viaje: Faithful (que significa “fiel, creyente”), primero, y Hopeful (“lleno de esperanza”), después. La relación con estos dos personajes es de ayuda mutua y consolación. Ambos avanzan con un único fin: la salvación. Viajan y enfrentan juntos el peligro, se alientan cuando alguno flaquea, mantienen conversaciones profundamente espirituales y jamás ociosas, y no sólo encuentran obstáculos en el camino, sino también almas buenas y enviados divinos destinados a ayudarlos.

En su ciudad natal nadie le podía ver. Y no le podían ver porque era estúpido, gordo y tacaño, y porque olía como un cerdo por mucho que se lavase. La gente no quería ni verle y por eso se lo quitaban de encima.

A Weary le ponía malo eso de que se lo quitaran de encima. Cuando alguien se desembarazaba de él iba en busca de otra persona que todavía fuera menos popular, rondaba con ella durante algún tiempo simulando ser un buen amigo, y después buscaba cualquier pretexto para pelearse con ella y hacerle sacar las tripas por la boca (p. 38).¹⁶³

Weary se comporta con Billy de una manera acorde a la llana explicación psicológica ofrecida por el narrador: aunque lo salva de la muerte en repetidas ocasiones, lo humilla constantemente y lo culpa por todo. Siente una pasión enfermiza por la tortura, heredada de su familia, e inicialmente parece rudo y fuerte, a diferencia del bondadoso e inofensivo Billy, que siempre pide disculpas y sonríe. La comparación con los gemelos pendencieros Tweedledee y Tweedledum (detalle omitido en la traducción al español) orienta en cuanto a la índole caricaturesca del personaje:¹⁶⁴ “Weary looked like Tweedledum or Tweedledee, all bundled up for battle. He was short and he was thick” (*Novels & Stories*, 2011, p. 371).¹⁶⁵ La extensa enumeración de su ropa y equipamiento (obsequios de su familia en gran medida) es el correlato material de la visión fantasiosa de la guerra heredada del hogar. Lleva, por ejemplo, un ridículo folleto de frases traducidas que “le permitiría preguntar a los alemanes, llegado el caso, cosas como estas: ‘¿Dónde están vuestros cuarteles?’ ‘¿De qué armas disponéis?’, o decirles: ‘Rendíos, vuestra situación es desesperada’, etcétera” (*Matadero*, 2010, p. 42). Por medio de la ironía se pone de relieve la tendencia de Weary a no ver más allá de sus narices y a crearse fantasías. Mientras que sus compañeros son poco más que piel y huesos, a él, en cambio:

... le quedaba aún grasa para quemar. Era un verdadero horno ardiente, bajo todo aquel montón de lana, correas y lonas que cargaba. ... Se sentía tan ardiente y arrojado que, de hecho, no tenía sensación de peligro. ...Iba tan abrigado que incluso podía imaginar que estaba

¹⁶³ La traductora García de Miró omite las referencias a Pittsburg (Pensilvania) mediante el uso de “ciudad natal”. La elección de “no podía verle” resulta más imprecisa que su contraparte en inglés, “he had been unpopular” (*Novels & Stories*, 2011, p. 367).

¹⁶⁴ Personajes que aparecen en *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll.

¹⁶⁵ La traducción española cambia la puntuación y la segmentación del texto. La cita aparece originalmente al final de un párrafo, pero en la edición de Anagrama inicia el siguiente. La segunda oración, además, se combina con otra: “Weary parecía un fardo de lana. Era bajo y grueso y llevaba encima todos los regalos que había recibido...” (*Matadero*, 2010, p. 42).

en su hogar, sano y salvo, superviviente de la guerra, contando a su hermana y a sus padres una verdadera historia de guerra (pp. 43-44).

La focalización del narrador en la versión que Weary se construye mentalmente de la anécdota de guerra expone la percepción deformada de los hechos como hábito en el personaje. Contra su creencia de que él y sus camaradas antitanques “lucharon como demonios hasta que todos murieron, menos Weary” (p. 44), la realidad es que, como artillero antitanques inexperto y sustituto, contribuyó a la muerte de toda su brigada al fallar el primer disparo y revelar así su posición al enemigo. En su huida del frente alemán, Weary se imagina que él y otros dos soldados más experimentados que lo acompañan son unidos y valientes como los Tres Mosqueteros. Pero los *scouts* lo abandonan por ser una carga. Al sentirse rechazado, Weary se desquita con Billy, golpeándolo hasta el punto de casi causarle la muerte, evitada por la aparición de cinco soldados alemanes: “Los azules ojos de los soldados aparecían llenos de una extraordinaria curiosidad por ver cómo un americano intentaba asesinar a otro en un lugar tan lejano del hogar, y por saber de qué se reiría la víctima” (p. 52). El punto cúlmine es la revelación de la cobardía del matoncito cuando lo apresan y despojan de sus pertenencias, y tiene “los ojos desorbitados a causa del terror” (p. 55). Irónico también es su destino: tanto él como los *scouts* mueren, solo el débil Billy sobrevive.

III.3.1.2.c. La formación del trauma en Billy

Billy sobrevive a la Batalla del Bulge como “un aturdido vagabundo, bastante alejado de los nuevos frentes alemanes” (p. 36) y, durante la huida, “apenas existían diferencias [para él] entre estar dormido o estar despierto; ya no distinguía entre andar o quedarse quieto” (p. 37). El primer viaje en el tiempo posee referencias a la vida embrionaria, la muerte y la imagen simbólica del agua, que marcan la inmersión en el inconsciente o *regressus ad uterum*, y el deseo de Billy de no abandonar ese estado de protección y pasividad originario,

al cual se atribuyen los colores simbólicos del martirio (el violeta) y de la regeneración vital (el rojo):

Billy se había detenido en el bosque. Estaba apoyado contra un árbol con los ojos cerrados, la cabeza echada hacia atrás y las aletas de la nariz dilatadas. Parecía un poeta en el Partenón. Esta fue la primera vez que Billy se alejó del tiempo. Primero su atención empezó a recorrer el arco iris completo de su vida y llegó hasta la muerte; que era una luz violeta. No había nadie ni nada, sólo aquella luz violeta y un zumbido. Después Billy volvió a sumergirse en la vida retrocediendo hasta el momento antes de nacer, donde todo era luz roja y sonido de burbujas (p. 45).¹⁶⁶

La cita continúa con el recuerdo del momento cuando su padre le enseña a nadar “por el método de hundirse-o-nadar” (p. 45) en la piscina del YMCA, hecho que es comparado con una ejecución. En esa oportunidad Billy casi se ahoga, y lamenta ser rescatado. Si la inmersión en el agua es una expresión simbólica del nacimiento (Rank, 1961, p. 88), el detalle de que Billy no quiera emerger de la piscina indicaría que la regeneración iniciática no se lleva a cabo. La figura del padre (que en el plano simbólico se asocia con la ley y el cosmos) como verdugo muestra el conflicto de Billy en su adaptación e integración al mundo. La comparación con “un poeta en el Partenón” (p. 45) y un patinador ovacionado (en la cita que sigue) perfilan el carácter sensible del personaje y su inaptitud para el combate. Finalmente, se hace expresa mención de que Billy ha enloquecido:

Billy Pilgrim tenía una alucinación maravillosa. Llevaba un traje seco, caliente, con calcetines blancos, y estaba patinando en la pista de una sala de baile, donde miles de personas le vitoreaban. Esta vez no viajaba en el tiempo. Nunca había sucedido tal cosa ni nunca sucedería. Era ya la locura de un hombre moribundo y que tenía los zapatos llenos de nieve (p. 50).

A partir de entonces, el personaje se encuentra completamente a la deriva, anonadado y enajenado. Sobrevive físicamente a la guerra, pero emocional y psíquicamente permanecerá en un estado de angustia y retraimiento, “dentro del útero”. Esta imagen, que evoca la del vientre del monstruo en los mitos y la de la cavidad subterránea en los ritos de paso, se repite

¹⁶⁶ En el texto original no se utiliza la palabra “rainbow” (arco iris) sino “arc” (arco).

en la cámara frigorífica dos pisos bajo tierra donde los personajes se refugian durante el bombardeo de la ciudad.

III.3.1.2.d. Reinserción en la sociedad: la vida de alienación en Ilium

Tras la guerra, Billy lleva una vida ordinaria y aparentemente “normal” en su ciudad natal, Ilium, ubicada en el estado de Nueva York (donde existe, de hecho, una ciudad llamada Troy, aunque no hay evidencia de que estén conectadas). Vonnegut ya había utilizado el mismo nombre para la distópica ciudad de *La pianola*, trasunto ficcional de Schenectady. La evocación de la legendaria ciudad griega Ilión invita a pensar en un espacio sitiado y arrasado como símbolo de la situación del protagonista, asediado por sus recuerdos de la guerra y dividido entre la insensible banalidad que caracteriza al contexto diegético y el estímulo que encuentra en el mundo ideal intradiegético (sus fantasías sobre Tralfamadore).

Pilgrim logra reinsertarse satisfactoriamente en la comunidad de Ilium: termina sus estudios de óptica y contrae un matrimonio muy ventajoso, gracias al cual accede a una buena fortuna y una vida acomodada. Tiene dos hijos, una posición social respetable y maneja su propio negocio. Sin embargo, la herida interior producto de la guerra no cicatriza. A menudo solloza a escondidas y sin una razón aparente, o duerme (tras activar el colchón *Magic Fingers* para relajarse), o simplemente deja de prestar atención a lo que pasa a su alrededor.

Los pasajes en la novela que se refieren al período de posguerra en Ilium están marcados por la profundización de la enajenación de Billy, aislado, en su angustia, de las relaciones con los demás. Esto se ve claramente en el matrimonio con Valencia Merble, una caricatura femenina bastante negativa: “Era tan grande como una casa, pues no podía parar de comer” (p. 99). Aparece a menudo comiendo alguna golosina, como la barra de caramelo Tres Mosqueteros (p. 99), un detalle que la conecta con Nancy, la dura y zafia escritora del buró de noticias que protagoniza una anécdota del capítulo primero. Nancy saborea la misma

golosina mientras escucha los lúgubres pormenores de un suceso trágico sin inmutarse (p. 16). En ambos casos se perfila a mujeres embrutecidas.

La decisión de casarse con Valencia es presentada como sintomática de la enfermedad de Billy: “Supo que se estaba volviendo loco cuando se oyó a sí mismo pedir su mano...” (p. 99). Nuevamente se representa una relación marital en la que predomina la inautenticidad (como en la de Anita y Paul en *Pianola*). En general, Billy y Valencia se tratan con una afabilidad distante, impropia de la intimidad de los amantes, patente en los diálogos banales de la pareja.

La fuerte desconexión entre el mundo interior de Billy y los sucesos del mundo circundante contribuyen a la sátira de una sociedad caracterizada por la avidez de mercancías (particularmente señalada por las frecuentes menciones de marcas comerciales), el tedio, la soledad y el vacío espiritual. Esto se advierte en algunas breves escenas que dan cuenta de formas de segregación cotidiana: de los locos (en Billy), los gordos (en el personaje de Valencia), los lisiados (explotados vendedores de suscripciones a revistas inexistentes, que la gente “compraba por lástima”, p. 63). En el capítulo tres, por ejemplo, el ghetto negro de Ilium es comparado con algunas ciudades de la guerra por su abandono y mal aspecto: “Alguien llamó a la ventanilla del coche de Billy interrumpiendo su meditación. Era un hombre negro que parecía querer decirle alguna cosa. En aquel momento cambió la luz del semáforo. Billy hizo lo más sencillo. Salió disparado hacia adelante” (p. 59). En general, se destaca el carácter desintegrado e individualista de la sociedad. Esto es apuntalado por la interpolación de fragmentos de una monografía escrita por Howard W. Campbell Jr. (el protagonista de *Madre noche*), que aborda la cuestión de la aversión a la pobreza entre los estadounidenses. Como las explicaciones de Lasher en *Pianola* y la carta de Eliot a su sucesor en *Rosewater*, la monografía posee una función metaficcional: introduce en la narrativa una argumentación que amplía la comprensión de sus representaciones sociales y

militares al conectarlas con la dimensión cultural de pertenencia, caracterizada por un individualismo aprensivo, competitivo y desamorado:

América es la nación más rica de la Tierra, pero sus habitantes son extremadamente pobres. Esta condición hace que los americanos estén destinados a odiarse a sí mismos. ... El americano, como todo ser humano, cree muchas cosas que obviamente son falsas –continuaba el librito–. De ellas, la más destructiva es su convencimiento de que cualquier americano puede hacer dinero con facilidad. Ignoran lo difícil que es hacerse rico, y, por lo tanto, aquellos que no lo consiguen no cesan de culparse. Y este sentimiento de culpabilidad ha sido de gran utilidad para los ricos y poderosos, que lo han considerado como una excusa para no tener que ayudar en absoluto a los pobres, llegando su desinterés a extremos que quizá no habían sido superados desde los tiempos de Napoleón (pp. 116-118).

Ilium se presenta así como un espacio de alienación acorde a la descripción de Campbell, donde el ideal de vida de la sociedad industrial norteamericana de posguerra no satisface las necesidades espirituales humanas, empobrece o impide los vínculos interpersonales, y no provee contención ni enseña a lidiar con las crisis que en muchos casos la sociedad misma engendra. El hecho de que Pilgrim sueñe despierto significa que está disociado tanto de su interioridad profunda como del mundo exterior, siendo incapaz de establecer relaciones afectivas genuinas. Su caso señala que el mero cumplimiento de un trabajo y de las expectativas de éxito no implica una verdadera integración del sujeto en la sociedad, y expone la inviabilidad general de la iniciación en la sociedad norteamericana.

III.3.1.2.e. Tralfamadore: locura y paraíso artificial

Billy es raptado por los alienígenas en 1966 para ser exhibido como atracción de zoológico en una cúpula geodésica. El secuestro se produce la noche de la boda de su hija Barbara, cuando Billy y Valencia se han quedado completamente solos, sin hijo o hija a quien cuidar. El personaje empieza a hablar de ello en 1967 tras su accidente aéreo y la muerte de Valencia, cuando es un viudo solitario en una casa demasiado grande.

La civilización de Tralfamadore constituye una realidad alternativa y compensatoria para Billy. El planeta aparece ya en *Sirenas*, donde sus habitantes son presentados como entes capaces de manipular y dirigir el destino de la humanidad, aunque con fines ridículos (cf. III.2.2.6). No obstante, a diferencia de aquella novela, donde el viaje interplanetario operaba aún como metáfora iniciática, en *Matadero cinco* el enfoque apunta a su costado escapista y contrainiciático.

Como señala Josh Simpson (2004), Billy es un hombre tan atormentado por el trauma de la guerra que se ve en la necesidad de reinventar su propia realidad a partir de los elementos que reúne en sus lecturas de obras de ciencia ficción. En efecto, Tralfamadore surge de la lectura que el protagonista hace de las obras de Kilgore Trout (“el autor vivo favorito de Billy”, p. 94), las cuales conoce gracias a Eliot Rosewater, su compañero de habitación en el hospital de veteranos. La mayoría de los libros de Trout “trataban de urdimbres del tiempo, de percepciones extrasensoriales o de otros hechos insólitos” (p. 155). Entre los argumentos interpolados, “Maníacos en la cuarta dimensión”, por ejemplo, ofrece una justificación para la adhesión del personaje a una explicación imaginativa de su angustia: “Hablaba de personas cuyas enfermedades mentales no podían ser tratadas porque sus causas estaban todas en cuatro dimensiones, y los tridimensionales médicos terrícolas no podían ver esas causas, ni tan siquiera imaginarlas” (p. 97). Otro relato, “El gran tablero”, le proporciona los rudimentos de la fantasía tralfamadoriana: “trataba de un hombre y una mujer terrícolas que habían sido raptados por seres extraterrestres y exhibidos en un zoo de un planeta llamado Zircon-212” (p. 177). Además de insinuar el carácter satírico de tales espacios ficcionales con el nombre “Zircon”, estos relatos aluden a las limitaciones humanas en cuanto al tratamiento y comprensión de los traumas y los trastornos mentales (en el caso de “Maníacos...”), y satirizan la facilidad con que se puede manipular a las personas, sus

emociones y sus acciones a través de creaciones humanas reificadas (el mercado de valores y la religión, en el caso de “El gran tablero”).

A primera vista, los tralfamadorianos parecen más avanzados que los humanos: “Esas criaturas eran amistosas, podían ver en cuatro dimensiones –por lo que compadecían a los terrícolas, que no pueden ver más que en tres– y tenían muchas cosas maravillosas que enseñarnos, especialmente sobre el tiempo” (p. 31). Sin embargo, el hecho de que su apariencia física sea grotesca contradice su supuesta superioridad. Son comparados con sopapas verdes de sesenta centímetros que poseen una cabeza en forma de mano en la que se emplaza un único ojo: descripción que recuerda caricaturescamente al símbolo del Delta luminoso. Estos seres no creen en el libre albedrío y pueden contemplar el tiempo en todos sus diferentes momentos (pasado, presente y futuro) simultáneamente, como una totalidad. De este modo, no consideran a la muerte el final de la vida, sino simplemente un momento más. Para alguien perturbado como Pilgrim, se trata de una teoría de propiedades ciertamente analgésicas. A causa de dicha percepción del tiempo (y como si fuera una hipérbole del mito de la objetividad), los extraterrestres no se preguntan acerca de los hechos, sino que aceptan la realidad tal cual es. Vonnegut logra así una ficción que, sin ser una utopía (los tralfamadorianos son los responsables de la destrucción del universo), se percibe “mejor” o “superior” al mundo humano por la aceptación de la idea de que “así son las cosas” (p. 31) y nadie puede cambiarlas. Los tralfamadorianos suponen así una sátira de la noción cristiano-puritana de la predestinación y del determinismo en general. La idea de que la salvación humana depende inexorablemente de una voluntad ajena y suprema se refleja en la ficción de que todos los momentos ya están estructurados desde siempre para que ocurran de una forma determinada:

—Conocemos el fin del Universo —contestó el guía—. ... Lo haremos estallar experimentando un nuevo combustible para nuestros platillos volantes. Un piloto de pruebas tralfamadoriano aprieta un botón de puesta en marcha, y todo el Universo desaparece.

—Si lo saben ustedes —insistió Billy—, ¿no pueden evitarlo de alguna forma? ¿No pueden evitar que el piloto apriete ese botón?

—Siempre lo ha presionado y siempre lo presionará. Siempre hemos dejado que lo hiciera y siempre dejaremos que lo haga. El momento ha sido estructurado así (*Matadero*, 2010, pp. 107-108).

El nombre “Tralfamadore” ha sido leído por Lawrence Broer como un anagrama para “Or fatal dream” (en Bloom, 2000, p. 103), un “sueño fatal” engendrado por la creencia en ilusiones más o menos peligrosas, para calmar a un espíritu débil o quebrado. La filosofía simplificada de concentrarse en los buenos momentos de la vida y aceptar la muerte y las desgracias sin más constituye un modo de relativizar y anular la prueba iniciática al quitarle importancia a las crisis y a la muerte, el umbral simbólico cuyo cruce determina las posibilidades de renacer a una condición existencial más madura.

Mustazza (1990) ve en las secuencias narrativas sobre la vida de Billy en el zoológico de Tralfamadore la recreación, en la fantasía del personaje, del mito de la pareja primordial y la existencia edénica según lo narra Milton. Así lo sugiere también el pasaje de la película vista hacia atrás, que puede leerse como la expresión del inconsciente e íntimo anhelo de Billy de revertir la historia y regresar a la infancia utópica de la humanidad.

Y Hitler se transformó en niño, según dedujo Billy Pilgrim. En la película no estaba. Porque Billy extrapolaba. Y se imaginó que todos se volvían niños, que toda la humanidad, sin excepción, conspiraba biológicamente para producir dos criaturas perfectas llamadas Adán y Eva (*Matadero*, 1991, pp. 72-73).

En Tralfamadore, Billy se encuentra solo al principio, como Adán, en un domo amoblado a la manera de cualquier casa terrícola de clase media. Una multitud de tralfamadorianos lo observa con gran interés y se maravilla ante cualquier acción que realice, como orinar (detalle que invierte el significado que la misma acción tiene en una experiencia infantil, cuando el personaje se orina por el miedo a las alturas). Luego, cuando los extraterrestres traen a Montana, Billy no tarda en ser aceptado por ella como amante y pareja. Ella admira, escucha y respeta a Billy, muy a diferencia de personajes en el plano “real” de la diégesis, que lo toman por enfermo o incapaz (como su hija Barbara, Roland Weary y el

profesor Rumfoord). La pareja engendra un hijo y lleva una vida apacible. De este modo, Billy vive simultáneamente en dos mundos: el real-diegético, donde aparece como un hombre física y emocionalmente débil, y mentalmente trastornado; y el mundo de la ficción o fantasía intradieético, donde se siente seguro y querido, y reafirmado en su virilidad. No se avergüenza como Adán de su desnudez, sino que disfruta de la admiración que suscita en los tralfamadorianos como ejemplar de macho terrícola.

El entusiasmo vulgar y voyerista de los extraterrestres ante el comportamiento sexual de la pareja humana contribuye al rebajamiento de aquellos y es una señal de que la restauración edénica no es tal. Mustazza señala la analogía entre la situación de Billy y Montana en Tralfamadore y la vida de Adán y Eva en el paraíso del poema de Milton, contemplados y admirados (o envidiados) por Satán. No obstante, aunque los tralfamadorianos puedan ser homologables al ángel caído, la representación satírica evita que se los vea como entes malvados que conspiran contra Billy, a pesar de ser sus secuestradores y destruir el universo.

En el contacto de Billy con los extraterrestres resuenan los ecos de su experiencia como prisionero de guerra, y en ambos casos se resalta la insignificancia del individuo. Los diferentes captos responden de igual manera a la pregunta “¿Por qué yo?”: le restan importancia al hecho de que sea particularmente Billy, y no otro, el capturado.

—¿Por qué yo?

—Esa es una pregunta muy terrenal, señor Pilgrim. ¿Por qué usted? ¿Por qué nosotros?, podríamos decir. ¿Por qué cualquier cosa? Porque este momento, sencillamente, es (*Matadero*, 2010, p. 74).

Mientras los americanos esperaban su turno, se produjo un altercado casi al final de la fila. Un americano había murmurado algo que no le había sentado bien al guarda. Este, que sabía inglés, le había empujado fuera de la fila y derribado de un puñetazo.

El americano estaba atónito. Se levantó tembloroso y echando sangre por la boca, pues le habían saltado los dientes. Evidentemente no quería ofender a nadie con lo que había dicho, y no tenía ni idea de que el guarda le hubiera oído y comprendido.

—¿Por qué yo? —preguntó al guarda.

El guarda lo empujó de nuevo a la fila y replicó:

—¿Por qué tú? ¿Por qué cualquiera? (pp. 86-87)

El episodio de Tralfamadore invierte la secuencia narrativa del Génesis: el esquema “Edén-transgresión-mundo caído” se convierte en “mundo caído-trauma-Edén ilusorio”. Si la experiencia bélica de Billy se relaciona simbólicamente con la pérdida de la inocencia, la consecuencia debería ser la toma de conciencia respecto de la diferencia entre el bien y el mal. Si la transgresión de la pareja bíblica es leída como respuesta a una búsqueda y ejercicio de la libertad, en Billy se observa lo opuesto: la aceptación sumisa y complacida de un secuestro. La situación es distópica, pero se presenta como idílica para Billy: su fantasía ha generado un entorno cómodo y seguro, donde sus preguntas existenciales obtienen respuestas simples y directas. De este modo, la fantasía tralfamadoriana enmascara la experiencia de arbitrariedad, humillación y opresión sufrida por Pilgrim en la guerra, volviéndola aceptable o tolerable. Convierte a los captores en unas figuras que cercenan la libertad persuasivamente, de manera que el cautivo es feliz en su prisión, como lo plantea el concepto de “desublimación represiva” de Herbert Marcuse (citado por Roszak, 1981, p. 28), en cuanto forma de autoritarismo que genera sumisión y debilita el poder de protesta a través de la complacencia. Así, Tralfamadore también satiriza la *American way of life* y las condiciones de vida bajo el capitalismo tardío en general.

III.3.1.2.f. El falso regreso

A sus 44 años, cuando es raptado por los tralfamadorianos, el carácter de Billy no parece haber cambiado demasiado con respecto a su infancia y juventud. En él persiste el candor del púber inexperto y virginal, la ausencia de maldad y la vulnerabilidad ante un mundo brutal.

Además de la inadecuación del protagonista con respecto al ideal del varón formidable y conquistador, otro aspecto que implica una crítica del patriarcado es la apatía y la falta de compromiso como sobreviviente del bombardeo de Dresde. Cuando el personaje se

enfrenta a situaciones en las que alguien opina a favor de bombardear Vietnam, no manifiesta desaprobación. Escucha el discurso contradictorio de un comandante de la Marina, quien declara que Estados Unidos no tiene otra opción que continuar luchando en el país asiático hasta que los comunistas acepten que no pueden “imponer a la fuerza su modo de vivir a los países débiles” (p. 60), pero no reacciona. De este modo, si bien la inmadurez del personaje se presenta como excusable por su condición traumatizada, es repudiable por su peligrosa pasividad. Billy nunca confronta ni disiente con nadie: para él, “todo está bien” (p. 175). Siempre se comporta obedientemente, con una amabilidad inercial:

Billy no se movió para protestar contra los bombardeos de Vietnam del Norte, ni tampoco se estremeció al recordar las cosas horribles que él, él mismo, había visto durante la Segunda Guerra Mundial. Simplemente estaba tomando su almuerzo en el Club de Leones... (p. 60).

La actitud del personaje revela las consecuencias de la filosofía tralfamadoriana de aceptar las cosas tal como son. En cambio, la “Plegaria de la serenidad” (citada dos veces en la novela, una de ellas en un dibujo omitido en la edición de Anagrama), posee un contenido que apela a la sabiduría práctica al conceder que existe un campo de acción, aunque limitado, para el ejercicio de la voluntad humana: “Concédeme, Señor, serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar las que sí puedo y sabiduría para distinguir las unas de las otras” (p. 60). La plegaria está enmarcada y colgada en la pared del consultorio de Billy, quien afirma que lo ayuda a seguir adelante. Sin embargo, el narrador aclara irónicamente a continuación que “entre las cosas que Billy no podía cambiar estaban el pasado, el presente y el futuro” (p. 61), contradiciendo el contenido de la plegaria y demostrando que el personaje ha renunciado a una conducta reflexiva y responsable.

En su viudez, Billy se vuelca a una suerte de actividad evangelizadora con el objetivo de transmitir al mundo la buena nueva sobre la naturaleza del tiempo. Así, en lugar de intentar la aplicación seglar y exagerada de la caridad cristiana como Eliot Rosewater, predica una filosofía espuria y simplona: concentrarse solo en los buenos momentos de la

existencia. La necesidad de socializar su fantasía es legible como el *falso regreso* del personaje. En sus intentos por lidiar con los recuerdos traumáticos en un entorno banal y utilitarista, su pobre imaginación no encuentra ni el estímulo ni la guía adecuada, lo cual favorece el desarrollo regresivo que lo lleva a perder contacto con la realidad. Su creencia en platillos voladores y extraterrestres dota de un carácter quijotesco a su empresa y termina por convertirlo en el hazmerreír de Ilium.

III.3.1.3. Figuras iniciadoras

En el camino de las pruebas, la estructura iniciática prevé adultos iniciadores (o ayudantes del héroe en el mito). En general, en el mundo ficcional de *Matadero Cinco* casi no hay personajes que guíen espiritualmente, de manera sana y efectiva, a jovencitos como Weary y Pilgrim, mucho menos a los adultos traumatizados como Billy. Solamente se destacan dos personajes: el profesor Edgar Derby y el escritor de ciencia ficción Kilgore Trout.

III.3.1.3.a. Edgar Derby

Resulta significativo que el personaje más cercano a cumplir el rol de iniciador termine siendo ejecutado por tomar una tetera durante la excavación de escombros tras el bombardeo. Se trata de Edgar Derby, un paternal profesor de “Problemas Contemporáneos de la Civilización Occidental” (p. 80) en la escuela secundaria. De 44 años (la misma edad de Billy cuando este comienza a divulgar la filosofía tralfamadoriana), Derby es el único hombre maduro entre los prisioneros de guerra sobrevivientes. Es un genuino patriota, de un modo opuesto a la pose ruda del varón inseguro. A menudo piensa y se preocupa por su esposa, y cuida a Billy en el campo de prisioneros. Advierte la extrema juventud de los soldados y se siente responsable de asumir el liderazgo. “Tristemente repleto de añejo patriotismo y sabiduría imaginaria” (p. 135), el personaje da voz a la fe estadounidense en la institución

democrática: “Derby habló conmovedoramente de la forma de gobierno americana, que otorga libertad, justicia, oportunidades y juego limpio para todos” (p. 146). Para Sumner (2011) es un trasunto del autor, por su edad y sus ideales. Lo que es seguro es que la historia de este personaje, cuyo nombre es indisoluble del epíteto “pobre” (y viejo: *poor old* en inglés), es propiamente trágica.

Aun cuando Derby posee rasgos de iniciador, carece de verdadera influencia, y es decepcionado y aniquilado por la institución misma a la que sirve. Mediante breves referencias diseminadas a lo largo de la novela se puede entrever la creciente ruina y desmoralización del personaje, como cuando, famélico, lagrimea al probar furtivamente una cucharada de jarabe de malta que Billy escamotea en su turno de trabajo. En este sentido, el robo de la tetera indica que el recto y honesto Derby ha perdido finalmente la fe en la civilización. Así también sus “ojos vidriosos” (*Matadero*, 2011, p. 112) cuando, en un aciago golpe a su orgullo patriótico, este maestro de escuela está a punto de ser fusilado por los suyos, a causa de un delito insignificante. Dicho episodio es marginal respecto de la historia de Billy, pero es jerarquizado al ser anunciado en el primer capítulo como clímax de la novela. Es narrado como al pasar en el capítulo final y supone un paralelo de la Crucifixión en cuanto representación del injusto castigo de un hombre justo.

III.3.1.3.b. Kilgore Trout y sus relatos

Los contrastes entre la caracterización de Kilgore Trout, la intrascendencia de su obra (sus libros terminan como descarte en tiendas de pornografía), el contenido de esta y el entusiasmo que a Billy y a Eliot les despierta impiden afirmar que Trout sea cabalmente una figura iniciadora.

Aunque Trout tiene una prosa horrible según Eliot, por sus buenas ideas “debería ser nombrado presidente del Mundo” (p. 150). Muchas de las historias de este “ruinoso mesías”

(p. 148) son *comic parables*, como sugiere Shields (2011), sin definir el concepto con exactitud. En todo caso, la expresión es conveniente para referirse a relatos que combinan la índole sapiencial y alegórica de la parábola bíblica con la naturaleza lúdica del humor en una forma breve, de apariencia sencilla, que critica la vida en los Estados Unidos del siglo XX (equiparable al modo en que las parábolas bíblicas remiten al contexto del antiguo Oriente Medio¹⁶⁷). Así, en “La maravilla sin entrañas”, la historia de un robot utilizado para bombardear la Tierra con una gasolina gelatinosa (en clara alusión al napalm), y rechazado por los humanos a causa de su halitosis, sirve para cuestionar el extremo desapego de los pilotos de guerra (en el personaje del robot) y la frivolidad de la sociedad (en la aversión al mal aliento del robot pero no hacia sus acciones militares). Otra *comic parable* parodia el símbolo del Árbol de la vida, denuncia la codicia y satiriza la especulación financiera:

...Trout había escrito un libro sobre un árbol que daba dinero. Tenía por hojas billetes de veinte dólares. Sus flores eran bonos del gobierno y sus frutos diamantes. Atraía a los seres humanos, que se mataban los unos a los otros al pie del árbol, fertilizándolo (*Matadero*, 2010: p. 148).

El contenido de estos relatos genera la expectativa de un hombre sabio, capaz de responder a interrogantes éticos y morales, o de dar soluciones a lo que denuncia. Sin embargo, Trout es un hombre solo, cínico y amargado, de 62 años. De apariencia desaliñada, “vive en un sótano de alquiler” (p. 147) y se gana la vida regenteando niños repartidores de diarios a quienes intimida, adula y embauca.¹⁶⁸ No se considera a sí mismo un escritor y cuando Billy lo reconoce como tal, queda muy sorprendido. Como invitado a una fiesta de los Pilgrim, abusa de la estúpida credulidad de una invitada y disfruta de la atención que le dispensan por ser un escritor, aunque sabe que nadie ha leído su obra. Es el único con la perspicacia para interesarse por Billy cuando este se descompone en la fiesta. Es un escudriñador de almas cuya caracterización desmonta la mistificación de la figura autoral. Su

¹⁶⁷ Sobre la parábola bíblica nos remitimos a Bailey (1983).

¹⁶⁸ Trout “...bullies and flatters and cheats little kids” (*Novels & Stories*, 2011, p. 456). La versión española cambia completamente el texto al traducir el pasaje como “es el encargado de los vendedores de periódicos, esos muchachos que trabajan por cuatro perras” (*Matadero*, 2010, p. 147).

obra, aunque contribuye equívocamente a la mejora de la vida de Billy, desde una perspectiva extradiegética posee un contenido que apunta a la enseñanza moral al criticar con lucidez lo que está mal en la sociedad.

III.3.1.4. Más allá del paraíso: responsabilidad y conciencia de sí

Lo que diferencia a *Matadero cinco* de las novelas anteriores es el desdoblamiento metaficcional de la iniciación. Truncada para el protagonista, esta se presenta lograda en el caso del narrador-autor.

La historia de Billy Pilgrim posee una función catártica, de interludio cómico, que permite el distanciamiento con respecto al lúgubre tema central. En palabras de Lawrence Broer: “[Billy] becomes Vonnegut’s scapegoat, carrying the author’s heaviest burden of trauma and despair but whose sacrifice makes possible Vonnegut’s own rebirth” (Broer en Bloom, 2000, p. 106). Por su parte, la iniciación del narrador-autor está ligada al proceso de desarrollo personal y artístico de Vonnegut, y da cuenta de una transformación en su visión de la literatura y de su vínculo con ella: “In 1968, the year I wrote *Slaughterhouse Five*, I finally became grown up enough to write about the bombing of Dresden (Man, 2007, p. 17). Si consideramos con Otto Rank (1989) que el arte encierra una tendencia fundamental a la *self-creation*, es decir, que el proceso de creación de la obra artística no es independiente del desarrollo de la personalidad de su creador y sus experiencias vitales; es viable ver en *Matadero cinco* la consumación de una gestación que, siguiendo a Somer (1971), había comenzado con *La pianola*.

La tarea de escritura le costó a Vonnegut más de dos décadas (aproximadamente entre 1947 y 1969) por razones de índole personal (cf. III.1.2), de oficio (había que decidir qué contar y cómo hacerlo) e históricas: había que vencer la resistencia de buena parte de la sociedad a reconocer la atrocidad del bombardeo en una época que se caracterizaba por la

creciente hegemonía global de Estados Unidos, para cuyo proyecto de expansión capitalista era vital preservar la imagen del vencedor justo, legitimado por su compromiso en la denuncia de los crímenes de lesa humanidad del nazismo y por su condición de garante de la reconstrucción de Europa. Tales fueron las pruebas que el autor enfrentó al escribir *Matadero cinco*.

III.3.1.3.a. Auto- y metaficción en el capítulo uno

En el primer capítulo se recurre a la auto- y metaficción mediante la incorporación de referencias autobiográficas que identifican al narrador con el autor, y al relatar el proceso de escritura de la novela. A través de un narrador extra- y homodiegético que se presenta como el autor, se revelan las circunstancias que propiciaron la toma de conciencia con respecto a la responsabilidad de escribir y publicar literatura, en particular sobre el asunto de la guerra.

Quando volví a casa después de la Segunda Guerra Mundial, hace veintitrés años, pensé que me sería fácil escribir un libro sobre la destrucción de Dresde, ya que todo lo que debía hacer era contar lo que había visto. También estaba seguro de que sería una obra maestra o de que, por lo menos, me proporcionaría mucho dinero, por tratarse de un tema de tal envergadura. Pero cuando me puse a pensar en Dresde las palabras no acudían a mi mente, al menos no en número suficiente para escribir un libro. Y tampoco ahora, que me he convertido en un viejo fatuo con sus recuerdos, sus manías y sus hijos ya crecidos, tengo palabras para hacerlo (p. 11).

Al llamarla “Uno”, esta sección queda integrada al cuerpo de capítulos y se vuelve parte de la ficción misma, a la vez que remite a un plano ontológico diferente, extraficcional. O también, considerado de otro modo, la ficción se vuelve parte de la dimensión extradiegética, por lo que los límites entre ambos dominios son problematizados, como lo sugiere la oración inicial: “Todo esto sucedió, más o menos. De todas formas, los partes de guerra son bastante más fieles a la realidad” (p. 9).¹⁶⁹ Esta interpenetración de órdenes tradicionalmente separados por las convenciones literarias constituye la evidencia de una fuerte conciencia de los límites de la representación para abordar el asunto en cuestión. Se

¹⁶⁹ La traducción de “the war parts” por “los partes de guerra” es errónea ya que en el original se refiere a los segmentos del libro sobre la guerra, no a informes militares.

advierde la paradoja de tener que recurrir al lenguaje y a la narrativa para contar lo que se recuerda del bombardeo cuando tales formas de representación eran cuestionadas en cuanto a sus pretensiones de veracidad; es decir, la paradoja de optar por una forma y dotar de sentido a aquello que, en última instancia, se resiste a ser capturado por la representación: “Mira, Sam, si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza” (p. 24).

El problema también está ligado a la autoridad del yo que se arroga el deber y el derecho de contar su historia, que aspira a ser escuchado y creído, que necesita constituirse en garante de lo que narra; es decir, que “debe construir su *ethos* para legitimarse ante los lectores”, para lo cual “no debe hablar de sí mismo, sino mostrarse” (Aloy, 2015b, p. 56). Siguiendo a Aloy, la operación no es tanto natural y expresiva como el resultado de un diseño y modelación retóricos cuya finalidad es ganar la confianza de los receptores. En este sentido es que podemos hablar de autoficción, por cuanto las voces del yo maduro –el escritor de 44 años– y el yo in- (o menos) maduro –el joven soldado, el joven escritor– que convergen en la entidad del narrador marcan el entrecruzamiento de lo autobiográfico y lo novelesco.

En cierto modo, el primer capítulo posee algo de “nuevo periodismo”, el movimiento literario que en los sesenta y setenta combinó técnicas narrativas literarias (como la construcción de personajes, tramas y tensión dramática) con el reporte de sucesos no ficcionales. Pero en este texto vonnegutiano, a diferencia de los ensayos escritos para revistas, como el de Biafra (*Guampeteros*, 1976), la apuesta es a favor de la ficción literaria, en pos de restituirle su lugar como discurso apto para la transmisión de *verdades*, algo de lo que Vonnegut estaba convencido:

¿Soy yo un “nuevo periodista”? Supongo que sí. Aquí hay un poco de “nuevo periodismo”: sobre Biafra, sobre la Convención Republicana de 1972. Es material libre y personal. Pero no siento la tentación de seguir por mucho tiempo este camino. He vacilado un tanto al respecto, pero ahora me siento nuevamente persuadido de que la ficción reconocida es una

manera mucho más verdadera [*truthful*] de decir la verdad que el “nuevo periodismo”. O para decirlo con otras palabras, el mejor “nuevo periodismo” es ficción. ... En los dos casos, el asunto principal, como aprendí en la Academia Americana de Artes y Letras, es ver si la persona que está tratando de decir la verdad da la impresión de ser un hombre honesto (*Guampeteros, 1977, pp. 13-14*).¹⁷⁰

El primer capítulo amalgama anécdotas, recuerdos de conversaciones y fragmentos de cartas personales, junto con una variedad de citas tomadas de diferentes tipos textuales: *limericks*, el libro de Mary Endell sobre el patrimonio artístico de Dresde, el protoestudio de psicología de masas escrito por Charles Mackay, el volumen de Erika Ostrovsky sobre Céline (*Céline and His Vision*), el poema “The Waking” de Theodore Roethke y la historia de la destrucción de Sodoma y Gomorra del *Génesis*. Este conjunto, que da cuenta de una búsqueda de sentido por parte del narrador, se entreteje con el relato autobiográfico sobre el proceso de rememoración e investigación subyacente a la composición de la novela, en el cual se evocan los intentos por ganarse la vida como reportero en los ‘40, la visita a Bernard O’Hare en 1964 y el viaje a Dresde en 1967.

La combinación del contenido autobiográfico con la densidad hipertextual de este capítulo constituye el portal adecuado para una novela “telegráfica esquizofrénica”, que busca trascender las fórmulas más gastadas y tradicionales del testimonio realista y desgarrado. Las estrofas y cancioncillas jocosas citadas en las primeras páginas evocan una atmósfera de esfuerzo agotador y circularidad absurda, y anuncian el tono oscuramente cómico que domina la novela:

Pienso en lo inútil que me ha resultado el recuerdo de Dresde, en lo tentador que ha sido el tema para muchos escritores, y me acuerdo del famoso estribillo:
Había en Estambul un joven / Que así interpelaba a su herramienta: / «Me quitaste la salud / Y mi hacienda arruinaste, / Y ahora todo es poco para ti, / ¡Vieja loca!»
Y también me acuerdo de la canción que sigue:

¹⁷⁰ Sugerimos considerar otras traducciones (como “veraz” o “verídica”) para *truthful*, en lugar de “verdadera”, que se asocia más con el adjetivo *true*.

Mi nombre es Yon Yonson. / Trabajo en Wisconsin, / En una serrería / Y cuando voy por la calle, / La gente me pregunta: / «¿Cómo te llamas?» / Y yo contesto: / «Mi nombre es Yon Yonson, / Trabajo en Wisconsin...» (Matadero, 2010, pp. 10-11).¹⁷¹

En el proceso de escribir *Matadero cinco*, Vonnegut se enfrentó a lo fragmentario y elusivo de sus recuerdos (la visita a su camarada O'Hare fue en busca de anécdotas de guerra), y al peligro que implica remover los escombros de la memoria, simbolizado por lo que le sucede a la esposa de Lot:

Como ya es sabido, ambas ciudades estaban llenas de gente vil. El mundo seguiría mejor sin ellos.

Y desde luego, a la esposa de Lot le dijeron que no mirara hacia atrás, donde habían estado todas esas gentes y sus hogares. Pero ella se *volvió* para mirar, y eso fue lo que me gustó. ¡Es tan humano!

Como castigo quedó convertida en estatua de sal. Eso es.

La gente no debe mirar hacia atrás. Ciertamente, yo no volveré a hacerlo. Ahora que he terminado mi libro de guerra, prometo que el próximo que escriba será divertido.

Porque éste será un fracaso. Y tiene que serlo a la fuerza, ya que está escrito por una estatua de sal... (p. 27, cursivas del autor).

El enfoque en la mujer de Lot (y no en el merecido castigo de la gente vil, mencionado al pasar) produce un desplazamiento en relación con la significación del cataclismo bíblico, para enfocarse no en la perspectiva del castigador, sino en la de la testigo superviviente, que acaso no está convencida de la justicia de la represalia. Del mismo modo, la “verdad” del relato de Vonnegut no tiene que ver con el triunfo del más fuerte o el aplastamiento de un enemigo execrable, sino con el duelo, la nostalgia y el disenso en cuanto a la lógica bélica. Citando y parafraseando a Céline, Vonnegut entiende que la verdad del arte, en la medida en que esta “no es posible si no baila como pareja de la muerte” (p. 26), es la del *memento mori*: la muerte nos vuelve conscientes, o nos recuerda, que la realidad histórica es espesa y vertiginosa, que definirla en términos unívocos hace perder de vista con facilidad el paso del tiempo y de la propia vida:

¹⁷¹ La traducción “en lo tentador que ha sido el tema para muchos escritores” se desvía del sentido original, que no hace referencia a “muchos escritores”, sino que es menos específica y puede ser referida al autor mismo: “...and yet how tempting Dresden has been to write about” (*Novels & Stories*, 2011, p. 346). También cabe mencionar que se pierde la referencia al miembro masculino cuando en el original acusa a la herramienta de no orinar: “And now you wont pee” (p. 346), en lugar de “Y ahora todo es poco para ti”.

A la mañana siguiente, las dos niñas y yo cruzamos el río Delaware por el mismo lugar en que lo había hecho George Washington, y fuimos a visitar la Feria Mundial de Nueva York. Allí vimos lo que había sido el pasado según la Ford Motor Company y Walt Disney, y también lo que sería el futuro según la General Motors.

Y yo me interrogué sobre el presente: ¡cuán amplio era, cuán profundo y cuán al alcance de mi mano estaba el conservarlo! (p. 24).

Cuestiones como la paradoja del estar dormidos estando despiertos (o viceversa), la lentitud con que madura la conciencia, y el constante aprendizaje que el discurrir vital supone son sugeridos por los versos del poema de Roethke, “The Waking”: “I wake to sleep, and take my waking slow. / I feel my fate in what I cannot fear. / I learn by going where I have to go” (*Novels & Stories*, 2011, p. 358).¹⁷² En su condensación poética, los versos hablan del rol fundamental del sentimiento para definir la trayectoria vital a cada paso y descubrir el destino más apropiado para sí. Son líneas en las que resuena la comprensión del superviviente de Dresde respecto de su experiencia: que nadie tiene la vida predeterminada y que es importante tomar conciencia de las propias elecciones, atentos al presente, sin prisa y sin miedo.

III.3.1.3.b. La iniciación del narrador

La narración digresiva del capítulo uno da cuenta de la transformación del narrador a través del movimiento discursivo entre un antes y un después. Su actitud inicial frente al proyecto de escritura está motivada por la vanidad y el afán de lucro más que por la necesidad de dar un testimonio sentido y sincero, de un modo que resalta la inmadurez e irresponsabilidad con respecto a lo que se propone.

El encuentro con los O’Hare es usado para marcar un fuerte contraste entre el “traficante de momentos apoteósicos y emocionantes, de caracterizaciones y diálogos maravillosos, de comparaciones y «suspenses»” (p. 12), como define inicialmente su

¹⁷² La traducción de Anagrama se deslucce bastante: “Despierto mientras duermo, despierto lentamente. / Siento mi destino en lo que no puedo temer. / Y aprendo por el camino adónde tengo que acudir” (*Matadero*, 2010, p. 26).

ocupación el narrador, y el hombre que páginas más adelante afirma haber enseñado a sus hijos que “jamás tomen parte en matanza alguna bajo ningún pretexto” (p. 25). El objetivo es plantear la diferencia entre un escritor fijado en el éxito comercial y el artista responsable y consciente de su oficio, de la misma manera que la novela esquizofrénica y desgarrada se contrapone a la épica hollywoodense y sus “guerreros galanes” (p. 20).

El punto de inflexión es la visita a su viejo camarada, Bernard O’Hare, cuando se produce la confrontación con Mary, esposa de Bernard. El propósito es recordar anécdotas que puedan servirle para su “famoso libro sobre Dresde” (p. 24), expresión que se repite varias veces y transmite la idea de un tratamiento más altisonante que profundo de la materia. El vocabulario y modo de hablar del narrador hasta ese momento evocan una entusiástica ligereza juvenil en lugar de la circunspección esperable de un veterano, mejor representada por O’Hare:

—Escucha —dije—, estoy escribiendo un libro sobre Dresde y me gustaría que alguien me ayudara a recordar algunas cosas. Pienso que podría ir a verte, para beber, charlar y recordar. No se entusiasmó. No creía recordar gran cosa. A pesar de ello, me dijo que fuera.
—Creo que el clímax del libro será la ejecución del pobre Edgar Derby —le expliqué—. Fue una ironía tan grande... Una ciudad entera es destruida, miles y miles de personas mueren, y es entonces cuando ese soldado de infantería se ve arrestado en unas ruinas por coger una tetera. Pero lo más absurdo es que le hacen un consejo de guerra y es fusilado por el pelotón.
—Humm —dijo O’Hare.
—¿No crees que ése debe ser el punto culminante del libro?
—No sé —contestó—. Eso es cosa tuya, no mía (p. 12).

En la escena de la charla con O’Hare, es notable el contraste irónico entre lo que el narrador espera e imagina de la visita y lo que efectivamente sucede. Esto resulta en la ridiculización de la representación idealizada y cliché de la camaradería masculina (los sillones frente al fuego, la bebida), que es reemplazada por una atmósfera fría y aséptica, apropiada para el comercio con la muerte:

—He arreglado un lugar donde podréis charlar tranquilos, sin que os molesten.
—Bien —contesté, e imaginé en seguida dos sillones de piel junto al hogar encendido de una salita artesonada, donde dos viejos soldados podrían beber y charlar. Pero ella nos llevó a la cocina y nos hizo sentar en dos sillas de rígido respaldo, junto a la típica mesa de blanca y

brillante superficie. Lo de la superficie deslumbrante era producto de una bombilla de doscientos vatios que se reflejaba directamente en ella. Mary nos había preparado un quirófano. Y, para postre, puso un solo vaso sobre la mesa, para mí. Explicó que O'Hare no podía beber nada fuerte desde la guerra (p. 19).

La hostilidad de Mary O'Hare (que es una de los destinatarios de la dedicatoria de la novela) se aclara cuando ella finalmente estalla y le hace ver que durante la guerra el narrador y Bernard no eran más que unos niños, “unos necios e ingenuos bebés, recién sacados del regazo de la madre” (p. 20). La preocupación del personaje femenino va todavía más allá: interroga al narrador sobre cómo relatará su historia de guerra, a lo que este responde, vacilante, que no sabe. Entonces, Mary finaliza su acusación:

—Pues yo sí que lo sé —exclamó—. Pretenderás hacer creer que erais verdaderos hombres, no unos niños, y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los encantadores y guerreros galanes de la pantalla. Y la guerra parecerá algo tan maravilloso que tendremos muchas más. Y la harán unos niños como los que están jugando arriba.

Entonces comprendí. Era la guerra lo que la ponía fuera de sí. No quería que sus hijos ni los hijos de nadie murieran en la guerra. Y creía que las guerras eran promovidas y alentadas, en parte, por los libros y el cine (pp. 20-21, cursiva nuestra).

La escena condensa narrativamente la instancia iniciática para el narrador: el momento de la toma de conciencia sobre la responsabilidad que conlleva el acto de escribir y publicar, de apuntalar y propagar representaciones. La nueva madurez conquistada se traduce en el tono afirmativo y sentencioso de algunos pasajes a continuación:

Les he enseñado a mis hijos que jamás tomen parte en matanza alguna bajo ningún pretexto, y que las noticias sobre el exterminio y la derrota de sus enemigos no deben producirles ni satisfacción ni alegría.

También les he inculcado que no deben trabajar en empresas que fabriquen máquinas de matar, y que deben expresar su desprecio por la gente que las cree necesarias (pp. 24-25).

Esta transformación es la marca del cumplimiento de la iniciación, en la ampliación de la conciencia del narrador. Simbólicamente, *Matadero cinco* se convierte, así, en el *elixir* que el escritor trae a su comunidad tras las batallas libradas por el espíritu creador.

III.3.1.3.c. La iniciación proyectada al proceso de lectura

La dramatización de la instancia iniciática y las referencias al proceso de escritura ponen al narrador en el rol de iniciador y a la lectora o lector, en el de iniciada/o.

Al igual que el poema de Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, la novela de Vonnegut comienza con un narrador=autor que se refiere a la composición de la obra y manifiesta las razones que lo han llevado, en su deseo o necesidad de dar testimonio, a recurrir a una narrativa ficcional. Sin embargo, nada pareciera estar más lejos de la intención del narrador de *Matadero Cinco* que el deseo del narrador del poema alegórico, de convertir al lector y guiarlo en el camino hacia Dios:

This book will make a traveler of thee,
If by its counsel thou wilt ruled be;
It will direct thee to the Holy Land,
If thou wilt its directions undestand.
Yea, it will make the slothful active be,
The blind, also, delightful things to see (Bunyan, 1964, p. 14).

El narrador vonnegutiano, en cambio, no manifiesta ninguna fe en su libro. Afirma que le ha costado muchísimo y pone en duda que haya valido la pena, calificándolo de “fracaso” (p. 27). Vonnegut evita deliberadamente la explicitación del propósito pedagógico por medio de un lenguaje coloquial (y por momentos vulgar) con el fin de generar familiaridad y credibilidad, y mediante la estrategia satírica del rebajamiento de sí mismo (se representa defecando su cerebro en un pasaje de la novela) y de la propia obra (a la que se refiere como “asqueroso librito”, p. 10). La autorridiculización del narrador favorece el distanciamiento del narrador respecto de lo narrado. Le permite a Vonnegut predicar el antibelicismo manteniendo una balanceada proporción de humor y seriedad, y transmitir una postura ética sin apelar a la mera autoridad (del adulto, del sobreviviente, del autor) ni hacer una declaración de principios directa y solemne, pasible de ser recibida con suspicacia en un contexto de ánimos desencantados y escépticos.

Por su parte, la autorreferencialidad permite que se recree en la narración el estado reflexivo que subyace a la composición de la novela y que se proyecte al proceso de lectura la necesidad de la reflexión y el sentido de responsabilidad con que debemos comunicar tanto como receptor representaciones. En tiempos cuando se discutía la muerte de la novela, *Matadero Cinco* fue una prueba de que el género no había perdido su poder para concienciar y resistir al estado de enajenación. En este sentido el libro es una expresión del compromiso con la memoria y el porvenir.

Capítulo 4: Novelas de los setenta

III.4.1. *Desayuno de campeones, o Adiós, lunes triste (Breakfast of Champions, or Good Bye Blue Monday, 1973)*

La primera edición de *Desayuno de campeones* apareció en 1973 gracias a la editorial Delacorte/Seymour Lawrence. La primera traducción al español fue realizada por Julieta Diéguez para la editorial Extemporáneos, de México. En nuestro análisis nos remitimos a la versión de Carlos Gardini para La Bestia Equilátera, publicada en 2013.

Esta novela es el resultado de un período de soledad, depresión y transición en la vida de Vonnegut; un período marcado por la novedad de ser famoso, el fin de su primer matrimonio, la mudanza de Cape Cod a Nueva York y la crisis nerviosa de su primogénito, Mark. Para Shields (2011), el libro signa el inicio de su segunda fase como novelista, tras el éxito abrumador de *Matadero cinco*, del cual es una decantación (*Guampeteros*, 1977, p. 306).

La obra se divide en veinticuatro capítulos numerados, enmarcados por un prefacio y un epílogo. Incluye varios dibujos realizados por el autor, que están integrados en el texto para ilustrar alguna idea.¹⁷³ El título, nuevamente doble, también se presenta en forma de dibujos y ocupa cinco páginas de portada en la edición en inglés. Los dibujos son reproducidos en la edición en español de La Bestia Equilátera (2016),¹⁷⁴ luego de una portada convencional.

Como en *Rosewater*, en esta novela se vuelve evidente que una iniciación genuina no puede cumplirse sin romper con los valores culturales dominantes y alienantes, como lo demuestra el contraste entre dos historias paralelas que se entrecruzan al final de la novela (en los capítulos 21 a 24): la del “fabulosamente rico” (*Desayuno*, 2016, p. 29) Dwayne

¹⁷³ Sobre el uso de los dibujos en la novela, cf. Reed (1999).

¹⁷⁴ La edición de La Bestia Equilátera (2016) no incluye en el título traducido la segunda parte (“o Adiós, lunes triste”).

Hoover, dueño de una concesionaria Pontiac y de casi todo en la ficcional Midland City del estado de Ohio,¹⁷⁵ y la del escritor de ciencia ficción Kilgore Trout, que aparece esta vez en un rol más protagónico. La trama transcurre en el período de algunos días durante el otoño de 1972. En general, mientras Dwayne representa a la clase acomodada del Medio Oeste (a la cual pertenecían los padres de Vonnegut), Trout forma parte del estrato pobre y marginal. Los finales de cada personaje son diametralmente opuestos: Trout “llegó a ser uno de los seres humanos más amados y respetados de la historia” (*Desayuno*, 2016, p. 23), mientras que Dwayne se convierte en un vagabundo indigente, “otro viejo marchito en el Barrio Bajo de Midland City” (p. 285).

En el plano pragmático, la posibilidad de un efecto iniciático viene dada por la sátira del sueño americano en la historia de Dwayne y de algunos personajes secundarios. Sátira que expone las tendencias racistas, clasistas y sexistas que caracterizan al mundo representado. Se pone el foco sobre la alfabetización y la competencia lectora de algunos personajes para sugerir de qué manera su falta, descuido o práctica superficial limita las posibilidades de una vida digna en un mundo injusto, además de contribuir al empobrecimiento del juicio crítico y el envilecimiento. En términos amplios, y en la medida que supone una forma particular de la destreza humana general para interpretar los estímulos y signos del mundo externo e interno, la (in)capacidad de leer constituye una expresión de la (in)capacidad de relacionarse con lo real.

III.4.1.1. El mundo representado

El mundo ficcional de *Desayuno* se caracteriza por ser el correlato de una cultura opresiva del individuo y la tierra, basada en la inequidad y la violencia. Esto se advierte no

¹⁷⁵ En 1957 Vonnegut abrió y al poco tiempo cerró una franquicia de automóviles Saab en Cape Cod, Massachusetts.

solo en la descripción del paisaje, sino también en el lenguaje predominante, en la parodia de los símbolos patrios y de la historia nacional, y en la caracterización de los personajes.

A través del periplo de Trout desde Cohoes hasta Midland City, la novela presenta un desolado panorama de Estados Unidos. Por ejemplo, en su paso por la ciudad de Nueva York, Kilgore Trout deambula por la calle 42, una zona peligrosa, caracterizada por las drogas, la prostitución y las pandillas. Siendo un viejo indefenso, es secuestrado y abandonado bajo un puente en otra parte de la ciudad, donde se despierta herido y desnudo de la cintura para abajo. Cuando sale de la comisaría, hace *autostop*. Con el primer camión que lo lleva, cruza “los pantanos y prados envenenados de Nueva Jersey” (p. 97) y la devastada Virginia Occidental, donde “hombres, máquinas y explosivos habían demolido la superficie del estado para explotar el carbón” (p. 133), y donde hay constantes hundimientos como consecuencia de la minería intensiva. En cuanto al área de Midland City:

Todo era chato: ciudad chata, distrito chato, condado chato, estado chato. Cuando Dwayne era niño, suponía que casi todos vivían en lugares que eran chatos y no tenían árboles. Se imaginaba que los mares, montañas y bosques estaban reclusos en parques estatales y nacionales. En tercer grado, el pequeño Dwayne redactó una composición que proponía la creación de un parque nacional en un recodo del Sugar Creek. Ese riacho era el único caudal de agua importante en quince kilómetros a la redonda de Midland City (p. 106).

En el presente diegético, el Sugar Creek se describe como muy contaminado debido al vertido ilegal de desechos industriales. Así, cuando Trout se ve en la necesidad de vadearlo, sus piernas se recubren inmediatamente de “una sustancia plástica y clara que flotaba en la superficie” (p. 229). En el mundo de *Desayuno* pronto queda claro que lo sagrado es la propiedad privada y la acumulación de capital, no el entorno natural ni la vida humana.

III.4.1.1.a. El lenguaje de un mundo oprimido y alienado

La novela muestra que la cohesión social se expresa en un lenguaje carente de sentido y arraigo, dotado de una patente artificiosidad. A esto apunta el título de la novela, que es el eslogan de la exitosa marca de cereales *Wheaties*. La frase transmite la idea de que el

producto provee al deportista o atleta la fortaleza y la potencia que él o ella necesita para triunfar, y en esa exaltación de la importancia del éxito apela a la matriz mítica del *American Dream*.

La novela expone la enajenación que produce en el sujeto vivir inmerso en un mundo cultural definido por el lenguaje publicitario y el uso machacón de los mitos ideológicos nacionales para vender lo que sea, independientemente de su calidad o verdadera necesidad. Hay una fuerte presencia de la retórica comercial, como lo muestra la proliferación de nombres de empresas y marcas (tanto reales como ficticias: Barrytron, Pontiac, Buick, Robo-Magic, Holiday Inn, entre otras) y la mentalidad mercantilista que asoma en los diálogos de los personajes. Por ejemplo, tras el acto sexual, Francine Pefko le sugiere a Dwayne, su amante y patrón, la idea de invertir en una franquicia de restaurantes de pollo frito: “—Pensé en toda la gente que viene aquí para visitar a sus parientes en la cárcel, y comprendí que la mayoría son negros, y pensé que a la gente negra le gusta mucho el pollo frito —dijo” (p. 170).

Otro ejemplo se halla en las escenas en que Kilgore Trout pregunta a diferentes conductores de camión sobre las motivaciones de haber llamado “Pyramid” a una empresa de transporte y “Excelsior” a una de matafuegos. Trout destaca el significado original de las expresiones para señalar la pobreza de sentido en la relación con el significante concreto. La explicación para sus interlocutores es siempre la misma (“La respuesta del camionero fue inmediata. También fue cortante, como si pensara que sólo un estúpido haría esa pregunta. — Le gustó cómo sonaba la palabra— dijo”, p. 122) e implica que el mero sonido se impone al sentido, y que la apariencia y la cantidad tienen preeminencia sobre la sustancia y la calidad. Se construye así la imagen de una comunidad unida por un lenguaje banal y utilitario: “En Midland City no importaba mucho lo que la mayoría de la gente dijera en voz alta, salvo

cuando hablaban de dinero, edificios, viajes o maquinaria, u otras cosas mensurables” (p. 155).

III.4.1.1.b. Parodia de los símbolos patrios y la historia nacional

De la misma forma como se expone la banalidad del lenguaje, la novela deconstruye satíricamente algunos símbolos patrios como el himno nacional (*The Star-Spangled Banner*) y el símbolo del Gran Sello de los Estados Unidos. El himno es citado y ridiculizado por su contenido y definido como “una sarta de despropósitos” (p. 23), “un galimatías salpicado de signos de interrogación” (p. 24). El Delta luminoso, “una pirámide trunca con un ojo radiante en la cúspide” (p. 25), es considerado un disparate heredado de los padres fundadores, que “eran aristócratas, y deseaban hacer gala de su inservible educación, que consistía en el estudio de la jergonza de la antigüedad” (p. 25). A estas degradaciones de los símbolos y próceres se suma una versión contrahegemónica de la historia fundacional del país (más explícita que la carta de Eliot en *Rosewater*), que se opone, por medio de la reducción satírica, a la historia oficial sobre la llegada de Colón a América en 1492 y sus consecuencias:

...Los maestros de los niños de los Estados Unidos de América escribían una y otra vez en los pizarrones esta fecha, y pedían a los niños que la memorizaran con orgullo y alegría: [aparece “1492” en letra manuscrita]

Los maestros enseñaban a los niños que en esa fecha los seres humanos habían descubierto el continente. A decir verdad, en 1492 millones de seres humanos ya vivían vidas plenas e imaginativas en el continente. Ese fue solo el año en que unos piratas comenzaron a engañarlos, saquearlos y matarlos (p. 26).

El texto sigue narrando con sarcasmo la historia del tráfico de esclavos y las ventajas que la pólvora, el acero, los barcos y la industria armamentística han dado a través de los siglos a hombres blancos inescrupulosos y despiadados a la hora de someter al resto del planeta. Al referirse a la época contemporánea, la narración aborda satíricamente la cuestión

del anticomunismo por medio de la oposición burlona entre los que saben manotear y acaparar para sí, y aquellos que no:

El país en que vivían Dwayne Hoover y Kilgore Trout, donde todavía había abundancia de todo, se oponía al comunismo. Ese país no pensaba que los terrícolas que tenían mucho debían compartirlo con otros si no se les antojaba, y a la mayoría no se les antojaba. ... Se suponía que en ese país todos debían manotear lo que podían y conservarlo. Algunos americanos eran muy hábiles para manotear y conservar, y eran fabulosamente ricos. Otros no podían agarrar nada de nada (p. 28).

III.4.1.1.c. El aislamiento y la enajenación del protagonista

De acuerdo con los parámetros culturales dominantes, Dwayne Hoover ha triunfado en la vida. Es un *self-made man*: huérfano de madre, abandonado por su padre y adoptado por una pareja de obreros fabriles, ha llegado a forjar un emporio comercial y acumular una vasta fortuna. Ha cumplido el sueño americano y, sin embargo, no se siente colmado ni realizado ni feliz, sino cada vez más angustiado, con una salud mental al borde del colapso.

Modelo de éxito para la comunidad de Midland City, Dwayne es un hombre atribulado por la trágica muerte de su esposa. De su relación casi no hay información, salvo que ella entre sus delirios “insinuaba que Dwayne era un monstruo” (p. 188). La acusación es enigmática: no se sabe por qué Celia lo dice (son “secretos que me llevaré a la tumba”, p. 188) y el narrador desacredita las insinuaciones atribuyéndolas a la demencia (Celia es “una mujer loca de remate”, p 188). Sin embargo, también afirma crípticamente: “Es posible que el tema de la adopción provocara una reacción química desafortunada en la cabeza de Dwayne” (p. 61), y así contribuye a envolver el pasado del protagonista en el misterio. Aunque el narrador sostiene que la locura de Dwayne es el simple e inevitable producto de reacciones bioquímicas adversas, las contradicciones entre los puntos de vista de Celia y el narrador, sumadas a las características del mundo representado, llevan a la lectora a preguntarse si no son las desgracias personales y una vida dedicada a la acumulación las que causan el desequilibrio del protagonista. Además de una infancia posiblemente no muy feliz y el

suicidio de su esposa Celia, el personaje reniega de su hijo homosexual y vive en una mansión aislada con su perro Sparky y una criada negra con quien casi no habla.

Una de las primeras manifestaciones de la gravedad del estado de Dwayne es cuando se lleva un revólver a la boca con la intención de matarse. No tiene el coraje de hacerlo y entonces opta por dispararle a uno de sus baños. La escena transmite la vida solitaria y retraída del personaje mediante la descripción pormenorizada de los materiales aislantes de su costosa casa en un exclusivo vecindario donde nadie oye los disparos.

El costado patético de la vida de Dwayne no es evidente para los demás. No solo es admirado por ser exitoso en los negocios; también es considerado un excelente empleador, y su concesionaria, uno de los mejores lugares para trabajar en Midland City.

Dwayne pagaba muy bien. Repartía las ganancias y entregaba bonos navideños a fin de año. Fue el primer vendedor de automóviles de esa parte del estado que ofreció a sus empleados un seguro de salud. Tenía un plan de retiro que era superior a cualquier plan de retiro de la ciudad, excepto el de Barrytron. La puerta de su oficina siempre estaba abierta para cualquier empleado que tuviera algún problema, aunque no se relacionara con la venta de automóviles (p. 60).

Hay un marcado contraste entre la imagen pública del hombre y su realidad privada. Está perdiendo la razón, pero nadie lo advierte. A medida que crece su locura, se vuelve cada vez más insensible al sufrimiento de quienes lo rodean. Es llamativo que las dos personas que más lo aprecian (sus empleados Harry y Francine), sean los primeros en ser atacados por Dwayne cuando empieza a desquiciarse. Harry ha estado con él desde el nacimiento del negocio, cuando la agencia se situaba en una zona más peligrosa de la ciudad y los asaltaban “catorce veces por año” (p. 57). Se jacta de conocer a Dwayne “como un soldado en combate conoce a su camarada” (p. 57) y es el único que advierte un cambio en su jefe: “A Dwayne le pasa algo. Era tan encantador. Ahora no me resulta tan encantador” (p. 57). Comparativamente, su empleador no lo conoce tan bien: ignora que Harry, en la privacidad de su hogar, disfruta vestirse de mujer. Cuando Dwayne, en uno de sus ataques, lo maltrata verbalmente y le pide que deje de usar ropa de funeral, Harry entra en un estado de gran

angustia porque teme haber sido descubierto (en un contexto nada hospitalario para la diversidad sexual):

Harry podía ser arrestado por lo que hacía los fines de semana. Le podían imponer una multa de hasta tres mil dólares y sentenciarlo a cinco años de trabajos forzados en el pabellón de delincuentes sexuales del correccional para adultos de Shepherdstown (p. 64).

Por otro lado, la abnegada Francine se desvive de mil maneras por Dwayne: “Siempre hacía cosas leales como esa, siempre apoyaba a su hombre, siempre apoyaba a Dwayne. Y Dwayne trataba de retribuir el gesto” (p. 162). La retribución es prestarle más atención al clítoris de Francine, ya que Dwayne había leído “artículos y libros sobre las relaciones sexuales” (p. 162) a causa de que “en el país se estaba produciendo una revolución sexual” (p. 162). Sin embargo, sus esfuerzos no son el correlato de una mayor intimidad en otros aspectos (nunca le dice a Francine que la ama) ni de una verdadera equidad de género: el maltrato que Dwayne le dispensa a medida que su locura progresa –desde la violencia verbal inicial hasta la golpiza final– lo muestra claramente.

Aunque la posición social y el comportamiento de Dwayne lo inscriben dentro de la categoría del “opresor”, paradójicamente es el personaje más oprimido a causa de su enajenación. La inclusión de la anécdota sobre la participación de su padrastro en el linchamiento y salvaje asesinato de un negro ante los ojos de su esposa e hijos (pp. 244-246) permite entrever que la condición mental de Hoover no puede dissociarse de una cultura enfermiza y violenta.

III.4.1.1.d. Otras historias de opresión

Una galería de personajes y sus historias amplía la perspectiva respecto de la situación de Dwayne Hoover. Las historias patentizan la brutalidad del mundo representado y tipifican la condición oprimida de negros, mujeres y homosexuales, especialmente de las clases bajas.

Wayne Hoobler, un joven negro de 26 años, acaba de salir de la cárcel y sueña con trabajar para Dwayne a causa del eslogan publicitario de su concesionaria: “Pregúntale a

cualquiera: puedes confiar en Dwayne” (p. 110). El ex convicto, que “había estado en orfanatos, reformatorios y cárceles en la zona de Midland City desde que tenía nueve años” (p. 109), es “conmovedoramente inocente” (p. 110) y ve a Dwayne como una tabla de salvación. Al final de su primer día en libertad, temiendo morir de frío durante la noche (no tiene adónde ir), extraña la cárcel y su vida allí. La sucinta y despojada descripción transmite el absoluto desamparo del personaje y la brutalidad del mundo que habita:

Extrañaba el estrépito de las puertas de acero. Extrañaba el pan y el guiso y las tazas de leche y de café. Extrañaba penetrar a otros hombres por la boca y el culo, y ser penetrado por la boca y el culo, y masturbarse, y copular con vacas en la lechería de la cárcel. Por lo que él sabía, todo eso formaba parte de una vida sexual normal en este planeta (p. 196).

Otro caso es el del homosexual Bunny Hoover, el único hijo de Dwayne, prácticamente desheredado. Este delicado joven practica la meditación trascendental para abstraerse de la realidad. Es pobre y vive en una habitación sin baño de un viejo hotel, “un tugurio en la parte más peligrosa de Midland City” (p. 185). Se gana la vida tocando el piano en el comedor del Holiday Inn que es propiedad parcial de su padre, con quien no tiene trato. La historia de Bunny sirve para satirizar el aspecto represor y abusivo de la institución castrense por medio de la exposición de los vínculos entre la rudeza esperada del varón, el poder de someter y la obediencia ciega.

Bunny fue enviado al liceo militar, una institución consagrada al homicidio y la obediencia absoluta y solemne, cuando solo tenía diez años.

He aquí el porqué: le dijo a Dwayne que deseaba ser mujer en vez de hombre, porque lo que hacían los hombres a menudo era cruel y desagradable.

Escuchen: en el liceo militar Bunny Hoover vivió ocho años consecutivos de deporte, sodomía y fascismo. La sodomía consistía en insertar el pene en el ano de otro, o permitir que otro se lo hiciera a uno. El fascismo era una filosofía política bastante popular que ensalzaba el país y la raza a los que perteneciera el filósofo. Reclamaba un gobierno autocrático y centralizado, encabezado por un dictador. Había que obedecer al dictador, ordenara lo que ordenase (pp. 187-189).

La mesera Patty Keene, por otra parte, es una joven blanca y pobre de 17 años, que ve en Dwayne la solución a todos sus problemas y sueña casarse con él. Trabaja para pagar la

enorme deuda contraída por los gastos médicos que ocasiona la enfermedad terminal de su padre.

Esto pasaba en un país donde todos tenían que pagar sus propias cuentas por todo, y una de las cosas más caras que podía hacer una persona era enfermarse. La enfermedad del padre de Patty Keene costaba diez veces más que todos los viajes a Hawái que Dwayne regalaría al final de la Semana Hawaiana (p. 149).

La inocencia de Patty se manifiesta en su dócil aceptación de la injusticia hasta en sus formas más graves:

La violó un blanco llamado Don Breedlove, que instalaba equipos de conversión de gas, en el estacionamiento del gimnasio Bannister en el predio del condado después del campeonato regional de baloncesto escolar. No lo denunció a la policía. No lo denunció a nadie, porque en ese momento su padre se estaba muriendo. Ya había bastantes complicaciones (p. 152).

En Patty se satiriza la visión del matrimonio como vía de salida de una situación social desventajosa, especialmente para la mujer. “Patty Keene era estúpida adrede, como la mayoría de las mujeres en Midland City. ... Así, en aras de la supervivencia, se entrenaban para ser máquinas de asentir en vez de máquinas de pensar” (p. 149).

También el personaje de Francine Pefko, la secretaria y amante de Dwayne, remite a la situación oprimida de la mujer. A diferencia de Wayne y Patty, detenta una posición más aventajada dada su calificación, y no padece necesidades económicas. Sin embargo, no deja de estar sojuzgada, sin que ella lo advierta. Posee un carácter generoso y abnegado que se adecua a las expectativas patriarcales, completamente entregado al cuidado y la complacencia del hombre. Está convencida de que los hombres “corren tantos riesgos, trabajan tanto” (p. 165) y que “Dios creó a las mujeres para que los hombres pudieran relajarse y ser tratados como bebés de cuando en cuando” (p. 166). A pesar de los trastornos que le acarrea dejar la oficina y los maltratos que recibe de Dwayne, Francine no se niega a acompañarlo al motel en plena jornada laboral: “Pensaba que era su deber, pues Dwayne parecía deprimido y crispado” (p. 160). Es ella quien maneja la concesionaria –“su escritorio era el centro

nervioso de la agencia de Dwayne Hoover” (p. 160)–, aunque recibe un salario injusto: “solo ganaba la cantidad neta de noventa y seis dólares con once centavos por semana” (p. 164).

Personajes como Wayne, Bunny, Patty y Francine representan distintas condiciones en el espectro social subalterno. Se destacan por aceptar el *statu quo* y su situación en la sociedad. Con la excepción de Bunny, que remite más bien a un caso de evasión, los otros personajes son fieles a la visión hegemónica de la realidad. En cierto modo son inocentes, pues adscriben ciegamente a la ideología dominante y actúan de buena fe, con confianza en las normas y códigos culturales tácitos.

III.4.1.1.e. Las limitaciones lectoras de los oprimidos

En la caracterización de Wayne Hoobler y Patty Keene sobresalen las limitaciones para la lectura. Como anticipamos al comienzo de III.4.1, el analfabetismo o la competencia lectora deficiente de estos personajes opera contrainiciáticamente: es un obstáculo para relacionarse con lo real y tomar conciencia de sus creencias erradas y de las injusticias de las que son víctimas.

Wayne es prácticamente un analfabeto:

Wayne no sabía leer muy bien. Las palabras Hawái y hawaiano, por ejemplo, aparecían en combinación con palabras y símbolos más comunes en letreros pintados en los vidrios de la sala de exposición y en el parabrisas de algunos coches usados. Wayne trataba de descifrar las misteriosas palabras fonéticamente, sin llegar a nada. Decía cosas como “Iaii”, “Jiuai”, etcétera (p. 197).

La amplia ignorancia del personaje respecto del mundo que habita lo vuelve lastimosamente inocente: “Wayne no sabía que la Tierra giraba alrededor del sol. Pensaba que el sol giraba alrededor de la Tierra, porque eso era lo que parecía” (p. 211). En pocos trazos, su historia muestra irónicamente la jerarquía de valores de la sociedad satirizada, que prioriza las apariencias por sobre la capacidad de leer y escribir, más necesaria para defenderse y desenvolverse en sociedad. El personaje tiene una dentadura impecable gracias

a la calidad del programa odontológico de la prisión, que “se basaba en la teoría de que muchos ex convictos no conseguían empleo a causa de su apariencia, y el buen aspecto empezaba por una buena dentadura” (p. 198), aunque en la práctica solo sirve para que la policía los identifique más fácilmente y los acuse de merodeo o reincidencia.

Por su parte, la mesera Patty Keene muestra inseguridad al hablar y está acostumbrada a disculparse por su forma de expresarse, como mucha gente blanca de Midland City:

Esto era porque sus profesores de lengua hacían muecas de disgusto, se tapaban las orejas, los reprobaban, etcétera, cuando no hablaban como aristócratas ingleses anteriores a la Primera Guerra Mundial. Les decían que eran indignos de hablar o escribir en su idioma si no podían amar o entender novelas, poemas y obras incomprensibles sobre gente antigua y lejana, como *Ivanhoe*. ... Patty Keene reprobó Lengua en el semestre en que tenía que leer y analizar *Ivanhoe*, que era sobre hombres con traje de hierro y las mujeres que los amaban (pp. 151-152).

El caso de Patty satiriza el divorcio entre la institución escolar y la vida cotidiana. La referencia a una norma lingüística ajena y no representativa de quienes la aprenden llama la atención sobre las bases artificiales de la cultura pretendidamente nacional, desconectada de las necesidades y vivencias de gran parte de la población. Como sucede con los camioneros y las marcas comerciales (cf. III.4.1.1.a), los docentes reproducen el hábito social de fijarse en “cómo suena” antes que en “qué significa o implica”.

Coincidentemente, en el mismo semestre que reprueba la asignatura Patty es violada y lo calla, a diferencia de la Rebecca de *Ivanhoe*, dispuesta a denunciar a Bois-Guilbert cuando este amenaza con someterla. Si se compara a Patty con Wayne, tampoco la escolarización es garantía de una mejor preparación para la vida. Ambos personajes carecen de estrategias para desenvolverse en sociedad, desde la búsqueda de trabajo (en Wayne) hasta la propia defensa contra la violencia (en Patty). Son sumamente crédulos, como lo evidencia la recepción ingenua de la publicidad y el hábito de fantasear e idealizar. Los dos ven en Dwayne a un ser prácticamente todopoderoso, capaz de resolverles la vida. Sus esperanzas (de un empleo o de casamiento, según el caso) son equiparadas a la creencia infantil en el país de las hadas (que es el nombre que da Wayne a su idea de un mundo mejor, p. 109) y la magia: “Patty Keene se

imaginaba a Dwayne agitando una varita mágica para solucionar sus problemas y concretar sus sueños” (p. 150).

III.4.1.2. Iniciación paródica e incompetencia lectora: el caso de Dwayne Hoover

Como ya se ha mencionado, Dwayne es uno de los hombres más ricos de Midland City y está perdiendo la razón. Además de desorientarse, perder la memoria, tener alucinaciones y ataques de ecolalia, la focalización narrativa muestra la creciente angustia del personaje, quien no le encuentra sentido a la existencia. Harto de los habitantes de su ciudad, le confiesa a Francine que está “confundido” (p. 174) y “extraviado” (p. 176), que necesita hablar con gente diferente para que le dé “una nueva perspectiva de la vida” (p. 176).

En la víspera del Festival de las Artes, los habitantes de Midland City y artistas invitados se dan cita en el bar del hotel Holiday Inn para beber unas copas y socializar. Dwayne va allí en busca de las personalidades creativas como si de maestros espirituales se tratase. Así como Wayne y Patty creen que Dwayne puede solucionar sus problemas como por arte de magia, a este le sucede algo similar con los artistas:

Quería hablar con ellos, descubrir si conocían verdades sobre la vida que él nunca hubiera oído. He aquí lo que esperaba que esas verdades hicieran por él: permitirle reírse de sus problemas, seguir viviendo, y no ingresar en el ala norte del hospital general del condado de Midland, que era para lunáticos (p. 202).

De manera congruente con las exageradas expectativas de Dwayne, la escena del piano bar remite en clave farsesca al escenario sagrado de un ritual iniciático. El ambiente es oscuro y tranquilo como el de una caverna, iluminado por velas. Cortinas carmesí, que evocan el decorado de un templo masónico, cubren las ventanas. Se utilizan carteles de “reservado” en las mesas para que el personal otorgue o niegue a discreción el derecho de admisión, lo cual indica el carácter selectivo del ingreso.

Mientras espera a que aparezca algún artista, Dwayne piensa en un célebre cuarteto del *Rubaiyat* de Omar Jayam,¹⁷⁶ que aprendió de memoria en la escuela. A través de la metáfora de la escritura, el poema se refiere a la irreversibilidad de las propias acciones y sus consecuencias, y a la responsabilidad que conllevan. Dwayne repite las palabras en su cabeza sin comprenderlas, mientras mira fijamente el contenido de su cóctel y entra en un trance hipnótico: “...estaba tan ansioso de escuchar sugerencias sobre el sentido de la vida que era fácil de hipnotizar” (p. 202). El personaje reacciona cuando las luces ultravioletas del bar hacen resplandecer la camisa nueva de Kilgore Trout, sentado a una mesa vecina: “La luz repentina arrancó a Dwayne del trance. Pensó que había muerto. En todo caso, estaba sucediendo algo indoloro y sobrenatural. Dwayne le sonrió confiadamente a la luz sagrada. Estaba preparado para cualquier cosa” (pp. 243-244). La índole iniciático-mistérica de la muerte y la luz sagrada se ve invertida y reducida al absurdo, en lugar de la ampliación de la conciencia se renuncia a ella. El personaje vuelve a ensimismarse mientras observa con ojos desorbitados la pechera blanca de Trout, hasta que finalmente se levanta para preguntarle “los secretos de la vida” y arrebatarse de las manos “el mensaje” (p. 258): la novela *Ahora se puede contar*, que Dwayne se pone a “vorazmente, como si sintiera hambre de letra impresa” (p. 258).

La escena pone a Dwayne en la posición de un falso iniciado: su preparación es burda, su sumisión y disposición a creer son indiscriminadas (y sintomáticas de su insania), y su elección de “maestro” es caprichosa y ridícula (no conoce a Trout, no ha leído nada de él hasta el momento, y el escritor dista mucho de ser un anciano venerable).

El título de la novela de Trout (“Ahora se puede contar”), sugiere la idea de revelación. Lo coloquial de la frase, no obstante, anticipa el carácter paródico del relato, que se burla del dogma de la predestinación y las pretensiones humanas de superioridad moral.

¹⁷⁶ Citado en inglés (de la versión de Edward Fitzgerald) en la edición en español: “*The Moving Finger writes; and, having writ, / Moves on: not all your Piety nor Wit / Shall lure it back to cancel half a Line, / Nor all your Tears wash out a Word of it*” (Desayuno, 2016, p. 202).

Consiste en “una larga carta del Creador del Universo a la criatura experimental” (p. 181), que contribuye luego a la transformación de Dwayne en un maniático homicida:

“Estimado caballero, pobre caballero, valiente caballero —leyó [Dwayne]—. Es usted un experimento del Creador del Universo. Usted es la única criatura de todo el Universo que tiene libre albedrío. Usted es el único que tiene que decidir qué hará a continuación, y por qué. Todos los demás son robots, máquinas. ... Usted está exhausto y desmoralizado —leyó Dwayne—. Es natural que sea así. Es agotador tener que razonar todo el tiempo en un Universo que no estaba destinado a ser razonable” (pp. 258-259).

La parodia de la predestinación opera por medio de la reducción al absurdo y la ridiculización. El individuo elegido para la salvación es solo uno. Luego de un banquete en un lujoso hotel de Nueva York, es trasladado por la divinidad a un planeta virgen donde se le consienten todos sus caprichos. Está tan centrado en sí mismo y sus apetitos que no necesita compañía: “En el planeta virgen, el Hombre era Adán y el mar era Eva” (p. 182). Además de reflejar de este modo el lugar marginado de la mujer en el cristianismo patriarcal, el relato satiriza la vanidad antropocéntrica de creer que el hombre es el centro de la creación, semejante a la divinidad y superior al resto de los seres vivientes (como lo implica Génesis 1:26). La carta afirma que los robots tienen como único propósito conmovier a la criatura “de todas las maneras posibles, para que el Creador del Universo pueda observar sus reacciones” (p. 261). A medida que pasa el tiempo en el planeta virgen, el hombre empieza a comportarse de manera antojadiza y un Ángel es enviado para investigarlo y preguntarle por qué hace esto o aquello. La respuesta es: “Porque se me dio la real gana, máquina idiota” (p. 183). Sin embargo, más allá de su rebeldía inconsecuente, está claro que el hombre es el resultado en observación de un experimento que salió mal: células extraídas de su cuerpo se arrojan al mar para que evolucionen, con el paso de millones de años, hacia formas de vida más complejas dotadas de libre albedrío.

Por su parte, la idea de un ser superior omnipotente y benevolente es satirizada por medio de la representación del Creador del Universo como un robot falible y paternalista: este se disculpa “no solo por la compañía antojadiza y tumultuosa que le brindó durante la

prueba, sino también por el estado deplorable y apestoso del planeta” (p. 261), producto de la conducta abusiva de máquinas programadas para “tener relaciones sexuales y adorar su prole por encima de todo, al margen de sus condiciones de vida” (p. 261).

Para Mustazza (1990), en “Ahora se puede contar” hay una inversión de los roles humano y divino según se plantea en el *Libro de Job*, en la medida que es la deidad la figura paciente que busca comprender las decisiones de la criatura. La relación con este texto bíblico se anticipa en el epígrafe de la novela (“When he hath tried me, I shall come forth as gold”, King James Version, 2004, Job 23:10¹⁷⁷), que evoca la determinación del creyente a salir airoso si su espíritu es puesto a prueba. El contexto de la cita es cuando Job se queja por la ausencia de Yahvé, quien permite que los malhechores obren en las sombras, desprotegiendo a los oprimidos. A diferencia de Job, ni la criatura del relato de Trout ni Dwayne son capaces de aceptar las implicaciones del libre albedrío, es decir, la responsabilidad de tomar las propias decisiones y asumir las consecuencias de ello. La forma como el protagonista reacciona tras la lectura replica el comportamiento del Hombre de “Ahora se puede contar”. Como él, Dwayne es una criatura narcisista que siente pena de sí misma hasta que se torna voluble y violenta. En su ataque de locura, convencido de que todos son robots, le desfigura la cara a su hijo homosexual Bunny, le arranca de una mordida la punta de un dedo a Trout, intenta pegarle repetidas veces a Wayne Hoobler y, finalmente, le propina una brutal paliza a Francine, entre otras tropelías.

—Yo pensaba que era vergonzoso —dijo—. Pensaba que la silla eléctrica era vergonzosa. Pensaba que la guerra era vergonzosa... y los accidentes automovilísticos y el cáncer —dijo. Etcétera.

Ya no pensaba que fueran vergonzosos.

—¿Qué me importa lo que les pasa a las máquinas? —dijo (p. 269).

El personaje pasa de la docilidad mecánica a la liberación violenta y egocéntrica, deshaciéndose de cualquier restricción moral o ética que le demande ver en el prójimo más

¹⁷⁷ La traducción de Gardini dice “Me probaré, y saldré como oro”, mientras que la Biblia de Jerusalén ofrece “si me prueba saldré como el oro”.

que máquinas programadas para complacerlo o herirlo. Su “iluminación” trae como consecuencia un comportamiento desinhibido y acorde a la faceta homofóbica, misógina y racista del héroe americano: Bunny es una “maldita máquina chupaveriga” (p. 265), hay mujeres que merecen palos y los negros, salvo pocas excepciones, son trabajadores ineficientes que nunca llegan al trabajo a tiempo (p. 267).

El principal obstáculo para la iniciación de Dwayne es su incapacidad de reflexionar. Posee una actitud orientada al consumo y la gratificación instantánea, de allí la velocidad y la voracidad con que toma “el mensaje”, y la lectura indigesta “(“atracción de páginas y palabras”, p. 258) que de ello resulta. La referencia al curso de lectura rápida de la Asociación Cristiana de Jóvenes (p. 258) sugiere superficialidad y dogmatismo. En su total identificación con el “usted” del relato se satiriza la recepción cuasipragmática (cf. I.2.6.5): el personaje no capta la lógica ficcional, toma al pie de la letra el texto y carece de la perspicacia para interpretar las ironías que caracterizan las obras de Trout.

III.4.1.3. Los artistas y la iniciación: Kilgore Trout

Dwayne está convencido de que son las personalidades creativas las que pueden guiarlo en su búsqueda de alguna verdad que lo ayude a superar la angustia existencial. Ello pone a Kilgore Trout en el rol de iniciador.

Como señalábamos al inicio de III.4.1, Trout sigue una trayectoria paralela a la de Dwayne, aunque inversa: de ser un escritor fracasado que vive en la miseria pasa a ser “reconocido como gran artista y científico” (p. 31). Se trata de un personaje desprejuiciado y perspicaz, con cierta tendencia al cinismo, pero de una manera que indica una profunda conciencia de las limitaciones propias, rayana en el automenosprecio. Cuando lo invitan al Festival de Midland City por recomendación de Eliot Rosewater, piensa: “Sus padres deben

de ser amigos del director del Festival de las Artes, y no saben nada sobre libros. Cuando él les dijo que yo era bueno, le creyeron” (p. 51).

El personaje parodia el poeta sabio (como lo atestigua su flagrante incomodidad cuando Dwayne le reclama el mensaje en el piano bar¹⁷⁸) y expresa la desconfianza con respecto a toda forma de autoridad (incluido el arte) que implique la anulación del juicio crítico. Su conducta lo individualiza frente al resto de los personajes: no le obsesionan las posesiones materiales ni la fama, y sus comentarios dan cuenta de una mente que piensa por sí misma. Muchos no comprenden su humor:

Cuando Trout se hizo famoso, uno de los mayores misterios que lo rodeaban era si bromeaba o no. Le dijo a un preguntón insistente que siempre cruzaba los dedos cuando bromeaba.
—Y tenga en cuenta —continuó— que tenía los dedos cruzados cuando le di esa valiosa información.
Etcétera.
Podía ponerse insufrible (p. 100).

Los relatos de Trout tratan sobre la vanidad y estupidez humanas. Si el escritor demuestra compasión hacia hombres y mujeres, es solo para reconocerles como víctimas de su propia estulticia. La misantropía, el pesimismo y el humor son los rasgos que hacen de él una figura burlona, iniciadora por cuanto mueve a pensar con sus razonamientos:

—Bien —dijo—, yo era conservacionista. Me rasgaba las vestiduras cuando la gente cazaba águilas calvas con escopetas automáticas desde helicópteros y todo eso, pero desistí. En Cleveland hay un río que está tan contaminado que se incendia una vez por año. Antes esas cosas me sacaban de quicio, pero ahora me hacen reír. Cuando un buque cisterna arroja su carga al mar por accidente, y mata millones de pájaros y miles de millones de peces, me digo “Viva Standard Oil”, o quienquiera lo haya arrojado. —Trout alzó los brazos triunfalmente—. Por el culo con gasolina Mobil.
Al camionero le cayó mal.
—Está bromeando —dijo.
—Comprendí que Dios no es conservacionista —dijo Trout—, así que era sacrílego que otros lo fueran, y una pérdida de tiempo. ¿Alguna vez vio uno de Sus volcanes, tornados o maremotos? ¿Alguien le habló de la era glacial que Él planea cada medio millón de años? ¿Y qué me dice de la grafiosis? Allí tiene una bonita medida conservacionista. Eso es obra de Dios, no del hombre (pp. 98-99).

¹⁷⁸ “Para Trout la barbilla de Dwayne en el hombro era tan humillante como la sodomía” (p. 258).

Los relatos e intervenciones de Trout aportan una perspectiva diferente e inusual, irreductible al binarismo. Obligan a detenerse en la lectura y reflexionar: ¿Es posible que no le importe la conservación del medio ambiente? ¿A qué apunta al alegar que Dios no es conservacionista? ¿Está ironizando sobre el hecho de que la naturaleza no debe ser idealizada (también hay eventos naturales destructores del medio ambiente, como la grafiosis) y que no todas las catástrofes se deben a la agencia humana (creencia que contribuye a la vanidad antropocéntrica)? De esta manera, los razonamientos del personaje problematizan la unilateralidad de perspectiva, mientras que el sarcasmo (en las exclamaciones sobre las petroleras, por ejemplo) deja las conclusiones a cargo de la lectora o lector.

El ataque de locura de Dwayne hace que Trout tome conciencia respecto de su contribución al desquicio de aquel:

Trout se conmocionó al comprender que también él podía ser pernicioso para el mundo, a través de sus ideas malas. Y cuando Dwayne fue enviado a un manicomio con un chaleco de fuerza, Trout se volvió fanático de la importancia de las ideas como causa y cura de las enfermedades (p. 30).

La crisis de su pobre y limitado lector supone una experiencia iniciática para el escritor, lo cual no solo demuestra la movilidad de las categorías de iniciado e iniciador, sino que marca la diferencia entre las aptitudes de cada personaje para la iniciación.

El caso de Dwayne lleva a Trout a reflexionar sobre la responsabilidad que tiene como escritor (del mismo modo que el enojo de Mary O'Hare, una lectora crítica de la narrativa bélica, lo hace con el autor-narrador de *Matadero cinco*). Se trata de una instancia iniciática que supone el descubrimiento de la propia agencia maligna, en vez de la revelación de una verdad secreta accesible para pocos por parte de un maestro o maestra iluminados. Al identificar su parte de responsabilidad en el ataque de locura de Dwayne, Trout amplía su conciencia y gana la posibilidad de modificar su conducta, su escritura y su destino. El autor se convierte en un “pionero en el campo de la salud mental” (p. 31) que será homenajeado con un monumento funerario por la Academia de Artes y Ciencias de los Estados Unidos por

su contribución al bienestar de la humanidad con perlas de sabiduría como esta frase de resonancias hipocráticas: “Somos sanos solo en la medida en que nuestras ideas sean compasivas” (p. 31). Al referir el resultado de esta transformación al final del capítulo uno, Vonnegut le quita peso y anula la progresión narrativa habitual, que habría reservado esa información para las últimas páginas del libro. Así, la imagen de Trout que predomina en la novela no es la triunfal, sino la del artista marginado y fracasado pero de mente reflexiva y vigorosa, que nunca renuncia a seguir aprendiendo.

III.4.2. *Payasadas, o: ¡Nunca más solo! (Slapstick, or Lonesome no More!, 1976)*¹⁷⁹

He puesto ante ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición. Escoge, pues, la vida para que vivas, tú y tu descendencia.

-Deuteronomio

La primera edición de *Payasadas, or Lonesome No More!* fue publicada por Delacorte Press en 1976 y traducida por Gregorio Vlastelica para Pomaire (España) en 1977 (de esta traducción se toman las citas de nuestro análisis). También está la versión de Carlos Gardini para La Bestia Equilátera, que salió al mercado en 2014.

La novela comienza con un prefacio (*prologue*¹⁸⁰) donde el autor refiere la génesis del libro. Siguen cuarenta y nueve capítulos que componen la autobiografía ficcional del Dr. Wilbur Narciso-11 (ex Rockefeller) Swain, el narrador y protagonista de la diégesis. Un epílogo, que retoma la narración dejada inconclusa por Swain (pero ahora por un narrador heterodiegético), cierra la novela. La historia se sitúa inicialmente en un presente post-

¹⁷⁹ Una versión de este apartado se publicó en la *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* de la UNC (Rauber, 2018b).

¹⁸⁰ En inglés, la expresión *prologue* conserva el sentido que el término trae de la tragedia griega, como sección introductoria que es parte de la obra (Cuddon, 1999, p. 703), mientras que en español “prólogo” tiene un sentido menos restringido y suele designar un paratexto escrito por alguien que no es el autor. Si bien la edición de Pomaire traduce “prólogo”, hemos atendido a las oportunas observaciones de la Dra. Calviño y optado por referirnos al *prologue* como “prefacio”.

apocalíptico, cuando el protagonista escribe su autobiografía. Dicho presente alterna con el relato cronológico de la vida del Dr. Swain.

El aspecto iniciático de *Payasadas* está en la afirmación de la energía creadora, regenerativa e inocente asociada a la experiencia de la *communitas*, identificada con una infancia y contexto familiar dichosos, frente al declive inexorable de la vida individual y colectiva en el trayecto del nacimiento hacia la muerte. A medida que la fuerza vital declina, un desafío para la imaginación humana es no caer en la apatía y el sentimiento de futilidad que conduce a desear el fin, sino lograr comunicar a las nuevas generaciones el aprecio y el cuidado de la vida. A este fin contribuyen la sátira y la parodia, así como el entrecruzamiento de lo autobiográfico y lo ficcional en la novela.

Es de notar que el *yo* narrador varía de un modo que remite a una operación meta- y autoficcional, por la cual dominios ontológicos diferentes se interpenetran: mientras que el *yo* del prefacio se identifica con el autor, en la diégesis lo hace con Wilbur. Así lo sugiere la declaración: “Creo que esto es lo más parecido a una autobiografía que voy a escribir en mi vida” (*Payasadas*, 1977, p. 13), que podría corresponder a cualquiera de los referentes señalados. La falta de firma al final del prefacio contribuye a tal efecto, así como la repetición en todo el texto del estribillo “Hi ho”. Entre tanto, el paso de la primera a la tercera persona en el epílogo lleva a preguntarse por la identidad del narrador de esa sección. Se trata de una voz omnisciente que escribe en el futuro post-apocalíptico, cuyo tono impersonal reemplaza al confesional del prefacio. Estas variaciones resultan en una unidad de fantasía simbólica en la que se confunden autobiografía y novela.

III.4.2.1. El prefacio: elaboración del duelo e iniciación a la vejez

Además de introducir y comentar los temas de la novela (la soledad, la familia, el valor ambiguo del conocimiento, la tecnocracia alienante y ecocida, la labor artística), en el

prefacio se cuenta sobre el viaje de Kurt y su hermano Bernard a Indianápolis para el funeral de su tío Alex Vonnegut. En el avión, sentados en una hilera de tres asientos, el lugar vacante entre ambos les hace pensar en su difunta hermana Alice. Se relatan las circunstancias de su fallecimiento en 1958 a los 41 años, víctima de un cáncer, a dos días de la muerte de su esposo en un accidente ferroviario. El autor recuerda que Allie, en su lecho de muerte y con la amarga conciencia de dejar a cuatro hijos huérfanos, calificó su situación de *soap opera* (radio- o telenovela) y *slapstick* (payasada), palabras que conjugan las formas popularizadas, simplonas y melodramáticas del *romance* con el espejo satírico de la bufonada y la farsa, y que expresan la visión vonnegutiana de la vida como comedia bufa.

En el presente histórico, los setenta, cuando el recuerdo de su hermana se está desvaneciendo dolorosamente por el paso del tiempo, Vonnegut confiesa que ella ha sido la lectora implícita de su obra: “Nunca se lo dije a ella, pero siempre fue la persona para la que escribí. Ella era el secreto de cualquier unidad artística que pueda haber conseguido, el secreto de mi técnica” (p. 29). Una declaración que también podría referirse a Jane Cox, de quien Vonnegut estaba divorciándose entonces (Shields, 2011, p. 332), y a un período de separaciones y partidas que resuena con los ecos de aquel trágico 1958.

Se explicita que la idea general de la obra surge de una ensoñación (*daydream*) durante el vuelo a Indianápolis: “Así es, y mientras mi hermano pensaba en las nubes, la mente que yo recibí imaginaba el argumento de este libro. Una historia acerca de ciudades desoladas y canibalismo espiritual, de incesto y soledad, de desamor y muerte, y todo lo demás. Nos describe a mí y a mi hermana como monstruos, y cosas por el estilo” (p. 32, cursivas del autor).

Con esta novela, Vonnegut intenta expresar cómo *siente* la vida, “toda esa interminable serie de pruebas para mi limitada agilidad e inteligencia” (p. 13). A semejanza de Laurel y Hardy, el dúo cómico al que está dedicada la obra, la gracia fundamental de vivir

es hacer todo lo posible y de buena fe al afrontar las peripecias que depara la existencia. El título *Slapstick* (que reemplazó al inicial *The Relatives*, “Los parientes”) provee así la clave que articula una comedia física y práctica (la “poesía grotesca, circunstancial, como las películas del cine mudo”, p. 13) con lo autobiográfico (el sentimiento de la pérdida, la relación con Alice y con Jane). La transposición de estas vivencias íntimas a una dimensión imaginaria es una forma de lidiar con ellas.

En el protagonista, una figura masculina, superviviente y solitaria, se proyectan la memoria de los muertos y el paso del tiempo en un mundo devastado, donde la historia de la humanidad está recomenzando. Wilbur es “este espantoso anciano que vive en las ruinas de Manhattan” (p. 32), un doble de Vonnegut: “Supongo que soy yo mismo... experimentando con la idea de ser viejo” (p. 33). Desde esta perspectiva de una conciencia madura (Vonnegut tenía 54 años al momento de la publicación de *Payasadas*), la muerte de los seres queridos ligados al mundo de la infancia (Allie, el tío Alex) despierta un sentimiento apocalíptico, del fin de una era, en tanto y en cuanto la edad vigorosa y esperanzada es el correlato de la historia en floración y expansión.

III.4.2.2. El paraíso de la infancia y la “caída”

Wilbur y Eliza Swain, gemelos dicigóticos, son tan feos que avergüenzan a sus padres, Caleb y Letitia. Sin embargo, llevan una vida idílica en Galen (un pueblo ficcional en Vermont), en una mansión rodeada de un huerto de manzanos, un cementerio familiar y un muro. Su situación recrea la de la pareja primordial en el Edén (Rackstraw, 1976; Mustazza, 1990) en la medida que los personajes tienen todo lo que necesitan, y son inocentes y dichosos.

Es posible que la deformidad física de Wilbur y Eliza (tienen más dedos y tetillas de lo normal y las facciones exageradas de un Neandertal) represente el desarrollo de una

infancia aislada, sin el verdadero amor de los progenitores. En efecto, estos solo los visitan una vez al año para el *fuff-bay*,¹⁸¹ y el encuentro consiste en una serie de gestos protocolares y actos de rutina que marcan la distancia entre padres e hijos. Como señala Freese, la deformidad y la repugnancia de los hermanos subvierten la predilección cultural por la juventud y la belleza y pueden tomarse “as hyperbolic demonstrations of the need for love and the burden of loneliness that are so much a part of modern, and perhaps especially the American experience” (citado por Beck, 2012, p. 67). Son también una parodia del simbolismo maniqueo de cuentos infantiles como *La bella durmiente* y *El patito feo*, donde la bondad está ligada a la belleza física.

A pesar de sus rasgos monstruosos, las mentes de ambos niños son las “dos mitades especializadas de un mismo cerebro” (*Payasadas*, 1977, p. 66), una unidad brillante en la que Wilbur tiene la capacidad de escribir y leer, y Eliza, la oratoria y la intuición.¹⁸² Gracias a la biblioteca y al sistema de pasadizos ocultos de la mansión donde están recluidos junto a un ejército de sirvientes, los gemelos en poco tiempo se autoalfabetizan, aprenden ciencias y varios idiomas. Componen algunos textos importantes que permanecen ocultos varios años en una tumba del cementerio familiar, en los cuales describen “un método para cuadrangular círculos y un utópico plan para crear en los Estados Unidos un tipo de familia artificialmente ampliada mediante la imposición de un nuevo apellido” (p. 131). Critican la teoría de la evolución de Darwin y la Constitución estadounidense por promover el derecho a la felicidad sin establecer la manera de garantizarlo, y escriben un ensayo sobre la naturaleza de la gravedad que explica la construcción de los grandes monumentos de la Antigüedad.

Wilbur y Eliza no solo son despreciados por la élite a la cual legítimamente pertenecen por su deformidad, sino que se comportan intencionalmente como idiotas (babean,

¹⁸¹ El cumpleaños, según el balbuceo de los mellizos. Gardini traduce *bolaños* y la edición de Pomaire, *cucaño*.

¹⁸² La belleza intelectual y la fealdad física de los gemelos es evocada por la doble reminiscencia acústica del apellido a *swan* (cisne) y *swine* (cerdo).

balbucean, ventosean, comen engrudo) para mantener la dulce farsa de “nuestro paraíso, nuestra nación de dos” (*Payasadas*, 1977, p. 89):

En el caso de Eliza y en el mío, la felicidad consistía en estar perpetuamente en compañía del otro, con montones de sirvientes y buena comida, viviendo en una mansión tranquila y llena de libros, situada en un asteroide cubierto de manzanos... (p. 65).

Conscientes de la vida privilegiada que ellos y sus cuidadores tienen, la aguda inteligencia de los gemelos les permite darse cuenta de que la subsistencia de las personas que se ocupan de ellos depende de su supuesta condición retardada: “Si éramos capaces de hacer frente al mundo, ellos podrían perder sus aposentos, sus televisores en color, la ilusión de sentirse una especie de doctor o enfermera y además sus bien pagados empleos” (p. 57).

La aguda racionalidad de los mellizos contrasta con su completa ingenuidad emocional: no advierten que “podíamos provocar náuseas al desconocido que se encontrara inesperadamente con nosotros” (p. 74), ni le ven el sentido al cuento del patito feo, es decir, a la importancia de ser bello para ser aceptado en un grupo. No entienden el odio ni han escuchado nunca nada malo acerca de ellos cuando espían a los sirvientes. Tampoco reconocen la expresión de “agridulce terror” (p. 77) que sus padres esbozan al verlos en las obligadas visitas anuales. Mientras viven en la ignorancia de todo eso, su dicha es completa.

Todo esto cambia cuando cumplen quince años y caen en la tentación de revelar su inteligencia con el fin de complacer los supuestos deseos de sus padres, luego de descubrir que estos: “Estaban paralizados y estrangulados por el deseo de que sus propios hijos muriesen” (p. 83). Este deseo se explicita en una carta de Caleb a Letitia (en el capítulo 3) junto con el plan de enterrar a los niños (a su muerte, que se espera ocurra pronto) en el cementerio privado de la familia junto a la mansión, donde predominan las tumbas de parientes indistinguidos y olvidados. En cierto modo, *Payasadas* se inspira en el género gótico para representar la pérdida del paraíso infantil.

El descubrimiento se produce al escuchar a su madre declarar tres veces –como “una vieja bruja” (p. 84) y en una especie de convulsión endemoniada– que odia a su progenie y que desea “un débil signo de inteligencia, un mínimo destello de humanidad en los ojos de alguno de nuestros hijos” (p. 87). Esto hace que los gemelos decidan contar la verdad.

Según Mustazza (1990), tanto el altruismo (la preocupación por los trabajadores, el cumplimiento del deseo de los progenitores) como el orgullo motivan la revelación del secreto y la pérdida del paraíso para Wilbur y Eliza: “...Haremos que esta mansión sea famosa por la inteligencia que cobija, así como en el pasado fue conocida por la idiotez de sus moradores” (p. 92). Se trata de un orgullo asociado con el sentimiento de superioridad propio de una inteligencia racional superdotada, aunque emocionalmente ingenua, cuyo contrapunto es la ignorancia dichosa de Melody e Isadore al final.

A diferencia del pecado de Adán y Eva, la transgresión de los gemelos no desafía una prohibición, sino que consiste en querer cumplir el deseo de los padres. Dado que estos son una parodia de los reyes benévolos de los cuentos de hadas y una caricatura de la imagen del éxito –jóvenes, bellos, encantadoramente tontos y fabulosamente ricos–, complacerlos implica la adecuación a las expectativas del orden social, y es esto lo que marca la “caída” de Wilbur y Eliza, puesto que no advierten que en realidad no pueden satisfacer a sus padres, a quienes les repugna estar emparentados con ellos: “Sin saber qué hacíamos, Eliza y yo estábamos poniendo la tradicional maldición de los monstruos sobre criaturas normales. Estábamos pidiendo respeto” (p. 93). En la historia de los gemelos, el paso de la pubertad a la joven madurez implica *extravío* o *descarrío*, ya que responde al anhelo de acercarse a aquello que los padres quieren que sean e implica la traición de la propia identidad.

III.4.2.3. La degradación de los gemelos

A partir de entonces Wilbur y Eliza se alejan cada vez más el uno del otro. Incapaces de lidiar con la situación, Caleb y Letitia deciden recurrir a “la mejor especialista del mundo en tests psicológicos” (p. 111), la doctora Cordelia Swain Cordiner. La aparición de este personaje, similar a la bruja de los cuentos de hadas, satiriza la incompetencia de la mayoría de los adultos del mundo representado en cuanto a la crianza y el cuidado de niñas y niños. Cordiner es una mujer resentida contra los ricos, que maltrata y menosprecia a los gemelos. Con su lema: “ráscale con tus propias uñas” (p. 115) el personaje representa la actitud esnob, autosuficiente e insolidaria que se opone a los valores de una familia unida. A pesar de que Wilbur y Eliza confiesan solo ser inteligentes si están juntos, Cordiner evalúa su aptitud mental por separado y obtiene los resultados característicos de Betty y Bobby Brown, que son los nombres de los mellizos en su versión aislada, de inteligencia promedio.

Wilbur es enviado a un colegio pupilo especial y Eliza a un manicomio, y aquí la novela es congruente con el relato bíblico en el hecho de que la mujer lleva la peor parte (cf. Biblia de Jerusalén, 2009, Génesis 3:16).

Eliza es olvidada rápidamente por su hermano, quien comienza a disfrutar de la aventajada posición familiar y se vuelve más estúpido y engreído. Posee una mansión en Beacon Hill (uno de los barrios más caros de Boston), estudia en Harvard (de donde egresa como médico), logra aceptación social e incluso es popular con las mujeres.

A medida que el tiempo de separación se incrementa, Wilbur y Eliza adoptan una conducta sexual incestuosa cada vez más desenfrenada, nueva en la caracterización de la relación fraterna. La fusión de las mentes conlleva ahora una fusión de los cuerpos y un despliegue de sexualidad avasallante, como se narra respecto del segundo reencuentro, cuando Eliza sale del manicomio gracias a Mushari (su abogado) y demanda, furiosa, su parte de la herencia: “La orgía se prolongó durante cinco días con sus noches. Después de eso,

Eliza y yo dormimos tres días seguidos. Cuando desperté finalmente, me hallaba en mi cama. Pero me estaban dando alimentación intravenosa” (*Payasadas*, 1977, pp. 155-156).

Si el encuentro final entre príncipe y princesa de los cuentos de hadas es “una imagen del logro de la armonía con el otro” (Bettelheim, 1999, p. 242), que significa “una conjunción de mente y espíritu en la pareja” (p. 240) y es símbolo de madurez, en *Payasadas* remite a un orden original roto, la pérdida de una infancia dichosa. La conducta sexual se asocia a la alteración de la relación primigenia de los gemelos y a un incremento de su “monstruosidad”. De hecho, la potencia creativa suscitada inicialmente por la unión de los gemelos se transforma, hacia el final, en impulso destructivo cuando el espíritu de Eliza insta a Wilbur a abandonar el mundo de los vivos y suicidarse porque se aburre en el más allá. La descripción de este como “criadero de pavos” (p. 230) satiriza la idea de un paraíso o Reino de los Cielos. Allí los muertos graznan, cloquean, se quejan, profieren obscenidades y se aburren eternamente. Esto es congruente con el rechazo de la creencia en una vida trascendente por parte del autor, quien la consideraba supersticiosa, ridícula y peligrosa, puesto que disminuía el valor fundamental de la existencia terrenal y finita.¹⁸³

Wilbur intenta terminar con su vida, pero gracias a la intervención de la familia artificial de los Raspberries (o Melocotones, en la traducción de Pomaire), quienes le administran por la fuerza el antídoto, sobrevive varios años más. Además, como consecuencia de la conversación con el espíritu de Eliza, Wilbur tiene sexo con una mujer y engendra un hijo, quien a su vez le dará una nieta: Melody. El nacimiento de una nueva vida implica que, aunque los gemelos ya no puedan estar juntos, la dicha y el amor que experimentaron de niños tienen la posibilidad de resurgir o renacer. La infancia (y los lazos familiares creados en ella) se convierte así en un símbolo representativo de lo mejor de ellos mismos, como lo sugiere una cita de *Los hermanos Karamazov*: “un sagrado recuerdo de la

¹⁸³ La irracionalidad de la idea de un más allá contribuyó a la ruptura con Jane, según consta en *Palm Sunday* cuando Vonnegut (1984) cita a su bisabuelo librepensador Clemens Vonnegut: “Whoever entertains liberal views and chooses a consort that is captured by superstition risks his liberty and his happiness” (p. 505).

infancia es quizás la mejor educación” (p. 111). De ahí que, durante uno de sus reencuentros incestuosos, Wilbur y Eliza escriban un manual de puericultura que llega a ser tan popular como la Biblia, lo cual habla del valor iniciático de ciertos textos considerados compendios de sabiduría. Aunque no hay referencias específicas sobre su contenido, el manuscrito es “el centro de gravedad intelectual” (p. 173) de la labor posterior de Wilbur como pediatra, tan valioso que todas las noches lo guarda con llave en una caja de caudales: “No sé muy bien cómo, pero allí estaba *todo*” (p. 173, cursivas del autor).

III.4.2.4. La degradación del mundo

En la novela se satiriza la espera de la Segunda Venida de Cristo a través de la “Iglesia de Jesucristo Secuestrado” (p. 220), una secta cuyos miembros buscan frenéticamente al Redentor, que ya ha vuelto por segunda vez y ha sido secuestrado por las Fuerzas del Mal. Si no lo encuentran a tiempo, Dios destruirá a la humanidad. A esta hipérbole de la admonición de permanecer vigilantes y atentos a las señales del fin (cf. Biblia de Jerusalén, 2009, Marcos 13:29-37) subyace una burla del milenarismo y las lecturas ingenuas del texto bíblico. En lugar de caer en la ansiedad apocalíptica (o *apocalypticism*; Kermode, 2000), la humanidad debería ocuparse de su propia transformación y enmienda para no destruir el planeta, como lo sugiere Vonnegut en un discurso de graduación dado en 1974, en el cual sintetizaba su interpretación del relato de la caída como alegoría profética:

The Book of Genesis is usually taken to be a story about what happened a long time ago. The beginning of it, at least, can also be read as a prophecy of what is going on right now. It may be that Eden is this planet. If that is so, then we are still in it. It may be that we, poisoned by all our knowledge, are still crawling toward the gate [El *Libro del Génesis* se considera a menudo una historia sobre lo que pasó hace mucho tiempo. Su comienzo, al menos, también puede ser leído como una profecía de lo que está sucediendo ahora mismo. Puede que el Edén sea este planeta. Si es así, entonces todavía estamos en él. Puede ser que nosotros, envenenados por todo nuestro conocimiento, todavía estemos gateando hacia la puerta] (*Palm*, 1984, p. 512).

La etapa post-apocalíptica de la diégesis no es el resultado de una catástrofe única y rápida, sino que consiste en la progresiva transformación de la civilización contemporánea en

un yermo post-edénico, junto con el regreso paulatino de condiciones de vida tenidas por superadas. El agotamiento del combustible hace que los caballos y las embarcaciones vuelvan a ser los medios de transporte más comunes. Desaparecen las máquinas y las telecomunicaciones. Las divisiones y sistemas políticos existentes (los Estados nación) pierden importancia y rápidamente se desintegran. Reaparecen las estructuras feudales. Como observa Beck (2012), “*Slapstick* tells a retrograde history of America” (p. 69).

Un punto de inflexión importante lo marca el fuerte aumento de la fuerza de gravedad (que anticipa la idea del “cronomoto” de la última novela de Vonnegut), producto de un experimento de los chinos: “se rompían los cables de los ascensores, se estrellaban los aviones, se hundían los barcos, se rompían los ejes de los automóviles, se derrumbaban los puentes y ocurrían toda clase de cosas por el estilo” (*Payasadas*, 1977, p. 184). Durante este período de turbulentas transformaciones Wilbur es el último presidente de los Estados Unidos. Su última acción como mandatario, y el “clímax” (p. 269) de su historia, es la venta de Louisiana por un dólar (que no recibe) a un joven psicópata que se ha convertido en el rey de Michigan y está en guerra con los piratas de los Grandes Lagos y el duque de Oklahoma.

No obstante, aunque la guerra, la enfermedad, la ambición de poder y la miseria persisten, la vida continúa entre las ruinas de la civilización y es promisoria como todo recomienzo.

III.4.2.5. La lucha de la imaginación contra la muerte

III.4.2.5.a. La visión de inocencia

En el proceso de desintegración cultural concomitante con las catástrofes también hay lugar para la visión de inocencia (cf. I.2.4.2); es decir, para la utopía y los intentos de reforma. El protagonista realiza acciones que tienden al bienestar general, en consonancia con la consigna hipocrática “*Si no puedes hacer el bien, por lo menos no hagas daño*” (p. 172) y

cumpliendo el deseo de su hermana: “Que Dios guíe la mano y la mente del doctor Wilbur Rockefeller Swain” (p. 169). Primero, Wilbur convierte su mansión en un hospital infantil, y algunos años después inicia su carrera política. Logra ganar las elecciones presidenciales con el eslogan “¡Nunca más solo!” (p. 192).¹⁸⁴ Como presidente, uno de los principales proyectos de Wilbur es la puesta en práctica de un esquema de grandes familias artificiales (ideado por él y Eliza en la infancia), cuyo objetivo es mejorar las condiciones de vida de los estadounidenses y que remite a las ideas del autor sobre la *folk society* (cf. III.1.4.3).

El proyecto explora las posibilidades de aplicación de una reforma política radical que explote el “tesoro social de la nación” (p. 212) y resuelva los problemas propios de una cultura egoísta y utilitarista donde el debilitamiento o la carencia de lazos estrechos entre los seres humanos tiene por correlato una nación de gente sola, insatisfecha e infeliz: “¿Qué norteamericano sabe algo acerca de sus abuelos?” (p. 63). “¿Qué país civilizado podría estar interesado en un infierno como los Estados Unidos –respondió [Eliza]–, donde todo el mundo tiene una forma asquerosa de tratar a sus parientes?” (p. 144).

Las familias artificiales se conforman a partir de la asignación arbitraria de un apellido intermedio, un sustantivo que designa entidades del mundo natural: “el nombre de una flor, una fruta, una verdura, una legumbre, un pájaro, un reptil, un pez, un molusco, una piedra preciosa, un mineral o un elemento químico, seguido de un guión y un número del uno al veinte” (p. 195). Como si fueran grandes clanes o tribus, en muchos aspectos presentan soluciones alternativas a las que proveen las instituciones del Estado en materia de asistencia social o disciplinamiento (véase el capítulo 37). Su expresión más claramente utópica aparece en los capítulos 45, 46 y 47, donde se describe uno de los encuentros semanales de la familia Narciso en Indianápolis. La reunión sigue el protocolo parlamentario y es presidida por una

¹⁸⁴ Vonnegut realmente le propuso dicho eslogan a Sargent Shriver para su campaña política en 1972 (*Palm*, 1984, p. 516).

niña de once años con igual destreza que si lo hiciera una persona mayor. En un ambiente de equidad, respeto y tolerancia, se toman decisiones colectivas sobre temas como el envío de soldados a la guerra y la recepción de refugiados.

El proyecto de familias artificiales posee un carácter candoroso y pueril que contrasta con los avanzados experimentos científicos de los chinos (miniaturización, manipulación de la gravedad, colonización de Marte, dominación del universo), responsables en gran medida de la ruina de la Tierra. Dado que ambas formas (utópica y distópica) de manipulación del entorno provienen del mismo cerebro (los chinos realizan sus descubrimientos gracias a la combinación de dos cerebros en uno, inspirados por los gemelos; las familias artificiales y la manipulación de la gravedad son ideas originales de Wilbur y Eliza), la implicación es que la mente humana posee la capacidad para hacer tanto el bien como el mal, un tema que se retoma en *Galápagos*.

El éxito del proyecto (“...todo el mundo era más feliz que nunca, aunque el país estaba en bancarrota y cayéndose a pedazos”, p. 223) llega a su fin a causa de una pandemia de “influenza albana” y lo que se conoce como “muerte verde” (que afecta a la isla de Manhattan): “Y ese fue el fin de la nación. Quedó reducida a algunas familias y nada más” (p. 223).

III.4.2.5.b. Melody

Con el tiempo, la isla de Manhattan se convierte en un territorio próspero y pacífico donde conviven los Melocotones, los Ardilla y Wilbur, ahora “el rey de Nueva York” (p. 283). Su vecina, Vera Ardilla-5 Zappa, explota agrícolamente la isla y posee esclavos “a los que trata muy bien” (p. 36). De hecho, ser esclavo de Vera es una ambición de muchos, pero no cualquiera es aceptado. Esta reivindicación de una esclavitud positiva tiene un sentido satírico si se considera la visión del ser humano moderno como un tipo de esclavo más

sofisticado, alienado e inconsciente de su falsa libertad, como lo demuestran personajes como Howard Campbell (en *Madre noche*), Rumfoord (en *Sirenas*) y Dwayne Hoover (en *Desayuno*).

Wilbur y Vera son el patriarca y la matriarca de este pequeño nuevo mundo. Detentan el respeto propio de las personas longevas y sabias. Vera se preocupa por sus esclavos de la misma manera como Wilbur lo hace por su nieta Melody y el amante de esta, Isadore, con quienes vive en el primer piso del Empire State. La pareja no sabe leer ni escribir (“como todos los demás jóvenes de la isla”, p. 39) y no conocen prácticamente nada de la historia del mundo, una caracterización que sugiere la visión que el propio autor tenía de la juventud de su época: ingenua, desinformada y cada vez más explotada. A pesar de contar con solo 16 años, “Melody tiene a veces el aire de una confiada anciana china”, y “es un espectáculo lamentable para un pediatra. Pero el amor que el sonrosado y robusto Isadore le profesa es algo que da mucha alegría ver” (p. 102). Wilbur les desea una vida corta y feliz, y por su bien les oculta la verdad sobre el más allá, del mismo modo que Vonnegut matiza su mirada pesimista del mundo y el futuro con el humor y la insistencia esperanzada en los aspectos valiosos de la existencia.

En su cumpleaños ciento uno, Wilbur recibe un regalo que marca el cierre simbólico de su trayectoria vital y un posible triunfo sobre las fuerzas regresivas ligadas a su hermana, en una imagen visual que transmite la reconciliación con el par femenino (las velas que trae Vera para los candelabros de Wilbur) y de la individuación masculina (en la imagen “celeste” del protagonista rodeado de mil luminarias):

Vera Ardilla-5 Zappa, transportada a través de la selva de ailantos en una silla de manos y acompañada por un séquito de catorce esclavos, apareció cuajada de diamantes. Me trajo vino y cerveza, con los cuales me emborraché. Pero el más embriagador de todos los regalos fueron las mil velas que ella y sus esclavos habían hecho en un molde colonial. Las colocamos en las vacías bocas de mis mil palmatorias y las esparcimos sobre el suelo del vestíbulo.

Las encendimos todas.

De pie en medio de todas esas pequeñas y temblorosas luces, me sentí como si fuese Dios metido hasta las rodillas en la Vía Láctea (p. 268).

El epílogo se presenta como una interrupción del relato autobiográfico de Wilbur por la muerte de este. En él se narra el último encuentro –transdimensional– con Eliza y la historia de Melody, sus penurias y la travesía para llegar a Nueva York, donde espera encontrar a su abuelo, el famoso “rey de las palmatorias”.¹⁸⁵

¿Quién es Melody? Durante un tiempo creí que era todo lo que conservaba del recuerdo de mi hermana. Ahora pienso que representa lo que, cuando experimento con la idea de la vejez, queda de mi optimista imaginación, de mi creatividad (p. 33).

Melody se presenta ante Wilbur como “una niña embarazada y hambrienta, aferrada a una palmatoria de Dresde” (p. 282), una austera imagen de renacimiento y esperanza que brota entre las ruinas para simbolizar, acaso, el tímido optimismo que a Vonnegut le despierta la emergencia de una juventud dispuesta a decir “‘No, thank you’ to our factories” (*Palm*, 1984, p. 521).

En los párrafos finales predomina el lenguaje de la leyenda y el cuento de hadas (“Así comenzó su increíble viaje hacia el Este, siempre al Este, en busca de su legendario abuelo. Su palacio era uno de los edificios más altos del mundo”, p. 283). Este prevalecimiento de la lógica ficcional es un modo de representar la lucha perenne de la imaginación, de la capacidad para idear esquemas viables de supervivencia, contra la muerte. De manera afín operan la tensión entre la familia (o clan) y el Estado, entre la renovación y el apocalipsis. Vonnegut invierte la dirección marcada por el histórico avance de Estados Unidos hacia el Oeste, hacia el ocaso, y deposita en Melody, una jovencita sufrida y nada aristocrática (a diferencia de la Miranda shakespeariana), la esperanza y la memoria. De este modo, en *Payasadas*, Vonnegut recurre a la fantasía simbólica para componer una novela que, a pesar del carácter predominantemente lúgubre y escatológico del mundo representado, conserva la fuerza de la afirmación vital.

¹⁸⁵ La traducción de Pomaire da *palmatoria* para *candlestick*, pero nada en la novela indica que el tipo de candelabro sea tan específico.

III.4.3. *Pájaro de celda (Jailbird, 1979)*

Publicada en septiembre de 1979 por Delacorte/Seymour Lawrence, la primera traducción de *Pájaro de celda* al español apareció en 1980, realizada por José Álvarez y Ángela Pérez para la editorial española Argos Vergara. Para nuestro análisis recurrimos a la versión de Carlos Gardini para La Bestia Equilátera, de 2015.

La novela se divide en veintitrés capítulos, enmarcados por un prefacio (*prologue*¹⁸⁶) y un epílogo. En el nivel diegético, se presenta como la autobiografía ficcional de Walter F. Starbuck, quien la escribe en 1980 cuando acaba de ser enviado a prisión por segunda vez. La narración alterna entre el relato moroso de las primeras 48 horas fuera de la cárcel en 1977 con las digresiones y extensas analepsis que permiten la reconstrucción cronológica de la vida de Starbuck.

Desde un punto de vista pragmático, el potencial iniciático de esta novela reside en el contraste subyacente entre el pseudoprogresismo del protagonista, por un lado, y el auténtico compromiso político y social de referentes históricos como Sacco y Vanzetti, por otro. Por medio de una autobiografía ficcional cuyo narrador-protagonista no es confiable, según se infiere de la ironía intra- e interlemental, se presenta satíricamente el problema de la falsa conciencia o conciencia alienada. Luego, se incluye contenido “no” ficcional (autobiográfico e histórico) en el prefacio y en la narración para sumar, a modo de marco, el punto de vista extradiegético, más cercano a los lectores. En este plano, la anécdota de la ruptura ideológica entre el Vonnegut joven y sus parientes dramatiza una instancia iniciática en torno a la cuestión de la convicción y la acción políticas, que se conecta con el mito cristiano de la Pasión como símbolo de la lucha y el sacrificio humanos por un mundo mejor, actualizado en la historia de Sacco y Vanzetti.

¹⁸⁶ Cf. nota 174. En la edición en español de La Bestia Equilátera, el traductor Carlos Gardini también opta por “Prólogo”.

III.4.3.1. La autoficción del prefacio: representación de la iniciación política del autor

En el prefacio se recurre a contenido autobiográfico para representar un momento bisagra de la vida de Vonnegut, cuando buscaba determinar el rumbo profesional/laboral a seguir al volver de la guerra. Dicho momento corresponde a la anécdota de un almuerzo con Powers Hapgood, militante del movimiento obrero y miembro del partido socialista, y activo defensor de los anarquistas Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti. Esta anécdota ocupa la primera mitad del prefacio y se intercala con una serie de digresiones (aclaraciones, otras anécdotas, el argumento de un cuento) cuyo montaje deja traslucir una intención satírica con respecto a la ignorancia de los parientes cercanos de Vonnegut en cuestiones de política.

El almuerzo con Hapgood tuvo lugar en julio de 1945, cuando Vonnegut, recién llegado de la guerra en Europa y comprometido con Jane M. Cox, se encontraba sin buenas perspectivas de reinserción laboral. Su tío Alex lo organizó porque conocía a Hapgood de Harvard y porque Kurt quería trabajar en un sindicato tras recibir el alta del ejército. En este contexto, Vonnegut se representa a sí mismo como un jovencito de veintidós años con inclinaciones socialistas, en proceso de definir un proyecto de vida: “Yo me creía socialista. Pensaba que el socialismo beneficiaría al hombre común. Como soldado raso de infantería, yo era ciertamente un hombre común” (*Pájaro*, 2015, p. 11).

El propósito del almuerzo es disuasorio. El tío Alex quiere que su sobrino se desencante del “ridículo sueño” (p. 11). Sin embargo, el encuentro con Hapgood sirve para dejar una marca indeleble en la memoria del joven Kurt, a favor de la lucha obrera. La narración del acontecimiento se construye sobre la base de la oposición entre el profundo compromiso político y social de Hapgood y la necedad de Kurt Sr. y el tío Alex.

Mientras esperan al sindicalista, el segundo da muestras de un antisocialismo recalitrante al contarle a su sobrino la historia de la quiebra de la Columbia Conserve

Company, una fábrica fundada por el padre de Hapgood en 1903. El narrador, que corresponde a la perspectiva del autor maduro, se focaliza en el joven Kurt para exponer la desinformación de este y su círculo familiar: “[La Columbia Conserve Company] Fue un famoso experimento en democracia industrial, pero yo nunca había oído hablar de él. Había muchas cosas de las que nunca había oído hablar” (p. 15). Luego de comentar el funcionamiento casi cooperativo de dicha fábrica (con condiciones salariales y laborales modelo, como vacaciones pagas, ausencia de despidos, atención médica gratuita, licencias por enfermedad y planes de retiro), el remate pone en evidencia la orientación ideológica del tío Alex y la indiferencia de Kurt Sr.: “–Quebró –dijo el tío Alex con una satisfacción adusta y darwiniana. Mi padre no dijo nada. Quizá no estuviera escuchando” (p. 16).

Las tajantes opiniones del tío, que revelan su completa adhesión al capitalismo *laissez-faire*, contrastan con la actitud inquisitiva que el narrador muestra a continuación, al recurrir a fuentes historiográficas especializadas para ampliar el tema y evidenciar el desconocimiento de Alex. Para explicar las causas de la quiebra, por ejemplo, se cita *The Hapgood. Three Earnest Brothers*, de Michael D. Marcaccio, libro publicado por la Universidad de Virginia en 1977: “...la Columbia Conserve fue todo un éxito hasta 1931, cuando la Gran Depresión le asestó un golpe mortal” (p. 16).

La caracterización de los padres y el tío de Vonnegut (importantes figuras iniciadoras en la vida del autor) es acerbamente crítica en este prefacio, que los muestra como burgueses pretenciosos e inútiles: “El tío Alex, por su parte, no sabía hacer nada con las manos. Tampoco mi madre. Ni siquiera sabía preparar el desayuno o coser un botón” (p. 12). Edith Lieber Vonnegut lleva la peor parte: “Mi madre, como he dicho hasta el hartazgo en otros libros, había renunciado a seguir viviendo, porque ya no podía ser lo que había sido en la época de su boda, una de las mujeres más ricas de la ciudad” (p. 10). En cuanto a Kurt Sr.:

Mi padre había perdido todo interés en la política, la historia, la economía y afines. Decía que la gente hablaba demasiado. Para él las sensaciones significaban más que las ideas, y le

gustaba palpar materiales con la yema de los dedos. Veinte años después, cuando agonizaba, diría que habría querido ser alfarero y fabricar tortas de barro todo el día.

Era triste para mí, pues era un hombre muy culto. Me parecía que estaba desperdiciando sus conocimientos y su inteligencia, tal como un soldado en retirada arroja su rifle y su mochila.

...
(p. 12).

La asociación del padre con una personalidad artística políticamente descomprometida, que utiliza el arte como medio de evasión, remite a una concepción del arte como esfera autónoma y cerrada, desvinculada de la vida histórico-política, con la cual Vonnegut no acordaba. La actitud de Kurt Sr. es ridiculizada cuando se refiere la perplejidad del personaje ante el apasionamiento con que Hapgood se había referido al caso de Sacco y Vanzetti (“–No sabía que algunos cuestionaban su culpabilidad –dijo mi padre. En ese sentido, mi padre era un artista puro”, p. 19). Asimismo, el cuento interpolado sobre el reencuentro en el más allá (p. 13) satiriza el infantilismo de Kurt Sr. al invertir los roles de padre e hijo: como las almas pueden elegir una edad para pasar la eternidad, Kurt Jr. tiene cuarenta y cuatro y Kurt Sr., ocho. En suma, los tres adultos se destacan por su ineptitud para orientar al joven Vonnegut fuera del contexto doméstico y familiar.

Hapgood, en cambio, impresiona al joven Vonnegut de un modo que compensa el “aire de derrota” (p. 12) heredado de sus padres, adultos desprovistos de la capacidad para sobrevivir por su debilidad (no luchan), ignorancia e inutilidad para las tareas más esenciales.

Siempre me han atraído, pues, los valientes veteranos como Powers Hapgood y algunos otros, que aún ansiaban saber lo que pasaba, que aún se las ingeniaban para triunfar contra viento y marea. “Si quiero seguir viviendo –pensaba yo–, será mejor que los siga a ellos” (pp. 12-13).

Este hombre, que también proviene de una familia acomodada y posee una formación de elite, elige llevar la vida del hombre común y ser minero: “Creía que un auténtico amigo del pueblo trabajador tenía que trabajar, y trabajar bien” (p. 12). Cuando le preguntan por qué una persona finamente educada y de una familia tan distinguida es un sindicalista, la razón que da Hapgood es “el Sermón de la Montaña”.¹⁸⁷ De este modo se establece el vínculo entre

¹⁸⁷ En español más conocido como las bienaventuranzas (Biblia de Jerusalén, 2009, Mateo 5:3-12).

la prédica cristiana y los ideales de la lucha obrera. (En la diégesis, Hapgood será transpuesto ficcionalmente como Kenneth Whistler, a quien el protagonista y O’Looney admiran como a un “santo genuino”, p. 183).

¿Qué era exactamente el Sermón de la Montaña?

Según esta predicción de Jesucristo, los pobres de espíritu recibirían el reino de los cielos; todos los que sufrían serían consolados; los mansos heredarían la tierra; los que padecían hambre de justicia la encontrarían; los misericordiosos serían tratados con misericordia; los puros de corazón verían a Dios; los pacíficos serían llamados hijos de Dios; los que sufrían persecución en nombre de la justicia también recibirían el reino de los cielos; etcétera (p. 18).

Esta alusión bíblica conecta, a su vez, con el epígrafe del libro, tomado de la última carta de Nicola Sacco a su hijo Dante, en la cual lo insta a ayudar a los débiles, a los perseguidos y a las víctimas, ya que es en la relación con ellos y su afanosa lucha por la dignidad humana donde encontrará una comunidad genuina, fundada en la amistad y el amor. La idea se repite también en las líneas que cierran la novela, en la respuesta del personaje protagonista a la inquisición macartista, aunque en el contexto suenan poco convincentes, dada la caracterización irónica de Starbuck.

III.4.3.2. La verdad de los oprimidos a través de la ficción, la historia y el mito

La segunda parte del prefacio consiste en el relato de la masacre de Cuyahoga, que marca el paso de la introducción autobiográfica a la narrativa ficcional. El episodio es presentado por el narrador-autor como “un invento, un mosaico compuesto de fragmentos de anécdotas de muchos disturbios similares de aquellos viejos tiempos” y “una leyenda en la mente del protagonista” (p. 20). Aún cuando el autor declara el carácter ficcional del episodio, narrado según las convenciones del realismo, su inserción a continuación de la anécdota del almuerzo potencia la verosimilitud. Dramatiza los antecedentes históricos del progresismo y las luchas civiles recientes (respecto de la aparición de la novela), como las

protestas estudiantiles que terminan con la Masacre de la Kent State University durante el gobierno de Nixon, mencionada en el tercer capítulo de la novela.¹⁸⁸

La masacre de Cuyahoga tiene lugar el día de Navidad de 1894, cuando las fuerzas de seguridad disparan contra una multitud de desempleados y sus familias, que comparecen ante la mayor fábrica de hierro y acero de Cleveland (la Cuyahoga Bridge and Iron Company) para manifestarse pacíficamente contra el despido masivo. El episodio retrata en clave ficcional la lucha contra la explotación laboral y las brutales prácticas empresariales de una época cuando la protección de los trabajadores era precaria o inexistente, y conecta con el relato sobre la condena y ejecución de Sacco y Vanzetti insertado en la diégesis (en los capítulos 18 y 19).

La histórica lucha de los trabajadores cobra un aspecto mítico-cristiano que subraya el ideal de una comunidad solidaria y más justa, que se defiende de un orden egoísta, traicionero y cruel. Así lo simboliza la fecha elegida para la manifestación, el día de Navidad, que expresa, según lo explicita el autor-narrador, “la poesía de la desesperanza en la cristiandad, con la llegada del invierno” (p. 24). Lo mismo sucede con la historia de Sacco y Vanzetti, que le sirve a Vonnegut para reformular, en términos modernos, lo que considera el núcleo mítico de la Pasión de Cristo: el sufrimiento y el sacrificio individuales en la lucha por transformar la comunidad (Vonnegut entrevistado por Miller, 1979); la persecución, condena y ejecución pública del emancipador inocente a manos del César.

Cuando yo era joven esperaba que la historia de Sacco y Vanzetti se contara una y otra vez conmovedoramente, hasta ser tan irresistible como la historia de Jesucristo. ¿Acaso la gente moderna, si debía maravillarse creativamente de la época que les había tocado, no tenía derecho a una Pasión como la de Sacco y Vanzetti, que terminaron en la silla eléctrica?

En cuanto a los últimos días de Sacco y Vanzetti como Pasión moderna: como en el Gólgota, tres hombres de clase baja fueron ejecutados al mismo tiempo por un Estado. Pero esta vez no solo uno de los tres era inocente. Esta vez los inocentes eran dos (p. 192).

¹⁸⁸ El 4 de mayo de 1970, efectivos de la Guardia Nacional del estado de Ohio dispararon contra estudiantes desarmados que protestaban en el campus de la Universidad de Kent a causa de la incursión en Camboya por parte de las Fuerzas Armadas estadounidenses en el marco de la Guerra de Vietnam. Como resultado, murieron 4 jóvenes y 9 personas resultaron heridas (“Kent State shootings”, 2020). Once días después hubo otra masacre en el Jackson State College de Jackson, Mississippi, donde la policía mató a dos estudiantes (“Jackson State killings”, 2020).

Esa interpretación del mito cristiano se opone a otra, inspirada por el Cristo triunfante y vengativo del Juicio Final (cf. II.1.3.2), y la imagen de un paraíso segregacionista por él fundado, que es introducida en la diégesis por el personaje de Emil Larkin (una versión caricaturesca de Charles W. Colson¹⁸⁹) y satirizada en un relato interpolado (“En las nubes”). Este relato trata sobre las artimañas de Dios y su burocracia angélica para no hacerse responsable de las penurias económicas en la Tierra, y se burla de la “teología de la prosperidad” (cf. II.1.3.2): “Nadie podía entrar en el cielo sin someterse a una inspección que certificara cómo había manejado las oportunidades de negocios que Dios, por medio de sus ángeles, le había ofrecido en la Tierra” (p. 203).

En pos de una revalorización secular, e ideológicamente opuesta, de la ética y el mito cristianos, Vonnegut separa el trigo de la cizaña mediante los comentarios metaficcionales que relacionan la historia de Sacco y Vanzetti con la Pasión de Cristo. El rol de Poncio Pilatos, por ejemplo, se utiliza irónicamente para denunciar el nacionalismo xenófobo y su brazo político de derecha mediante el establecimiento de una continuidad simbólica entre el prefecto romano y los responsables de la muerte de los anarquistas italianos (y luego los perseguidores anticomunistas y los estafadores del Watergate).

Si esto se representara como una Pasión moderna, los actores que representarían a las autoridades, los Poncio Pilatos, aún tendrían que expresar desdén por las opiniones del populacho. Pero esta vez estarían a favor de la pena de muerte, no en contra. Y nunca se lavarían las manos (p. 198).

Para demostrar la actuación abiertamente extorsiva de los Pilatos modernos, el narrador recurre a otro libro de historia, *Labor's Untold Story* (de Boyer & Morais, 1955), donde se citan las declaraciones del juez Webster Thayer, quien condenó a Sacco y Vanzetti a la silla eléctrica. Una de ellas es “¿Viste lo que les hice el otro día a esos anarquistas

¹⁸⁹ Según lo indica Farrell (2008, p. 218). Charles W. Colson fue uno de los principales involucrados en el Watergate. Asesor cercano de Nixon, Colson dio un giro a su vida al convertirse al cristianismo evangélico mientras cumplía la condena en prisión, y más tarde dedicarse a la asistencia social. Escribió la autobiografía *Born Again* (1976), que fue un éxito de ventas (Sparks, 2012).

malparidos?” (p. 200). Otra: “–Aunque este hombre [Vanzetti] no haya cometido el delito que se le atribuye –le dijo [Thayer] al jurado–, es moralmente culpable, porque es enemigo de nuestras instituciones” (p. 197).

Las citas anteriores no provienen del prefacio, sino que se insertan en la diégesis. Esto confunde con respecto a la identidad del narrador,¹⁹⁰ que no parece ser Starbuck, sino el autor, ya que utiliza la misma estrategia de citar una fuente historiográfica. De la misma forma que el narrador-autor del prefacio socava satíricamente la autoridad de los referentes adultos de su familia, ahora lo hace respecto de las instituciones que forman ciudadanos e imparten justicia.

Basándose en el libro de Boyer & Morais, el narrador comenta la penosa actuación de los presidentes de Harvard (A. Lawrence Lowell) y del MIT (Samuel W. Stratton) en el comité convocado en 1927 por el Estado para pronunciarse “sobre si se estaba por hacer justicia o no” (p. 199) en el caso de Sacco y Vanzetti. A causa de su fallo en contra de los acusados, el comité, supuestamente “compuesto por tres de los hombres más sabios, más respetados, más justos e imparciales” (p. 199), lleva que el narrador dude acerca de la existencia de la sabiduría. La intercalación de una paráfrasis parcial del juicio de Salomón (Biblia de Jerusalén, 2009, 1 Reyes, 3:16-28) señala que el dictamen del comité fue injusto.

¿Quién era el hombre más sabio de la Biblia, incluso más sabio, cabe suponer, que el presidente de Harvard? El rey Salomón, desde luego. Dos mujeres que reclamaban al mismo bebé comparecieron ante Salomón, pidiéndole que aplicara su legendaria sabiduría a su caso. Él sugirió que cortaran al bebé en dos.
Y los hombres más sabios de Massachusetts dijeron que Sacco y Vanzetti debían morir (p. 199).

Al omitirse el contenido de los tres versículos finales, la resolución del rey judío queda incompleta y prevalece la perspectiva de la mujer culpable, quien ha matado accidentalmente a su hijo y lo ha cambiado por el de la mujer inocente, y miente para

¹⁹⁰ A esta confusión contribuye que el prefacio esté firmado por “K. V.” (iniciales del autor) y el epílogo, por “W. F. S.” (iniciales del protagonista).

cubrirse. Cuando Salomón recurre a la treta de ordenar que se corte al bebé en dos para observar la reacción de las mujeres, la verdadera madre, desesperada, renuncia a su reclamo para que el niño viva, mientras que la culpable quiere que la orden se ejecute para que ninguna de las dos lo tenga. De este modo, la amalgama de contenido ficcional, historiográfico y mítico-bíblico permite reivindicar la verdad del sufrimiento y la lucha de los oprimidos, mientras acusa la perspectiva interesada y egoísta de los opresores y su ideología.

III.4.3.3. Walter F. Starbuck y la sátira del pseudoprogresismo

El protagonista de la diégesis es la caricatura de una pose progresista. Starbuck exhibe un progresismo en las ideas que es desmentido por sus acciones y el impacto que estas tienen en el entorno. Dado que el personaje no se da cuenta de la superficialidad de su compromiso político, aparece más como una víctima de su propia estupidez que un victimario, de un modo que resalta su falibilidad. Este carácter falible se plasma principalmente por medio de la ironía: en las contradicciones del protagonista consigo mismo y con las perspectivas que aportan otros personajes.

El apellido Starbuck, como ya ha señalado Freese (1999), vincula al protagonista con el personaje homónimo de *Moby Dick*, miembro de la tripulación del Pequod, que desapruaba la obsesión de Ahab a partir de fundamentos religiosos e intelectuales, pero sin conseguir el apoyo ni poseer la determinación para frenar al capitán. Del mismo modo, el protagonista vonnegutiano no ejerce, en sus diferentes oportunidades como funcionario del gobierno federal, ninguna influencia positiva en la historia política de su país. Más bien al contrario: a pesar de su formación humanista en Harvard, su filiación comunista, primero, y demócrata después, el personaje actúa con una impericia y egoísmo que lo vuelven funcional a los intereses contra los cuales supuestamente lucha.

III.4.3.3.a. El iniciador de Starbuck

Walter F. Starbuck proviene de la clase trabajadora (es el hijo de un chofer y una cocinera), pero accede a la costosa educación de Harvard gracias al auspicio del empleador de sus padres, Alexander McCone, principal iniciador del protagonista: “Ahora hablo de mis planes y mis creencias, pero en aquellos días era nuevo en el planeta, así que me había conformado con adoptar como propios los planes y creencias de un hombre mucho más viejo” (*Pájaro*, 2015, p. 39).

A través de la figura de McCone se enlazan la historia de la masacre de Cuyahoga con la biografía del protagonista. McCone es un hombre amanerado, tartamudo y cobarde, que se desentiende de la Cuyahoga Bridge & Iron Company (manejada eficientemente por su padre y hermano) para dedicarse al patrocinio de las artes, “demostrando que la familia McCone se interesaba en algo más que en el dinero y el poder en sí mismos” (p. 34). El personaje busca de este modo lavar su conciencia por la masacre de 1894, de la cual él y su familia son responsables. En sintonía con esa necesidad de reparación humanista, Alexander (posible trasunto del tío Alex) se ha creado una fantasía sobre Harvard (de la cual es un egresado mediocre) que transmite al joven Walter:

....En la época en que yo estudiaba en la secundaria, él creía que los profesores de Harvard eran los hombres más sabios de la historia del mundo. Los Estados Unidos podían ser el paraíso si hombres de Harvard ocupaban los puestos más altos del Gobierno (p. 41).

Esta creencia sobre la excelencia de Harvard es repetidamente ridiculizada en la novela y asociada con egresados que están presos por delitos de guante blanco y “no son especiales ni siquiera en la cárcel” (p. 41). En 1931, Starbuck ingresa allí y decide estudiar “artes liberales, con cierto énfasis en historia y economía” (p. 39) porque planea trabajar para el gobierno y considera conveniente adquirir conocimientos de aplicación general. Es decir que elige seguir la carrera humanística por razones utilitarias. Este utilitarismo se combina

con la imagen idealizada del servicio público heredada de McCone: “[Yo] Creía que en una democracia no había vocación más noble que una vida consagrada al Gobierno (p. 39).

Starbuck se convierte en un militante de izquierda en una época cuando “era tan aceptable ser comunista en este país que eso no me impidió ganar una beca Rhodes para ir a Oxford después de Harvard, y luego obtener un trabajo en el Departamento de Agricultura de Roosevelt” (p. 48). El personaje se jacta de no haber sido tibio en sus convicciones:

Había sido copresidente de un semanario progresista, *The Bay State Progressive*. Más aún, estuve orgullosamente afiliado al Partido Comunista hasta que Hitler y Stalin firmaron un pacto de no agresión en Mil Novecientos Treinta y Nueve. A mi modo de ver, el cielo y el infierno hacían causa común contra pueblos mal defendidos de todas partes. Después de eso volví a creer cautamente en la democracia capitalista (p. 47).¹⁹¹

La ironía se activa con los primeros indicios de que sus ideas políticas no le impiden a Starbuck seguir al pie de la letra las instrucciones de McCone para alardear de opulencia en plena Gran Depresión e invitar a Sarah Wyatt a salir y “gastar una mesada entera en una cena de langosta para dos, con ostras, caviar y todo eso” (p. 117), además de “dar propinas como un marinero borracho” (p. 117) en un restaurante cuyos pocos clientes son comparados con los “plutócratas corruptos en medio de la miseria de Alemania” (p. 130).

El talante altanero, egoísta y calculador del joven se revela en la indolencia con que rompe con McCone cuando este se entera de los vínculos con el comunismo y le retira su protección:

¿Cómo podía estar tan tranquilo, tan confiado? Mi matrícula de ese año ya estaba pagada, así que me graduaría. Estaba por conseguir una beca plena en Oxford. Tenía un magnífico guardarropa en buen estado. Había ahorrado la mayor parte de mi mesada, así que tenía una pequeña fortuna en el banco.
Si era necesario, siempre podía pedirle un préstamo a mi madre, que en paz descansa.
¡Qué joven valiente era yo!
¡Qué joven traicionero era yo! (p. 188).

¹⁹¹ Gardini traduce “radical” (*Jailbird*, 2011, p. 53), que aparece dos veces en el fragmento citado, por “izquierdista” y “progresista”, respectivamente, vocablos que no expresan necesariamente la idea de extremismo denotada por el término inglés. Por otra parte, en la edición en español con que contamos, falta la traducción de la oración “I had been cochairman of the Harvard chapter of the Young Communist League” [Había sido copresidente de la sección de la Liga Comunista Juvenil en Harvard] (p. 53), antes de “Había sido copresidente de un semanario...”.

En general, el idealismo del joven protagonista no surge de sus experiencias ni de la reflexión seria, sino que es un calco de la pose de su protector.

III.4.3.3.b. La traición a un amigo

Durante el macartismo, Starbuck es cuestionado por su comunismo de juventud. La necesidad del protagonista es evidente cuando arruina “por accidente” (p. 76) la carrera de su amigo Leland Clewes en un interrogatorio conducido por Richard Nixon en 1949. Starbuck busca defenderse de las acusaciones nombrando a varios hombres que “habían sido comunistas durante la Gran Depresión, pero que habían demostrado un destacado patriotismo durante la Segunda Guerra Mundial” (p. 76), entre ellos, Clewes. Esto es interpretado por todo el mundo como la traición a un amigo.

Contra la condena social generalizada, el narrador se resiste a admitir la culpa y niega la amistad con Clewes (p. 75), pero se contradice cuando cuenta que compartían cubículos adyacentes en el trabajo, que jugaban al tenis todos los domingos y que, durante un tiempo, fueron “copropietarios de un Ford Phaeton de segunda mano, y a menudo salíamos con nuestras chicas” (p. 76). La amistad se termina “cuando él me quitó una chica y se casó con ella” (p. 76), nada menos que Sarah Wyatt, una de las cuatro mujeres que Starbuck ha amado en la vida. De ahí que Freese considere la traición de Clewes responde a un deseo de venganza inconsciente en el protagonista (1999, p. 139).

Otro punto de vista que contrasta con el del protagonista es el de Timothy Beame, el responsable de que Starbuck accediera a un empleo en el gobierno por primera vez. Beame plantea los efectos amplios y extendidos de las acciones de Starbuck en el ámbito público como muy dañinos, ya que han contribuido a la estigmatización de toda una clase política (al hacer creer que “los funcionarios públicos cultos y compasivos son casi seguramente espías rusos”, p. 104) y a que “el humanitarismo retrocediera un siglo” (p. 104).

III.4.3.3.c. Involucramiento en el Watergate

Años más tarde y nuevamente en contradicción con sus ideales de que “que la gente común de todas partes tomara el control de la riqueza del planeta, desbandara los ejércitos y olvidara las fronteras nacionales, que todos se consideraran hermanos...” (p. 48), Starbuck acepta un puesto en el gobierno republicano del mismo Nixon que lo interrogó por comunista.

El ofrecimiento renueva sus aires de importancia y ego viril al hacerlo sentir “orgullosa y útil” (p. 79), especialmente tras varios años de ser mantenido por su esposa: “¿Tendría que haberme negado, alegando que los Estados Unidos no eran entonces lo que yo deseaba? ¿Tendría que haberme empeinado, por una cuestión de honor, en ser un mequetrefe de Chevy Chase? No” (p. 79). Sin embargo, el trabajo que debe realizar es totalmente irrelevante, casi una burla, por lo que reconoce que “podía haber pasado mejor mi tiempo ayudando a mi pobre esposa con la pequeña empresa de decoración de interiores” (p. 49). Le asignan una oficina aislada en un segundo subsuelo al que no va nadie: “mis únicos compañeros eran la calefacción, el aire acondicionado y una máquina de Coca-Cola que creo que solo yo conocía” (p. 47). Su tarea como “asesor especial del presidente en asuntos juveniles” (p. 47) consiste en leer toda publicación que pretenda hablar en nombre de la juventud para rastrear y catalogar las declaraciones políticas en informes que nadie lee: “nadie me pedía datos ni opiniones ni nada. Ni siquiera tenía que ir a trabajar” (pp. 48-49).

Un día acepta ocultar en su oficina un millón de dólares ilegales. Cuando la justicia investiga y le pide los nombres de los responsables, se niega a delatarlos para no repetir la experiencia sufrida durante el marcantismo. De este modo, Starbuck vuelve a servir a sus rivales políticos, verdaderamente culpables de delitos contra la patria (a diferencia de Clewes) y sin ninguna relación afectiva con él (de hecho, lo maltratan), encubriéndolos y yendo a la cárcel por ellos. Todo ocurre exactamente al revés del episodio con Clewes, con la

excepción del afán constante del personaje de salvar la cara: “Había aprendido algo de mi mutuo desastre con Leland Clewes: era espantoso enviar a otro pobre diablo a la cárcel. Bastaba una declaración bajo juramento para que luego la vida pareciera trivial y mezquina” (p. 84). Es en la concatenación de las decisiones del protagonista que se aprecia cómo este incapaz enfrentarse con madurez a dilemas éticos como el de la delación. Una y otra vez saca conclusiones erradas con respecto a sus experiencias. Esto lo convierte, en consecuencia, en un pésimo protector de las generaciones más jóvenes, supuesto objetivo del cargo que desempeña en el gobierno.

III.4.3.4. La relación del protagonista con las mujeres y con su hijo

Otra marca importante de ironía corresponde al trato dado por Starbuck a las cuatro mujeres más importantes de su vida: su madre, Sarah Wyatt, Mary Kathleen O’Looney y Ruth. Confiesa que “las cuatro me parecían más virtuosas, más valientes para encarar la vida y más consustanciadas que yo con los secretos del universo” (p. 44). Esto se refleja en la caracterización de los personajes femeninos (con la excepción de la madre, sobre quien la información es exigua), que aventajan al protagonista de diferentes formas. Además, tienden a apañarlo y protegerlo: “¿Cómo me las habría arreglado en la vida sin mujeres que oficiaran de intérpretes?” (p. 129).

III.4.3.4.a. Sarah Wyatt

Sarah tiene una trayectoria claramente opuesta a la de Starbuck. Mientras que este sigue los consejos de McCone de no portar su verdadero apellido (p. 40) y mentir sobre la condición social de su familia (p. 120); Sarah, “heredera de una distinguida familia de Nueva

Inglaterra” (p. 127), posee una verdadera nobleza de espíritu,¹⁹² que se evidencia en el modo como reacciona a la caída en desgracia de su familia (propietarios de una fábrica de relojes cuyas trabajadoras sufren envenenamiento por radiación):

–Ojalá la gente no se preocupara tanto por el dinero –dijo Sarah–. Siempre le digo a mi padre que a mí no me preocupa. No me importa si no viajo más a Europa. ... Él no me cree. Dice que nos ha defraudado a todos (p. 132).

A diferencia del protagonista, Sarah se afilia al partido comunista por convicción, “afectada por las enfermedades y la muerte de los pobres” (p. 135). La coherencia entre su pensamiento y sus acciones queda completamente demostrada hacia el final de la novela, tras el reencuentro casual de Starbuck con Clewes (el marido de Sarah) en 1977. La pareja lleva una vida sencillísima (“Como verás, no tenemos bienes materiales, pero no los necesitamos”, p. 157) y no le guardan rencor por la traición de 1949. A diferencia del protagonista, ellos realmente ponen en práctica el ideal de justicia social. Así, cuando les vuelve a cambiar la fortuna (gracias a la intervención de O’Looney), no alteran su estilo de vida, sino que encuentran nuevas formas de ayudar a otros:

No se han mudado de su departamento de Tudor City, y Sarah no ha abandonado la práctica de la enfermería, aunque Leland ahora gana cien mil dólares por año en RAMJAC. Gran parte de ese dinero está destinado a Padres Adoptivos, un programa que les permite mantener a niños carenciados de muchas partes del mundo. Creo que dijeron que mantienen a cincuenta niños. Tienen cartas y fotografías de varios de ellos, y las hicieron circular (p. 246).

III.4.3.4.b. Ruth

La esposa de Starbuck es una sobreviviente de los campos de concentración que exhibe la lealtad de su homónima bíblica al tolerar con amor las ínfulas de su esposo desempleado: “...nunca me pidió que le explicara por qué, exactamente, yo pensaba que había algo tonto e indigno en la industria privada” (p. 101). Starbuck la conoce mientras trabaja para el Departamento de Defensa en Europa durante los juicios de Núremberg, cuando la

¹⁹² Rasgo que se repite en la abuela de Sarah, la señora Sutton, una viuda empobrecida que a su muerte en 1937 “había vendido todos sus tesoros para mantenerse a sí misma y a sus viejos sirvientes, que sin ella no habrían tenido adónde ir ni qué comer” (p. 121).

sufrida Ruth no se halla del todo en sus cabales: “se parecía a la dulce Ofelia de *Hamlet*, que se ponía extravagante y lírica cuando la crueldad de la vida era insoportable” (p. 55). Esta comparación se extiende a todas las mujeres víctimas de la guerra (“las millones de Ofelias europeas”, p. 55) y marca el primer contraste con el protagonista, cuya experiencia en el escenario bélico (como supervisor de la alimentación y el alojamiento de las delegaciones estadounidenses) es intrascendente.

Ruth posee facilidad para los idiomas (“No había idioma europeo que Ruth no hablara al menos un poco”, p. 50), grandes dotes para el dibujo (“Podría haber sido retratista”, p. 51) y para la fotografía (“Podría haber sido una fotógrafa famosa”, p. 51) y sabe tocar el piano. Al compararse con ella, Starbuck reconoce con reticencia: “Podría decirse que soy inferior a Ruth” (p. 51).

A pesar del profundo pesimismo que la embarga (“Creía, con todo derecho, que los seres humanos eran malignos por naturaleza, que eran torturadores o víctimas, o testigos pasivos”, p. 57), Ruth se deja seducir por el futuro próspero y de activa vida social que Starbuck le promete (“el teléfono de nuestra casa nunca dejaría de sonar”, p. 99), y acepta casarse con él en 1946. Pronto queda claro, no obstante, que el éxito y las expectativas de Starbuck son desmedidos. Las felicitaciones y condecoraciones por su labor en Núremberg se deben, en realidad, a méritos de su esposa: “...fue Ruth quien obró todos los milagros, quien mantenía a cada huésped en un estado de fascinada tolerancia, a pesar de los errores” (p. 57). Y cuando de regreso en Estados Unidos Walter pierde su empleo estatal, es ella quien sostiene la economía del hogar como decoradora de interiores:

Y yo era su torpe asistente, colgando cortinas, sosteniendo muestras de empapelado contra una pared, tomando mensajes telefónicos de los clientes, haciendo recados, recogiendo partidas de esto y lo otro, y demás. Una vez prendí fuego unas cortinas de terciopelo azul que valían mil cien dólares. Con razón mi hijo nunca me respetó (p. 52).

III.4.3.4.c. Mary Kathleen O'Looney.

Tal vez O'Looney sea la más parecida a Starbuck por las contradicciones entre lo que cree y lo que hace, aunque estas no surgen de la vanidad. Hija de padres obreros víctimas de trabajos insalubres, tiene apenas 18 años cuando conoce al protagonista.

...Se presentó en la minúscula oficina del *Bay State Progressive* en Cambridge al comienzo de mi último año, diciendo que haría cualquier cosa que yo le dijera, mientras mejorase la condición de la clase obrera. La nombré jefa de distribución... (p. 159).

Es descripta como una “mujercita enclenque, pero recia y jovial y muy visible a causa de su brillante pelo rojo” (p. 159). Odia el capitalismo por los tristes destinos de su madre (envenenada por la radiación) y su padre (cuidador de una fábrica que quedó ciego por beber alcohol metílico). Enamorada del protagonista, cree que este será como el líder sindical Kenneth Whistler (la versión ficcional de Hapgood). Starbuck le miente que lo intentará, del mismo modo que le miente que la ama: “Ya sabía que abandonaría a Mary Kathleen al final del año académico. Le escribiría algunas cartas de amor y luego guardaría silencio. Era de clase demasiado baja” (p. 188). La relación dura “unos once meses” (p. 127) y no vuelven a saber el uno del otro hasta 1977.

La caracterización de O'Looney resalta su pudor (“nunca logré convencerla de que se quitara toda la ropa”, p. 185), falta de rencor, vitalidad y fe ciega en la revolución, mientras que, en el trato con ella, Starbuck exhibe su clasismo y falsedad.

La escena del reencuentro en 1977 (durante el segundo día en libertad del protagonista) es cómicamente grotesca. O'Looney es entonces una indigente desagradable y maloliente. La reacción de Starbuck, siempre preocupado por las apariencias, es de incredulidad, repulsión y negación, a pesar de que ella lo llama por su nombre completo:

Le aparté la mano, pero en cuanto me volví hacia Clewes, ella volvió a aferrarme la muñeca.
–Finge que ella no está aquí –dije–. Esto es una locura. No tiene nada que ver conmigo. No la dejaré arruinar este momento, que significa mucho para mí.
–Walter, Walter, Walter –dijo ella–, ¿qué ha pasado contigo? No eres el Walter F. Starbuck que conocí (p 156).

En realidad, O’Looney es la famosa viuda de Jack Graham y, como tal, la accionista mayoritaria del imperio RAMJAC. Como no tiene a nadie en quien confiar (“Todos me persiguen. Quieren cortarme las manos”, p. 163), la mujer ha pasado muchos años ocultándose, y por eso ha llegado a vivir como una pordiosera en las catacumbas de Nueva York, digitando los destinos de la corporación desde las sombras.¹⁹³ De esta manera O’Looney exhibe satíricamente la miseria de quienes más tienen.

Era un monstruo que mucha gente quería fotografiar, capturar, torturar o matar. Había gente que quería matarla por sus manos o por su dinero, pero también por venganza. RAMJAC había robado o arruinado muchas otras empresas e incluso había influido en el derrumbe de gobiernos de países débiles y pequeños (p. 232).

Como Starbuck, el personaje es víctima de la ironía en cuanto a la falta de coherencia entre sus creencias y acciones. Cree haber trabajado toda su vida para la revolución (planea legar la RAMJAC y sus riquezas al pueblo estadounidense) cuando en realidad ha contribuido a la concentración del capital y al fortalecimiento de una corporación tan grande que es humanamente inmanejable (O’Looney se queja de la calidad de programas televisivos como *Plaza Sésamo* sin saber que son patrocinados por la RAMJAC, p. 178). Sin embargo, posee un carácter compasivo, generoso y dispuesto a ayudar, como hace con Starbuck y sus conocidos, nombrándolos vicepresidentes de la compañía cuando se entera de alguna acción humanitaria. A diferencia de Starbuck, O’Looney se preocupa genuinamente por las personas y busca ayudarlas, no piensa en sí misma. Aquel, en cambio, a la muerte de ella, oculta el testamento y no cumple la promesa de entregar RAMJAC al pueblo de EE. UU., por razones egoístas (“Aún no estaba preparado para eso. No era mera astucia, como han dicho algunas personas. Era mi temor natural a una avalancha”, p. 238). Además, miente sobre la identidad de “su vieja amiga” y deja que la entierren sin honras fúnebres (“Mientras Morty Sills me tomaba las medidas para el traje, me afligía que Mary Kathleen no sería reclamada por

¹⁹³ Leeds (2016) la compara con Howard Hughes (pos. 468), un magnate estadounidense famoso por sus excentricidades, y conectado con el gobierno de Nixon y el Watergate.

nadie”, p. 239). Durante dos años las cosas marchan como si O’Looney no hubiera muerto y Starbuck disfruta de la buena vida gracias a su trabajo en RAMJAC, hasta que una serie de coincidencias improbables revelan el engaño y debe volver a la cárcel.

III.4.3.3.d. Las falencias de Starbuck como iniciador

Además de las señaladas limitaciones en su rol de burócrata especializado en la juventud, El protagonista tiene un único hijo que lleva su mismo nombre, lo cual es congruente con el hecho de que este se avergüenza de sus padres y repite la conducta de Starbuck al contar mentiras sobre su familia y negar su parentesco: “nuestro hijo muy pronto llegó a la conclusión de que su notorio y menudo padre y su gorda y extranjera madre eran un estorbo social, y les dijo a varios amigos del vecindario que era adoptado” (p. 100). De adulto llega a ser un crítico literario del *New York Times* descrito como feo, enfermizo, melancólico, bajo, calvo, gordo, desaliñado, fumador empedernido y resentido hacia su padre. Para no ser vinculado a este, el hijo volverá a usar el apellido de sus abuelos, Stankiewicz, que Starbuck había cambiado por sugerencia de McCone, dadas las “connotaciones desagradables” (p. 62) en inglés.¹⁹⁴ De este modo, la relación con el hijo muestra cómo, a través de las generaciones (McCone-Starbuck-Stankiewicz), se reproduce la falsa conciencia (Starbuck la hereda de McCone; Stankiewicz, de Starbuck) y el repudio de la propia condición.

III.4.3.5. La cárcel y la autobiografía: locura y frustración

Al momento de salir de la cárcel en 1977 (tras cumplir su primera condena), Starbuck es caracterizado como un viejo desvalido, pesaroso y algo demente, a punto de enfrentarse al “sistema de la libre empresa” (p. 97): un mundo donde no tiene amigos, ni dinero, ni trabajo, ni lugar a donde ir. Tiene la manía de aplaudir tres veces en respuesta a una canción soez

¹⁹⁴ Por la remisión fonética al adjetivo *stinking*, que significa “fétido”, “apestoso”.

aprendida en la universidad, que se repite en su cabeza cada vez que logra poner la mente en blanco,¹⁹⁵ “pues el pasado era bochornoso y el futuro era aterrador” (p. 43).

El propósito del letrista, obviamente, era endurecer a tal punto los sentimientos de los varones que entonaban la canción que nunca podrían volver a creer lo que la mayoría de nosotros creíamos entonces de todo corazón: que las mujeres eran más espirituales, más sagradas que los hombres (p. 44).

El tormento mental de la canción representa el modo de ser que se le ha inculcado al protagonista, para volverlo “ante todo un monje fanático al servicio de la guerra, guerra, guerra”, p. 61). Remite también a la vulgaridad y la violencia simbólica contra lo femenino, mientras que la repetición constante avasalla al protagonista. Esto se relaciona con su condición de presidiario reincidente (*jailbird*), expresión que da título a la novela. En este sentido, Starbuck es un sujeto alienado que no logra salir de la prisión mental a la cual lo ha llevado su programación cultural.

La repetición de la canción es también el síntoma de su esfuerzo por lidiar con una fantasía escalofriante, ahora que se siente frágil y desprotegido como Ruth y las millones de Ofelias de la posguerra, o como Mary Kathleen al morir su madre (o al quedar sola al frente de una gran corporación), o como Sarah y Leland cuando él los traicionó.

Lo peor, pensaba, era que me dormiría en el Bowery, por ejemplo, y unos delincuentes juveniles que odiaban a los viejos sucios vendrían con una lata de gasolina. Me empararían con ella, y me prenderían fuego. Y lo peor de todo sería cuando las llamas me derritieran los ojos (p. 43).

La inestabilidad psicológica del personaje es patente en la escena de su colapso nervioso (en el capítulo 20), cuando queda encerrado por varias horas en la celda acolchada de una comisaría, sin agua ni comida ni modo de comunicarse con el exterior. Luego de ser liberado gracias a O’Looney, Starbuck tiene dificultades para lidiar con la realidad y se comporta como si todo fuera un sueño. Su fragilidad física y mental compensa la

¹⁹⁵ La letra de la canción es: “Sally en el jardín estaba, / rebuscando en la ceniza. / Alzó la pierna / y pedorreo como un hombre. / La explosión de sus calzones / rompió dieciséis ventanas. / Sus nalgas hicieron: Y aquí los cantantes, para completar la estrofa, debían aplaudir tres veces” (Pájaro, 2015, p. 45).

caracterización negativa a la que tiende la ironía dramática y predispone a compadecerse del personaje. En este sentido, la ironía que lo rodea puede pasar inadvertida en la lectura si se le cree a su voz culposa. O bien, puede ser percibida como el vehículo discursivo de los claroscuros que se despliegan en la introspección, si consideramos que la escritura de la autobiografía (emprendida mientras cumple su segunda condena en la cárcel, en 1980) constituye el proceso a través del cual el personaje busca conocerse un poco mejor:

Lo más embarazoso de esta autobiografía es, para mí, la acumulación de pruebas de que nunca fui un hombre serio. Con los años he sufrido muchos problemas, pero todo fue accidental. Nunca he arriesgado mi vida, ni siquiera mi confort, en aras de la humanidad. Una vergüenza (p. 191).

Esta toma de conciencia puede estar ligada a la ruptura tardía de la ilusión juvenil. Indicio de ello es la convivencia de amargura e idealismo en la narración, según el narrador se refiera a su juventud o a su condición presente, cuando predomina la voz rezongona de un Starbuck viejo y pesimista que despotrica contra la juventud de fines de los setenta, presentada como ignorante, vándala y/o criminal.

¿Los jóvenes de hoy dudarán de mí si declaro sin inmutarme que entonces [1913] bandadas de pterodáctilos chillones surcaban los cielos de Ohio, y que brontosaurios de cuarenta toneladas ronroneaban en el fango del río Cuyahoga? No” (p. 39).

El narrador comenta sobre “jóvenes blancos desocupados armados con bates de béisbol [que] aporreaban a hombres que creían homosexuales” (p. 174); sobre una madre soltera e “idiotizada drogadicta de diecinueve años” (p. 149) que deja a su bebé solo, encerrado con un pastor alemán famélico (“Al regresar, descubrió que el perro había matado al bebé y se había comido una parte. ¡Qué época para estar vivo!”, p. 149); y sobre un joven doctor en Historia y miembro de la sociedad Phi Beta Kappa que confunde a Sacco y Vanzetti con dos psicópatas (p. 191).¹⁹⁶

¹⁹⁶ Phi Beta Kappa es el nombre de una sociedad de honor académica de prestigio y con una larga trayectoria, fundada en 1776 en Williamsburg, Virginia. “The first collegiate society identified with a Greek letter name, ΦBK introduced the essential characteristics of others that followed it: an oath of secrecy, a badge, mottoes in Greek and Latin, a code of laws, an elaborate form of initiation, a seal, and a special handshake” (Richard N. Current, 1990, citado en “The History of Phi Beta Kappa”, s.f., par. 3).

La visión de la juventud del protagonista maduro no se condice con las conclusiones que el Starbuck funcionario de Nixon expone en sus “más de doscientos informes semanales sobre los dichos y hechos de la juventud” (p. 49), donde la considera comprometida con la lucha por un mundo justo y pacífico: “La gente joven aún se niega a ver la obvia imposibilidad del desarme mundial y de la desigualdad económica. Podría ser culpa del Nuevo Testamento” (p. 49). Este cambio de perspectiva da cuenta del sufrimiento del protagonista al darse cuenta de que no puede ser tomado en serio, de manera que se resiente contra quienes, en circunstancias opuestas, podrían inspirarse en él, como le sucede al joven Kurt con Powers Hapgood.

Capítulo 5: Novelas de los ochenta

III.5.1. Buena puntería (*Deadeye Dick*, 1982)

Buena puntería (también traducida como *El francotirador*) fue publicada por Delacorte/Seymour Lawrence en octubre de 1982, poco antes de que el autor cumpliera 60 años. En cuanto a la versión en español, nuestro análisis se basa en la traducción a la variedad ibérica de Jorge V. García Damiano para la edición de Emecé de 1983.

La novela se divide en 27 capítulos enmarcados por un prefacio y un epílogo del narrador protagonista, la misma técnica usada en las dos novelas previas para desmarcar los límites entre arte y vida. El tema de la novela es la obsesión nacional con las armas, particularmente sensible en el contexto de la presidencia de Reagan, cuando la carrera armamentista toma nuevo impulso.

Clasificada por Hume (2002) como un *Bildungsroman*, en esta novela la iniciación se plantea como tema a partir del desarrollo del protagonista y su enfrentamiento con la comunidad. Mientras que la cultura propia –representada como un patriarcado funesto y

hostil a la vida— opera contrainiciáticamente, el crecimiento del protagonista y la ampliación de su conciencia se ven favorecidos por la escritura creativa y el contacto con otras culturas como la urbana neoyorquina y la haitiana.

III.5.1.1. Acerca del prefacio

Considerada por Vonnegut “more literary and deeper” que sus otras novelas (citado por Mustazza, 1990, p. 211), y “Vonnegut’s most tightly crafted and complex work to date” por Rackstraw (1982, p. 63), *Buena puntería* es una de las novelas más personales del autor, en la que ciertos elementos ficcionales (como Midland City y la familia Waltz) hablan de la relación de amor y odio que el autor tenía con sus raíces.¹⁹⁷

En el prefacio se explica la procedencia autobiográfica o histórica de ciertos elementos de la diégesis, aunque de un modo más fragmentario y opaco que en otras oportunidades, lo cual marca una mayor distancia entre los dominios ficcional y extraficcional.¹⁹⁸ El autor se refiere, por ejemplo, al significado de la expresión *Deadeye Dick*, que da título a la novela, como “el tratamiento acordado a menudo a los virtuosos de las armas de fuego” (*Puntería*, 1983, p. 11) en el Medio Oeste norteamericano de su juventud.¹⁹⁹ Lo que no aclara es que el término “dick” en particular significa “huevón/a” o “pendejo/a”, que es como tienden a ser caracterizados algunos personajes masculinos en la novela (Otto Waltz y algunos policías, por ejemplo).

También explicita el significado personal de algunos elementos ficcionales, mostrando a la novela como una especie de autobiografía simbólica: “El farmacéutico

¹⁹⁷ Para un abordaje detallado de las implicaciones autobiográficas de la novela véase Sumner (2011).

¹⁹⁸ Otra marca de distanciamiento es que el nombre de la sección inicial en inglés es “Preface” (*Deadeye*, 2006, p. ix). El término designa la sección inicial donde el autor de una obra, sea esta narrativa-ficcional o no, la presenta, comenta, emplaza. Valga aclarar que en la edición de Emecé se traduce “Prólogo”.

¹⁹⁹ El término “deadeye” es el que se refiere a un “tirador con buena puntería”.

frustrado que hace el relato es mi sexualidad declinante. El crimen que cometió en la niñez son todas las cosas malas que hice” (p. 14).

El autor parece dirigirse a un lector poco competente, al que hay que aclararle que no use la novela como libro de cocina (p. 11) y que “Esto es ficción, no historia, así que no debe usar este libro como obra de consulta” (p. 14). Esta aparente subestimación del lector puede estar relacionada con la irritación del autor ante la indiferencia o incomprensión de su obra en el Medio Oeste, representada por la necedad que muchos de sus personajes exhiben al momento de interpretar tanto la literatura como la realidad extraliteraria misma.

La irritada voz autoral da paso a la voz más humilde y persuasiva del narrador-protagonista, el “farmacéutico frustrado” Rudy Waltz, para quien la escritura de su autobiografía es una forma de autosanación. A diferencia de Howard Campbell Jr. y Walter Starbuck, que también relatan sus vidas, Rudy admite la culpa por un grave error cometido, no en la juventud ni en la temprana adultez, sino en la pubertad, por lo que no hay duda de su inocencia moral.

III.5.1.2. La historia Rudy Waltz

La vida de Rudy Waltz cambia completamente a los doce años, cuando, como culminación fatídica de un pseudo rito de paso masculino, mata accidentalmente a una mujer embarazada. En consecuencia, el personaje conoce el lado oscuro de la comunidad adulta y experimenta el desamparo, seguido de un exilio interno que incide en el desarrollo personal. Finalmente, muertos sus padres y sin nada ni nadie que lo ate a Midland City, él y su hermano se mudan a Haití.

El presente diegético es el año 1982, cuando Rudy tiene 50 años y escribe su autobiografía en Puerto Príncipe, donde es propietario del Grand Hotel Olofsson junto con su hermano Félix y el abogado Bernard Ketchum. Entre tanto, su ciudad natal, Midland City (el

mismo escenario de *Desayuno de campeones*), ha perdido a todos los habitantes a causa de la misteriosa explosión de una bomba neutrónica, un arma con el poder de aniquilar la vida dejando intactos la infraestructura y los bienes materiales.

Rudy comienza su narración con una advertencia que, por medio de imágenes relativas al parto y el nacimiento, transmite una visión de la vida como enfermedad, producto del sometimiento al poder avasallante de la organización humana:

A los que aún no nacieron; a todos los inocentes hacecillos indistinguibles de la nada: ¡cuidado con la vida!

Yo la contraje. Caí enfermo de vida. Era un hacecillo indistinguible de la nada y de repente se abrió una pequeña mirilla. Luz y sonido entraron a raudales. Las voces empezaron a describirme a mí y al miedo que me rodeaba. Lo que decían era inapelable. Dijeron que era un muchacho llamado Rudolph Waltz y se acabó. Dijeron que corría el año 1932 y se acabó. Dijeron que estaba en Midland City, Ohio, y se acabó.

No callaron nunca. Año tras año amontonaron detalle sobre detalle. Todavía siguen. ¿Saben lo que dicen ahora? Que estamos en 1982 y que tengo cincuenta años.

Pamplinas (p. 17).²⁰⁰

La expresión “pamplinas” que cierra el segmento,²⁰¹ sin embargo, indica la disposición actual del narrador a no acordar ni reverenciar tales imposiciones externas, una seguridad conquistada tras años de resistencia y lucha por liberarse de las imposiciones, que ha dado lugar a una voz y sensibilidad propias.

III.5.1.2.a. La falsa iniciación y la tentación de Rudy

La infancia de Rudy termina de manera abrupta el Día de la Madre de 1944, cuando en lugar de la maternidad y la vida, los hombres de la familia empiezan la jornada celebrando la habilidad para matar como atributo de masculinidad. Rudy, Félix y Otto Waltz salen temprano a practicar tiro, y en reconocimiento a su destreza como tirador Rudy recibe de su padre (Otto) “lo más sagrado de lo sagrado” (p. 65), la llave del ático que alberga la

²⁰⁰ En la traducción de García Damiano se cambia el sentido del original por el agregado de la palabra “miedo” en la oración “Las voces empezaron a describirme a mí y al miedo que me rodeaba”. La edición en inglés, en cambio, es: “Voices began to describe me and my surroundings” [Voces empezaron a describirme a mí y a mi entorno] (*Deadeye*, 2006, p. 1).

²⁰¹ “Blah blah blah” en inglés (*Deadeye*, 2006, p.1)

formidable colección de armas antiguas y modernas del padre. El mismo día Rudy realiza también otra prueba de hombría: debe matar por primera vez los pollos para el almuerzo familiar dado que su hermano mayor (Félix), el encargado de la tarea hasta el momento, está por partir a la guerra. Grandes cambios están ocurriendo para los jovencitos de la familia.

Por medio de la ironía interlemental y la perspectiva madura del protagonista, la narración expone el carácter banal de las acciones que al niño le parecen tan significativas. Primero, Otto le entrega la llave sin saber que Rudy es demasiado joven para tenerla y, por lo tanto, no apto: “dio por sentado que yo debía de tener unos dieciséis años porque era muy alto” (p. 70). El premio de la llave se revela, además, como un embuste, según explica Félix: “Papá había hecho de esa llave tal honor y tal fetiche porque era demasiado perezoso como para limpiar un revólver” (p. 71). La centralidad que el premio de la llave tiene para Rudy es relativizada por otros hechos de más trascendencia que ocurren el mismo día, como la partida de Félix a la guerra y el almuerzo de la familia con Eleanor Roosevelt, quien llega a la ciudad para elevar la moral de las tropas. La referencia a esta figura histórica apunta a la atmósfera de patriotismo y convicción justiciera que rodeaba al enfrentamiento con las potencias del Eje, así como a la promesa de un futuro de paz, libertad y prosperidad para el país, signada por las políticas progresistas implementadas por F. D. Roosevelt. Mientras que la visita no es significativa para los Waltz (ex simpatizantes del nazismo), sí lo es para Mary Hoobler, la cocinera: “...ella decía que lo más importante de su vida ya había sucedido. Había conocido a la señora Roosevelt y se lo contaría a sus nietos” (p. 75).

“Para la mayoría de la gente, era el Día de la Madre, pero para mí era el día en que, listo o no para ello, había sido iniciado en la adultez” (p. 72).²⁰² El “listo o no para ello” del narrador (el Rudy maduro) alude al dudoso carácter iniciático de los hechos, del mismo modo

²⁰² El uso de solo “adultez” para traducir *manhood* omite la referencia específica de la voz inglesa a la adultez masculina.

que la focalización en el punto de vista del niño transmite que este disfruta el momento con toda la ingenuidad de su inmadurez y sin ninguna conciencia del poder mortal que tiene entre las manos: “Ahora era el amo de todas esas armas y municiones. Era para saborearlo” (p. 72).

Aunque Mustazza (1990) considera que en la novela no hay un uso de materiales míticos “sufficiently provocative to elicit sustained interest” (p. 165), en la escena en que Rudy accede al ático hay sugestivas alusiones a los relatos bíblico y miltoniano de la tentación, que sirven para representar la inflación del ego. El lugar posee una atmósfera satánica: es descrito como “lleno de maldad” (*Puntería*, 1983, p. 25) y las armas “bien podían haber sido culebras o serpientes de cascabel” (p. 26). Luego, cuando el protagonista se dispone a cumplir con su obligación de limpiarlas, la narración insinúa la seducción y tentación que ejercen sobre él en la imagen del ascenso a la cúpula (el sueño que Satán inspira a la Eva miltoniana es de ascensión), en las referencias casi eróticas al rifle, y en los aires de superioridad de Rudy con respecto a su hermano mayor:

...Tenía el Springfield en mis brazos. Ese rifle había nacido para que apuntaran con él. *Me gustaba el Springfield y al rifle también le gustaba yo.* Había tirado tan bien esa mañana, que lo llevé cuando subí la escalera hasta la cúpula. Quería sentarme allí un rato y mirar sobre los techos de la ciudad, suponiendo que mi hermano podía estar viajando hacia su muerte, y oír y sentir los tanques abajo, en la calle. ¡Ah, dulce misterio de la vida! Tenía unos cartuchos en el chaleco. Estaban allí desde la mañana. *Daban una sensación agradable.* Así que los metí en el cargador porque *sabía que el rifle disfrutaba mucho.* Sencillamente se los tragó (p. 72, énfasis nuestro).²⁰³

La decisión de disparar ocurre sin pensar.²⁰⁴ Es la natural conclusión del romance de Rudy con el rifle, quien tras el disparo se siente “mejor que bien” y “en total armonía con el universo” (p. 74). En su descuidada autocomplacencia, no se imagina que la bala (“una despedida de mi niñez y una confirmación de mi estado adulto”, p. 74) ha matado

²⁰³ En la versión española se omite una oración que enfatiza la idea de un romance entre Rudy y el rifle (la señalamos en cursiva): “...I had the Springfield in my arms. *it loved to be held.* It was born to be held” [“...Tenía el Springfield en mis brazos. Ese rifle amaba estar en brazos. Había nacido para que apuntaran con él”], (*Deadeye*, 2006, p. 68).

²⁰⁴ En su adolescencia, el propio Vonnegut también protagonizó episodios de suma imprudencia en el uso de las armas (véase Shields, 2011, pp. 348-349).

instantáneamente a una mujer embarazada a una milla de distancia: una forma de simbolizar la conversión de la energía erótica en impulso de muerte. Cuando su padre sube a preguntar por el estampido, Rudy niega saber de qué se trata y sigue disfrutando del momento: “Disparar el Springfield sobre la ciudad ahora formaba parte de mi tesoro de recuerdos” (p. 74).

Instantes después llega el jefe de policía (Morissey, amigo de Otto), que es atendido por Rudy. La narración pasa a enfocarse en el conflicto interno que se produce entre un modelo fetichizado de identidad viril y las inclinaciones naturales del niño, que tras el episodio del ático se pone a ayudar de muy buena gana a Mary Hoobler con los quehaceres domésticos. La aclaración del narrador

Ciertamente, yo no era afeminado. No tenía ningún interés en vestirme como una muchacha; tenía buena puntería, jugaba un poco al fútbol y al béisbol. ¿Y qué si me agradaba cocinar? Los cocineros más grandes del mundo eran hombres (p. 75).

sugiere que el niño vive el reconocimiento paterno representado por la entrega de la llave como una ratificación de los parámetros sexistas que menosprecian a las mujeres y lo doméstico, mientras enmascaran la inseguridad masculina, como es evidente en la cita siguiente:

[El jefe de policía] Me dijo que no quería entrar y, especialmente, que no deseaba molestar a mi madre, así que debía comunicarle a Papá que saliera a hablar con él. Dijo que yo también debía estar presente. ... De modo que llamé a Papá. Él, el jefe Morissey y yo íbamos a ocuparnos de algunos otros *asuntos propios de hombres; asuntos de los que más valía a las mujeres no enterarse. Podrían no comprenderlos* (p. 76, énfasis nuestro).

Morissey les informa sobre la muerte de Eloise Metzger por una bala perdida, y entonces el aplomo inicial del niño da paso a la desesperación: “Me sentí morir. Pero no morí” (p. 77). Es en ese momento cuando recién tiene lugar una de las peores formas de prueba iniciática, de enfrentamiento con la muerte, en la incipiente conciencia de haber cometido un delito a los 12 años. Y aunque la inflación del ego infantil no escapa a la ironía

por la cual el ascenso al ático rápidamente se convierte en caída, la sátira no va dirigida contra el niño, sino contra los que suelen “hacer el papel de Dios” (p. 66) ante los infantes: los progenitores y la comunidad adulta en general.

III.5.1.2.b. Caracterización del seno familiar

Los primeros ocho capítulos de la novela se ocupan principalmente de narrar la historia de los padres de Rudy de una manera que los ridiculiza, y de describir en clave grotesca el ambiente en que el niño crece. Todo contribuye a resaltar la condición inocente de Rudy frente a la necedad y la simulación que lo rodean.

Otto Waltz y Emma Wetzel son, básicamente, padres ausentes. Proceden de familias prósperas de Ohio y nunca han aprendido a ganarse el sustento. Son totalmente dependientes del trabajo de otros (sirvientes y parientes) y llevan una vida desvinculada de la realidad, producto en gran medida de una formación guiada por aspiraciones presuntuosas.

Emma es caracterizada como una mujer cómoda, miedosa y frágil: “...ella misma una niña. Fuera de la escuela, jamás tuvo responsabilidades, ningún trabajo que hacer. Los sirvientes criaron a sus hijos. Ella era puramente ornamental. Se daba por sentado que no podía ocurrirle nada malo, nunca” (p. 100). Es fría y distante, “la peor madre que ha habido” (p. 200), y según Félix: “¡A esta dama habría que azotarla todos los años en el Día de la Madre!” (p. 200). Pareciera carecer de inquietudes personales, de vida interior, puesto que se comporta como un mero apéndice de su marido: “No iba a buscar ningún tipo de Santo Grial, porque evidentemente esa era una tarea de hombres y, de todos modos, ella ya tenía una copa que rebosaba y rebosaba de cosas buenas para comer y beber” (p. 211).

La crítica del patriarcado en Vonnegut siempre implica una sátira, no solo de los varones, sino también de las mujeres que lo avalan. En la vejez, Emma se vuelve una viuda palurda y mentecata que lidera una exitosa campaña mediática contra las obras de arte

moderno que un magnate ha comprado para el nuevo centro cultural de la ciudad: “Mamá escribió una carta al periódico en la que dice que el cuadro es un insulto a la memoria de Papá y a la memoria de todos los artistas serios que han existido” (p. 186). La ironía es que Otto Waltz es un farsante, el producto de que su desequilibrada madre creyera obsesivamente en él como un “Leonardo Da Vinci reencarnado” (p. 23). En realidad, “Papá era incapaz de pintar o dibujar medianamente bien” (p. 18) y todo lo que pintaba “parecía de cemento” (p. 19). En suma, madre y esposa participan activamente en el autoengaño de Otto.

En su adolescencia y por iniciativa de su madre, Otto toma lecciones de arte con el alemán August Gunther, otro charlatán. En lo único que este inicia a su aprendiz es en la bebida y las prostitutas. Los despistados padres se enteran demasiado tarde del fraude: “[Otto] ya era un joven de dieciocho años absolutamente frívolo y disoluto” (p. 19), enfermo de gonorrea. Deciden enviarlo a Viena, a estudiar a la Academia de Bellas Artes, un episodio probablemente inspirado en la biografía de Hitler. Allí, Otto es rechazado por carecer de talento y se hace amigo del joven Adolf, a quien salva de la miseria pagándole un dineral por la pintura de una iglesia franciscana (que más tarde colgará sobre su cama), en un gesto vengativo contra el profesor que los desdeña. (Años después, Otto viajará con Emma y Félix a Alemania, invitado por el Führer, y se convertirá en vocero del nazismo en Estados Unidos.) Abandonado a su suerte, Otto se dedica a practicar las habilidades aprendidas con Gunther y disfruta del ambiente bohemio de la ciudad: “Papá, conocido por todos como un millonario americano disfrazado de genio harapiento, fue tan bien recibido en Viena que se quedó allí jaraneando cerca de cuatro años” (p. 22). Se muestra así cómo el iniciador de Rudy es él mismo víctima de malos iniciadores.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, Otto es obligado por sus padres a volver a Midland City. Se casa con Emma en 1922 y se van de luna de miel a Europa por un semestre, donde adquieren una colección de armas y armaduras, muebles, ropa blanca y cristalería de

una familia alemana prominente en bancarrota. Con ello equipan, a su regreso, la extravagante cochera hexagonal heredada por Otto de sus padres, convertida ahora en el hogar familiar. En la descripción del edificio, que exhibe el “instinto para la arquitectura romántica” (p. 23) que Otto comparte con Hitler, se establece una interrelación entre distintos momentos del pasado occidental, delineadora de una estética sombría.

Era un pedacito de Europa en el sudoeste de Ohio. Un regalo de mi bisabuelo Waltz a su nostálgica esposa de Hamburgo. Una réplica, piedra por piedra, de una ilustración de su libro favorito de cuentos de hadas alemanes.

Sigue en pie.

Una vez se la mostré a un especialista en historia del arte de la Universidad de Ohio, que está en Athens, Ohio. Dijo que el original podría haber sido un granero medieval construido sobre las ruinas de una atalaya romana de la época de Julio César. A Julio César lo asesinaron hace dos mil años (p. 23).

La conexión entre el Imperio romano, el Medioevo, los cuentos de hadas alemanes, el nazismo y el hogar familiar refleja la tradición cultural de la que se nutre la falsa conciencia del matrimonio Waltz: el edificio es un híbrido anacrónico de formas desarraigadas en el espacio y el tiempo, “vasto” (p. 23), “fantasmal” (p. 25), frío y oscuro. Ese aspecto vetusto, lúgubre e irreal resuena también en la designación de Otto como el “Rey del Anochecer” (p. 57) y en su gusto decimonónico por el melodrama y los disfraces.

...Imaginen a mi padre, que fue totalmente una criatura del pasado. A todos los efectos prácticos pasó la mayor parte de su vida de adulto, excepto los últimos quince años, en una mesa de café vienés, antes de la Primera Guerra Mundial. Tenía, para siempre, veinte años de edad o algo así. Poco a poco pintaría cuadros maravillosos. Poco a poco llegaría a ser un soldado temerario. Ya era amante, filósofo y noble caballero.

No creo que haya advertido siquiera la existencia de Midland City antes de que yo me volviese un asesino. Como si hubiera estado dentro de un traje espacial con la atmósfera de la Viena de preguerra adentro (p. 49).

Ni Rudy ni Félix se sienten cómodos en ese mundo paterno, siendo los chicos más ricos de la ciudad “aún cuando estábamos en plena Gran Depresión” (p. 49) y en un barrio empobrecido, con una casa parecida a “una cámara de tortura” (p. 49) y un padre que saludaba con *Heil Hitler* y “les hablaba de forma muy impropia” (p. 49) a los amigos del vecindario:

Papá daba por sentado que mis compañeros de juegos conocían a fondo la mitología griega, las leyendas de la Tabla Redonda del Rey Arturo, las obras de Shakespeare, el Don Quijote de Cervantes, el Fausto de Goethe y la ópera wagneriana y esto y aquello... todos los cuales, sin duda, fueron temas de actualidad en los cafés vieneses antes de la Primera Guerra Mundial.

Así que era capaz de decirle a un niño de ocho años, hijo de un encargado del control de herramientas de Green Diamond Plow:

–Me miras como si fuera Mefistófeles. ¿Es eso lo que piensas que soy? ¿Eh? ¿Eh?

Se suponía que mi invitado tenía que contestar (p. 51).

Del mismo modo que la arquitectura de la casa familiar resulta extravagante en el marco de la pueblerina Midland City, la suma de clásicos europeos es ajena al mundo de clase trabajadora en que se mueven sus hijos. Más que un acervo de belleza y sabiduría, funcionan como otro ejemplo de la inautenticidad del padre y sus pretensiones cosmopolitas: “Casi todas sus opiniones e informaciones eran tomadas de la cultura o desfiguración de la cultura de sus compañeros de jarana de Viena, antes de la Primera Guerra Mundial” (p. 35). En consecuencia, Rudy prefiere pasar gran parte del tiempo en la cocina con los empleados afroamericanos, el único espacio cálido de la casa, dado que Otto y Emma se oponen a la calefacción: “...ese calor hacía correr más lentamente la sangre y volvía perezosa y estúpida a la gente, etcétera. Eso también debió de haber sido parte del asunto nazi” (p. 43). Irónicamente, son ellos los que parecen perezosos y estúpidos en comparación con los empleados apiñados en una dependencia estrecha y mal ventilada, “...donde el ambiente era tan cálido y fragante... también cómico, pues era el único lugar de la casa donde se realizaba algún trabajo que tuviera sentido” (p. 43).

La cocina es el verdadero hogar de Rudy, el espacio simbólico de la infancia inocente, donde se siente incluido por Mary Hoobler (quien representa la feminidad doméstica y nutricia ausente en Emma) y los criados (“mis parientes más cercanos”, p. 39), y opuesto al recinto de la muerte en la planta alta de la casa, asociado con el padre y la cultura legada por este. Mientras que de los hombres blancos aprende a matar y mentir, de la mujer negra aprende habilidades para el cuidado de la vida (“Ella, poco a poco, me iba a enseñar todo lo

que sabía de limpiar y cocinar”, p. 40) y para el goce personal (“Todavía me llena de felicidad preparar una buena comida en una casa que, gracias a mí, resplandece de limpia”, p. 39). En este sentido, los interludios de recetas que interrumpen esporádicamente la narración expresan la alegría de vivir de Rudy y contrarrestan la tétrica atmósfera de la historia.

Cuando los padres pierden toda su fortuna y se quedan sin sirvientes, es Rudy quien cocina, sirve la comida, hace la compra, lava y demás, sin dejar de asistir a la escuela.

Yo tenía demasiada vergüenza para contarle a la señorita Shoup la verdad sobre lo que hacían con su tiempo Mamá y Papá. Eran zombies. Estaban todo el día en bata de baño y pantuflas, salvo que esperaran visitas. Pasaban mucho tiempo mirando fijamente a la distancia. A veces se abrazaban suavemente y suspiraban. Eran cadáveres andantes (p. 115).

Como el rey viejo y enfermo y la tierra devastada de la leyenda del Grial, esta condición fantasmal de los padres, de muertos en vida, no solo simboliza su ausencia, sino que expresa, por extensión, el sentimiento de carencia de unas raíces culturales sanas y genuinas, del mismo modo que, a mayor escala, la historia de Midland City ficcionaliza la desaparición de la *small town America* (aquellas comunidades unidas de provincia, de gente que se conoce y ayuda, retratadas en obras como *Our Town* de Thornton Wilder) y posee connotaciones apocalípticas:

La ciudad misma estaba descomponiéndose. El centro ya estaba muerto. Todo el mundo hacía las compras en las galerías suburbanas. La industria pesada estaba en bancarrota. La gente se iba.

El planeta mismo se descomponía. De todos modos, tarde o temprano iba a reventarse a sí mismo, si no se envenenaba primero (p. 195).

III.5.1.2.c. La(s) falta(s) de (los) iniciadores

La focalización en el punto de vista infantil junto con las explicaciones y ampliaciones de perspectiva que aporta el narrador maduro se articulan con la ironía narrativa que desnuda los errores de los padres y la comunidad en general para lidiar con el delito de Rudy.

Reaccionan de manera estúpida y/o bárbara, en todos los casos desprotegiendo al niño, la parte más indefensa y, metonímicamente, la futura generación en formación.

Para empezar, el jefe de policía, “ese sensato y poderoso adulto” (p. 77) que en un primer momento tranquiliza a Rudy y a Otto con una actitud comprensiva y de camaradería masculina (“Por su parte, haría todo lo que estuviera a su alcance para que la comunidad comprendiera...”, p. 77), no escapa a la ironía de ser también un “virtuoso” tirador, según la acotación del narrador: “El propio Morissey, cuando era joven, como ahora sé pero no sabía entonces, había matado accidentalmente a August Gunther con un arma de fuego” (p. 76). Se trata de “el más legendario de todos los crímenes no resueltos” (p. 35) de Midland City, en el que Otto participó como encubridor.

Las reacciones de los padres de Rudy terminan de confirmar la ineptitud parental y el carácter enajenado de ambos. Otto, por su parte, aunque parece juicioso al reconocer su responsabilidad (“Es solo un niño. Su madre y yo somos moral y legalmente responsables por sus actos”, p. 82), monta un “melodrama espeluznante” (p. 80) con su confesión. Rápidamente demuestra que no sabe defenderse, ni mucho menos defender a su hijo. Luego de repetir a los gritos (“a todo el que quisiera oírle”, p. 78) que él es el único culpable, toma algunas herramientas, sube al ático y destroza frenéticamente la cerradura, la colección de armas entera y la cúpula, que cae sobre el coche policial. El estrambótico comportamiento es interpretado por el narrador como producto de las románticas fantasías de nobleza de Otto, quien parece imaginar que “el destrozo de las armas y la decapitación de la casa de algún modo lo solucionarían todo” (p. 81).

Papá no hizo nada eficaz por defenderse. Desechando todos los consejos, fue su propio abogado. Se declaró culpable inmediatamente después que lo arrestaron y volvió a hacerlo en la indagatoria de la causa de la muerte, no hizo comentario alguno sobre lo que era evidente para todos: que muy recientemente lo habían molido a palos. Tampoco, como abogado de sí mismo y mío, dejó constancia de las innumerables leyes que se violaron cuando me embadurnaron con tinta y me expusieron al desdén público, teniendo sólo doce años de edad.

La comunidad no tenía nada de que avergonzarse. Papá era el que debía avergonzarse de todo (p. 102).

Cuando Rudy se reencuentra con su padre tras los abusos de la policía, este está totalmente ensimismado y no atiende al estado de su hijo ni le pregunta qué le pasó. En cambio, le confiesa sobre su joven vida disoluta: “Quizás esa hubiera sido una información tolerable para un niño de doce años, ya que todo había sucedido mucho tiempo atrás. Pero entonces Papá continuó y dijo que *todavía* frecuentaba prostitutas con regularidad...” (p. 97, énfasis del autor).

Emma, por su parte, adopta un rol pasivo y receloso, como si fuera un par del niño: “no tenía el propósito de abrazarme o cubrir de besos mi cabeza entintada” (p. 100). Solo se limita a preguntarle “cuándo iba a regresar Papá y si todo iba a salir bien” (p. 101), por lo que Rudy debe mentirle para tranquilizarla. Entre tanto, el hermano mayor está lejos y no se entera de nada.

Si el protagonista está solo en el plano íntimo y familiar para enfrentarse a las consecuencias de su error, más lo está en relación con la comunidad en general. Rudy es tratado de entrada como si fuera un adulto; automáticamente pasa de la condición infantil a la del sujeto imputable por sus actos, aún cuando la ley prevea que no es así. El orden jurídico está divorciado de la práctica social efectiva. Así, cuando Morrissey comprende “que Papá y yo éramos unos imbéciles peligrosos” (p. 84), abandona los intentos de protegerlos a ambos. Es entonces que comienza una verdadera ordalía para el niño, quien, una vez separado del padre, debe enfrentarse a la agresión y el racismo de la policía y del público en general. Aunque no le den una paliza “como a un delincuente adulto” (p. 86), la escena está cargada de violencia física (un baldazo de agua fría, el embadurnamiento con tinta), psicológica (la exhibición en una jaula, insultos y amenazas) y simbólica (las manifestaciones de racismo y el abuso de autoridad por parte de los uniformados, que traicionan la confianza del niño):

Los policías me hicieron meter la mano y después la cara en un recipiente chato de tinta negra viscosa.

Me hicieron enderezar y uno de ellos comentó que ya tenía el aspecto de negro que me correspondía. Hasta ese momento había estado dispuesto a creer que los policías eran mis mejores amigos y los mejores amigos de todo el mundo.

Iban a exhibirme ante los miembros interesados de la comunidad en una celda de detención para sospechosos de crímenes que esperaban juicio, en el viejo edificio del Tribunal del Condado... (p. 85).

Rudy es encerrado y expuesto como “un salvaje de Borneo” (p. 87) para el escarnio público, “en clara violación de la Declaración de Derechos de la Constitución de los Estados Unidos” (p. 86). Una sucesión de gente va a verlo para insultarlo y acosarlo verbalmente, como a “un fardo de magia negra” (p. 90), haciendo que el niño se encoja de miedo y vergüenza y se orine en los pantalones. La escena es equiparada con un ritual supersticioso para alejar la mala suerte (p. 90), el sacrificio del chivo expiatorio, reforzando la idea que cierra la novela, sobre la persistencia de la barbarie: “Todavía estamos en la Edad Media. La edad del oscurantismo... aún no terminó” (p. 234).

Las personas que asisten a ver al niño enjaulado son “amigos o parientes de policías” (p. 86) y “ciudadanos respetables, serios líderes de la comunidad que presuntamente necesitaban saberlo todo” (p. 87). De ellas, solo tres manifiestan que “exhibir a un niño en una jaula era algo horrible, que parecía la Edad Media y demás” (p. 87), entre ellos el marido de la víctima, George Metzger, editor del periódico local. El encuentro con Metzger (un momento traumático para el niño) es el clímax del episodio en la jaula. Es narrado como una pieza dramática, un truco que el narrador dice usar para lidiar con sus peores recuerdos, lo cual remite a una de las funciones que el arte tenía para Vonnegut (“Writers are very lucky people, they can treat their neuroses every day”, citado por Marvin, 2002, p. 11). En consecuencia, en la pieza dramática se invierten los roles y son los policías el objeto de ridículo. Su actuación simiesca contrasta con el buen juicio de Metzger, quien se muestra consternado frente a la conducta que exhiben (sacan a Rudy de la jaula, le bajan los pantalones y sugieren que el viudo se vengue con una paliza o incluso lo mate por accidente):

“Dios... no debería haber animales como nosotros. No debería haber vidas como las nuestras” (Puntería, 1983, p. 94). Al día siguiente, el viudo publica una declaración en primera plana con el fin concienciar a la comunidad sobre su responsabilidad respecto del uso de las armas:

Mi esposa ha sido muerta por una máquina que jamás debió haber llegado a manos de ningún ser humano. Se la llama arma de fuego. Hace que el más negro de todos los deseos humanos se vuelva realidad al instante y a distancia: que algo muera.

Eso es lo maligno para nosotros.

No podemos librarnos de los deseos cada vez más perversos de la humanidad. Podemos librarnos de las máquinas que los convierten en realidad.

Os doy una palabra sagrada: desarmaos (p. 95).

El punto de vista de Metzger refleja el del narrador y se destaca por ser único, por ir a contrapelo del comportamiento general y funcionar como centro moral de la diégesis. Aparece como verdaderamente civilizado respecto del contexto: no responsabiliza al niño, a quien más bien disculpa, sino a la comunidad y sus fetiches. Establece parámetros de conducta y pensamiento deseables en un iniciador.

III.5.1.2.d. El exilio interior de Rudy

A partir del trágico suceso, un profundo sentimiento de culpa acompaña siempre a Rudy y le impide establecer relaciones estrechas con personas más allá del núcleo familiar. El personaje es víctima de un terror paralizante que lo traumatiza y encierra en sí mismo:

Mientras estuve en la jaula, todo cubierto de tinta, llegué a la conclusión de que lo mejor, para mí y para los que me rodeaban, era no desear nada, no tener entusiasmo por nada; en realidad, ser lo más indiferente posible para no volver a herir nunca a nadie.

En otras palabras: no tenía que tocar nada sobre el planeta —hombre, mujer, niño, artefacto, animal, vegetal o mineral—, pues era muy probable que estuviera conectado con un detonador y una carga explosiva (p. 119).

En la adolescencia, el personaje lleva una vida prácticamente monacal, caracterizada por las cualidades liminares de humildad, asexualidad y rebajamiento, y marcada por el anhelo silencioso de expiar la falta. Se pone al servicio de sus propios padres como cocinero y mucamo, para compensarlos por la desgracia que les acarreó (“...trataba de devolver la salud, alimentándolos, a aquellos a los que había herido tan horriblemente”, p. 134). En la

escuela, tanto él como los hijos de la víctima son despreciados por los compañeros: “Éramos todos leprosos, de buen o mal grado, por haber estrechado la mano de la Muerte” (p. 106).

De adulto, el protagonista, que permanece virgen, trabaja como farmacéutico en el turno nocturno, peligroso a causa de los asaltos. Es acosado telefónicamente por gente que pregunta si él es Deadeye Dick (apodo con que se lo conoce a partir del incidente). Según la tercera esposa de Félix, Genevieve, Rudy apesta por la falta de higiene personal y es casi invisible, ya que nadie parece notar su presencia:

El domingo pasado lo vi mientras caminaba por Christopher Street. Es grande y buen mozo como Cary [sic] Cooper, pero nadie más lo veía. Entró a un café y se sentó en la barra, pero no consiguió que le sirvieran... porque no estaba (p. 145).

Esto ocurre en Nueva York, adonde el personaje viaja como ganador de un concurso de teatro amateur por su ópera prima “Katmandú”, premiada con la puesta en escena. A diferencia de Midland City, espacio de muerte y penitencia en el que prevalecen el frío y la noche, la gran ciudad resulta hospitalaria para personas como Rudy:

La gente habla mucho de los homosexuales que se pueden ver en Greenwich Village, pero fueron los neutros los que me llamaron la atención ese día. Eran mi gente... habituados como yo a no desear amor, seguros como yo de que todo lo que fuese deseable, probablemente contendría una trampa para bobos (p. 137).

Genevieve también califica a Rudy de “idiota sabio” (*idiot savant*), alguien que padece cierto retraso mental o autismo a la vez que manifiesta alguna habilidad extraordinaria:

Él puede no bañarse. Puede no tener amigos. Puede ser tan tímido que tiene miedo de hablarle a cualquiera. Pero escribió una obra y posee un vocabulario extraordinario. Tiene más vocabulario que nosotros dos juntos y a veces dice cosas realmente muy graciosas o sensatas (p. 145).

En la caracterización de Rudy, la virginidad, la rareza, el aislamiento y la sabiduría sugieren una conexión entre el personaje y la figura de Sir Galahad, el joven y célibe caballero de corazón puro que encuentra el Grial, según el ciclo de la Vulgata. Hay alusiones dispersas y secundarias a la leyenda artúrica en la novela, entre las que sobresale la narración

sumaria en el capítulo 20 (en boca del magnate Fred T. Barry) que vincula a Galahad con José de Arimatea. Rudy y Félix viajan con Barry de regreso a una Midland City sepultada por la nieve, donde, en medio de la devastación y la desesperación que ha dejado una fuerte tormenta, Rudy capta la “rara belleza” de una mujer rendida que descansa junto a su hijo luego de haber pasado más de 24 horas ayudando en el hospital, imagen que acaso evoque poéticamente el misterio del Grial:

En el cuarto piso, en un pasillo sin salida, me encontré inesperadamente con una rara belleza: un salón para pacientes iluminado por el sol. Otra vez, la belleza inesperada tomaba la forma de Celia Hildreth de Hoover. Se había quedado dormida en un sofá y su hijo de once años de edad velaba su sueño. Evidentemente, lo había llevado con ella al hospital en lugar de dejarlo solo en su casa, en medio de la tempestad.

El niño estaba sentado en el borde del sofá. Aun dormida, Celia lo mantenía cautivo. Lo tenía tomado de la mano. Tuve la impresión de que, si él trataba de levantarse, Celia se hubiera despertado lo suficiente como para hacer que volviera a sentarse.

Él parecía estar conforme (p. 171).

Celia, “una representante idealizada de todas las mujeres compasivas y resignadas de todas partes” (p. 164), atiende pacientemente las preguntas anodinas de una multitud quejosa, escena en la que se contrasta la naturaleza egocéntrica de la mayoría con la conducta altruista de esta mujer (cuyo nombre posee connotaciones “celestiales” por su derivación del latín *caellus*=cielo). Se trata del mismo egocentrismo generalizado que la écfrasis de un cuadro de John Rettig (*Crucifixión en Roma*), incluida pocas páginas después, retrata en relación con la Pasión:

...Hay sesenta y ocho figuras humanas, diminutas pero claras, que toman parte en alguna clase de celebración. Una vez, cuando éramos jóvenes, Felix y yo las contamos. Cientos de figuras más se dan a entender por medio de manchas y puntos impresionistas. Las pancartas flamean. Las paredes tienen festones de hojas y flores. Qué divertido.

Sólo si uno mira el cuadro de cerca se da cuenta de que dos de las sesenta y ocho figuras no se están divirtiendo tanto. Están en el extremo inferior izquierdo y guardan armonía con el resto de la composición, pero en realidad acaban de ser colgadas en sus cruces.

Supongo que el cuadro es una muestra —por cierto, suave— de la crueldad del hombre en el hombre... incluso en los que, para John Rettig, eran tiempos modernos (pp. 169-170).²⁰⁵

²⁰⁵ En la cita, la expresión “la festiva crueldad del hombre *para con* el hombre” habría sido más acertada que “la crueldad del hombre *en* el hombre” para traducir “man’s festive inhumanity to men” (*Deadeye*, 2006, p. 191).

La descripción de la pintura de Rettig, artista originario de Ohio, no solo sirve de comentario sobre uno de los temas de la novela (la indiferencia humana ante el sufrimiento de los demás), sino que sugiere un vínculo, a través del arte vernáculo y la remisión a la figura del chivo expiatorio, entre Rudy y Cristo.

El hecho de que Rudy empiece a reconocer abiertamente su condición de “neutro” es un indicio de la transformación interior que experimenta al salir de Midland City. En Nueva York el personaje toma conciencia de que la identidad de “Deadeye Dick” no es inherente a sí mismo, que no lo define en esencia. Allí también se percata del carácter pueblerino y aficionado de su obra teatral, incomprensible para los actores citadinos de Greenwich Village, aunque apreciada por los únicos asistentes oriundos de Midland City (los Barry):

De pronto nadie sabía que yo era famoso por haber disparado y matado a una mujer embarazada. Me sentí como un gas encerrado en una botella rotulada durante años y que de pronto era liberado en la atmósfera. ... No era yo el que se interesaba en la pieza teatral. Era *Deadeye Dick*, atormentado por la culpa, en Midland City, el que había encontrado algo de magnífico en la muerte sin sentido del viejo John Fortune, en Katmandú, lo más lejos posible de su ciudad natal. Él mismo anhelaba la distancia y la muerte (p. 134).

A pesar de convertirse en el hazmerreír de Nueva York por el amateurismo de “Katmandú”, el personaje inicia un proceso de reafirmación personal, como lo evidencia la confesión de ser un asesino ante Genevieve, y la incipiente valoración de la propia rareza:

Tuve una idea bastante graciosa. Algún día todos nosotros, los neutros, saldríamos de nuestros excusados y haríamos un desfile. Incluso decidí cuál sería la pancarta que llevaría la primera fila, ancha como la Quinta Avenida. Tendría una sola palabra impresa, con letras de un metro veinte de alto:

EGREGIUS

La mayoría de la gente cree que esa palabra significa terrible, inaudito o imperdonable. Tiene una historia mucho más interesante que ésta para contar. Quiere decir «fuera del rebaño» (p. 137).

III.5.1.2.e. Las artes como vía de desarrollo espiritual

La pieza teatral escrita por Rudy está basada en un viejo ensayo escolar suyo sobre “La persona de Midland City que más admiro” (p. 116). Dicha persona es John Fortune,

amigo y padrino de bodas de Otto Waltz. Este personaje plantea una imagen de masculinidad distinta de la paterna, y señala la insatisfacción y el desacuerdo del niño Rudy con su familia y su comunidad. Fortune, que se enemista con Otto cuando este se vuelve nazi, es un sencillo tambero afligido por la pérdida de su granja y de su esposa, que en 1938 parte al Himalaya “en busca de felicidad y sabiduría” (p. 44), inspirado por el *bestseller* de James Hilton, *Lost Horizon*. A diferencia de Otto, Fortune se relaciona con un tipo de arte más cercano a los gustos y aspiraciones de la comunidad local.

El ensayo es elogiado por la profesora de inglés de Rudy (la señorita Shoup), quien lo anima a dedicarse a la escritura y así buscar su “propia Katmandú” (p. 116). Gracias a la mediación de los docentes y la institución escolar, la literatura se revela como una vía de desarrollo posible para el protagonista, además de fuente de solaz. Otro profesor, por ejemplo, se apiada de él y le pasa la primera estrofa del poema “Light Shining Out of Darkness”, de William Cowper, “para evitar que me matara” (p. 108).

God moves in a mysterious way
His wonders to perform;
He plants his footsteps in the sea,
And rides upon the storm” (*Deadeye*, 2006, p. 114).²⁰⁶

Los versos están en sintonía con el carácter cristiano del proceso de redención del protagonista, en la medida que presupone la conciencia de la falibilidad humana y la perseverancia en el dolor como vía de acceso a una vida más sabia y virtuosa.

En la historia de Fortune, Rudy encuentra el aliento para atreverse a perseguir un sueño personal, como muchos años antes le había sugerido la señorita Shoup (p. 116). En particular, son las últimas palabras de Fortune las que motivan al protagonista a escribir la pieza teatral (“A todos mis amigos y enemigos del Estado de Ohio. Vengan aquí. Hay sitio

²⁰⁶ En la traducción de Damiano: “Dios actúa misteriosamente / Para hacer sus maravillas; / Planta sus pisadas en el mar, / Y cabalga sobre la tormenta” (*Puntería*, 1983, p. 108).

para todos en Shangri-La”, p. 125), las cuales hablan de un hombre que ha hecho las paces con su comunidad antes de morir. Este es también, en cierto modo, el deseo de Rudy.

Es el retorno creativo al tema del ensayo lo que indica que el deseo de redimirse y alcanzar la propia Katmandú no está muerto en el protagonista, como también lo demuestra el placer que siente al practicar diferentes formas de arte de raigambre popular, como la cocina y el *scat* (“el canto improvisado que inventaron los negros. Cantando conseguían alejar las tristezas, y yo también”, p. 117). Pero es el teatro en particular la forma que le posibilita objetivar y explorar los sentimientos. Así lo atestigua el recurso al diálogo dramático en lugar de la narración en cuatro instancias de fuerte carga emocional: el ya mencionado encuentro con Metzger, la discusión de Félix con su esposa Genevieve a causa de Rudy, la confrontación con una Celia Hoover destruida por las drogas y el desmoronamiento de Félix en el funeral de esta última. También es gracias al teatro que Rudy recupera el favor de su comunidad cuando el reverendo Harrell se refiere elogiosamente al protagonista en el funeral y le agradece por *Katmandú*, cuya producción local “había enriquecido la vida de muchas personas de la ciudad” (p. 196). Aunque Rudy se muestra escéptico (“Mis propios cálculos indican que la gente quedó tan conmovida por la obra, como podía haber quedado por un buen partido de baloncesto”, p. 196), reconoce en las palabras del religioso un perdón público que le permite desmontar “del caballo salvaje del cuento de mi vida” (p. 206) y empezar a dejar atrás definitivamente a Deadeye Dick.

III.5.1.3. De la conciencia intercultural a la conciencia de la dignidad humana

A diferencia de los ritos de paso tradicionales, que suponen, para su completamiento, la reintegración del novicio a la comunidad de origen, la individuación de Rudy se logra con el alejamiento de la comunidad, mientras que la desaparición de esta permite que el

protagonista se autoafirme como “yo, Rudy Waltz, el William Shakespeare de Midland City” (p. 233) y no Deadeye Dick.

La separación de la comunidad empieza con la breve estadía en Nueva York y culmina con la migración a Haití, país que constituye efectivamente un espacio de salvación para los hermanos Waltz, dado que ambos se mudan antes de la explosión de la bomba neutrónica que acaba con Midland City, desestimando las advertencias sobre la condición subordinada que tienen los blancos allí (algo “comprensible” para Rudy, p. 113).

Al ser una isla y un país pobre de clima cálido (y del mismo modo que la isla de San Lorenzo en *Cuna de gato* y las Galápagos en la novela homónima), Haití funciona como el correlato verosímil de un espacio post-apocalíptico de regeneración, despojado de los atributos míticos de islas y jardines bienaventurados. Allí, Rudy y Félix llevan una vida más serena y dichosa: “Felix dice que... la mejor parte de la vida ha sido el epílogo y no el cuento” (p. 205). Asimismo, Haití establece un nexo con el mundo extraliterario, dadas las referencias a la estadía del autor en el Grand Hotel Olofsson, la ocupación estadounidense de 1915 a 1934, la dolarización de la economía, la religión vudú y el *créole*.

El país caribeño retrotrae a la calidez de la cocina y los criados de la infancia de Rudy, y es donde el protagonista consigue conformar una comunidad familiar genuina junto a Félix, Bernard Ketchum y las esposas e hijos de estos. Asimismo, el espacio haitiano expresa la clara afinidad del protagonista con los trabajadores negros (Mustazza, 1990, p. 163), lo cual implica una toma de posición contra el racismo y la política exterior estadounidense por parte del autor, al enaltecer un país nacido de la abolición de la esclavitud, al contrario de Estados Unidos. En este sentido, el pobre y supersticioso Haití aparece como un espacio de libertad más genuino que la jaula de oro norteamericana.

La relación con una cultura diferente abre nuevas perspectivas al protagonista, nuevas formas de ver el mundo, más poéticas. Por ejemplo, el haitiano que los acompaña, Hippolyte Paul De Mille, ofrece a los hermanos traer al mundo de los vivos el espíritu de algún difunto y dejarlo libre “para que vagara a voluntad” (p. 222). Esto suscita un malentendido cultural entre Félix e Hippolyte (el primero se ofende por el ofrecimiento y el segundo, por el rechazo), que pone en evidencia la capacidad de Rudy para mediar entre las dos culturas, lo cual da cuenta de la conciencia ampliada del protagonista, capaz de trascender los presupuestos culturales propios. También lo atestigua el hecho de que sea Rudy quien acepte el ofrecimiento de Hippolyte, e incluso invente una leyenda para el espíritu errante (un aviador intrépido de la Primera Guerra Mundial, muerto en un espectáculo de acrobacias aéreas), lo cual remite a uno de los aspectos centrales de la creación artística: la capacidad de atrapar e inmortalizar el alma de un pueblo, un tiempo y un lugar.

La leyenda explica que el fantasma del aviador vaga en busca de su paracaídas, y acaso encierra una irónica moraleja sobre el belicoso y temerario espíritu estadounidense, capaz de aniquilar a la propia nación en su peligroso afán de ir más allá de todo límite. El destino de Midland City, donde la bomba estalla por un supuesto error del gobierno, replica a mayor escala la negligencia de “un niño imbécil subido a una cúpula con un rifle Springfield cargado, en el Día de la Madre” (p. 210). Si bien hay teorías conspirativas que dan cuenta de la paranoica y fértil imaginación vernácula y culpan al complejo militar industrial, la CIA, la mafia, los Rockefeller y el Ku Klux Klan (p. 227), para el narrador la detonación ha sido planeada por las autoridades con el fin averiguar qué tan efectiva era la nueva arma de destrucción masiva.

Consumada impunemente la masacre, el gobierno entierra los cadáveres en una fosa común bajo una playa de estacionamiento, declara la ley marcial en el área y se apropia de la ciudad. Esta es cercada con alambre electrificado, campos minados y vigilancia armada las

veinticuatro horas, como si fuera un campo de concentración. Con el objetivo de documentar todo rigurosamente, se restringen y controlan las visitas. Se planea el repoblamiento con refugiados haitianos. El fin es refundar la esclavitud, según los granjeros de la zona. Así, los haitianos que se radican en Estados Unidos se convertirían en esclavos en lugar de seres libres, como son caracterizados sus compatriotas no migrantes.

A causa de la explosión, Midland City (como Dresde) pasa de ser una comunidad victimaria a ser víctima, el chivo expiatorio colectivo a través del cual el imperio de la muerte invita a meditar sobre el valor de la vida.

De modo que ya no vive nadie en Midland City, Ohio. Murieron unas cien mil personas. Ésa era, aproximadamente, la población de Atenas durante el Siglo de Oro de Pericles. La cifra equivale a dos tercios de la población de Katmandú.

No veo cómo puedo eludir la formulación de esta pregunta: ¿Tiene importancia para alguien o para algo que todas esas mirillas se cerraran tan repentinamente? Puesto que todas las propiedades resultaron intactas, ¿acaso el mundo perdió algo que amaba? (pp. 46-47).

La ciudad constituye un espacio que genera sentimientos ambivalentes, acaso los mismos que a Vonnegut le despierta su propia cultura. Aunque la ciudad es representada como llena de gente inculta y necia, con vidas que no valen la pena, su trágico final es un insulto a la dignidad humana: “A quien sea que pueda estar observando nuestras vidas insignificantes bajo un microscopio electrónico: nosotros, las células, tenemos nombres y, si algo más sabemos, son nuestros nombres” (pp. 195-196). La descripción de una Midland City despoblada y silenciosa, así como la atmósfera sombría y melancólica que la envuelve (reminiscente del cuento “Vendrán lluvias suaves”, de Ray Bradbury), transmite la nostalgia de los que ya no están, el sentimiento de que por la muerte se aprende a valorar más la vida, cualquier vida, y más aún la inocente:

El triciclo de Jummi Meeker, con sus cubiertas de banda blanca, permanecía inmóvil en la entrada de autos, esperando pacientemente a su amo. Apoyé la mano sobre el asiento con el fin de hacerlo rodar unos centímetros atrás y adelante y meditar acerca de lo que había sido la vida en Midland City (p. 223).

III.5.2. *Galápagos* (*Galápagos*, 1985)

Galápagos fue publicada en octubre de 1985 por Delacorte/Seymour Lawrence, y traducida al español en 1988 por Rubén Masera y Francisco Porrúa Fernández (bajo el seudónimo de Francisco Abelenda) para la editorial Minotauro. Esta es la única traducción en nuestro idioma que existe hasta hoy.

Galápagos es el relato de un apocalipsis que lentamente conduce a un mundo purgado de la cultura humana. En ella, la iniciación se aborda temáticamente por medio de la sátira de la civilización occidental (en sus aspectos patriarcal, belicista e imperialista, y su profunda desigualdad social; cf. III.5.2.2) y la parodia de la teleología optimista de los mitos bíblicos del fin y el comienzo del mundo, en particular el del arca y el del Edén (cf. III.5.2.3). Asimismo, en el plano pragmático la ambigüedad y la densidad irónica de la novela representan un desafío para la labor de constitución del sentido por parte de la lectora o lector. Esto es atestiguado por la variedad de interpretaciones críticas,²⁰⁷ entre las cuales sorprende encontrar juicios tan dispares como el de Klinkowitz –que no la considera una “destructive satire”, sino la expresión de una “brighter view of life” (2010, p. 127)– y el de W. R. Allen, para quien es “a somber book” y “a hard novel to like” (1991, p. 158).

La ambigüedad de la novela lleva a preguntarse por el significado del epígrafe (una cita del diario de Ana Frank: “A pesar de todo, sigo creyendo que la gente es realmente buena en el fondo”, p. 9), que puede ser leído, ya sea como una concesión seria o como un enunciado sarcástico. Esto es congruente con el aspecto apocalíptico, ya que el fin del mundo (de la civilización, en todo caso) conduce al enjuiciamiento de la condición humana. En este sentido, la novela presenta los argumentos del narrador para explicar por qué la humanidad de fines de siglo XX estaba destinada a desaparecer y por qué su forma eventual (el resultado

²⁰⁷ Mientras que hay varios críticos que leen optimismo en *Galápagos* (Shields, 2011; Klinkowitz, 2010; Tally, 2011; Morse, 1997; Broer, 1994), otros plantean lecturas más suspicaces y equilibradas (Sumner, 2011; Farrell, 2008; Davis, 2006 y Mustazza, 1990). Allen (1991) se destaca por su lectura pesimista de la obra y su significado.

evolutivo tras un millón de años) es mejor. La variedad de lecturas críticas surgen del acuerdo o no con el narrador, que es lo que cada lectora o lector debe determinar, entrenando de este modo el juicio (cf. I.2.6.5).

III.5.2.1. Sobre la estructura y el argumento de la novela

El libro carece del prefacio autobiográfico que ha sido una constante en las novelas vonnegutianas desde *Matadero cinco*, lo cual marca una distancia autoral estratégica para una ficción apocalíptica. Tampoco posee *un* protagonista, sino que es un mosaico de personajes, un conjunto de pequeñas historias entrelazadas. La diégesis está organizada en dos libros, el primero de los cuales es “The Thing Was” (“La cosa fue así”), compuesto por 38 capítulos. Narra la serie de acontecimientos fortuitos que lleva, en 1986, a un grupo de personajes a abordar un barco desmantelado (el *Bahía de Darwin*) y salvarse de una catástrofe mundial que comienza con una gran crisis económica seguida de hambrunas y guerras, y culmina con un virus que anula la capacidad reproductiva humana. W. R. Allen (1991) ve en ello la transposición ficcional de hechos históricos: la recesión económica de 1982, el rearme durante la presidencia de Reagan, la guerra de Malvinas y la aparición del SIDA (p. 151).

El segundo libro, “And The Thing Became” (“Y la cosa se convirtió...”, de 14 capítulos), relata el viaje errático del barco y la pequeña tripulación hasta su llegada a Santa Rosalía, una isla ficcional que forma parte de las Galápagos.²⁰⁸ Allí, un grupo de 9 mujeres y un hombre hacen posible la continuidad de la especie que, con el paso del tiempo y la acción de la selección natural, muta a un tipo de fósidos.

Quien narra la historia es Leon, hijo de Kilgore Trout y el fantasma de un ex combatiente de Vietnam que muere accidentalmente decapitado durante la construcción del

²⁰⁸ Vonnegut había visitado el archipiélago ecuatoriano en 1982, donde la mansedumbre de algunas especies, como el piquero de patas azules, le impresionó: “I have seen those birds, by the way –up close. I could have unscrewed their heads, if I had wanted to” (*Fates*, 1992, p. 142).

Bahía de Darwin en Suecia. Leon funciona como un narrador testigo y pseudo omnisciente. El argumento de base sigue un desarrollo lineal (que va desde el 27 de noviembre de 1986 hasta un millón de años después), salpicado de analepsis (para referir las historias particulares de cada personaje hasta su llegada a Guayaquil) y prolepsis (para comparar a la especie humana futura con su forma actual).

III.5.2.2. El mundo preapocalíptico: la sátira de la civilización occidental

III.5.2.2.a. El carácter provisional de la cultura

En 1986 se inicia un proceso apocalíptico de repercusiones milenarias. El estado de la civilización en ese momento no puede ser menos natural, sostenible y ecosistémico, principalmente porque los fundamentos del orden social están disociados de las condiciones materiales de existencia y han dejado de responder a necesidades vitales genuinas. El ejemplo destacado es el sistema de divisas, cuya crisis resulta en hambrunas generalizadas y guerras por los recursos en todo el orbe, a pesar de que todavía hay medios de subsistencia disponibles:

Todo estaba en la cabeza de la gente. La gente sencillamente había cambiado de opinión acerca del valor del papel moneda, pero en la práctica era como si un meteoro del tamaño de Luxemburgo hubiera golpeado el planeta sacándolo fuera de órbita (*Galápagos*, 1988, p. 34).

Los abruptos cambios de fortuna, ya sea por coincidencias felices o desgracias sorpresivas, son frecuentes formas de ironía que evidencian la precariedad o provisionalidad del orden que define la visión del mundo representado. Un ejemplo es el caso de los Hepburn, un feliz matrimonio de clase media estadounidense, maduro y sin hijos, con buenos trabajos, buena salud y un buen pasar económico (“–Oh, Roy, tenemos tanto que agradecer: somos tan dichosos en comparación con la mayor parte de la gente. Podría llorar de felicidad”, p. 38), quienes en el curso de pocos meses ven su realidad completamente alterada: la salud física y mental de Roy se deteriora por un tumor cerebral. La ciudad donde viven se despuebla por la

automatización del trabajo. Por lo tanto, Mary pierde su empleo como docente de secundario, y finalmente decide hacer el viaje a las Galápagos que inicialmente rechazaba porque ahora es una viuda solitaria y desempleada cuya vida ha perdido sentido para ella.

III.5.2.2.b. El significado de la supervivencia en un mundo patriarcal

Por otra parte, este mundo de crisis económica, guerra y hambrunas está fuertemente marcado por la supremacía del varón: son hombres los que dirigen hoteles, capitanean barcos, hacen negocios y pilotean aviones de guerra. La comparación de la penetración sexual con el impacto de un misil sugiere que las tendencias destructivas son el correlato de un eros masculino en estado bruto, que no ha sido expuesto a la función “domesticadora” de los ritos de paso tradicionales: “El lanzamiento del misil, en verdad, virtualmente no se distinguía del papel de los animales machos en el proceso reproductor” (p. 205). La noción de supervivencia se ha convertido en sinónimo del éxtasis postcoital, asociado con una masculinidad inmadura, intrépida y egocéntrica, desentendida de las cargas que el cuidado de la vida impone. El desinterés por la reproducción de la especie es concomitante con un entusiasmo por formas de diversión extrema (como los deportes de alto riesgo): “A un número cada vez más crecido de hombres de entonces, y no sólo a *Andrew MacIntosh, asegurar la supervivencia de la raza humana les parecía un aburrimiento mortal” (p. 89).²⁰⁹

En consecuencia, la cultura contemporánea global, capitalista y patriarcal ha perdido el vínculo efectivo con el mundo natural (como lo evidencia el sistema económico) a la vez que ha acentuado el aspecto brutal de una naturaleza humana sin conciencia, para la cual la exhibición de la potencia lo es todo. De ahí que resulte inadecuada para garantizar verdaderamente la supervivencia del individuo, la especie y el planeta: “...Both the man and the city were being killed by growths inimical to a healthy and happy humanity [Tanto el

²⁰⁹ Las estrellas delante de los nombres de algunos personajes (representadas por asteriscos en nuestra transcripción) indican que estos morirán, y así resaltan el carácter precario y provisional de la existencia.

hombre como la ciudad estaban siendo aniquilados por desarrollos contrarios a una humanidad sana y feliz]” (*Galápagos*, 2009, p. 40).²¹⁰ En este sentido, una de las ironías centrales de la novela está en satirizar el sentido contrainiciático que ha asumido la supervivencia. ¿Significa la supremacía del más fuerte a cualquier precio (sea este la aniquilación total)? ¿O es el esfuerzo por garantizar la continuidad de la vida en el planeta a través de las generaciones? “Era típico de ese entonces que quienes más hablaban de supervivencia tuvieran muy pocos hijos” (*Galápagos*, 1988, p. 88).

III.5.2.2.c. La extrema desigualdad social

La desigualdad social del mundo representado es prominente. La mayoría de los esquemas de supervivencia disponibles en el mundo representado posee un carácter contrainiciático, es decir, envilecedor. Mientras que los más favorecidos acumulan riqueza y poder gracias al hambre de la mayoría (es el caso de Andrew MacIntosh) o desemplean a la mayoría en beneficio del progreso tecnológico (como Zenji Hiroguchi) sin que les importe, muchos crecen en la orfandad y solo pueden abrirse camino en la vida prostituyéndose y aprendiendo a estafar a otros seres humanos desde pequeños. Este es el caso de personajes como el estadounidense James Wait y las niñas de la tribu kanka-bona en Ecuador, cuyas historias tienen un trasfondo sórdido y trágico. Wait nace de una relación incestuosa entre padre e hija, quienes lo abandonan. Es víctima de violencia por parte de diferentes familias adoptivas, se prostituye para sobrevivir, asesina a un aristócrata en un macabro episodio sexual y más tarde se dedica a estafar viudas.

²¹⁰ La traducción “...Tanto el hombre como la ciudad eran matados por cosas que crecían, enemigas de la saludable y feliz humanidad” (*Galápagos*, 1988, p. 49) no se prefiere por la elección de “cosas que crecían” para *growths*. “Desarrollos” nos parece más preciso. Además, el uso del artículo definido “la” en lugar de “una” para introducir “saludable y feliz humanidad” (a diferencia del original, donde sí se usa el artículo indefinido “a”) induce a pensar en que esa es la condición general de la humanidad, y no la deseable, que no corresponde a la representada en la novela.

Por su parte, las niñas kanka-bonas son los últimos miembros de su tribu, desaparecida a causa de los insecticidas rociados sobre su aldea en el Amazonas. Son acogidas en un convento de monjas, pero son sustraídas por el abuelo de una de ellas, un viejo borracho y ladrón de ascendencia patricia que vivió tres años con la tribu kanka-bona y habla su idioma. Este las entrena para que mendiguen, roben y se prostituyan en las calles de Quito. Con esta pequeña historia, Vonnegut parece aludir a los efectos de la conquista de América sobre la población nativa (Cabe notar que las figuras religiosas, el padre Fitzgerald y las monjas, son representadas positivamente por cuanto intentan proteger a las niñas y su tribu, lo cual da cuenta del respeto que las vocaciones genuinamente religiosas le inspiraban al autor).

Las consecuencias de la gran crisis mundial se viven de maneras diferentes según la clase social y según el país. Los pasajeros del crucero que efectivamente viajan a Ecuador, por ejemplo, son testigos del hambre nada más llegar allí: “[Mary] había visto a tantos niños hambrientos en el camino al hotel desde el Aeropuerto Internacional de Guayaquil la tarde anterior...” (p. 183). En este sentido, la historia de Jesús Ortiz, un camarero ecuatoriano, es representativa de los efectos de del imperialismo y la desigualdad a nivel mundial.

III.5.2.2.d. La historia de Jesús Ortiz

En el mundo representado, las experiencias potencialmente iniciáticas corresponden más a instancias de toma de conciencia amargas y dolorosas, que conducen a la ruptura del individuo con la sociedad, como lo muestra la historia de Jesús Ortiz.

Ortiz, “una de las personas más agradables de esta historia mía” (p. 17), es “un descendiente de veinte años de orgullosos nobles incaicos” (p. 17) y el mejor empleado del Hotel Eldorado en Guayaquil. Representa a un ingenuo joven latinoamericano que idealiza a los ricos y cree en el sueño americano.

Y este hombre, poco más que un muchacho, era tan inocente que creía que el sueño podría hacerse realidad, pues no tenía malas costumbres y estaba dispuesto a trabajar duro. Sólo faltaba que quienes ya eran millonarios le dieran unos pocos buenos consejos. Había intentado, sin mayor satisfacción, recibir abajo algún consejo de James Wait, quien, aunque posiblemente poco impresionante, tenía una billetera repleta, como había observado Ortiz con respeto, de tarjetas de crédito y billetes americanos de veinte dólares (p. 86).

En cumplimiento de su trabajo, el joven camarero debe llevar dos *filets mignons* a la habitación del magnate Andrew MacIntosh. El joven está orgulloso de sí y de los otros empleados porque, a pesar de la creciente hambruna en Ecuador, han reservado la mejor comida del hotel para los extranjeros como la señora Kennedy (“el término colectivo destinado a toda la gente famosa, rica y poderosa que, se esperaba, aún estaba por llegar”, p. 86), en un acto de deferencia que ilustra en pequeña escala la autosubordinación de los ecuatorianos (en su economía, política y mentalidad) frente a lo estadounidense, replicada en el lujoso vuelo gratuito ofrecido por la aerolínea nacional y la invitación que el presidente de Ecuador extiende a las celebridades para un desayuno de gala seguido de un pomposo desfile hasta el puerto (todo lo cual se narra en el capítulo 21). Al mismo tiempo e irónicamente, el joven Ortiz (como si fuera una sinécdoque del país sudamericano) no es consciente de que posee más habilidades que muchos de los huéspedes del hotel a quienes tanto admira.

También pensó lo siguiente a propósito de los filetes, mientras llamaba a la puerta: la gente que estaba allí dentro se los merecía, y también él se los merecería cuando se hiciera millonario. Y éste era un joven sumamente inteligente y emprendedor. Como trabajaba en hoteles de Guayaquil desde los diez años, hablaba con fluidez seis lenguas, más de la mitad de las que sabía [el traductor electrónico] Gokubi, y seis veces más de las que sabían James Wait o Mary Hepburn, y tres menos de las que sabían los Hiroguchi, y dos más de las que sabían los MacIntosh. Era también un buen cocinero y pastelero, y había seguido un curso sobre contabilidad y otro sobre derecho empresarial en una escuela nocturna (pp. 86-87).

En la representación de lo latinoamericano, este personaje aporta una perspectiva nueva a la obra vonnegutiana. Está muy lejos del elemento dictatorial encarnado por Papá Monzano en *Cuna de gato*, y no se acentúa en él la diferencia cultural como en Hippolyte (en *Buena puntería*).

Ortiz destaca en la novela por la particular atención que recibe su transformación interna. Al comienzo, el muchacho exhibe la falsa conciencia y el complejo de inferioridad

que, en un mundo globalizado, la desigualdad contribuye a generar en la juventud de países con economías frágiles y pensamiento colonizado.

Cuando Ortiz llega con los filetes a la habitación, “dispuesto a gustar de lo que viera y oyera” (p. 87), el huésped (Alexander MacIntosh) luce y se comporta de manera obscena: descalzo, con la bragueta abierta y el pene a la vista, está intentando cerrar un importante negocio y obtener pingües beneficios a costa de la crisis ecuatoriana. La insensibilidad de MacIntosh llega al colmo cuando le ordena a Ortiz que deje la carne en el suelo para la perra lazarilla de su hija Selena, una joven sobreprotegida que en su ceguera y estupidez acaso representa a quienes se crían en el confort y son incapaces de ver más allá.

—¿Perdón, señor? No he entendido bien—dijo Ortiz en inglés.

—Póngalos frente al perro —dijo *MacIntosh.

De modo que así lo hizo Ortiz, con el voluminoso cerebro completamente confundido mientras revisaba las opiniones que tenía de sí mismo, la humanidad, el pasado y el futuro y la naturaleza del universo (p. 92).

El episodio destroza al joven: “Ni siquiera estaba seguro de que hubiera quedado algo entero en él por lo que valiera la pena seguir viviendo” (p. 94). En su mente se forma una visión de Jacqueline Onassis que expresa la profunda decepción y desenmascara los falsos ídolos que tienen capturada la fe del joven:

Vio una imagen de la señora Kennedy, Jacqueline Kennedy Onassis, que nada se diferenciaba de las imágenes que había visto de la Virgen María. Ortiz era católico apostólico romano. Todo el mundo en Ecuador era católico apostólico romano. ... Esta señora Kennedy era hermosa, triste, pura, bondadosa y todopoderosa. En la mente de Ortiz, sin embargo, ella también presidía una hueste de deidades menores que participarían en «el Crucero del Siglo para el Conocimiento de la Naturaleza», y entre las que se incluían los seis huéspedes que ya estaban en el hotel. ... El retrato de cintura para arriba de la señora Kennedy desarrolló unos colmillos de vampiro y la piel se le desprendió de la cara, aunque el pelo siguió en su sitio. Era ahora una calavera sonriente, que no deseaba más que pestilencia y muerte para el pequeño Ecuador (pp. 94-95).

En un instante, el mundo de Ortiz se ha dado vuelta. Ha perdido el centro de referencia que lo guiaba en su interpretación de la realidad. La degradación del símbolo cristiano (la imagen de la Virgen) por su confusión con la figura profana de Jacqueline Kennedy Onassis sirve para expresar la alienación del personaje y la destrucción cultural que

produce el imperialismo norteamericano. La abrupta toma de conciencia respecto de la falsedad de las propias creencias posee un carácter oscuro y desolador representado por la lúgubre transformación de la imagen femenina y las acciones del personaje a continuación. Con el fin de calmarse, Ortiz sale del hotel (que está rodeado de alambre de púas y es custodiado por el ejército) y se encuentra con todos sus compatriotas hambrientos que bordean el perímetro: "...lo miraban desde el otro lado de la alambrada, con tanto sentimiento como lo había hecho Kazakh, la perra lazarilla, esperando contra toda esperanza que quizá tuviera comida para ellos" (p. 99). En otras palabras y figurativamente, el personaje ha salido del mundo mítico del colonizador (el hotel se llama El Dorado) para enfrentarse a la cruda y terrible realidad de su país. El impacto de la revelación es fuerte y sorprendente, y ocurre en soledad, sin mediación; de modo que, ahogado por el resentimiento, Ortiz se convierte en un saboteador y destruye las conexiones telefónicas del establecimiento: "En cuestión de segundos, un cerebro típico de hace un millón de años había convertido al mejor ciudadano de Guayaquil en un terrorista furioso" (p. 100).

III.5.2.3. La parodia de los relatos salvíficos

En el primer capítulo se incluye una serie de hipótesis científicas sobre la procedencia de las especies animales que habitan las Galápagos: ¿cómo llegaron allí? ¿En balsas naturales o a través de un puente natural hoy desaparecido? ¿O acaso las islas alguna vez fueron parte del continente? Las hipótesis son presentadas y refutadas una tras otra como ejemplo de la creativa imaginación humana y como sátira de la especulación científica. Las últimas conjeturas se refieren al mito del arca y son puestas en el mismo nivel que las primeras: "Otra teoría sostenía que habían bajado a la costa de dos en dos por la planchada del arca de Noé" (p. 15). De esta manera, ciencia y mito son equiparados en su calidad de productos de la

mente humana, cuya diferencia es la autoridad que se les reconoce a la hora de definir la realidad objetiva.

Por medio de la parodia y la sátira se exponen los aspectos mítico-ideológicos que comparten los discursos científico y religioso.²¹¹ Los relatos salvíficos que la novela parodia son el bíblico (específicamente, el del arca) y el del darwinismo social, que consiste en aplicación de la teoría de la evolución por selección natural (según la cual sobreviven los más aptos y esto resulta en la mejor adaptación de la especie) a la sociedad, de manera se puede justificar la desigualdad.²¹² Ambos relatos comparten la idea de que existe una especie/clase/pueblo por algún motivo elegido o superior, que está destinada/o a salvarse mientras otros merecen perecer.

III.5.2.3.a. “Una segunda arca de Noé”

Las partes primera y segunda de la novela señalan, en su división, el punto de inflexión a partir del cual el germen del nuevo mundo (el *Bahía de Darwin* y su tripulación) se separa del viejo (el estado de la civilización humana a fines del siglo XX), del mismo modo que el arca del mito bíblico salva a Noé y una selección de animales del diluvio universal. De hecho, “Una segunda arca de Noé” (p. 15) hace referencia al crucero *Bahía de Darwin* y es el título alternativo que Leon da a su libro.

Las diferencias con el texto parodiado tienen que ver con un enfoque cómico-realista de los hechos. En primer lugar, el fin del mundo es un acontecimiento secular, producto tanto de la acción humana como de la acción de las fuerzas naturales, no de la intervención divina. En segundo lugar, la salvación a bordo de un barco no responde a ningún tipo de plan o

²¹¹ Para Mustazza, “the competing ‘philosophies’ (if such they can be called) of Darwinian evolution and Biblical creationism” (1991, p. 56).

²¹² Vonnegut explica de este modo su disconformidad con el darwinismo: “No le estoy muy agradecido a Darwin aunque sospecho que tenía razón. Sus ideas hicieron más crueles a la gente. El darwinismo les dice que la gente que se enferma, merece estar enferma, que la gente que tiene problemas, debe merecer tenerlos. Cuando alguien muere, los crueles darwinistas se imaginan que de algún modo todos obviamente mejoramos. Y cualquier hombre que esté en la cumbre está allí porque es un animal superior. Ése es el darwinismo social del siglo pasado y continúa con éxito” (*Guampeteros*, 1977, p. 262).

designio, sino que es el resultado de una serie de hechos fortuitos por los cuales un grupo de personajes termina embarcado en el *Bahía de Darwin*. Además, a diferencia del arca cuidadosamente preparada, el buque ha sido previamente saqueado y desmantelado por una turba hambrienta y por la tripulación de un carguero colombiano. Luego de salvarse de ser alcanzado por un misil, el barco navega a la deriva varios días a causa de la impericia de Adolph Von Kleist, cuyo puesto de capitán del crucero es meramente nominal. Finalmente, llegan a la isla de Santa Rosalía por pura casualidad.

En cuanto a los ocupantes, a diferencia del arca bíblica, no hay animales en el barco, con la excepción de la perra lazarilla de Selena MacIntosh, que es devorada durante la travesía. En general, las referencias a la crueldad humana hacia los animales, así como a la necesidad de servirse de ellos como alimento, son frecuentes en la novela. Cuando los famélicos sobrevivientes desembarcan en Santa Rosalía, lo primero que hacen es emprender una matanza para llenar la despensa del buque: “Retorcieron el pescuezo a los pájaros bobos. Atraparon iguanas de tierra por la cola y luego las golpearon contra las piedras negras hasta matarlas” (p. 282).

Quienes sobreviven no son precisamente los más aptos ni los mejores ejemplares, y el número de mujeres y hombres es sumamente dispar. Además del capitán Von Kleist, el grupo incluye a James Wait (quien morirá durante la travesía a causa de un fallo cardíaco), la viuda Mary Hepburn, la joven ciega Selena MacIntosh, la japonesa Hisako Hiroguchi (embarazada de Akiko) y seis niñas kanka-bonas indigentes (la tribu kanka-bona es una etnia amazónica ficticia). No hay parejas, salvo la de Mary y James Wait, que se casan a bordo por razones y de un modo que hacen del matrimonio una farsa. Al final quedan nueve mujeres y un solo hombre.

El *Bahía de Darwin* remite tanto al arca de Noé como al *Beagle*, pero su función original de crucero para celebridades indica que los valores religioso y científico han sido

desplazados por el valor que le otorga la sociedad de consumo: “El barco era un restaurante, una sala de conferencias, un club nocturno y un hotel, todo ello flotante, con capacidad para un centenar de huéspedes” (p. 31).

En su simbolismo arquetípico, el barco constituye un espacio sagrado de gestación y renacimiento, de transición entre la vida y la muerte, como la caverna de algunos ritos iniciáticos. No obstante, el calificativo de “fantasma” aplicado al *Bahía de Darwin* indica que no hay verdadera regeneración, sino muerte (El barco técnicamente no existe desde el momento que se queda sin radar cuando se lo roban y lo cargan en el *San Mateo*, que por eso recibe un misil destinado al crucero y es destruido.).

Las alusiones paródicas al relato del arca evocan la tradición satírico-didáctica de *La nave de los necios*. De hecho, así llama Kilgore Trout al *Bahía de Darwin* (“¿Ya tienes bastante de ese barco de necios, hijo?”, p. 272). En este sentido, la identificación de los principales personajes con alguna forma de vicio o defecto puede tomarse como alusión a la alegoría escrita por Sebastian Brant:

Si Selena era el experimento que la Naturaleza había hecho con la ceguera, su padre era el experimento que la Naturaleza había hecho con la crueldad. Sí, y Jesús Ortiz era el experimento de la Naturaleza con la admiración por los ricos, y yo el experimento de la Naturaleza con el insaciable voyerismo y mi padre el experimento con el cinismo, y mi madre el experimento con el optimismo, y el capitán del Bahía de Darwin el experimento con la infundada autoconfianza, y James Wait el experimento con la codicia sin objeto, e Hisako Hiroguchi el experimento con la depresión, y Akiko el experimento con la pelambre, y así sucesivamente (pp. 92-93).

La imagen de la nave de los locos es coherente con la negación de cualquier forma de orden (divino, científico) que explique y dé coherencia a la transformación del mundo y de la vida humana. De este modo, el sentido teleológico que subyace al relato bíblico y a la teoría de la evolución se diluye a favor de “la idea de navegación como finalidad en sí, es decir, contraria al concepto de tránsito y evolución” (Cirlot, 2000, p. 329), y apropiada para representar la salvación en un cosmos carente de un sentido preestablecido.

III.5.2.3.b. El nuevo mundo: ¿un Jardín del Edén?

El espacio para el recomienzo de la civilización no es un paraíso caribeño, sino un archipiélago sudamericano famoso por su fauna endémica y por la ausencia de asentamientos humanos hasta la época de la expansión colonial, el cual presenta un carácter utópico-edénico ambiguo.

La cita de *El viaje del Beagle*, donde Darwin describe lo inhóspito del paisaje de Galápagos (“La seca y chamuscada superficie, calentada por el sol del mediodía, daba al aire un aspecto lóbrego y oprimente, como el de un horno: nos pareció que aun los arbustos olían mal”, *Galápagos*, 1988, p. 23), evoca más bien una atmósfera infernal y se opone a la imagen de paraíso caribeño que un turista ignorante como James Wait espera encontrar: “Suponía que se parecerían a Hawái, o a Guam, donde una vez había estado escondido: con amplias playas blancas y lagunas azules, palmeras mecidas por la brisa y chicas bronceadas como el nogal” (p. 22). Irónicamente, el archipiélago llega a tener las “amenidades que muchos seres humanos consideraban un pregusto de una ideal vida postrera” (p. 15) con el paso de los milenios,²¹³ cuando la humanidad propiamente dicha ya no existe dado que, a causa de la selección natural, se ha convertido en una especie de focas cuya superioridad respecto del humano de 1986 el narrador argumenta muy persuasivamente.

Al no poseer ni grandes cerebros ni manos, la nueva “humanidad” no puede esclavizar ni crear herramientas destructoras: es imposible torturar y sostener armas “con solo un par de aletas y una boca” (p. 158). Al no ser conscientes de la muerte, los humanos-fócidos no se angustian por el futuro. Al responder solo al instinto, no sufren la incertidumbre ni la tiranía de tener que juzgar y decidir. La vida consiste sencillamente en comer, dormir y aparearse dos veces al año siempre que no haya escasez de peces. El resultado de esta evolución

²¹³ “Pregusto” es la traducción de Masera y Abelenda para “foretastes” en el original, también traducible como “anticipos”.

equivoca es un estado de inocencia que, como señala Mustazza (1990), está claramente inspirado en la fauna real de Galápagos (p. 177).

Sin embargo, a pesar de los sugestivos argumentos del narrador, la humanidad de los nuevos seres es bastante dudosa, ya que en común con sus antepasados solo tienen las funciones fisiológicas: hay referencias al hipo, las ventosidades y la lentitud de reacción que produce el estómago lleno.

La lenta transformación de la especie comienza a los pocos años del aislamiento de los sobrevivientes. Uno de los elementos más paródicos del mito edénico es que los padres de la nueva humanidad no son una pareja, se rechazan mutuamente y nunca se aparean: se trata de las kanka-bonas, que “se convertirían en las seis Evas del capitán von Kleist, el Adán de Santa Rosalía” (*Galápagos*, 1988, p. 168). Los embarazos se producen por un rústico experimento de inseminación que realiza Mary Hepburn, la “Madre Naturaleza Personificada” (p. 107), a pesar de que “reproducirse habría sido un acto irresponsable, pues Santa Rosalía no era sitio para criar niños y además, los niños harían más escasas las reservas de alimentos” (p. 286).

El estado de civilización involuciona a medida que las instituciones humanas como el matrimonio y la familia nuclear desaparecen. De hecho, el primer varón nacido en la isla “era capaz de copular con cualquiera o cualquier cosa en cualquier momento” (p. 309). Entre tanto, la única pareja heterosexual –Adolph y Mary– desde el principio vive en la discordia (“nunca fueron una pareja ideal”, p. 301) hasta que, luego de diez años en la isla y a pesar de no tener a nadie más de su generación, se separan para siempre. Es más, si se comparan las caracterizaciones de Adolph y Mary, se advierte una inversión de la asimetría entre Adán y Eva planteada por la tradición bíblica (y en especial el poema de Milton). La figura femenina se ve muy favorecida: curiosa, capaz, compasiva e ingeniosa, Mary es independiente hasta el último día de su vida. Adolph, en cambio, no está para nada habituado a las

responsabilidades, siendo su especialidad “las frivolidades sociales” (p. 152). Es un hombre necio y orgulloso, que al final se convierte en “una persona muy aburrida, con poco que pensar, con poco que hacer” (p. 291) y “una carga para la comunidad, es decir, una carga para Akiko” (p. 307), que es la única habitante de la isla que se compadece y ocupa de él. En la interacción con Mary, el capitán siempre queda en ridículo. Cuando no es el blanco de la burla femenina, está al margen de todos los planes, ocupaciones y placeres de las mujeres, y de todo lo relevante en el marco de la vida isleña, incluso de aquellos asuntos que se diría le conciernen:

Después de que nació Kamikaze, y el capitán se enteró de que era su hijo, balbuceó que Mary tendría que haberlo consultado.

A lo que Mary replicó: —Tú no tuviste que cargar a ese niño nueve meses y ayudarlo luego a abrirse camino trabajosamente entre tus piernas. No serías capaz de amamantarlo, aun cuando quisieras hacerlo, cosa que me resulta dudosa. Y nadie espera que ayudes a criarlo. Más aún: ¿es de esperar que no te metas en eso!

—Aun así...

—Oh, mi Dios —dijo ella—, si hubiéramos podido hacer un bebé con la escupida de una iguana marina, ¿no crees que lo hubiéramos hecho, sin siquiera molestar a Su Majestad? (p. 299).

El viejo capitán es tan necio que no tiene la capacidad de disfrutar del último reducto de acervo cultural occidental que es Mandarax, una súper computadora capaz de traducir más de mil idiomas (aunque no el kanka-bono), diagnosticar todo tipo de enfermedades y citar fragmentos de obras y poemas de las grandes mentes de la historia de la humanidad (todas masculinas, por cierto: Darwin, Shakespeare, Thoreau, Platón, Sófocles, Rabelais, Brecht, Carlyle y muchas más). Para Adolph, Mandarax provee un conocimiento inútil, sin ninguna aplicación práctica. Además, está celoso del apego que Mary siente por la máquina, por lo que un día, ya achacoso y en un arranque de ira, se la quita de improviso y la tira al mar. Esta acción será la que desencadene la muerte de ambos personajes, devorados por los tiburones. Este desenlace plantea una inversión de la transgresión de la pareja primordial: la mortalidad adviene por la envidia que un hombre mediocre e inculto siente ante una mujer

independiente, lúcida y amante del saber, no porque ella (como la Eva miltoniana) posea un intelecto menos vigoroso y necesite la protección de él.

Como pareja, entonces, ambos representan, no el nacimiento de la humanidad, sino el comienzo del fin. Son temidos por las supersticiosas kanka-bonas, cuya cultura será la que prevalezca en la isla durante algunas generaciones, mientras se revierte definitivamente el proceso de hominización.

Los colonos originales nunca llegaron a unirse en una sola familia. Las generaciones subsiguientes, sin embargo, después de haber muerto el último de los viejos, se unieron en una familia que incluía a todos. Tenían una lengua común, una religión común y algunas bromas, canciones y danzas comunes, casi todas ellas kanka-bonas. Y Kamikaze, cuando le tocó ser un hombre viejo, se convirtió en algo que el capitán nunca había sido, un venerado patriarca. Y Akiko se convirtió en una venerada matriarca.

Sucedió muy rápido: la formación de una familia humana perfectamente coherente a partir de materiales genéticos tan azarosos. Era hermoso verlo. Casi hizo que yo amara a la gente tal como era entonces, con grandes cerebros y todo lo demás (p. 295).

Con el tiempo, la institución familiar desaparece completamente. Al final solo existe el mero “estado de celo” (p. 245) y la dependencia de las crías dura poco: “Al cabo de sólo nueve meses de vida, la gente se olvida hasta de quiénes fueron sus madres” (p. 169). Tampoco hay necesidad de control de natalidad (“Las ballenas asesinas y los tiburones mantienen el número de la población humana en una cifra decente y adecuada, y nadie se muere de hambre”, p. 134) ni de cuidados geriátricos (“Gracias a los tiburones y las ballenas asesinas, los problemas relacionados con la vejez son hoy inconcebibles”, p. 308). Este sí es un mundo en el que impera la ley de selección natural, donde lo impredecible, azaroso e injusto se asimila temprano en la vida. De este modo, los nuevos fócidos se presentan como la realización total de la teoría darwinista de la evolución.

En la época en que la niñez era a menudo tan prolongada, no es raro que mucha gente tuviera el hábito de creer durante toda la vida, aun después de desaparecidos los padres, que alguien estaba siempre protegiéndolos, Dios o un santo, o un ángel guardián, o las estrellas o lo que fuere.

La gente de hoy no tiene esas ilusiones. Aprende muy temprano qué clase de mundo es éste realmente, y es por cierto muy raro el adulto que no haya visto a un hermano o pariente devorado vivo por una ballena asesina o un tiburón (p. 134).

La regresión al estado animal evoca la neurosis nacional que, según Hassan (cf. II.1.3), subyace a los motivos utópico y edénico: “...belief in primal innocence in no way contradicts belief in ultimate perfection” (1961, p. 38). Sin embargo, a diferencia de la visión mítica de plenitud (cf. I.2.2 y I.2.5.2), el mundo de *Galápagos* implica una inocencia amoral, basada en la ausencia de discernimiento. La felicidad eterna solo es posible como el presente perpetuo de una vida sin conciencia del paso del tiempo.

III.5.2.4. La pseudo omnisciencia del narrador

Al considerar la ambigüedad del nuevo mundo, no hay que perder de vista que se trata del relato de Leon Trout, un narrador testigo que alterna entre la posición homodiegética y la heterodiegética. Aunque en general predominan los enunciados en tercera persona y la variedad de personajes y focalización sugieren omnisciencia, las intromisiones ocasionales de la primera persona revelan poco a poco detalles de una trayectoria y perspectiva particulares.

Leon es “el fantasma de un barco fantasma” (p. 237):

Había decidido ser un fantasma porque esa ocupación tiene como beneficio secundario la posibilidad de leer el pensamiento, conocer la verdad del pasado de la gente, ver a través de los muros, estar en muchos sitios a la vez, conocer en profundidad cómo esta o aquella situación ha llegado a tener determinada estructura, y acceder a todo conocimiento humano— (p. 273).

La identidad del *yo* recién se conoce en el capítulo 35, cuando el narrador se presenta como Leon Trout, hijo de Kilgore Trout. El narrador en primera persona aparece con más frecuencia en la segunda parte de la novela, en la que cuenta sobre su infancia, la experiencia en Vietnam, la deserción militar y las razones por las cuales se convirtió en fantasma. También revela que espera la reaparición del espíritu de su padre y del “túnel azul que conduce al Más Allá” (*Galápagos*, 1988, p. 237). Para Broer (1994) y Ferguson (1999), la mayoría de estas referencias sugieren que la novela es en realidad la fantasía de un ex-soldado perturbado: se alude al impacto traumático de matar a una abuela de un tiro (“Este

episodio me hizo lamentar estar vivo, hizo que tuviera envidia de las piedras”, *Galápagos*, 1988, p. 138) y a la masacre de una aldea en Vietnam que culmina con un “agotamiento nervioso” (p. 316) y, finalmente, con la deserción sugerida por un médico. La hipótesis es sugestiva y, aunque concordamos con Farrell (2008) en que no hay suficiente evidencia para confirmarla, sirve para afirmar que el narrador no es confiable.

En su anhelo por comprender el significado de la vida, Leon se queda en la Tierra un millón de años a pesar de las advertencias de su padre:

»¡León, León, León! —imploró—. Cuanto más aprendas acerca de la gente, tanto mayor será tu disgusto. Habría creído que el hecho de que los hombres supuestamente más sabios de tu país te hubieran enviado a luchar en una guerra incesante, despiadada, horripilante, y en última instancia sin sentido, te habría dado suficiente comprensión de la naturaleza humana como para que te durara toda la eternidad (*Galápagos*, 1988, p. 274).

La larga espera de un millón de años es un castigo paterno por negarse tres veces a dejar la Tierra e ir al Más Allá. Cuando Kilgore aparece por última vez antes de ausentarse tanto tiempo, Leon vacila entre seguirlo o quedarse a ver qué les sucede a los tripulantes del *Bahía de Darwin*. La indecisión revela la división interior del personaje, entre el interés por el destino de las criaturas humanas, asociado con el optimismo materno, y la visión hiper crítica y pesimista representada por el padre.

Pasado el millón de años, el narrador espera ansioso que su padre vuelva a buscarlo. Las observaciones que este último hiciera tanto tiempo atrás sobre la especie humana parecen confirmadas por el libro de Leon, que en general es una extensa argumentación en contra de la vieja especie humana y a favor de los fócidos. En general, es evidente que el narrador no está cómodo con la ausencia de un orden y sentido prefijados:

Las meras opiniones, de hecho, gobernaban la conducta de la gente, tanto como la más probada verdad, y estaban sujetas a súbitos cambios como jamás podría estarlo la más probada verdad. De modo que las Islas Galápagos podían ser el infierno en un instante dado y el cielo en el siguiente, y Julio César podía ser un estadista en un momento y un carnicero en el siguiente, y el papel moneda ecuatoriano podía cambiarse por alimentos, vivienda y ropas en un momento y forrar el suelo de una jaula en el siguiente, y el universo podía ser la creación de Dios todopoderoso en un momento y el producto de una gran explosión en el siguiente... y etcétera, etcétera (pp. 26-27).

A lo largo de la novela, el narrador sostiene machaconamente que la causa de todos los males que padecen los seres humanos son producto de sus “voluminosos cerebros” (p. 44), “defectos casi fatales en la evolución de la raza humana” (p. 19), “irresponsables, nada fidedignos, espantosamente peligrosos, por entero carentes de realismo; en suma, no servían para nada” (p. 35). Utiliza un estribillo sarcástico cuando mueren algunos personajes para señalar su intrascendencia (“al fin y al cabo no iba a componer la Novena Sinfonía de Beethoven”, p. 264), y preguntas retóricas que refuerzan su argumento antihumanista y aparecen diseminadas por toda la narración, por ejemplo:

En cuanto a ese desconcertante entusiasmo con que hace un millón de años se transfirieron a las máquinas tantas actividades humanas: ¿qué podría haber significado sino que la gente reconocía una vez más que el cerebro no les servía para nada? (p. 48)

O acerca de los conflictos conyugales: “¿De qué podía servir semejante volatilidad emocional, para no decir locura, en la cabeza de animales que supuestamente debían vivir juntos el tiempo suficiente como para criar un ser humano cuando menos, lo cual exigía unos catorce años?” (p. 77).

III.5.2.5. ¿Existe la bondad innata?

Al final de la novela, está claro que Leon no coincide con Ana Frank en eso de que “A pesar de todo, sigo creyendo que la gente es realmente buena en el fondo” (p. 9), a menos que la gente en cuestión sean los fócidos del futuro, que superan a la humanidad actual en armonía e inocencia, pero a costa de la cualidad humana más distintiva: la conciencia. En este sentido, tal vez la clave del libro esté en las palabras de Roy Hepburn antes de morir, cuando le confía a su esposa: “–Te diré lo que es el alma humana, Mary –susurró Roy con los ojos cerrados–. *Los animales no la tienen*. Es la parte de uno que sabe que el propio cerebro no funciona bien” (p. 54, énfasis nuestro). ¿Funciona bien el cerebro de Leon? ¿Es cuerdo celebrar la desaparición de la especie?

Una posible pista para orientarse en la lectura de *Galápagos* y no caer en el antihumanismo de su narrador es el calculado destello de algunas escenas, personajes, diálogos y parlamentos intercalados en el argumento central, que transmiten la visión de inocencia, de mundo no caído (cf. I.2.4.2). Un ejemplo es la felicidad conyugal de Mary y Roy, que da cuenta de la posibilidad de armonía entre el hombre y la mujer, ausente en la relación de Mary y Adolph, y que supone una actualización positiva del mito de la pareja primordial, especialmente en la analepsis que relata cómo se conocieron y enamoraron a primera vista una mañana, en medio de un bosque. O también el placer que Mary y Akiko sienten al compartir historias y consultar el repositorio literario de Mandarax, la relación de cariño entre los hermanos Von Kleist, el genuino heroísmo de Sigfried al salvar a los huéspedes del hotel, y la gran familia unida que se forma en Santa Rosalía y gusta tanto al narrador (cf. III.5.2.3.b). Así, la bondad humana no es un ideal abstracto ni un mero postulado mítico, independiente de la acción efectiva, sino que existe en el instante que se la experimenta en la relación con los demás.

III.5.3. *Barbazul (Bluebeard, 1987)*

Bluebeard fue publicada por Delacorte Press en 1987 y traducida al español por Gemma Rovira para la edición de Anagrama de 1988. A marzo de 2020 es la única traducción disponible en nuestro idioma.

La novela es la autobiografía ficcional de un artista, el pintor abstracto Rabo Karabekian,²¹⁴ quien por medio de ella reflexiona sobre su vida, el arte y su relación con las mujeres. En este sentido, es un *Künstlerroman*. Asimismo, *Barbazul* invierte el argumento del cuento homónimo (se considera la versión de Charles Perrault, de 1697): la llegada de una

²¹⁴ En cierta forma, Rabo Karabekian releva a Kilgore Trout en su función de alter ego artístico del autor, que en su vejez incursionó en las artes plásticas creando vistosos y coloridos *doodles* (“garabatos”), muchos de ellos reminiscentes del cubismo. Según su hija Nanette, Vonnegut consideraba más entretenidas las *visual arts* que la escritura: “I believe my father forgot about the War when he doodled” (*Drawings*, 2014, pos. 10).

mujer más joven (Circe) a la casa del envejecido protagonista conlleva la transformación y revitalización de este, y no su muerte, junto con la amistad final de ambos personajes, marcando una reconciliación con el género femenino, que significa el cumplimiento tardío de la iniciación para el personaje. La iniciación se presenta, así, en el plano temático (en la historia del protagonista) y el metaficcional (la escritura autobiográfica es la instancia que la hace posible).

Barbazul está dividida en treinta y siete capítulos, precedidos por una breve nota del autor que advierte sobre la ficcionalidad de la obra y denuncia la mercantilización del arte: “Tremendas concentraciones de riqueza monetaria han hecho posible que unas pocas personas o instituciones dotaran a ciertas expresiones de la alegría humana de una inapropiada y por lo tanto angustiosa seriedad” (*Barbazul*, 1988, p. 5).

En el presente narrativo (el verano de 1987), Rabo Karabekian es un viudo tuerto y solitario de 70 años que vive en una mansión del exclusivo East Hampton,²¹⁵ donde conserva una importante colección de cuadros expresionistas, fruto de su amistoso patronazgo de pintores como Mark Rothko y Jackson Pollock en el pasado. Comparten el techo con Karabekian la cocinera (Allison White), la hija adolescente de esta (Celeste), y por algunos meses Circe Berman, una exitosa escritora de novelas para adolescentes (bajo el seudónimo de Polly Madison), que ha enviudado recientemente y es veintiocho años más joven. Rabo la conoce en un paseo por la playa, y entonces la invita a quedarse en su casa, donde también es huésped permanente su amigo Paul Slazinger, otro escritor. Así, además de contar la vida de Karabekian, la novela narra los sucesos de ese último verano, cuando el protagonista convive con Circe y escribe la autobiografía.

²¹⁵ Vonnegut poseía con Jill Krementz una casa de veraneo en la región, en la localidad de Sagaponack.

III.5.3.1. El aspecto iniciático de la escritura

La narración combina la forma de la autobiografía con la del diario, con constantes saltos temporales entre diferentes momentos del pasado (a partir de 1915) y el presente narrativo. A diferencia del clásico de James Joyce, el *Künstlerroman* de Vonnegut no se centra en el desarrollo de la conciencia artística prospectiva de un adolescente brillante y religiosamente escrupuloso a medida que se convierte en un joven adulto y busca independizarse de aquellas fuerzas e ideas que lo predeterminan, sino más bien lo contrario. Es el testimonio escrito del viaje retrospectivo de un artista maduro, mediocre e impío que, gracias a la narración autobiográfica, reflexiona tardíamente sobre su vida y descubre las bases de su identidad.

Al igual que otros protagonistas vonnegutianos, Rabo es un ser culposo e inmaduro que se presenta a sí mismo como “un veterano senil de alguna guerra olvidada que sueña despierto para evadirse de lo poco que queda en su vida de guarda de museo” (p. 12), “un soldado tuerto, temeroso de las mujeres y sin talento para la vida civil” (p. 97). Aunque posee dotes artísticas superiores al nivel promedio y goza de una situación económica más que desahogada, el personaje está lejos de sentirse satisfecho con su vida.

Vive una vejez solitaria, producto de haber sacrificado la vida familiar y doméstica a las demandas de la afición por el arte. Hay escenas en la novela que evocan el *Rip Van Winkle* de Washington Irving al mostrar a la esposa resentida y rezongona (Dorothy), enfrentada con el marido bohemio que llega a casa después de jaranear con sus amigos artistas. De hecho, la camaradería del grupo de pares (los miembros del pelotón de camuflaje inicialmente y los pintores del Expresionismo abstracto después) le aporta a Rabo una hermandad masculina, una “gran familia sintética” (p. 12) o artificial que excluye lo femenino.

El proceso de escritura autobiográfica es una propuesta de Circe que lleva al narrador-protagonistas a “leer” y reflexionar sobre su propia vida. Gracias a la rememoración que la narración posibilita, los hechos y vivencias recordados adoptan una función iniciática tardía que propicia la maduración del personaje y le permite reconciliarse con su pasado, consigo mismo y con la comunidad. En otras palabras, el aspecto iniciático no constituye una cualidad de los acontecimientos vitales en sí mismos, dado que estos no suponen una transformación efectiva en el momento en que ocurren, sino que es a partir de la rememoración que el trabajo de escritura demanda, y la interpelación de Circe, que Rabo se enfrenta a recuerdos dolorosos y reflexiona sobre ellos, tomando conciencia tardíamente de aquellos rasgos de inmadurez que le impiden vivir una vida más plena.

III.5.3.2. La relación con las mujeres: del miedo al remordimiento

Un ejemplo de los efectos que el proceso de escritura tiene sobre el narrador-protagonista se patentiza en las referencias a su primer matrimonio. Al principio, las afirmaciones con respecto a su núcleo familiar demuestran que no advierte la propia responsabilidad en el fracaso matrimonial. La distancia entre él y el recuerdo doloroso de la separación es marcada inicialmente por la inculpación de los otros: “Edith y yo no llegamos a conocernos bien hasta después de que muriera su marido y mi primera mujer, Dorothy, y nuestros dos hijos, Terry y Henri, *me abandonaran*” (p. 11, énfasis nuestro).

El narrador da señales de empezar a sospechar una falla en su comportamiento el día que Allison White (la cocinera) le recrimina que no la trata como a un ser humano, sino como a una cosa insignificante:

Esto era sospechosamente parecido a lo que me había dicho mi primera mujer, Dorothy: que yo la trataba como si a mí ni siquiera me importara cómo se llamaba, como si ella no estuviera allí. La siguiente cosa que me dijo la cocinera también se la había oído decir a Dorothy:
—Creo que le dan pánico las mujeres.
—Yo también —dijo Celeste (p. 81).

Más adelante, tras reconocer que se casó con Dorothy porque así “lo exige el guión de la posguerra” (p. 124), Karabekian confiesa:

De entre todas las cosas de las que me avergüenzo, la que más atormenta a mi viejo corazón es mi fracaso como marido de la buena y valiente Dorothy, y el consiguiente alejamiento de mis vástagos, Henri y Terry, de mí, su papá.

¿Qué habrá escrito bajo el nombre de «Rabo Karabekian» en el Libro Mayor del día del Juicio Final?

«Soldado: Excelente.

Marido y Padre: Caca.

Pintor: Caca» (p. 143).²¹⁶

A partir de entonces, el narrador se refiere a su ex mujer repetidamente como “la pobre Dorothy” (p. 146, 149, 150). Reconoce la discrepancia entre las expectativas para el rol de marido y padre, por un lado, y las condiciones efectivas que en su momento él reunía para afrontarlas: “La pobre Dorothy pensó que se casaba con un militar retirado paternal y maduro. Luego se encontró con un idiota insoportablemente egocéntrico e indisciplinado de unos diecinueve años” (p. 150). De este modo, el protagonista empieza a tomar conciencia de los efectos de su inmadurez en el pasado.

El sentimiento de culpa que el narrador experimenta respecto de su primer matrimonio se magnifica en una “culpa de género” que impregna toda la narración. Si bien no hay ninguna evidencia de que Rabo sea violento con las mujeres (no las maltrata como Dan Gregory hace con Marilee, ni las asesina como Barbazul²¹⁷), en la progresión narrativa queda claro que no tiene en cuenta las necesidades de ellas, no retribuye su ayuda, y no las ve más que como conquistas sexuales o mamás que todo lo deben dar incondicionalmente. Cuando su maestro y patrón, Dan Gregory, despótica contra las mujeres y afirma que ellas deben limitarse a las tareas domésticas y la maternidad sin interferir en los asuntos de los hombres, el joven Rabo se limita a asentir: “Sí, es cierto”, “Sí, señor”, “Sí, señor, entiendo” (p. 86).

²¹⁶ La expresión “floparró” (*Blubeard*, 1998, p. 258) que Rovira traduce por “caca”, en inglés quiere decir “un completo fracaso” (*Merriam-Webster.com*).

²¹⁷ Gregory es un verdadero Barbazul, caracterizado como misógino, racista y fascista. Todo lo que lo rodea, con la excepción de Marilee, es oscuro y lúgubre, como si estuviera impregnado de magia negra.

Dijo que ninguna mujer podría tener éxito en las artes o las ciencias o la política o la industria, porque su labor básica consistía en tener hijos y alentar a los hombres y cuidar de la casa. Me invitó a comprobar esa afirmación nombrando, si yo era capaz, diez mujeres que hubieran conseguido algo en cualquier campo que no fuera la vida doméstica.

Creo que ahora podría nombrar a diez, pero entonces sólo se me ocurrió Santa Juana de Arco. —¡Jeanne d'Arc —dijo— era hermafrodita! (pp. 86-87).

El joven Rabo no posee la suspicacia de Stephen Dedalus; está presto a creer y obedecer. De hecho, el nombre “Rabo” podría ser una expresión de su gilipollez e inmadurez, mientras que su condición monocular (adquirida durante la guerra), un símbolo de su acotada percepción de la realidad.

La indiferencia del protagonista hacia la familia y lo doméstico resulta en que una y otra vez las mujeres (Dorothy, Marilee, Circe, Allison y Celeste) lo abandonen o amenacen con hacerlo. Y aunque él manifiesta comprender las quejas o reclamos femeninos, en la práctica no modifica su conducta y persiste en esperar que ellas se ajusten a los roles convencionales. De allí que su segundo matrimonio con Edith Taft sea un éxito. La “querida Edith” (p. 71), como se refiere a ella frecuentemente, no solo es fabulosamente rica y portadora de un apellido prominente, sino que lo consiente como si fuera una mascota (lo llama su “mapache amaestrado”, p. 152). Rabo la describe con una veneración sospechosa:

Mi querida Edith, *como todas las grandes Madres de la Tierra*, era una multitud. Incluso cuando estábamos los dos solos aquí con el servicio, *ella llenaba esta arca victoriana con amor y júbilo y una intensa actividad doméstica*. A pesar de lo privilegiada que había sido durante toda su vida, *cocinaba con el cocinero, cuidaba el jardín con el jardinero, se encargaba de hacer la compra, daba de comer a los perros y a los pájaros, y hacía amistad con los conejos de campo, las ardillas y los mapaches* (pp. 11-12, énfasis nuestro).

Edith muere dos años antes del verano en que Karabekian escribe la autobiografía, y a su muerte este experimenta un raptó de inspiración artística que lo lleva a pasar seis meses en el almacén de patatas de la propiedad (el cual fue su estudio y hogar antes de casarse con Edith) y pintar su obra maestra. Esta secuencia, muerte de Edith-creación de la gran obra, supone una relación de continuidad entre el apagamiento de la vida femenina y la expresión del vigor creativo del varón. Al completar la pintura, Rabo cierra el almacén para mantenerla

en secreto, como si el cuadro ocupara el lugar que las esposas muertas tienen en el cuento de Barbazul.

El personaje modifica luego su testamento para que el contenido del almacén se revele tras su muerte, junto con la condición de que sus hijos vuelvan a adoptar el apellido Karabekian si quieren acceder a la herencia, en un gesto desesperado por recuperar su lugar en la familia. Mientras que el ocultamiento de la obra y la autorreclusión de Rabo parecen un modo de autocastigarse por los errores del pasado, el testamento da cuenta de la voluntad y la necesidad del personaje, consciente de la proximidad de la muerte (por el subtítulo de la autobiografía sabemos que morirá en 1988), de autoafirmarse frente a sus deudos.

III.5.3.3. La relación de Rabo con el arte

El talento artístico de Rabo se define fundamentalmente por su capacidad para dibujar y retratar con precisión fotográfica, al igual que su maestro, Dan Gregory.²¹⁸ Sin embargo, Rabo rechaza la estética realista de Gregory por ser un arte próximo a la propaganda, inauténtico (“¡Todo lo relacionado con Dan Gregory, salvo sus cuadros, tenía menos conexiones con la realidad y el sentido común que el más radical arte moderno!”, p. 101), que concibe a los artistas como “los jueces del Tribunal Supremo del Bien y del Mal” (p. 86). Esta convicción de la propia superioridad moral es refutada por el patente sadismo de Gregory. Como iniciador, este personaje representa la versión más cruda del sueño americano aplicada a la carrera artística. Le enseña a Rabo que un hombre debe trabajar muy duro para superarse, tolerando maltratos y condiciones adversas sin lamentarse, hasta demostrar que es más diestro que el maestro-patrón. Es decir, el aprendizaje se basa en competir y probar la superioridad del más fuerte.

²¹⁸Allen (1999) relaciona a Gregory con el ilustrador Norman Rockwell (p. 288) probablemente por el sentimentalismo de su obra.

En las antípodas de la estética de Gregory está el Expresionismo abstracto de la posguerra, con el cual Rabo se identifica como pintor.²¹⁹ Por su forma autocontenida y autorreferencial, que rehúye la representación, se asocia a una radical renovación del arte que rechaza el antropocentrismo de la forma predecesora; una suerte de retorno al caos (p. 140) en el marco de disolución cultural que dejan las grandes guerras. Supone también una forma de resistencia contra las nuevas tecnologías de captación y reproducción de imágenes que devalúan el trabajo del dibujante (p. 32), razón por la cual Rabo se desanima respecto de la carrera artística apenas vuelve de la guerra.²²⁰ Finalmente, a diferencia del arte burgués y decimonónico de Gregory, el Expresionismo abstracto se niega a cumplir una función moral: “Quizá lo más admirable de los pintores expresionistas abstractos, ya que las lecciones estúpidas de [la] historia han causado tanto absurdo derramamiento de sangre, fuera su negativa a servir en aquel tribunal [del bien y del mal]” (p. 86). Sin embargo, esta supuesta amoralidad tiene implicaciones metafísicas que se manifiestan en las creencias de Rabo sobre el alma y la carne, y en el concepto de “anti-epifanía” de Terry Kitchen.

Rabo concibe al alma (*soul*) y la carne (*meat*) como entes disociados.²²¹ Mientras que la carne “sigue haciendo estupideces” de las que no le gustaría nada ser responsable (p. 150), el alma es considerada la parte más pura de los seres vivos, el elemento trascendente y elusivo que Rabo suele representar como un tubo de neón:²²² “Lo único que podía hacer el tubo era recibir información sobre lo que estaba pasando con la carne, sobre la que no tenía

²¹⁹En la novela se menciona a los pintores William Baziotes, James D. Brooks, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, Syd Solomon y Bradley Walker Tomlin (*Barbazul*, 1988, p. 145). Rothko y Pollock son personajes, amigos de Karabekian, junto con el ficcional Terry Kitchen.

²²⁰De manera similar, la irrupción de la televisión acaba con el oficio del escritor de cuentos para revistas, que es lo que pone en jaque la continuidad de la carrera literaria de Vonnegut a inicios de los '50.

²²¹Que el personaje no utilice los términos bíblicos *flesh* y *spirit* (véase los capítulos 7 y 8 de la Epístola a los Romanos en *King James Bible*, 2004) puede ser un indicio del carácter profano de sus ideas. La sobrevaloración de la supuesta naturaleza divina del ser humano en detrimento de su materialidad corporal está vinculada con el gnosticismo y el neoplatonismo.

²²²O una cinta fluorescente en *Desayuno de campeones*, donde el personaje también aparece.

ningún control. ... —Y cuando las personas como yo hacemos algo horrible —le dije—, las despiezo y luego las perdono” (p. 150).

La “abstracta” concepción que Rabo tiene del alma como algo inmaculado, superior y disociado del cuerpo (inherentemente malo y pecador) constituye una forma de determinismo, toda vez que postula que el ser humano es víctima de su naturaleza y no tiene posibilidades de cambiar su conducta. En consecuencia, las ideas de Rabo parodian aquellas creencias metafísicas que en su desentendimiento de la realidad material (los cuerpos) consienten acciones aberrantes como la depredación, la tortura, la violación y el asesinato.

Por otra parte, la disociación o alienación del artista respecto del mundo también se plantea en el concepto de *non-epiphany* (“anti-epifanía”) de Terry Kitchen, quien lo explica como la rara vivencia de una libertad suprema, cuando el artista se libera de toda restricción. “—¿«Maravillosamente a la deriva en el cosmos», dices? —me dijo Kitchen—. Es una descripción perfecta de una anti-epifanía, esos momentos rarísimos en que Dios Todopoderoso te suelta el cogote y te deja ser humano durante un rato” (p. 104). La epifanía, en cambio, se vuelve sinónimo de la tiranía de un superyó hipertrofiado,²²³ de imperativos éticos subyugantes que el arte ha contribuido a afirmar a través de la historia:

—Lo malo de Dios no es que se deje ver con tan poca frecuencia —continuó—. Lo malo de Dios es precisamente lo contrario: nos tiene a ti y a mí y a todos agarrados por el cogote casi constantemente.

Me dijo que acababa de pasar la tarde en el Museo Metropolitano de Arte, donde había muchos cuadros que representaban a Dios dando órdenes, a Adán y Eva y a la Virgen María, y a varios santos en agonía, etcétera.

—Esos momentos son muy extraños, de creer a los pintores. Pero ¿quién ha sido alguna vez tan mentecato como para creer a un pintor? ... Esos momentos suelen llamarse «epifanías», y te digo yo que son tan frecuentes como las moscas domésticas —me aseguró (p. 103).

Irónicamente, “los únicos momentos que [Kitchen] había experimentado jamás como anti-epifanías, cuando Dios le dejaba solo, eran los que seguían al sexo y las dos veces que

²²³ La “anti-epifanía” kitchiana no es parte de una teoría estética como la noción de epifanía postulada por el joven Stephen Daedalus (entendida como la captación del alma de las cosas a partir de la contemplación de su totalidad y su estructura; cf. (Joyce, 1960, p. 216-218), sino que tiene la función de satirizar las pretensiones morales del arte en general.

tomó heroína” (p. 105). De manera afín, Rabo compara sus momentos creativos, y los de Gregory y Pollock, con la “abstracción” respecto del mundo circundante producida por el consumo de un opiáceo (p. 88); es decir, un estado de absorción o ensimismamiento que vuelve al sujeto creador, de manera algo siniestra, un desconocido para sus seres queridos (p. 44), como si sintonizara una frecuencia que lo excluye de la comunidad de los mortales (p. 53). De este modo, la “anti-epifanía” conceptualiza el acto creativo como una forma de evasión, congruente con el énfasis que Rabo pone a lo largo de la narración en la condición aislada y sufriente del artista, cuya inexorable alienación respecto del mundo doméstico y cotidiano resulta en adicciones destructivas y finales trágicos como los de Rothko y Pollock.

Aunque Rabo está convencido de su deseo de ser pintor, resulta irónico que utilice una pintura de mala calidad para sus obras (la publicitada Sateen Dura-Luxe). Con el paso de los años, la pintura se descascara y él se convierte en el hazmerreír del mundo artístico. La ironía sugiere que su dedicación al arte no es lo suficientemente seria (es señal de incompetencia no saber elegir la materia prima). Así lo parece si se compara a Rabo con sus amigos artistas. Terry Kitchen, por ejemplo, por dedicarse al arte vive en la miseria, ya que sus padres “se habían negado a darle dinero, con la esperanza de obligarle a ejercer la abogacía o la política, o conseguir un empleo en Wall Street” (p. 147). Rabo, en cambio, nunca logró ese grado de compromiso:

Había abandonado mi sueño infantil de ser artista. Me matriculé en cursos de contabilidad y economía y derecho comercial y marketing y demás en la Universidad de Nueva York. Quería ser un *hombre de negocios*. ... De modo que me contentaría con un tipo de meta más común y general que el arte serio: el dinero. Eso no me entristeció. ¡En realidad me *alivió* mucho! (p. 32, énfasis del autor).

Es gracias al éxito financiero que Rabo ingresa en la familia expresionista: “Para los verdaderos pintores, mi dinero era un pozo sin fondo. ... Fuera cual fuera la cantidad de dinero que necesitaran para lo que fuera, podían obtenerla de Diamond Rabo Karabekian. Compré esas amistades” (p. 33).

El arte no representa un camino duro de sacrificios y privaciones para Rabo, sino más bien para su familia. Son su esposa y hijos quienes sufren a causa de su magnanimidad. Sin embargo, también es cierto que el personaje es víctima de un entorno que subestima la vocación artística por económicamente improductiva (así lo expresan los puntos de vista de Dorothy y de los padres de Rabo, por ejemplo). En un sistema donde la riqueza se multiplica sin esfuerzo a través de la especulación financiera, la dedicación a los negocios y la seguridad que estos brindan favorecen la alienación del personaje y le impiden tomar conciencia del compromiso que demanda su vocación. De esta manera, el personaje sufre una doble carencia: la de la familia y la del goce del arte, que no es valorado por la comunidad inmediata y queda asociado a la culpa de no ser mejor padre y esposo.

III.5.3.4. La intervención iniciática de Circe

En el presente narrativo, la persistencia del comportamiento inmaduro frente a las mujeres es atestiguada por los reclamos de la cocinera (cf. III.5.3.2) y la condescendencia esnob con que Rabo y Paul Slazinger tratan a Circe Berman cuando conversan de arte y literatura. Slazinger, por ejemplo, se jacta “de haber publicado once novelas” (p. 21) frente a ella sin saber que Circe es la prolífica y exitosísima Polly Madison, a quien tanto admira.

La llegada de Circe (a quien Rabo dedica la autobiografía) altera la mustia rutina del protagonista y lo obliga a enfrentarse con su pasado y sus miedos. Esta mujer, que para el narrador “Tiene algo de bruja” (p. 15) como la hechicera homónima de *La Odisea*, se instala en la mansión y rápidamente toma las riendas del lugar: ordena el cambio del menú diario, manda a Rabo a escribir su autobiografía y más tarde renueva totalmente la decoración del vestíbulo. Se entromete en todo y no deja ningún lugar de la mansión sin revisar, con la excepción del viejo almacén, aunque pregunta insistentemente sobre su contenido.²²⁴

²²⁴ Para Shields (2011), el personaje de Circe se basa en Jill Krementz (p. 379), segunda esposa de Vonnegut y “the very model of a feminist –liberated in all respects, including not wanting the domestic duties of

Circe es una mujer segura de sí misma e independiente, que desafía la visión que Rabo tiene del arte (y del mundo en general) con contraargumentos que vuelven dialógica la narrativa. Cuestiona las convicciones del protagonista y lo interpela desde una posición más en sintonía con el tiempo presente, respecto del cual el protagonista parece al margen, atrapado en el pasado como el “guarda de museo” que declara ser (p. 14).

Contra la perspectiva aburguesada de Rabo (representada por el cambio de residencia de Rabo, que se muda del almacén de patatas a la mansión Taft, y la jactancia del personaje por el valor económico de su colección de pinturas abstractas), Circe Berman defiende, desde el ámbito de las letras, un realismo “aggiornado”, que recupera la representación con un sentido político al tratar sobre “embarazos involuntarios y el incesto y la esclavitud y las traidoras amistades escolares y demás” (p. 62). Desde el punto de vista de ella, el persistente gusto por los cuadros expresionistas implica un desprecio de los hechos y la información (p. 20); es decir, una negativa a conocer e intentar comprender el mundo contemporáneo. Los libros que ella escribe son “una serie de novelas para jóvenes asombrosamente sinceras y tremendamente populares, varias de las cuales ya habían sido llevadas al cine” (p. 22), y “tan fáciles de conseguir como un paquete de chicles” (p. 26). La quinceañera Celeste (la hija de la cocinera) los tiene todos, mientras que para Paul Slazinger son “obras maestras de la literatura” (p. 117).

La redecoración del vestíbulo de la mansión que Circe emprende tiene por finalidad –de manera afín al arte conceptual y performativo– provocar a Rabo. Circe no solo interviene el espacio retirando los cuadros abstractos, sino que cambia todo el aspecto de la amplia antesala siguiendo una estética de reminiscencia gótica, que para Rabo es *kitsch* (p. 78).

motherhood” (p. 344). Su capacidad de imposición queda demostrada por el hecho de haber convencido a Vonnegut de adoptar a Lily cuando él “adamantly did not want any more children” (p. 344). La pareja tuvo tres intentos de divorcio, uno de ellos por adulterio de Krementz. La biografía de Shields transmite una imagen negativa de esta mujer frente a la más angelical y victimizada de Jane Marie Cox, proyectada posiblemente en los personajes de Dorothy y Edith. Marilee, por su parte, es probablemente un trasunto de Loree Rackstraw.

...Papel pintado con rosas del tamaño de una col contra un fondo negro, zócalos, marcos y puertas de color caca-de-bebé, y seis litografías de niñas columpiándose, con cortinas de terciopelo púrpura, y marcos dorados que debían pesar tanto como la limusina que me había conducido hasta esta catástrofe (p. 72).

En su conmoción, a Rabo se le cae el parche del ojo mutilado, hecho que, a la vez que revela la vanidad del personaje (según Slazinger, el ojo no se ve tan mal como Rabo pretendía), indica simbólicamente la confrontación con una verdad.

Circe concibe el arte como comunicación (p. 27), en función de lo cual la relación con el receptor se vuelve central y la idea o significado atribuible a la obra es tan importante como la forma:

“¿No consideras que estos cuadros de niñas columpiándose sean obras de arte? —dijo Mrs. Berman en tono burlón—. Intenta pensar lo que pensaron los victorianos al contemplarlos: lo enfermas que estarían o lo infelices que serían muchas de estas alegres o inocentes niñas en poco tiempo (difteria, neumonía, viruela, abortos, maridos violentos, pobreza, viudez, prostitución), la vida y la muerte más miserables” (p. 79).

La escritora pone nuevamente frente al protagonista la cuestión de la desigualdad y el sufrimiento de las mujeres a través de la historia (como lo hizo Marilee en 1950), sacando a la luz las injusticias que el “realismo” de Dan Gregory ocultaba. El énfasis en la recepción del público victoriano también destaca la importancia de la contextualización, del reconocimiento del anclaje de la obra en el mundo.

De manera congruente con la revalorización de un arte histórica y culturalmente situado, Circe no acuerda con el menosprecio de los jóvenes contemporáneos que Rabo manifiesta al quejarse asiduamente de su ignorancia: “Ni siquiera saben nada de la guerra de Vietnam ni de la Emperatriz Josefina, ni lo que es una Gorgona” (p. 59). El disenso de Circe no apunta a celebrar el antiintelectualismo, sino a ridiculizar la sabiondez de Rabo y poner de relieve su inadaptación respecto del contexto actual, su falta de compromiso con la educación de los jóvenes y su falta de respeto hacia los intereses y capacidades de ellos. En este sentido, la perspectiva de Circe transmite los principios detrás de la “estética de la accesibilidad” vonnegutiana (cf. II.2.4.4). La empatía de ella hacia la juventud sugiere una suerte de

militancia pedagógica, que se interesa por encontrar formas de representación capaces de captar la atención del público contemporáneo.

Mrs. Berman los defendió. Dijo que ellos habían llegado un poco tarde para hacer algo contra la guerra de Vietnam, y que tenían formas más interesantes de aprender lo que era la vanidad y el poder del sexo que estudiar a una mujer que vivió en otro país hace ciento setenta y cinco años.

—Lo único que hay que saber sobre las Gorgonas —añadió— es que no existen (p. 59).

Aunque el recelo que Circe le inspira a Rabo no se disipa hasta los últimos capítulos de la novela, la narración revela que él no permanece indiferente a las protestas e interpelaciones de ella. Esto se advierte, por ejemplo, en la triple repetición de enunciados como “Será mejor que les explique a mis lectores jóvenes...” (p. 18, 33 y 157), indicadores de un acercamiento más “docente” a la juventud.²²⁵ O en la apropiación de la interpretación de Circe sobre las litografías: Rabo la repite ante unos escritores soviéticos de visita, cuya efusividad y conmovida respuesta tras la explicación contrasta con la fría disposición cerebral que manifiestan al principio hacia la colección de arte abstracto:

Cuando se iban, sin embargo, tuvieron que preguntarme por qué había puesto aquellos cuadros tan malos en el vestíbulo.

Y yo les largué la conferencia de Mrs. Berman sobre los horrores que les esperaban a aquellas criaturas, y casi les hice llorar. Se quedaron tremendamente apurados. Me pidieron disculpas efusivamente por no haber comprendido el verdadero significado de las litografías, y me dijeron que, ahora que yo se lo había explicado, estaban unánimemente de acuerdo en que aquéllos eran los cuadros más importantes de la casa (p. 94).

III.5.3.5. Una iniciación lograda

Mientras que para el protagonista la pintura abstracta se asocia con un proceso creativo que tiende a la evasión y la irreflexividad, el proceso de escritura autobiográfica implica un trabajo lento e introspectivo que, a través de la rememoración y la narración, posibilita un mejor conocimiento de sí, como si fuera la autoconfesión de los propios

²²⁵ Que Vonnegut era consciente de las implicaciones de dirigirse a un público joven lo demuestra, por ejemplo, la carta que escribe a Paul Engle en enero de 1987, en la que sostiene que el problema de escribir autobiografías por ese entonces es que la gente menor de 50 años no sabe nada sobre el pasado, por lo que hay que explicarlo todo: “Not only do you have to explain the Chicago Renaissance: you have to explain the Italian Renaissance, too. It really is almost that awful” (*Letters*, 2014, p. 314).

crímenes por parte de Barbazul. En este sentido, la novela es el retrato de una culpa tanto como la proyección de una reconciliación.

Al igual que la maga homérica ayuda a Odiseo a volver a casa, la relación con Circe contribuye a que Rabo “vuelva a la vida” y reconecte a través del arte con la comunidad. Por esto es que la novela supone al final una iniciación lograda. La alusión a la resurrección de Lázaro da la pauta de la índole espiritual del “renacimiento” del protagonista.

—Estaba bastante contento en junio —dije—, y entonces apareciste tú.

—Sí —dijo ella—, y también pesabas seis kilos menos y estabas diez veces más pálido, y mil veces más decaído, y tu higiene personal estaba tan descuidada que casi no podía bajar a cenar contigo. Temía coger la lepra. ... Te devolví a la vida —me dijo—. Eres mi Lázaro. Lo único que Jesús hizo por Lázaro fue devolverlo a la vida. Yo no sólo te devolví a la vida, sino que además te ayudé a escribir tu autobiografía (p. 78).

Además de la renovación de la mansión y la escritura de la autobiografía, Circe logra que Rabo finalmente le enseñe lo que oculta en el almacén. La apertura del lugar tan celosamente guardado marca la recuperación de la autoconfianza en el protagonista, y termina de plasmar la reconciliación simbólica con el género femenino y con él mismo.

III.5.3.5.a. “Ahora les toca a las mujeres”

El secreto del almacén es el último cuadro pintado por Rabo tras la muerte de Edith. Su título definitivo, “Ahora les toca a las mujeres”, suena tanto a desafío socarrón como a un reconocimiento de impotencia y rendición por parte del varón (o Barbazul).

El cuadro es un “armatoste” (p. 164) de casi 50 metros cuadrados, compuesto por los paneles reciclados de “Azul de Windsor número diecisiete” (p. 27), una de las pinturas abstractas arruinadas por el Sateen Dura-Luxe. En las referencias al original persiste la ridiculización de Rabo como artista inauténtico: el cuadro consistía en una pátina uniforme del tono de azul aludido en el título, que es sencillamente el mismo que figura en la lata del color. En su momento, “Azul de Windsor número diecisiete” fue comprado por una gran compañía (la GEFFCo) para adornar el vestíbulo de su edificio central y así mostrar que

estaban a la vanguardia “no sólo de la técnica, sino también del arte” (p. 159), dado el tamaño récord del cuadro. La nueva versión, en cambio, representa con minucioso detalle una escena del 8 de mayo de 1945, descrita por Rabo a Circe del modo siguiente:

Estábamos de pie al borde de un bonito valle verde en primavera. Había, exactamente, cinco mil doscientas diecinueve personas allí junto a nosotros o más abajo. La figura más grande era del tamaño de un cigarrillo, y la más pequeña como una cagadita de mosca. Había unas cuantas granjas y las ruinas de una atalaya medieval en el borde, donde estábamos nosotros. El cuadro era tan realista que podría haber sido tomado por una fotografía.

—¿Dónde estamos? —me preguntó Circe Berman.

—Donde estaba yo cuando salió el sol el día que se terminó la Segunda Guerra Mundial en Europa (p. 163).²²⁶

La triple referencia ficcional a esta escena en *Barbazul* (en los capítulos 25, 30 y 34) ha sido relacionada por Klinkowitz (2010) con el incesante trabajo de elaboración estética (y narrativa, cabría agregar, considerando el proceso de escritura de la autobiografía) implicado en la búsqueda de la expresión más sincera y justa de la experiencia recordada: “Karabekian’s method reminds readers of another point: how simply fixing a moment in time, as Dan Gregory has done in his finely accurate but ultimately lifeless illustrations, risks losing the essence of any event” (p. 138).

El retorno al arte mimético (“El cuadro era tan realista que podría haber sido tomado por una fotografía”, *Barbazul*, 1988, p. 163) aparece como la forma más adecuada para Rabo de lograr una representación auténtica, puesto que así no solo puede plasmar en detalle la imagen mental del recuerdo, sino que también le hace justicia a su principal talento: la capacidad para “dibujar o pintar cualquier cosa que vieran mis ojos con el mayor parecido” (p. 145), de la que siempre se ha sentido orgulloso en el fondo (p. 154).

²²⁶ La instantánea del fin de la guerra es un motivo ya presente en el final de *Matadero cinco*. Por otra parte, en *Fates Worse Than Death*, Vonnegut incluye y comenta una fotografía tomada en mayo de 1945, que lo muestra a él y otros jóvenes soldados junto a un carro de madera (al igual que Billy al final de *Matadero cinco*): “The photograph that follows shows what O’Hare and I looked like at the end of the World War II in Europe, in early May 1945. We are very hungry, and have been in that condition since being captured by the Germans in late December 1944 ... We are somewhere in rural southeastern Germany, near the border with Czechoslovakia. ... In my novel *Bluebeard* I described the valley we have just left behind. It is being stripped of everything edible, as though by a locust plague, by liberated prisoners of war like ourselves, by convicts, lunatics, concentration camp victims, and slave laborers, and by armed German soldiers. We are hoping to find the American Army, so that we can eat and then go home” (*Fates*, 1992, p. 217).

III.5.3.5.b. Símbolos de transformación

En el contenido de “Ahora les toca a las mujeres” resuena la sugerencia hecha por Circe la primera vez que discute con Rabo sobre los cuadros abstractos, cuando describe lo que preferiría ver en la tela de un Pollock:

Una montaña de cadáveres yaciendo esparcidos por el suelo. Y muy cerca de nosotros, la cara de una hermosa niña de dieciséis o diecisiete años. Está atrapada bajo el cuerpo exánime de un hombre, pero ella todavía está viva, y mira fijamente la boca abierta de una anciana muerta cuya cara está a sólo unos centímetros de ella. De esa boca desdentada salen diamantes y esmeraldas y rubíes (*Barbazul*, 1988, p. 21).

La sugerencia de Circe se inspira a su vez en el relato de cómo sobrevivió la madre de Rabo al genocidio armenio, masacre cuyo año es uno de los puntos de referencia para datar el cambio de siglo y el ocaso o crisis de la civilización occidental, siguiendo a Steiner (1971, p. 29).

Mi madre yacía allí, contemplando el rostro del cadáver de una anciana desdentada que había a pocos centímetros. La boca de la anciana estaba abierta, y en su interior, y también en el suelo, debajo de su boca, había una fortuna en joyas por engastar (*Barbazul*, 1988, p. 19).

Circe está convencida del poder y la verdad de esa imagen, que representa el sufrimiento y la salvación humanos a partir de figuras femeninas: “Podrías construir una nueva religión, una religión mucho más necesaria, además, a partir de un cuadro así” (p. 21); propuesta que sugiere que el arte, a pesar de sus vínculos con la injusticia,²²⁷ siempre es capaz de reinventarse y encontrar nuevas formas de transmitir aquello que se tiene por sagrado.

Hay una evocación del misterio cristiano en la visión de Circe, si se la interpreta como alusión a la idea de que solo a través de la conciencia del sacrificio y la muerte se accede a la vida verdadera; es decir, si pensamos en las víctimas de la guerra como trasuntos de

²²⁷ “...Within classical and European civilization itself, numerous representative achievements –literary, artistic, philosophic– are inseparable from the milieu of absolutism, of extreme social injustice, even of gross violence, in which they flourished. To be argued seriously, the question of the ‘guilt of civilization’ must include not only colonialism and the rapacities of the empire but the true nature of the relations between the production of great art and thought, on the one hand, and of régimes of violent and repressive order, on the other” (Steiner, 1971, p. 64).

Jesucristo, y en las joyas que pasan de una generación (la anciana) a otra (la joven) como un símbolo del don (o el conocimiento, o el valor) de la salvación. El cuadro mismo semeja, desde la distancia, un “triángulo de joyas apelotonadas” (*Barbazul*, 1988, p. 171), lo cual alude a la obra de arte misma como el tesoro que puede propiciar la salvación.

Visto de cerca, a Circe le llama la atención, entre la multiplicidad de figuras pintadas, el cadáver hinchado y putrefacto de una mujer: una vieja reina gitana, cuyos súbditos fueron asesinados por unos desertores. De su boca salen “rubíes y diamantes” (p. 167), piedras cuyos colores son los del fuego y pueden significar la transmutación de la experiencia de Dresde.

En medio de la apariencia festiva del valle primaveral en el que se encuentran hombres y mujeres de todas las naciones, víctimas y victimarios, la imagen del cadáver femenino recuerda el horror que los condujo allí en primer lugar, y retoma la denuncia de la violencia contra las mujeres hecha por Marilee: “Las guerras se hacen precisamente para reducir a las mujeres de todo el mundo a esa condición. En las guerras los hombres hacen ver que luchan entre ellos, pero la verdad es que luchan siempre contra las mujeres” (p. 132). Esta denuncia se amplía mediante la conexión con los “acorralados y gaseados” romaníes para señalar la tendencia humana al abuso de los más débiles en general:

En Europa había notorias disputas sobre qué razas y subrazas eran chusma, pero todos los europeos estaban de acuerdo en que los gitanos, que robaban, predecían el futuro y traficaban con niños, eran los enemigos de toda la humanidad decente. De ahí que fuesen perseguidos por todas partes. ... La mayoría habían sido acorralados y gaseados en campos de exterminio, lo cual le pareció bien a todo el mundo. ¿A quién le gustan los ladrones? (p. 167)

Se obtiene así un complejo de figuras e imágenes (mujer, cadáver, reina, pobreza, gitanos) representativo de los oprimidos y perseguidos de la tierra, los herederos del Cielo frente a sus farisaicos perseguidores, que evoca la posición de las mujeres en el texto bíblico, donde frecuentemente (en el Libro de Rut, por ejemplo) aparecen solas, amenazadas, al borde del desamparo: “...una dimensión en la que la mujer se abre a una especie de humanidad proletaria, resistente, continua, explotada, a la espera de la emancipación en un mundo hostil” (Frye, 1996, p. 274). En este sentido, la representación del cuerpo femenino en

descomposición como si fuera un cuerno de la abundancia (por las joyas que salen de su boca) invita a pensar en cuán ligadas están las conquistas y tesoros de la civilización al sacrificio, la opresión y la muerte.

III.5.3.5.c. La reintegración a la comunidad y la reconciliación consigo mismo

El realismo y la popularidad de “Ahora les toca a las mujeres” confirman el prevalecimiento final de la concepción que Circe tiene del arte. Además de la admiración de ella (“¿Acaso no sabes lo valioso que es este cuadro? Es mi obligación decirte que, en cierta forma, éste es un cuadro importantísimo”, p. 169), la pintura gana la atención del amplio público: “un creciente flujo de visitantes” que son “gente corriente” visita la mansión (p. 164). “Ahora les toca a las mujeres” es la vía por la que el personaje se reintegra en la comunidad.

El cuadro es parte de la colección de la mansión-museo, cuyo recorrido incluye todas las formas estéticas que han contribuido a la formación artística de Rabo: “Primero están las condenadas niñitas columpiándose en el vestíbulo y luego las obras más tempranas del primer Expresionismo Abstracto, y luego el armatoste absolutamente tremendo del almacén de patatas” (p. 164). Este último es tan convocante que los visitantes “hacen el recorrido dos veces o más: no por toda la exposición, sólo por el almacén de patatas. ¡Ja! ... ¡Es una atracción turística! ¡Es un parque de atracciones! ¡Es Disneylandia!” (p. 164). Como lo exhibe la cita, la atmósfera al final de la novela es de júbilo.

Por un lado, el foco está puesto en los receptores profanos y su experiencia estética: son ellos quienes efectivamente gozan de la obra de arte. Los especialistas y teóricos del arte (los “críticos solemnes” nunca aparecen por el lugar, p. 164) quedan al margen. También las empresas de pretensiones faraónicas como GEFFCo. El cuadro ni siquiera está en la mansión, sino en el humilde almacén de patatas. De este modo, del énfasis autorreferencial de la etapa

abstracta se pasa al énfasis comunicativo de la nueva etapa; y del cuadro como objeto de contemplación, al cuadro como lugar de reunión.

También la escena que la pintura muestra es un lugar de reunión. La representación de “cinco mil doscientas diecinueve personas” (p. 163) en un valle primaveral, cada una con su propia historia, provee una imagen pictórica de la vocación pacifista de Vonnegut, y plasma su técnica compositiva: la yuxtaposición y entrecruzamiento aleatorios de las trayectorias de muchos personajes, cuyas perspectivas se complementan, corrigen o contradicen. A diferencia de las ilustraciones de Gregory con su punto de vista monolítico y jerarquizado, y de los cuadros asépticamente monocromáticos como “Azul de Windsor número diecisiete”, la nueva pintura de Rabo despierta el interés de los espectadores y los invita a preguntarse sobre la multiplicidad de historias que contiene. Al principio, el protagonista comparte sus versiones con los visitantes, pero pronto se cansa y los anima a que ellos creen las propias, con lo cual la obra se independiza del creador y pasa a ser patrimonio de todos. Esto es congruente con la representación del pintor, dibujado de espaldas en la tela, que sugiere la elusión de “a unified or absolute point of reference” (Hertweck, 2011, p. 149) y la demostración de que el arte “can be instructive without being totalizing in its vision” (p. 150), pues solo abandonando el egocentrismo, la autosuficiencia y la unidimensionalidad de la perspectiva única y autorizada tal vez sea posible para el arte proyectar la imagen de un mundo más justo y recuperar esa dimensión festiva propiciadora de la *communitas*, como lo sugiere el intercambio entre Circe y Rabo a propósito del contenido de la pintura (en los capítulos 35 y 36).

Tras dos horas de observar y comentar “Ahora les toca a las mujeres”, Rabo y Circe vuelven a la mansión en una atmósfera de “humor poscoito” (p. 172) que señala la intensidad del momento compartido y la amistad que se ha sellado entre ambos (“Creo que ahora somos verdaderos amigos”, p. 153). Es entonces cuando Circe, a la manera de una sacerdotisa,

sugiere la acción simbólico-ritual que cierra la novela: le propone a Rabo que mire con amor sus manos (“esos extraños animales inteligentes”) y que su alma “le dé las gracias a tu carne por haber hecho, finalmente, algo maravilloso” (p. 173). Esta última intervención del personaje femenino supone la absolución y reconciliación del protagonista consigo mismo un año antes de su muerte, cerrando el ciclo vital de iniciaciones. En este sentido, *Barbazul* es una de las novelas de Vonnegut con el final más epifánico y apocalíptico (en el sentido bíblico): “Dichosa Carne. Dichosa Alma. Dichoso Rabo Karabekian” (p. 174).

Capítulo 6: Las últimas novelas

III.6.1. *Hocus pocus* (*Hocus Pocus*, 1990)

La primera edición de *Hocus Pocus* fue publicada por Putnam en 1990 y traducida al español en 1991 por Ramón Buenaventura para Alfaguara, con el título de *Birlibirloque*. Dos traducciones más aparecieron en 1993 y en 2019, para las cuales se optó por mantener el título *Hocus pocus*. La de 1993 es la versión conjunta de Argelia Castillo y A. Homero Flores para Grijalbo México (sobre la que nos hemos basado para el análisis por razones de disponibilidad), mientras que la traducción más reciente es obra de Ariel Dilon para La Bestia Equilátera.

Nuevamente nos encontramos con una autobiografía ficcional: en este caso, de un veterano de Vietnam, Eugene Debs Hartke, cuyo nombre alude a los de dos personalidades políticas, oriundas del estado de Indiana. Ellos son Eugene V. Debs (1885-1926), el líder sindical y candidato presidencial del Partido Socialista en cinco elecciones, y Vance Hartke (1919-2003), el senador demócrata por Indiana entre 1959 y 1977, fuerte opositor de la guerra de Vietnam. Estas alusiones marcan la orientación política de la novela, y son un telón de fondo contra el cual se recorta la desencantada visión del mundo que el narrador-protagonista expresa, cuyo desarrollo y caracterización ambigua ponen en evidencia cómo las instituciones de una cultura patriarcal tienen un efecto contrainiciático.

Hocus pocus está compuesta por 40 capítulos precedidos de una nota del editor, cuya firma “K. V.” (*Hocus pocus*, 1993, p. 10) sugiere la identidad con el autor. Allí se explica la estructura fragmentaria del texto, escrito por Eugene en trozos numerados de papel de diversos tamaños, usos y calidad. Esta decisión es tachada de enigmática, dado que, teniendo a disposición una gran biblioteca, nada le hubiera impedido al narrador “arrancar las guardas y convertirlas en cuartillas” (p. 9). El editor especula sobre la posible pretensión de establecer

una reputación humilde por parte de Eugene, quien se enfrenta a un proceso judicial. También aventura la idea de que la decisión de escribir en cualquier papel a mano pudo deberse a la urgencia de un impulso inicial, mientras que la conciencia de estar componiendo un libro se aclaró a medida que el personaje avanzó en la escritura. De este modo, desde el inicio se establece, en el plano extradiegético, la duda respecto de las motivaciones del narrador-protagonista, mientras que la referencia al proceso creativo como algo que se emprende sin plena conciencia del horizonte que delimita su sentido señala cierta crudeza de sus confesiones.

El final y el comienzo de los trozos de papel que componen el texto de Eugene son demarcados visualmente por líneas divisorias. Estos fragmentos, agrupados a su vez en capítulos, pueden comprender desde una palabra hasta varios párrafos. De este modo, prevalece la estructura episódica y la temporalidad desordenada y no lineal que caracterizan la escritura de Vonnegut, las cuales en este caso parecen reflejar la historia de ruina y desperdicio que se narra en la novela.

III.6.1.1. El Valle de Mohiga: microcosmos de la nación norteamericana

La acción novelesca transcurre principalmente en la pequeña localidad de Scipio, situada a orillas de un lago en el boscoso Valle de Mohiga,²²⁸ cuya historia refleja el declive desde los tiempos “más optimistas” del siglo XIX, “cuando no se comprendía cabalmente que los seres humanos estaban destruyendo el planeta con los desechos de su propia ingenuidad” (p. 21), hasta finales del siglo XX, cuando el protagonista siente que “el Mundo se va a acabar... muy pronto” (p. 13).

Mientras que el dinámico siglo XIX es el tiempo de intrépidos emprendedores que, como el personaje Aaron Tarkington, se adentran en el territorio para urbanizarlo e

²²⁸ Posible trasunto del pueblo de Scipio en el condado de Cayuga, al norte del estado de Nueva York.

industrializarlo, la actualidad –el presente narrativo es el año 2001– es testigo del agotamiento del impulso modernizador-explotador. Los favorecidos descendientes de los pioneros están vendiéndolo todo, en un contexto de decadencia material (de puentes derrumbados, cañerías obstruidas, derrames de petróleo, desechos radiactivos, aguas envenenadas, bancos saqueados y corporaciones liquidadas, p. 111) y moral (“Aunque se quede usted, su dinero y su alma ya se habrán largado de aquí”, p. 324).

La historia del Valle de Mohiga es paradigmática de las historias de muchas localidades estadounidenses sumidas en el deterioro y el abandono, en un país donde los intereses de la *ruling class* (expresión que puede traducirse por *clase gobernante/dirigente/dominante*) están cada vez más divorciados de los ideales democráticos y republicanos sobre los que se fundó la nación.

La elección de nombres como Aaron y Elias (de la familia de pioneros del Valle de Mohiga) evoca la matriz mítico-bíblica a partir de la cual se lee la experiencia en el Nuevo Mundo (cf. II.1), a la par que sugiere un modo de marcar la divergencia entre una clase terrateniente que se proyecta como casta privilegiada –en la Biblia, Aarón es el hermano de Moisés que funda el primer linaje de sacerdotes judíos (Éxodo 28-29) y luego consiente en la creación del becerro de oro que enfurece a Yahvé (Éxodo 32)– y aquellos de sus miembros con aspiraciones más justas o altruistas como Elias Tarkington (una variante de Eliot Rosewater), cuyo nombre remite al del profeta enfrentado con Ajab y Jezabel por el culto a Baal (1ª de Reyes 18) y la expropiación de las tierras de un súbdito (1ª de Reyes 21).

En la novela, Aaron Tarkington es el creador de la Mohiga Wagon Company, fabricante de los principales vehículos para el traslado de mercancías (los carros “Conestoga”) y fundador de un linaje de millonarios. Mientras sus 3 hijas se casan con hombres de las familias ricas y prominentes que conforman el patriciado, su hijo Elias permanece soltero y lega, al morir, la vasta propiedad familiar para la creación de un instituto

donde se ofrecerá “una educación universitaria gratuita a las personas de cualquier sexo, edad, raza o religión” (p. 27).

III.6.1.1.a. La educación de la juventud: representación satírica de la brecha social

Casos como el de Elías Tarkington son excepciones, y el retrato de la *ruling class* que la narración presenta destaca la mezquindad empedernida con que sus miembros protegen los propios intereses, sin importar la injusticia que ello conlleve. Así, el “Intituto Gratuito del Valle de Mohiga” fundado en 1869 se convierte seis años después en el “Colegio Tarkington”, luego de que el hijo de una acaudalada familia experimente “la desgracia” (p. 30) de graduarse allí. A causa de ello, su abuelo, miembro de la Junta Directiva, propone el cambio de nombre para que suene más aristocrático y a tono con las aspiraciones clasistas, para dejar de ser “una casa de beneficencia o un hospital” (p. 30).

En consecuencia, el instituto se transforma en un exclusivo y costoso centro educativo que acoge la resaca de la juventud privilegiada, aquella considerada “no educable” (p. 32) por universidades de prestigio, que rechazan a los jóvenes con problemas de dislexia o tartamudez por ser de lento aprendizaje: “Once de los Moellenkamp eran disléxicos y acudieron al colegio de Scipio pues ninguna otra institución de enseñanza superior los habría aceptado” (p. 30). Esta micropráctica eugenésica lleva a las familias a subvencionar un entorno protegido donde sus desaventajados vástagos desarrollen el espíritu triunfador que se espera de ellos (p. 145). Los nombres ridículos de materias como “Física para No Científicos” y “Apreciación Musical para No Músicos” (p. 109) son indicadores del grado de adaptación de la enseñanza a las necesidades de unos estudiantes-clientes cuyos alcances intelectuales, “aunque respetables, no eran los convencionales” (p. 83).

Al mismo tiempo que nace el Tarkington, en el año 1875 se crea en el área “una cárcel rural para los delincuentes juveniles provenientes de los barrios bajos de las ciudades” (p.

30), inspirada en la creencia de que un entorno natural podría contribuir a su reformación. Un siglo más tarde, el detalle de que la población estudiantil del Tarkington no ha variado en número (300 personas) desde 1925 contrasta con lo que sucede en la ya masiva prisión, cuyo imponente emplazamiento resulta paródico respecto de aquella imagen inspiradora para los primeros colonos, de “la ciudad sobre la colina” (cf. II.1.2.2):

Pero el rústico campo de trabajo forzado ubicado al otro lado del lago se había convertido en una enorme fortaleza de hierro y manipostería sobre la desnuda cima de una colina: la Institución Correccional de Máxima Seguridad para Adultos del Estado de Nueva York albergaba bajo llave a 5000 de los peores criminales del estado.

Hace 2 años, el colegio todavía tenía 300 estudiantes, pero la población de la prisión, bajo monstruosas condiciones de apiñamiento, había crecido a 10000 (p. 31).²²⁹

El Valle de Mohiga y sus dos instituciones señeras constituyen así el escenario de una creciente desigualdad. El paralelismo antitético entre los estudiantes que por su “incapacidad juvenil plutocrática” (p. 32) asisten al Tarkington, por un lado, y los jóvenes criminales que Athena alberga en número cada vez mayor, por otro, se introduce de manera dispersa en la narración, mediante referencias que ilustran con ironía los efectos de una incontrolada concentración de riqueza. En el capítulo 9, por ejemplo, se detalla el tipo de instalaciones en las que se alojan los personajes a uno y otro lado del lago: habitaciones amplias, lujosas y completamente equipadas para dos personas, por una parte, y celdas sobrepobladas con una mesa de ping pong y un televisor cada 300 presos, por otra. En el capítulo 10 se afirma: “Cada año fallecían 30 reclusos en Athena por cada estudiante que obtenía el grado de Bachiller en Artes y Ciencias del Tarkington” (p. 100).

La gran población carcelaria es mayoritariamente de piel oscura (“Cuando entré a trabajar en Athena, sólo había reos que habían sido clasificados como Negros”, p. 95), lo cual conduce a la reinstalación oficial de la segregación racial en el sistema penitenciario, bajo la premisa de que el mestizaje es negativo: “En teoría, aplicable por igual al caso de las

²²⁹ En la nota del editor se especula que Hartke ha preferido expresar los números con cifras en lugar de palabras porque: “Quizá haya considerado que los números pierden gran parte de su poder cuando se ven diluidos por el alfabeto” (*Hocus pocus*, 1993, p. 10). Como estrategia metaficcional, remite al poder enajenante de la cuantificación (Cf. III.6.1.3.a y Fromm, 1970).

penitenciarias, los individuos se sienten más cómodos en compañía de miembros de su misma raza” (p. 336). Aunque hay referencias a los grupos hispano, asiático e indígena, el polo opuesto a la *ruling class* está especialmente representado por la enorme masa de presidiarios negros y mulatos. De esta manera se representa la extrema divergencia, en cuanto a posibilidades de desarrollo, que los jóvenes estadounidenses enfrentan en función de su posición socioeconómica y color de piel. Esto se vincula a su vez con condiciones de subsistencia sumamente disímiles que afectan a cada grupo desde la infancia, referidas mediante metáforas provenientes de la ciencia ficción espacial (“Alton Darwin me hablaba sobre el planeta donde había habitado antes de ser transportado en una caja de acero a Athena”, p. 93), que señalan el grado de extrañeza o ajenidad entre los diferentes estratos sociales.

Si bien la clase dirigente representa en general a los ciudadanos ricos y predominantemente blancos, en su relación con el dinero no se diferencia de los presos: “Estoy de acuerdo con el gran escritor Socialista George Orwell, quien afirmaba que los ricos son pobres con dinero” (p. 238). Tanto unos como otros aspiran a poseer los mismos bienes suntuarios: “los más lujosos automóviles, joyas, relojes muy caros y ropa elegante” (p. 239). En todo caso, la diferencia es que los miembros de la *ruling class* tienen injerencia en el destino del país y, sin embargo, están totalmente descomprometidos respecto de él: “...ya sea que hubieran alcanzado la cima o nacido en ella, concebían a los estadounidenses como extranjeros” (p. 322). En su funcionamiento a la manera de un club exclusivo cuyos socios han alcanzado un alto grado de sofisticación para estafar “legalmente” al pueblo, la *ruling class* representa una mentalidad imperialista y colonialista todavía vigente.

La ironía de que el Tarkington acabe por convertirse en la nueva sede de la prisión de Athena, luego de que la “mayor fuga masiva de la historia de Estados Unidos” (p. 13) resulte en la toma del colegio por los presos y el cruento enfrentamiento de los de arriba y los de

abajo, pone en evidencia el lazo que une a los diferentes sectores sociales en un solo destino, y cierra la sarcástica progresión narrativa que vaticina los efectos devastadores de una desigualdad aberrante.

En la convergencia espacial de colegio y prisión se señala la trampa que encierra la cultura propia: una vez aprendida e incorporada, parece imposible romper los grilletes que impone sobre la imaginación. Al darse en un contexto de segregación –donde la universidad constituye un espacio de privilegio al que acceden mayoritariamente los ricos y blancos, y donde la cárcel es el destino habitual para los pobres y negros–, las vías de formación más comunes en el mundo ficcional (los estudios formales o la criminalidad) no guardan ninguna relación con los procesos de maduración humana y sus instancias iniciáticas. A ello se suma que el contexto vital de los personajes es el de “una nación arruinada, cuyos bienes habían sido vendidos a extranjeros”, “abrumada por toda clase de plagas incontrolables, por la superstición, el analfabetismo y la hipnótica TV”, y “donde los pobres no tenían acceso a los centros de salud” (p. 105). De manera que, si los procesos de maduración y las iniciaciones dependen, para su desenvolvimiento exitoso, de vínculos comunitarios genuinos a favor de la preservación colectiva, el mundo representado no solo atestigua su falta, sino su inviabilidad.

III.6.1.2. La ambigüedad del narrador-protagonista

Eugene Debs Hartke, el narrador-protagonista, ocupa una posición intermedia entre los extremos sociales analizados y se caracteriza, en general, por la ambigüedad. Esta es el efecto de una narración profusa en ironías, por las que el personaje alterna entre la lucidez y la necedad, la humildad y la vanidad, las condiciones de víctima y victimario.

La toma de conciencia de Eugene respecto de su lugar en la sociedad como peón de la clase gobernante podría ser la razón que lo impulsa a escribir su libro, en un acto de autoexculpación y como mecanismo de defensa. Como señala Broer (1994), se trata de una

escritura que invita a la lectora o lector a analizar y juzgar al protagonista, “probing his culpability and his sanity” (p. 180).

III.6.1.2.a. El lado oscuro de Eugene

Eugene es una variación del típico protagonista vonnegutiano: veterano de guerra, culposo, inmaduro en su relación con las mujeres, despreciado por sus hijos. Como Howard Campbell, posee un gran talento para conmover y convencer a otros por medio de la palabra, lo cual es reflejado por el apodo de “El Predicador” con que se lo conoce en el ejército y luego también en la prisión, donde alterna con el de “El Profesor” (*Hocus pocus*, 1993, p. 310).

El primer mote surge en el servicio militar a causa de la ausencia de expresiones obscenas en su lenguaje, ya que estas “autorizan a las personas que no quieren oír información desagradable a hacerse las sordas y ciegas” (p. 16). Este punto de vista supone una inversión de la justificación dada por el general George S. Patton sobre la recurrencia de expresiones vulgares en sus famosos discursos,²³⁰ eficientes a la hora de movilizar al Tercer Ejército de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (a Patton se alude dos veces en la novela por llevar el mismo apellido que el cuñado y mejor amigo de Eugene). Eugene logra lo mismo en Vietnam, pero con la retórica opuesta, “como si yo hubiera sido un ángel puritano de la muerte” (p. 291). Con ello se refiere al uso habitual del eufemismo en el lenguaje militar para disimular el horror, animar a las tropas, justificar la guerra y sus crímenes, y en general encubrir la realidad. En ese sentido, el lenguaje es otra arma al servicio de la guerra: “Durante el último año que pasé ahí... inventé tales justificaciones de todos los asesinatos por nosotros cometidos, ¡que incluso me impresionaban a mí! ¡Yo era la

²³⁰ “When I want my men to remember something important, to really make it stick, I give it to them double dirty. It may not sound nice to a bunch of little old ladies, at an afternoon tea party, but it helps my soldiers to remember. You can't run an army without profanity, and it has to be eloquent profanity. An army without profanity couldn't fight its way out of a piss-soaked paper bag” (“George S. Patton’s Speech to the Third Army”, 2020, § 3).

lumbera que tramaba engaños u *hocus pocus* letales!” (p. 174, énfasis del autor). De la cita se sigue que el título de la novela se refiere al poder del lenguaje para construir, legitimar y naturalizar representaciones de lo real (de un cierto tipo de masculinidad decorosa y despiadada a la vez, por ejemplo) que pueden inducir a acciones en masa contra la dignidad humana al convertir a jovencitos inexpertos en asesinos y/o carne de cañón. En consecuencia, los apodos de Eugene son irónicos respecto de su rol como falso iniciador y apóstol de la muerte.

El narrador se refiere abiertamente a su habilidad para mentir y envolver con las palabras, no solo como general del ejército, sino también a propósito de su relación con las mujeres. Además de banalizar el amor con su falaz palabrería (“Ciertamente, me sentiría apenado si hubiese arruinado la vida de esas mujeres que me creyeron cuando les dije que las amaba”, p. 44), confiesa la tendencia a aprovecharse de señoras vulnerables (“En situaciones desagradables, la única clase de mujer que me excita es la de edad madura, llena de dudas no sólo con respecto a sí misma sino también con respecto al valor de la vida”, p. 139).²³¹

La escena en la cual el hijo extramatrimonial de Eugene lo encuentra en Scipio (en el penúltimo capítulo) ilustra de manera cómica la mendacidad del protagonista: todas las preguntas que el joven le hace sobre la familia que no conoce no pueden ser respondidas porque se basan en las mentiras que Eugene le contó a la madre, una corresponsal de guerra a quien nunca más volvió a ver. Algunos embustes son, por ejemplo, que su novia de la secundaria había sido atropellada y quedado paralítica, pero que igual se habían casado (p. 356). En general, sus invenciones siguen la lógica de los culebrones sentimentales e inverosímiles, como si buscara parecer un mártir o héroe de buen corazón ante los demás.

²³¹ Una línea de análisis no explorada en este trabajo, ni tampoco –que nos conste– por la crítica especializada, es la relación con el mito o tema de Don Juan. En el capítulo 32, el director Matsumoto señala que Eugene encarnaría en la prisión a “un Don Juan en el Infierno” (*Hocus pocus*, 1993, p. 282) por la falta de mujeres en el lugar. Como el legendario personaje, Eugene lleva una vida pecaminosa hasta que examina su conciencia tardíamente.

Por otra parte, en la narración se cuelan aquí y allá algunas fugaces referencias a los oprobiosos actos de guerra de Eugene –el tipo de actos que luego él contribuye a ocultar–, como estrangular con una cuerda de piano (p. 319), lanzar a un hombre de un helicóptero por haberlo ofendido (p. 115) y:

...En cierta ocasión arrojé una granada en la boca de un túnel, aniquilando a una mujer, a su madre y a su bebé, quienes se protegían en ese lugar contra el fuego de los helicópteros que acababan de bombardear su aldea (p. 289).

Incluso confiesa haber disfrutado en algunos casos:

De vez en cuando, creía volar tan alto como una cometa, por las satisfacciones experimentadas en la lucha. De hecho, en una ocasión maté a un hombre con mis propias manos. Él había intentado asesinarme. Aullé como un perro y solté carcajadas; luego, vomité (p. 267).

El remate del fragmento (“vomité”), no obstante, sugiere que el placer podría ser más el fruto de la enajenación y las drogas que de una predisposición innata al sadismo:

Escuché cómo Harley III vociferaba órdenes a los cavadores, con objeto de que hicieran los hoyos más profundos, más rectos sus lados, etcétera. Yo había presenciado un liderazgo semejante en Vietnam, y yo mismo lo había ejercitado de vez en cuando, por tal motivo estoy completamente seguro de que Harley III había ingerido alguna especie de anfetamina (p. 335).

En la comparación con el asesino Alton Darwin, otro orador persuasivo, el narrador identifica sus acciones en Vietnam como crímenes de curso legal.

Cuando comencé a trabajar en la prisión, conocí a un multihomicida llamado Alton Darwin... Había asesinado a toda clase de rivales, parásitos, informantes de la policía, sujetos con una identidad errónea e inocentes transeúntes en la industria ilegal de las drogas. Su manera de hablar era elegante y sugestiva.

Había matado a mucha menos gente que yo. Sin embargo, cabe señalar que él nunca estuvo en mi posición privilegiada, a saber, la de contar con la cooperación completa de nuestro gobierno. Además, había cometido los homicidios por razones monetarias. Yo jamás me rebajé a eso (p. 84).

Además de denunciar la hipocresía de la militarización, por medio de la ironía que surge de las últimas dos oraciones se resalta la vanidad del personaje, que se reconoce como criminal narcotizado al servicio del gobierno a la vez que necesita reafirmar su libre albedrío (tenía otras razones para matar, supuestamente) y dignificarse frente a un criminal “propiamente dicho”.

III.6.1.2.b. La inmadurez de Eugene

En *Hocus pocus* se vuelve sobre el tema de *Matadero cinco*, la inmadurez del soldado y su representación como niño, especialmente en los capítulos 20 y 21, cuando Eugene confiesa: “El recordar mi regreso a casa al cabo de la Guerra de Vietnam siempre me trae a la memoria a Bruce Bergeron, uno de mis alumnos en el Tarkington” (p. 187).

Primero se narra la escena de Eugene, que ha regresado recientemente de Vietnam, acaba de reprobado el examen de admisión al MIT y va camino a encontrarse con su familia en un restaurante. Entre ironías respecto de la hipocresía académica y la insolencia juvenil, la escena transmite el desconcierto y la creciente frustración del personaje, que se siente ignorado por su familia (las mujeres “actuaban como si yo me encontrara a 2 metros bajo tierra en el Cementerio Nacional de Arlington”, p. 183) y sufre el rechazo y la burla por parte de estudiantes y jóvenes antimilitaristas:²³²

La gente me miraba como si hubiese sido un fenómeno de circo, o como si hubiera andado desnudo y con el solo adorno de un liguero negro. Así de ridículos se veían los hombres uniformados en el seno de las comunidades académicas, a pesar de que gran parte de los ingresos de Harvard y del MIT provenían de la investigación y el desarrollo en materia de armamento (p. 182).²³³

El clímax de la escena se enfoca en la sensación de hostilidad circundante –reminiscente de la atmósfera en el cuento de Hawthorne “My Kinsman, Major Molineux” (cf. I.2.6.2)–, que finalmente despierta en el protagonista al soldado en combate: “Salí corriendo. Todos, individuos y objetos, eran enemigos. ¡Había regresado a Vietnam!” (p. 185).

El episodio del capítulo 21, por su parte, consiste en una anécdota del estudiante tarkingtoniano Bruce Bergeron, acerca de una visita clandestina con su niñera a una gran tienda cuando él tenía seis años. Allí quedan atrapados en un ascensor y el niño lo vive como

²³² La escena nos recuerda a la trama de la película *Born on the Fourth of July*, dirigida por Oliver Stone y estrenada un año antes de la publicación de *Hocus pocus*.

²³³ Cabe señalar en esta cita el detalle del “liguero negro”, que dispara asociaciones con el tema de la prostitución abordado más adelante (en III.6.1.5.a).

si estuviera “en el centro de un evento importante de la historia estadounidense. El pequeño Bruce esperaba ser invitado a un banquete y recibir una medalla, por no haberse asustado y por no haber dicho que quería ir al baño” (p. 188). Cuando el desperfecto se soluciona al cabo de uno veinte minutos, todo vuelve a la normalidad como si nada hubiera pasado.

Para Eugene, la anécdota de su alumno Bruce describe con toda precisión “lo que se siente al regresar a casa al cabo de la Guerra de Vietnam” (p. 189). Refleja la inocente incapacidad del niño para situar su perspectiva a una escala mayor. Por medio de la yuxtaposición y la comparación explícita, la perspectiva adulta de Eugene a su regreso a de Vietnam se equipara con el punto de vista infantil de un modo que transmite la expectativa de aprobación social junto con el desengaño del protagonista al respecto. La equiparación tiende a generar empatía hacia Eugene al subrayar su inmadurez y falibilidad.

III.6.1.2.c. Las buenas obras de Eugene

Además de la inmadurez que exculpa en cierta medida al personaje, se narran también sus buenas acciones, especialmente concernientes a la relación con los presos, y con su esposa y su suegra.

Con respecto a los primeros, la actitud del protagonista a menudo parece la de alguien que busca acercarse y comprender al otro en lugar de prejuzgar. No solo intenta razonar con los directivos durante la toma del Tarkington para que consideren quiénes son sus captores (“...cuál había sido su infancia, qué enfermedad mental padecían, la poca importancia que conferían al hecho de estar vivos o muertos, las condiciones de vida en la cárcel, etcétera”, p. 275), sino que los trata con dignidad. Cuando es designado alcaide del penal tras la fuga y la toma del Tarkington, decide mudar el alojamiento de los convictos, de las tiendas de campaña

a los edificios del colegio: “Ya no estaban obligados a defecar en cubetas ni a experimentar, a medianoche, cómo derribaba el viento su casa improvisada” (p. 362).

Como docente en la prisión, se niega a usar guantes de látex y tapabocas como el resto del personal (muchos presos padecen enfermedades contagiosas) porque: “¿Quién podría enseñarle nada a nadie luciendo semejante disfraz?” (p. 135). Luego, dado que los analfabetos se cuentan por miles, inicia un programa para enseñarles a leer y escribir: “Logré elevar en aproximadamente 20% el nivel de alfabetización de los reclusos. Cada preso que aprendía a leer y escribir se convertía en profesor de los aún iletrados” (p. 293).

Por otra parte, en cuanto a la relación con las mujeres, Eugene aparece bajo una luz más positiva por el trato que da a Margaret y Mildred (su esposa y su suegra, respectivamente), descendientes de una familia de gente que pierde el juicio al alcanzar la edad madura. Una colega de Eugene lo consideraba un “Santo” por cuidarlas él mismo en lugar de internarlas en un manicomio:

—Eres muy amable con tu esposa y tu suegra. ... Cuando reflexiono sobre cuántos hombres deshacen hoy día su matrimonio a causa de la más mínima inconveniencia o incomodidad, todo lo que se me ocurre pensar es que tú eres un Santo (p. 195).

Sin embargo, no hay que perder de vista que la narración de Eugene responde a la necesidad de argumentar a favor de sí mismo, según lo expresa el propio personaje cuando, hacia el final de la novela, revela el estado de remordimiento en el que se encuentra y su esperanza de redención:

¿Por qué las mantuve en casa tanto tiempo, a pesar de que era evidente que hacían insoportable la vida a mis hijos?
Supongo que actué de ese modo porque en lo más profundo de mi ser había la convicción de la posible existencia de un gran libro en el cual quedaban registrados todos los actos, y yo quería contar con una prueba concluyente de mi conducta misericordiosa (p. 356).

La reiterada referencia al “gran libro donde estén registradas todas las acciones humanas, que supuestamente habrá de leerse renglón por renglón, sin omitir nada, el Día del Juicio Final” (p. 362) es una imagen expresiva del temor a la infamia póstuma, que plantea la

escritura como espacio de contienda, donde el libro personal autobiográfico se enfrenta al gran libro-metáfora de la Historia. En este sentido, el “discurso en el patíbulo” (p. 78) de Eugene puede verse como un recurso testimonial de autodefensa contra el juicio de la posteridad, que textualiza la creciente conciencia de su falibilidad:

No estoy escribiendo este libro para personas menores de 18 años, pero tampoco considero dañino el aconsejar a los jóvenes que se preparen más bien para el fracaso que para el éxito, puesto que el fracaso es lo más importante que les va a suceder (p. 70).

III.6.1.3. Ironía, desengaño y conciencia amarga

Las buenas intenciones y acciones del protagonista se ven socavadas por algunos efectos colaterales que él no anticipa. Estos activan la ironía narrativa, que pone de relieve la poca lucidez y el carácter acomodadizo de Eugene. Un primer ejemplo es que contrae tuberculosis por no usar la protección sanitaria estipulada en la cárcel. Su programa de alfabetización, por otra parte, contribuye a que miles de presos puedan leer el libelo antisemita *Los protocolos de los sabios de Sión*, cuya circulación en Athena el protagonista conoce desde el día cuando lo entrevistan para el puesto.

Más tarde, cuando el colegio es tomado, Eugene decide acercarse al lugar con el propósito de “salvar vidas y propiedades” (p. 309), animado por su relación de confianza con los convictos y actuando conforme a su formación militar. Sin embargo, se comporta como un espectador curioso y poco comprometido y pasa buena parte de los cinco días que dura el sitio refugiado cobardemente en la biblioteca (“Resultaba muy peligroso salir de este recinto, en virtud de las abundantes balas que surcaban el aire”, p. 315). Además, juega a dos puntas: por un lado, acata las órdenes de Alton Darwin, cabecilla de la toma, y por otro, les dice a los directivos secuestrados que él también es un rehén. Esto es parcialmente cierto, ya que, si bien Eugene llega allí por motu proprio, Darwin luego le prohíbe irse. Entre tanto, ha abandonado en cierta forma a su esposa y su suegra, dejándolas al cuidado de tres presos

ancianos. Nunca más vuelve a verlas, ya que las fuerzas policiales que llegan a restablecer el orden la zona las mandan a internar en un hospicio.

III.6.1.3.a. La degradación de Eugene

Something awful must have happened to a human being to be able to put a cattle prod against a woman's breast, for example. What happens to the woman is ghastly. What happens to the man who does it is in some ways much, much worse.

-James Baldwin, 1965 debate speech at Cambridge University's Union Hall

La despedida acusatoria de su esposa Margaret cuando Eugene se dirige al colegio tomado –“Vas a ver a otra mujer, ¿no es verdad?” (p. 308)– sugiere un vínculo entre la conducta promiscua del protagonista (de adolescente “fornicaba todo el tiempo gracias a la música salvaje” y “no sólo me acostaba con muchachas, sino también con cierta clase de mujeres maduras, quienes nos veían como encantadores espíritus libres”, pp. 43-44) y su obediencia servil a la institución castrense. Conexión que remite a la idea de prostitución, entendida no como el ejercicio legítimo del trabajo sexual, sino como la degradación de una persona por servir a una autoridad y/o causa vil en pos de un beneficio mezquino, lo opuesto de la lógica subyacente al concepto de iniciación.

La elaboración de dos listas cuyo número resulta ser idéntico –una, “de todas las mujeres, excluyendo a mi esposa y a las prostitutas, con las que ‘he recorrido todo el camino’” (p. 175); y otra, de las personas que mató en la guerra– es el modo como en *Hocus pocus* se vuelve sobre la cuestión de la desviación de la libido masculina en una dirección destructiva, contraria a los objetivos de la iniciación tribal (los cuales suponen una domesticación que redundaría en beneficio de la comunidad). En este sentido, el señalamiento de la nula relevancia de las artes y la autoexpresión juvenil en la formación militar destaca el

carácter contrainiciático, toda vez que supone la coartación de la creatividad y de las posibilidades de autoconocimiento:

Los cadetes de West Point no hacían música. Los músicos de la orquesta de baile y de la banda militar eran Soldados Regulares del Ejército, miembros de la clase servicial. Tenían órdenes de tocar las canciones tal como estaban escritas, nota por nota, sin importar lo que sintieran sobre la música o sobre cualquier otra cosa. En cuanto a eso, como no existía ninguna publicación estudiantil en West Point, tampoco importaba lo que los cadetes opinaran sobre nada. A nadie le interesaba (p. 39).

En lugar de relaciones humanas genuinas, es el *body count* (recuento de cuerpos/cadáveres) lo que, desde la adolescencia del protagonista hasta su experiencia en Vietnam, se presenta como metáfora aglutinante de la cuantificación y los bajos instintos. El paralelo entre los años de escuela secundaria y los años de servicio militar en Vietnam

He aquí otra cosa que aprendí en la escuela de segunda enseñanza y que me fue útil en Vietnam: el alcohol y la marihuana, en cantidades moderadas, junto con música estridente de ínfima calidad, hacen que la tensión y el fastidio se vuelvan infinitamente más soportables (p. 42).

muestra a ambas etapas formativas como tiempos para el aprendizaje y la práctica del desenfreno, la evasión y la mentira, que son los modos como Eugene se degrada física (padece gonorrea desde muchachito) y moralmente. El engaño se presenta como una estrategia culturalmente motivada para encubrir una realidad inaceptable:

Solía encontrar fácil y aun estimulante el mentir con tanta complejidad. Ya no lo hago. Y ahora me pregunto si desarrollé ese hábito malsano desde muy corta edad y si lo hice porque mis padres eran una vergüenza, especialmente mi madre, quien era tan gorda que parecía un fenómeno de circo. Describía a mis padres como personas mucho más atractivas de lo que en realidad eran, para que la gente que no sabía nada de ellos pensara bien de mí. Y durante el último año que pasé en Vietnam, cuando prestaba mis servicios en Información Pública, me resultaba tan natural como respirar el sostener ante la prensa y los relevos recién desembarcados que nuestra victoria era innegable, y que en casa deberían estar orgullosos y felices por todas las cosas buenas que estábamos haciendo ahí. Aprendí a mentir de ese modo en la escuela de segunda enseñanza (p. 41).

Este aspecto inherente al escapismo que subyace al Sueño americano (cf. II.1.2.5) es inculcado desde temprano en Eugene por una sociedad (encarnada por los mundos pueblerino y escolar) en la que él siente que necesita mentir sobre quién es para ser aceptado, y por un padre (“un ser tan lleno de excremento como un pavo de Navidad”, p. 15) que proyecta sus

deseos insatisfechos en el joven Eugene y lo chantajea emocionalmente. Dado su involucramiento en la fabricación de plásticos no degradables que contaminan el medio ambiente, el padre de Eugene es comparado explícitamente con otro personaje (Lyle Hooper) que se niega a reconocer que regentea un burdel en el estacionamiento de su cafetería: “En cierto sentido, aquellas botellas otorgaban a Papá el mismo título [proxeneta] que los Luchadores de la Libertad conferían a Hooper” (p. 248). El señor Hartke contribuye al progreso de la industria armamentística con un tipo de plástico que “tenía la capacidad de dispersar las señales de radar, de modo que nuestros aeroplanos pudieran aparecer, ante los ojos del enemigo, como bandadas de gansos” (p. 38). Cuando este hombre, desempleado y en la curva descendente de la vida, pierde el respeto de sus vecinos a causa de su comportamiento adúltero, se concentra en recuperar el sentimiento del éxito a través de su hijo: primero, participando de manera fraudulenta en una feria de ciencias escolar, y luego, entregando a Eugene al ejército: “Papá estaba más feliz de lo que había estado en años. ... –Acabas de ganar un lugar en la Academia Militar de Estados Unidos –respondió–. Ahora tengo un hijo del cual puedo estar orgulloso” (p. 60). En este sentido, se puede decir que, en lugar de iniciado, Eugene es prostituido por su padre.

Mi padre nunca debió hacerme ir a West Point. No importa lo que le haya hecho al ambiente con sus plásticos no degradables. ¡Miren lo que me hizo a mí! ¡Qué papanatas era! Y mi madre siempre estuvo de acuerdo con las decisiones por él tomadas, lo que la convertía en otra tonta de capirote (pp. 15-16).

Del mismo modo, el protagonista será usado por su país para el trabajo sucio de Vietnam. Y dado que no se rebela contra la decisión paterna y llega a ser un oficial condecorado, él también es un “tonto de capirote” cuya perspectiva de la *ruling class* en 2001 podría estar motivada por el resentimiento que le produce tomar conciencia tardíamente de ser como su padre, mero material de uso y descarte, siempre funcional al poder, cuando por mucho tiempo creyó ser parte de una familia, un igual:

...Me había equivocado al creer que estaba en familia ahí en el Salón de la Junta, que todos los tarkingtonianos, sus padres y los guardias me consideraban un tío. ¡Dios mío! ... ¡Qué criado tan fiel había sido! Eso era todo lo que yo era para los Directivos y, probablemente, para los estudiantes.

No era un tío, sino un miembro de la Clase Servicial.

Me estaban liberando de mis obligaciones.

Los soldados son dados de baja; los trabajadores, despedidos; los sirvientes, liberados de sus obligaciones (p. 151).

Este desengaño que adviene con el despido del Tarkington en 1991 se vuelve más agudo cuando en 2001 acusan a Eugene de insurrección por la fuga de los presos y la toma del colegio, presuntamente porque “Algún joven y ambicioso fiscal considera que lucirías bien ante las cámaras de la TV” (p. 363), según le dice el general que lo felicita por su labor en Scipio para luego arrestarlo.

Es en la cárcel donde Eugene empieza el proceso de escritura que la novela representa, gracias al cual reflexiona y se da cuenta de su alienada participación en la Guerra de Vietnam como diligente lugarteniente del poder imperial: “¿Sabe quién encarnó a la Clase Gobernante en ese momento? Eugene Debs Hartke lo hizo. ¡Abajo la Clase Gobernante!” (p. 289). Y es entonces que empieza a identificarse con los más oprimidos: los presos, entre quienes sí hay veteranos de Vietnam (p. 289), a diferencia de la junta directiva del Tarkington. La narración evidencia que dicha afinidad es tardía en la vida de Eugene, que no existía antes de verse en la necesidad de buscar trabajo en Athena:

Reflexioné muy poco sobre la prisión durante los 15 años que fui maestro del Tarkington, a pesar de que la cárcel era demasiado grande y cruel, y de que experimentaba un crecimiento continuo. Cuando realizábamos días de campo a la orilla del lago o cuando íbamos a Rochester por una u otra razón, veíamos muchos autobuses con ventanas oscurecidas y camiones que trasladaban cajas de acero. ... Su contenido no fue de mi incumbencia hasta que me despidieron del Tarkington (p. 93).

En consecuencia, el protagonista cumple con la caracterización general de “la mayoría de los trabajadores de las naciones industrializadas que prestaron sus servicios en el Siglo 20” (p. 251), comparados con regentes de burdeles como Lyle Hooper.

¿Y cómo podrían haberlo remediado cuando gran parte de los empleos que ellos o sus compañeros podían conseguir se relacionaban con decepciones a gran escala, robos legales de

los tesoros públicos o la destrucción de la cadena alimenticia, el suelo, el agua y la atmósfera?
(p. 251)

En otras palabras, en Eugene se retrata a una clase media mayoritariamente enajenada, de empleados desentendidos de las aplicaciones de su fuerza de trabajo, de su contribución a la producción de mercancías destructoras de la humanidad y el planeta. Empleados desinteresados del prójimo, que...

...se contentaban con hacer lo que se les pedía y no les interesaba saber con precisión la forma en que funcionaban los objetos prodigiosos que debidamente empaquetados y etiquetados eran turnados a las plataformas de embarque.

Me acuerdo ahora de los soldados estadounidenses muertos, adolescentes en su mayoría, todos empaquetados y etiquetados en los muelles vietnamitas. ¿A cuánta gente le importaba el modo en que eran manufacturados en realidad esos curiosos artefactos?

A poca (pp. 45-46).

Como lo sugiere el paralelismo entre la breve caracterización de la clase trabajadora del siglo XX y la referencia a la “producción” de cadáveres en Vietnam, la industrialización y la mercantilización están en la base de la personalidad alienada.

Por último, cabe señalar que el narrador no se muestra tan consciente de su falta de respeto a las mujeres como de la vileza de sus acciones militares. Cuando en 1991 lo echan del Tarkington, una de las razones es su romance con Zuzu Johnson (la esposa del director), quien lo identifica “como la causa principal de su desgracia” (p. 213). La relación con Zuzu se alimenta de sueños sobre una vida juntos en Venecia que él consideraba “parte del acto amoroso, mi réplica erótica al perfume de Zuzu. Pero ella los tomó muy en serio” (p. 213). En general, la visión de las mujeres como fuente de gratificación permanece inalterada incluso después de su despido del Tarkington: “En mi opinión, si el adulterio es malévolo, entonces también lo es la comida, porque ambas cosas [me] hacen sentir mucho mejor después de haberlas saboreado” (p. 139).²³⁴ En este sentido, el nivel de conciencia del personaje respecto de la opresión patriarcal se detiene en el umbral de la revisión del trato dispensado a las mujeres.

²³⁴ En inglés, la última oración de la cita dice: “Both make *me* feel so much better afterward” (*Hocus Pocus*, 1991, p. 121, énfasis nuestro).

III.6.1.3.b. La hipótesis de la locura

A la vez que la narración evidencia la toma de conciencia tardía en Eugene, otros elementos narrativos apuntan a su posible locura, entre ellos el punto de vista de su abogado con respecto a sendas listas de muertos y amantes (“Estaba encantado, sobre todo por el gran desorden. Había toda clase de anotaciones marginales acerca de esta o aquella mujer, o de este o aquel cadáver”, p. 177), que el protagonista confecciona “para apresurar las cosas el Día del Juicio Final” (p. 176) y ser enviado “directamente al Infierno” (p. 177). El abogado considera que las listas ayudarán a que el jurado crea que Eugene “se encuentra en un estado mental profundamente perturbado y que, quizá, tal haya sido su condición desde hace mucho tiempo” (p. 177), dado que los veteranos de Vietnam tienen la reputación de estar locos.

—Pero las listas no están basadas en alucinaciones —protesté—. No las estoy redactando con fundamento en una transmisión radiodifundida por la CIA, ni con fundamento en aquello que la tripulación de un platillo volador introdujo en mi cabeza mientras dormía. Todo eso sucedió realmente.

—No importa, da lo mismo (p. 177).

A pesar de su protesta, en los últimos capítulos se menciona que Eugene a veces sufre ataques de urticaria psicósomática. Uno ocurre cuando Hiroshi Matsumoto le cuenta que fue víctima de la bomba atómica (p. 366). Otro, cuando su hijo extramatrimonial le dice que se va del país por haber sido acusado injustamente de abuso sexual de menores (p. 355). Es posible que la comezón exprese el avivamiento del sentimiento de culpa de Eugene a causa de las historias de dos vidas inocentes arruinadas, como muchas que él mismo contribuyó a arruinar en Vietnam.

La locura, entonces, es una posible explicación para la ambigüedad de un protagonista que pasa del conformismo a la crítica acerba del *statu quo*, que fluctúa entre la esperanza de redención y la condena de sí mismo, que asevera que solo seguía órdenes (“Ésa no era mi disposición natural”, p. 91) pero llegó a ser Teniente Coronel, que admite que mentirle a la prensa sobre la victoria en Vietnam le resultaba “tan natural como respirar” (p. 41) pero que

hoy ya no miente (p. 41). Y aunque la confiabilidad del narrador se ve comprometida por la evidencia de su mendacidad y por su necesidad de autojustificarse, se percibe simultáneamente un franco proceso de “desalienación” en él, vinculado a su desengaño respecto del orden social imperante, así como a la toma de conciencia de cómo ha contribuido a su perpetuación.

Por otra parte, la perturbación que le causa a Eugene el suicidio por *harakiri* de Hiroshi Matsumoto, con quien tienen mucho en común (“¡Ambos sabemos qué se siente el ser enviado a una tierra extraña en una misión peligrosa de demencia jactanciosa!”, p. 268) sugiere que su discurso en el patíbulo es una forma de resistencia frente a la forma más definitiva y tentadora para el protagonista de acallar su amarga conciencia desengañada.

En síntesis, no es posible hablar de una iniciación lograda aún cuando hay una ampliación de la conciencia en Eugene, ya que esta surge de la decepción con respecto a la cultura de pertenencia, por la cual el protagonista es usado: las vivencias de rechazo al regresar de Vietnam, ser despedido del Tarkington y ser enviado a prisión lo atestiguan. Todo esto vuelve imposible la conformidad e integración social que la iniciación demanda para ser completa, y resulta en la fragmentación de la subjetividad.

III.6.1.4. El compromiso político del autor

En este feliz planeta no ha habido una disminución real de individuos que abusan sexualmente de los niños, que les disparan, que los matan de hambre, que los bombardean, que los ahogan, que los azotan, que los queman o que los arrojan por las ventanas. Enciendan su televisor (*Hocus pocus*, 1993, p. 361).

Este pasaje, que abre el último capítulo de la novela, valida la imputación de pesimismo y derrotismo que Broer (1994) detecta en las reseñas de *Hocus pocus*. Salman Rushdie no fue la excepción cuando escribió en 1990 que en esta novela “Vonnegut’s own attitude to *homo sapiens* is increasingly Trafalmorean” (1991, p. 358). Centrada en los

aspectos propiamente literarios, la reseña de Rushdie acusa a Vonnegut de repetición y agotamiento.

Pero el agotamiento del hombre (que en 1990 cumplía 68 años), no equivale al agotamiento de su compromiso a la hora de denunciar el imperialismo y sus consecuencias, de un modo sugestivo para la conciencia de la lectora o lector sudamericanos. El autor mismo se refiere a la cuestión en el prefacio a la edición de lujo de *Hocus Pocus* preparada por la editorial Franklin Library:

The biggest character in *Hocus Pocus* (excluding myself, of course) is imperialism, the capture of other societies' lands and people and treasure by means of state-of-the-art wounding and killing machines, which is to say armies and navies. It can't be said too often that when Christopher Columbus discovered this hemisphere there were already millions upon millions of human beings here, and heavily armed Europeans took it away from them. When executed on a smaller scale, such an enterprise is the felony we call armed robbery (*Fates*, 1992, p. 130).

En la escritura vonnegutiana las cuestiones políticas son centrales, y esto se vuelve más explícito en sus obras postreras. En el ensayo *Fates Worse Than Death* el autor explica que en *Hocus pocus* trató de abordar “the Neo-Cons's wrong-centuryism and wrong-countryism” (p. 129), una perspectiva falaz que emerge de la creencia neoconservadora de ser:

...British aristocrats, graduates of Oxford or Cambridge, living in the world as it was one hundred years ago. ... This delusion is in most cases comical. But it has also been tragical for dark-skinned poor people not just in this country but in many, many other parts of the world, since the Neo-Cons have been so influential in shaping our foreign policy during the past ten years (p. 127).

En el ensayo citado, el autor prosigue con la caracterización de dicha identidad política, a la cual considera producto de las escuelas secundarias privadas de la Costa Este, clones de las británicas con su “muscular Christianity” (p. 132), que es una concepción victoriana y aristocrática sobre cómo debe dirigirse la formación del carácter masculino. A ella se asocian el imperativo bíblico de subyugar la tierra y la idea de un orden jerárquico

basado en la potencia, donde los débiles dependen del tutelaje y la caridad de los fuertes.²³⁵ Es esta mentalidad colonialista la que Vonnegut desmonta y satiriza constantemente en su obra, así como los mitos bíblicos que la sustentan. Y es la narrativa tanto mítica como histórica que dicha mentalidad produce la que se pone en cuestión cuando, en el cuento *Los protocolos de los sabios de Tralfamadore* que lee Eugene (que evoca la teoría de Harold Bloom de que el redactor J era una mujer), se sugiere que la antropogonía podría tener un final diferente del dictado por los conspiradores extraterrestres si se recuperara aquel antiguo final conocido por la redactora original.

III.6.2. Cronomoto (*Timequake*, 1997)

La última novela de Vonnegut fue publicada en 1997 por Putnam. Su primera y hasta el momento única traducción al español, *Cronomoto*, estuvo a cargo de Carlos Gardini y apareció en 2015 en una elegante edición de tapa dura realizada por la editorial Malpaso.

Como afirma Sumner (2011): “[*Timequake*] is in some ways the author’s most audacious experiment in demolishing the boundaries between life and art” (p. 236). Mientras que Klinkowitz (2010) la considera la autobiografía de una novela fallida, también puede ser leída como una especie de elegía por el fin de *un* mundo: “...my novel *Timequake*, which has to do with the disappearance of the America I tried to write for” (Vonnegut citado por Rackstraw, 2009, p. 182). En este sentido, el libro supone una despedida, e incluye la formulación más personal y directa de la visión vonnegutiana del arte, la vida y la muerte, como si fuese el mensaje iniciático final que el autor transmite a su comunidad lectora. La iniciación se plantea, así, en la dimensión pragmática, mientras que en el nivel temático está ligada a la figura de Kilgore Trout, el coprotagonista.

²³⁵ El movimiento de la “Muscular Christianity” promovía la educación física como una forma de acompañar el desarrollo espiritual del varón de acuerdo con un ideal de caballeridad. Aparece representado en las novelas escritas por el abogado y juez inglés Thomas Hughes (1822-1896): *Tom Brown’s School Days* (1857) y *Tom Brown at Oxford* (1861). (“Muscular Christianity”, 2020).

III.6.2.1. Consideraciones generales sobre la estructura narrativa a partir del prefacio²³⁶

La novela se divide en 63 capítulos, enmarcados por un prefacio (*prologue*) y un epílogo, fechados el 12 de noviembre de 1996 y el 29 de abril de 1997, respectivamente, que delimitan el período de escritura de la obra. La primera fecha es cuando el autor declara haber terminado de escribir el libro. La segunda es cuatro días posterior a la muerte del hermano mayor de Vonnegut, Bernard, tema central del epílogo.

Aunque las categorías de prefacio y epílogo suponen un discurso enmarcador y separado de la diégesis, en *Cronomoto* tales convenciones son contravenidas por la alternancia constante y muchas veces indiscriminada de diferentes planos ontológicos y diegéticos a lo largo de toda la novela. En el prefacio mismo ya operan conjuntamente la referencia intertextual (la alusión a Hemingway), la reflexión metaficcional y metadiegetica (la crítica de la crítica, y de la propia obra), la anécdota extraliteraria (sobre la conversación con un pescador en Cape Cod), la diégesis (el resumen del argumento de “Cronomoto 1”, la novela fallida) y la narración intradiegetica (la sinopsis del primer cuento de Kilgore Trout).

En el prefacio, Vonnegut se refiere a los últimos años y novelas de Ernest Hemingway para exponer el comportamiento a veces ingrato de los críticos literarios hacia los escritores. Resume el argumento de *El viejo y el mar* y cuenta que le preguntó una vez a un pescador en Cape Cod qué pensaba de esa historia. El pescador, dando cuenta de una recepción más pragmática, responde que Santiago es un incompetente porque en lugar de dejar que los tiburones devoraran el pez espada, debería haber cortado y reservado los mejores trozos. La respuesta del pescador deja de parecer ingenua si se lee en ella una alusión a la técnica de escritura de Hemingway (basada en omitir ciertos detalles importantes de la trama), que

²³⁶ El análisis de *Cronomoto* es en parte una reescritura del artículo “Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut Jr” (Rauber, 2015).

Vonnegut aplica a su modo en *Cronomoto* al retacear la primera versión y entremezclarla con otros textos.

A continuación, el autor-narrador propone una lectura diferente de *El viejo y el mar* y compara a los escualos con los críticos que habían rechazado *Al otro lado del río y entre los árboles*, de 1950, la primera novela de Hemingway tras diez años de silencio. Temiendo una suerte parecida, un Vonnegut exhausto confiesa:

Y en el invierno de 1996 descubrí que yo era el creador de una novela que no funcionaba, que no tenía sentido, que, para empezar, nunca quiso ser escrita. *Merde!* Había dedicado casi una década a ese pez ingrato. Ni siquiera servía como carnada para tiburones (p. 9).

La referencia a Hemingway y sus últimas novelas dice mucho de la actitud o disposición con que Vonnegut escribió *Cronomoto*, consciente a sus 74 años de estar transitando el ocaso de la vida (hay frecuentes alusiones a los seres queridos ya fallecidos, y la muerte inminente de Bernard permea toda la narración), cansado de lo que percibía como exigencias de superación constante por parte de un mercado editorial despiadado, las cuales sentía particularmente presionantes para un escritor ya consagrado y en edad de retirarse como él: “¡Basta! Los novelistas varones norteamericanos han realizado su mejor trabajo a esa edad. ¡Basta! Para mí los cincuenta y cinco han quedado atrás hace mucho tiempo. ¡Piedad!” (p. 10).

Cronomoto es la reelaboración de “*Cronomoto I*” (p. 10), el relato fallido de una interrupción en la expansión del universo, cuyo efecto en la vida terrestre es la repetición exacta, sin ninguna variación, de 10 años de historia desde el 17 de febrero de 1991 hasta el 13 de febrero de 2001, una década que en general corresponde a un período de relativa paz y expansión económica para Estados Unidos, tras la guerra del Golfo y antes de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Siguiendo el consejo del pescador, Vonnegut filetea *Cronomoto I* y recurre al *collage* y la digresión para eludir el relato convencional. La amalgama de anécdotas personales,

referencias autobiográficas e historiográficas, alusiones y citas literarias, los relatos interpolados de Kilgore Trout, cartas propias y de lectores, entre otras variedades textuales y enunciativas, marcan también la continuidad del esfuerzo por desactivar la recepción cuasipragmática a que induce la narrativa. *Cronomoto* es una miscelánea de carácter personal, cuya unidad viene dada por ese tono de cierre, de conciencia del final, que impregna el libro.

El argumento de *Cronomoto I* es presentado sucintamente en el prefacio, pero se lo retoma recién en el capítulo nueve y no tiene preeminencia a lo largo de la obra, dado que las reflexiones y recuerdos del autor ocupan una gran proporción de la narración. La figura principal de esa versión inicial es Kilgore Trout, de quien se afirma: “En realidad, Trout no existe. Ha sido mi áter ego en varias novelas, pero casi todo lo que he decidido conservar de *Cronomoto I* se relaciona con sus aventuras y opiniones” (pp. 10-11). Sin embargo, a pesar de la deflación ontológica que el “no existe” supone, el protagonismo de Trout se extiende a la versión final del libro, casi a la par del narrador-autor. Como otros personajes de *Cronomoto I*, Trout es más que el doble de una entidad extraliteraria. La superposición y copresencia de ambos tipos de figuras (reales y ficcionales) en la novela, especialmente en la celebración que se narra en los últimos capítulos, da cuenta de la conformación de una comunidad espiritual, que trasciende las fronteras ontológicas impuestas por el hueso y la carne.

III.6.2.2. Un apocalipsis farsesco

El “cronomoto” consiste en un colapso o suspensión temporal de la historia. Se lo explica como una pérdida de confianza del universo, que por un momento duda si debe seguir expandiéndose. Durante la “reposición” de diez años que le sigue, no es posible para la humanidad alterar el curso de los acontecimientos. La gente se convierte en robot de su

pasado: “Era un *déjà vu* que duraba diez largos años. ... Ni siquiera podías salvar tu propia vida o la de un ser querido si no lo habías hecho la primera vez” (p. 10).

La connotación apocalíptica viene dada por el elemento compositivo *-quake* (-moto), que implica la idea de sacudida, agitación, vibración, temblor y rechinar de dientes. Sin embargo, el fin del mundo de hecho no ocurre. No hay conflagración mundial ni cataclismo. La interrupción de la expansión del universo no resulta en la supervivencia de unos pocos elegidos (como en *Cuna de gato*) ni en la extinción de la especie humana (tema de *Galápagos*). El desastre sobreviene, en realidad, tras la reposición y a causa de que la gente ha olvidado cómo tomar ciertas decisiones vitales básicas: manejar un auto, dar un paso, reaccionar ante el peligro, asistir a alguien.

Cuando la reposición llega a su fin, casi todos padecen el síndrome de la apatía postcronomoto (la “APC”, p. 113). Como todo el mundo se ha acostumbrado a no ejercer su libre albedrío, se producen innumerables accidentes. Casi nadie se da cuenta por sí mismo de que ha dejado de estar en piloto automático.

Sin aviso y en silencio, la reposición cesó.

Fue un momento endiablado para quienes manejaban vehículos autopropulsados o viajaban en ellos o se encontraban en el camino por donde éstos avanzaban. ... Como escribió Trout en MDAEPA [*Mis diez años en piloto automático*]: «Repetición o no, el transporte moderno es un juego de centímetros». Pero la segunda vez, el responsable de las víctimas fue el hipo del universo, no la humanidad. Parecía que la gente conducía algo, pero no estaba conduciendo. No podía conducir.

Por citar de nuevo a Trout: «El caballo sabía volver a casa». Pero cuando acabó la reposición, el caballo (es decir, cualquier cosa, desde una motocicleta hasta un jet de pasajeros) ya no sabía volver a casa. La gente tenía que darle instrucciones para que no fuera un juguete totalmente amoral sometido a las leyes newtonianas del movimiento (p. 109).

La apatía postcronomoto es un elemento de farsa, que expone el comportamiento o funcionamiento inercial que pueden asumir el ser humano y sus creaciones. Es representativa de la rigidez que Bergson consideraba motivadora de lo cómico: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo” (2009, p. 30). Señala humorísticamente el contraste entre libertad y automatismo, entre lucidez y alienación.

El sismo y la repetición del tiempo histórico son más bien una representación hiperbólica de la sumisión con que el ser humano tiende a afrontar las aceleradas transformaciones de fines del siglo XX en un contexto de creciente globalización. Hay una caricaturización del automatismo y la heteronomía de sujetos avasallados por potentes fuerzas fuera de su control (como los medios de locomoción modernos), las cuales son producto de la propia creatividad humana.

Si se tiene en cuenta que la experiencia de lo cómico posee una índole temporal y fugaz, disruptiva de la realidad predominante (cf. I.2.6.4.b), la figura del cronomoto aparece entonces como una broma cósmica que pone en ridículo la vanidad antropocéntrica y se burla de la creencia en el progreso civilizatorio, entendido por Vonnegut como “The idea that all societies evolved through similar, predictable stages on their way to higher (Victorian) civilization, from polytheism to monotheism, for instance, or from the tom-tom to the symphony orchestra...” [La idea de que todas las sociedades evolucionaron a través de estadios similares y predecibles en el camino hacia la civilización (victoriana) superior, del politeísmo al monoteísmo, por ejemplo, o desde el tomtom hasta la orquesta sinfónica...] (*Fates*, 1992, p. 122). En otras palabras, como recurso pseudoapocalíptico, el cronomoto satiriza la concepción teleológica de la historia y la creencia en la suma bondad del progreso técnico-industrial ilimitado por medio de la parodia del mito bíblico del fin de los tiempos y su implicación de que la total destrucción del mundo es necesaria para el advenimiento de uno mejor.

La imagen del sismo temporal evoca (si bien Vonnegut no menciona nada al respecto) las profecías del pueblo Hopi, según las cuales el fin del mundo consistiría en una tercera *sacudida* de la Tierra a manos del Gran Espíritu, y un tiempo de purificación por el que los hombres tendrán la oportunidad de volver el estilo de vida de sus ancestros, más sabio y espiritual (Kaiser, 1990). Desde el punto de vista de los hopi, el progreso científico-

tecnológico conlleva la degradación de la vida, no el advenimiento de un mundo mejor. De manera similar, el caballo que, a diferencia del transporte mecánico, “sabía volver a casa” (*Cronomoto*, 2015, p. 109); las alusiones a la colonización de América en el capítulo 26 (donde se pone en duda que el descubrimiento de otro hemisferio hace quinientos años trajera más felicidad a la humanidad); y las referencias a la vida de los igbos en Nigeria (capítulo 52) y los mbuti en Zaire (en el capítulo 45 se menciona que estos últimos no se vieron afectados por el fin del cronomoto, dado su estilo de vida) reflejan la nostalgia de Vonnegut por una forma de vida que consideraba humanamente ideal (donde ideal quiere decir *más adecuada*) e identificaba con la *folk society* (cf. III.1.4.3).

Quando celebro la familia y los valores familiares, no hablo de un hombre y una mujer con sus hijos viviendo, muertos de miedo, en una ciudad desconocida, totalmente idiotizados en medio de un caos económico, tecnológico, ecológico y político. Hablo de lo que muchos norteamericanos necesitan desesperadamente: lo que yo tenía en Indianápolis antes de la Segunda Guerra Mundial, lo que tenían los personajes de *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, lo que tienen los ibos (*Cronomoto*, 2015, p. 195).

En la obra de Wilder mencionada en la cita se retrata la vida de un pequeño pueblo ficcional situado en Nuevo Hampshire. A través de las alegrías y dolores de sus habitantes, y de la muerte de la protagonista Emily al final, esta pieza dramática invita a reflexionar sobre el escaso aprecio de la vida que suelen exhibir los seres humanos, de lo cual el narrador-autor de *Cronomoto* parece convencido:

Así que no tiene nada de extraño que envenenemos el agua, el aire y el suelo, que construyamos artefactos de destrucción cada vez más ingeniosos, tanto industriales como militares. Seamos totalmente francos, para variar. La mayoría de la gente no ve la hora de que llegue el fin de mundo (p. 14).

En consecuencia, la condena a repetir 10 años de historia semeja un acto de justicia punitiva contra el tedio autodestructivo de la especie humana. En este sentido, el cronomoto es una ironía del destino que invita a preguntarse: ¿Podemos como especie asumir la responsabilidad de las propias acciones en lugar de seguir esperando un *deus ex machina*?

III.6.2.3. De poetas, santos y locos: Kilgore Trout y la revitalización de la literatura

Las obras pictóricas son famosas por su humanidad, no por su pinturidad.

-Kurt Vonnegut, *Cronomoto*

Hacia el final del tercer acto de *Nuestro pueblo (Our Town)*, la difunta Emily observa que la mayoría de las personas en Grover's Corners no se percatan de lo maravillosa que es la Tierra. Entre lágrimas, le pregunta al director de escena si los vivos son alguna vez conscientes de la vida mientras la viven, a lo cual aquel contesta: "The saints and poets, maybe –they do some" (Wilder, 1957, p. 100). En sintonía con esta imagen, Kilgore Trout se destaca en *Cronomoto* por su conciencia lúcida, en contacto con la realidad. Al final del sismo temporal, el escritor es "uno de los primeros en todo el mundo... en comprender que se había reactivado el libre albedrío" (*Cronomoto*, 2015, p. 113).

Además de su lucidez, la humildad (vive con los indigentes) y el carácter grotesco (reflejado en su ridículo modo de vestir y en su inadecuación a contextos formales) de Trout lo vinculan con la "necedad santa" o sagrada (Berger, 1998, p. 298) propia de una realidad carnavalesca, "desbordante y toscamente dichosa" (Anton Zijderveld citado por Berger, 1998, p. 135). Los necios santos son, como Trout, figuras al margen de la sociedad, a menudo trotamundos o peregrinos, cuyo vagabundeo simboliza el rechazo de los vínculos y la seguridad mundanos e implica una imitación de Jesús (p. 306). Con frecuencia carecen de educación formal (o la menosprecian), pero son depositarios de una sabiduría superior.²³⁷

²³⁷ Berger menciona varios ejemplos del vínculo entre la locura y lo sagrado en la literatura bíblica profética (en Isaías, Jeremías y Ezequiel) y en ciertos hechos de la vida de Jesús (cuando entra en Jerusalén montado en un asno y cuando es coronado burlescamente rey de los judíos). También la afirmación de que para entrar en el Reino de los Cielos hay que ser como niños remite a la locura sagrada de los "necios por seguir a Cristo" (Biblia de Jerusalén, 2009, 1ª de Corintios 4:10), una idea que está ligada al misterio de la *kenosis* (Berger, 1998, p. 301), término con que se designa la humillación de Dios encarnado para redimir al mundo y derrotar el orgullo, el peor de los pecados: "Ha escogido Dios más bien lo necio del mundo para confundir a los sabios. Y ha escogido Dios lo débil del mundo, para confundir lo fuerte. Lo plebeyo y despreciable del mundo ha escogido

Trout es un escritor autodidacta, enemigo de la vanagloria literaria. Se deshace de sus relatos de ciencia ficción no bien los termina, y siempre da cuenta de una percepción más perspicaz del mundo circundante, a diferencia de la mayoría de los personajes. Sus respuestas ingeniosas, sarcásticas o disparatadas –cuando le responde “¡Tilín, tilín!” (*Cronomoto*, 2015, p. 63) a un vecino que le desea feliz navidad, por ejemplo– desconciertan al interlocutor y llaman la atención sobre los modos en que el ser humano tiende a conducirse rutinariamente y sin pensar (en el caso de “¡Tilín, tilín!”, por ejemplo, se burla del uso formulario del lenguaje).

Trout es comparado con Jesús por ser “un gran publicitario” al final del *cronomoto*: “La base de un gran anuncio es una promesa creíble. Jesús prometió tiempos mejores en otra vida. Trout estaba prometiendo lo mismo en el aquí y el ahora” (p. 174). El personaje se transforma en un héroe-santo cuando se ocupa de hacer reaccionar a los demás por medio del “Credo de Kilgore” (*Kilgore’s Creed*): “Estabas enfermo, pero ahora te encuentras bien y hay trabajo pendiente” (p. 190). Sus palabras dan origen rápidamente a un movimiento evangelizador entre los indigentes, que se convierten en “apóstoles antiAPC” (p. 190) y recorren las calles “para convertir más estatuas vivientes en gente útil y para ayudar a los heridos o, al menos, para meterlos en alguna parte antes de que murieran congelados” (p. 190). En este sentido, Trout representa un uso literario-religioso del lenguaje –el de las fórmulas sagradas, proverbios y credos– que implica una forma de creatividad menos destructiva y más curativa que ciertos desarrollos de la ciencia, si se toma en cuenta la comparación con la ecuación de Einstein, que hizo posible la creación de la bomba atómica:

La tarde del 13 de febrero de 2001 y luego durante unas dos semanas, el Credo de Kilgore hizo tanto para salvar la vida en la Tierra como la fórmula einsteiniana $E = mc^2$ había hecho para destruirla dos generaciones antes (p. 190).

Dios; lo que no es, para reducir a la nada lo que es. Para que ningún mortal se glorie en la presencia de Dios” (Biblia de Jerusalén, 2009, 1ª Corintios 1:27-29).

Años después del cronomoto, el Credo de Kilgore se utiliza en las más variadas circunstancias en todo el país para expresar el carácter solemne, festivo o ritual de un acto: al final de una boda, al comienzo de la jornada escolar o como saludo formal al inicio del día. De este modo se señala el poder oracular y benéfico del lenguaje cuando se lo utiliza para proferir las palabras justas y necesarias en el momento preciso, y para religar la comunidad. En su calidad de personaje cómico, picaresco, Trout cumple un rol compensatorio y equilibrador que conecta con la dimensión de la imaginación literaria más libre y proteica, en cuanto manifestación de la espiritualidad humana y de la fecunda energía creadora. Esto se refleja en la prolífica obra troutiana –de la cual el narrador-autor ha rescatado “un puñado de los miles de cuentos que escribió entre 1931, cuando tenía catorce años, y 2001, cuando murió a los ochenta y cuatro” (p.11)–,²³⁸ impresa en publicaciones de mala muerte y descartada en tiendas de pornografía. Trout es el autor de lo que Shields (2012) llama *comic parables*, una serie de relatos de ciencia ficción que satirizan los vicios de la civilización occidental y a menudo implican una moraleja (cf. III.3.1.3.b). Son una muestra, además, de la frondosa imaginación de Vonnegut y de su talento para la narrativa breve, con la que se inició en el oficio de escribir.

En la novela se presenta un interesante contraste entre el mundo literario más formal y aquel representado por Trout por la ubicación del refugio para indigentes donde se aloja el personaje al lado de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras. Asimismo, el detalle de hacer que el refugio ocupe la ex sede del Museo de los Indios Americanos es sugestivo del aura chamánica que rodea a Trout y de los lazos que este mantiene con la realidad terrenal,²³⁹ por cuanto representa en general una forma de vida desalienada, que a lo largo de la novelística vonnegutiana ofrece una visión más penetrante y desveladora de la

²³⁸ Vonnegut murió a los ochenta y cuatro años.

²³⁹ Sobre las imágenes del chamán en Vonnegut, cf. Broer (en Bloom, 2000).

realidad social (cf. III.3.1.3.b y III.4.1.3), acorde con la función cognitiva de lo cómico (cf. I.2.6.4.b).

A diferencia del Museo de los Indios Americanos, que cambió su sede por razones de seguridad, la Academia ha quedado “atascada en la otra punta de la ciudad, rodeada por gente cuya vida no merecía vivirse, porque sus manguantes y desmoralizados miembros no decidían aprobar una mudanza” (Cronomoto, 2015, p. 67). La zona, localizada a dos pasos de Broadway, es tan peligrosa que Monica Pepper (la secretaria ejecutiva de la Academia) ha pintado con aerosol en la puerta principal “¡Al carajo el arte!” (p. 68) con el fin de distraer a los curiosos: “Había hecho todo lo posible para que el lugar pareciera tan abandonado y saqueado como las ruinas de la Universidad de Columbia...” (p. 67). De este modo se enfatiza el carácter aislado y ambivalente de la institución, que si bien está materialmente cerca de los sectores más desfavorecidos de la sociedad, al mismo tiempo se blindada contra ellos. Quienes habitan el edificio y se preocupan por el destino de la Academia, además, no son tanto sus miembros como los oficinistas, ordenanzas y guardias de seguridad que necesitan el empleo para sobrevivir (p. 67). Trout desprecia la institución y lo que representa:

—Por lo que a mí concierne, podría ser una academia de peluqueros chinos. Yo no escribo literatura. A esos monos presuntuosos de al lado sólo les interesa la literatura. Esos refinados imbéciles de al lado crean personajes tridimensionales de carne y hueso en papel impreso —continuó—. ¡Maravilloso! ¡Como si el planeta no estuviera agonizando por tener tres mil millones de personajes tridimensionales de carne y hueso! ... Si hubiera perdido el tiempo creando personajes —dijo Trout—, nunca habría logrado llamar la atención sobre las cosas que realmente importan: fuerzas irresistibles de la naturaleza, inventos crueles, ideales absurdos y gobiernos que logran que los héroes y las heroínas se sientan como piltrafas. Trout podría haber dicho (y lo mismo vale para mí) que creaba caricaturas en vez de personajes. Más aún, su desprecio por la «literatura» no era exclusivo de él. Era general entre los escritores de ciencia ficción (pp. 77-78).

Las (auto)referencias de Trout y el narrador-autor a los temas y la índole humorística de su obra evidencian la relación metaficcional entre ambas entidades, siendo Trout a menudo el portavoz de la poética y la perspectiva de Vonnegut. El desprecio manifestado por Trout conlleva una denuncia de la rigidez y presunción en el seno de la institución literaria; es decir, la forma en que el pecado de orgullo se manifiesta en el mundo artístico y contribuye a

su atrincheramiento y aislamiento respecto de la sociedad más amplia. Un detalle que se pierde en la traducción es que en inglés el texto habla de “*mainstream literature*” (Timequake, 1998, p. 72, énfasis del autor) para la «literatura». El uso del término *mainstream* (que remite al carácter establecido, convencional y dominante de algo) sugiere que la condición aislada de la institución no es correlato de una posición disidente como la representada por Trout y los escritores de ciencia ficción. Más bien insinúa que la concepción de literatura asociada con la Academia (pretendidamente mimética, en la medida que se basa en “personajes tridimensionales”) es coadyuvante de un *statu quo* antropocéntrico (“¡Como si el planeta no estuviera agonizando por tener tres mil millones de personajes tridimensionales de carne y hueso!”). En consecuencia, la preferencia por la caricatura y el humor (en Trout y en Vonnegut) va de la mano de una actitud crítica hacia la vanidad implicada en un realismo antropomorfista.

III.6.2.4. El carácter epifánico de las artes

En la obra vonnegutiana, las artes generalmente son presentadas como el modo más libre e inocuo de dar cauce a la creatividad. Es decir, el ejercicio artístico es la forma mayúscula de experimentar la libertad humana, de sentir que se puede transformar el mundo de alguna manera:

Los artistas son gente que dice: «No puedo arreglar mi país, mi estado o mi ciudad, ni siquiera mi matrimonio, pero, caray, puedo lograr que este lienzo, este folio, este trozo de arcilla o estos doce compases sean exactamente lo que deben ser» (Cronomoto, 2015, p. 158).

En sintonía con la distinción que plantea la cita, la figura del cronomoto y sus consecuencias señalan la importancia de diferenciar entre las limitaciones y las posibilidades de la acción humana. Si bien, por un lado, las fuerzas naturales y cósmicas, el decurso temporal y la imprevisibilidad del futuro avasallan al individuo; por otro lado, existe una esfera más estrecha en la cual es posible ejercer la voluntad y la creatividad. Se trata de la

realidad inmediata y circundante, el entorno de la vida personal y comunitaria. En el marco de la convivencia con los demás, la libertad se halla ligada al ejercicio de la creatividad que permite, entre otras cosas, sustraernos a la condición de autómatas encontrando los medios de ampliar la conciencia acerca de la conducta y las necesidades humanas, y sus efectos en el entorno. Esto es patente en la caracterización de Kilgore Trout y en la prolífica e incansable labor de Vonnegut como escritor, orador y ciudadano, comprometido con la promoción del pacifismo, la defensa de la libertad de expresión y de los derechos de los escritores (como miembro activo de PEN America, por ejemplo).

El arte es epifánico en la medida que es un alterador del tiempo y la conciencia. Así como el apocalipsis y el juicio final bíblicos pueden leerse como símbolos de una radical experiencia de conversión u honda transformación de la percepción, la imagen del cronometro cobra un sentido simbólico cuando se convierte en sinónimo de “epifanía artificial” y pasa a remitir a aquello capaz de abrir la percepción a nuevas facetas de la vida o realidad:

Entre las epifanías creadas por el hombre, las más importantes para mí han sido las obras de teatro. Trout las llamaba «cronometos artificiales».

—Los terrícolas inventaron el cronometro antes de saber que existe en la naturaleza —dijo una vez.

Y es verdad. Cuando sube el telón del acto primero, escena primera, los actores saben todo lo que van a decir o hacer y cómo se resolverá todo al final, para bien o para mal, pero no tienen más opción que comportarse como si el futuro fuera un misterio (p. 31).

Vonnegut también usa la palabra “epifanía” para designar aquellos instantes de conciencia plena y gozosa del momento vivido (en el capítulo 4 vuelve a citar, como en sus discursos, al tío Alex; cf. III.1.4.1). Cuando las califica de “artificiales” (*manmade*), se refiere a las vivencias profundas e inolvidables que el arte propicia con su capacidad de transgredir los límites temporales. Así, ciertos parlamentos, situaciones y personajes de obras teatrales como *Nuestro pueblo*, *Un tranvía llamado deseo* y *Muerte de un viajante*:

...Fueron para mí *hitos emocionales y éticos* cuando era joven y siguen siéndolo en el verano de 1996. Ello se debe a que los vi y oí por primera vez inmovilizado en un teatro junto a una congregación de embelesados congéneres humanos (p. 33, énfasis nuestro).

Otro ejemplo aparece en la carta a un joven estudiante de Física, desanimado por lo difícil de los contenidos que estudia, incluida en el capítulo 38. El autor habla de la “epifanía final” de *Las aventuras de Augie March* para referirse al mensaje, a la idea global que le dejó su lectura de dicha novela. No solo la transmite al afligido joven, sino que lo invita a leer a Bellow, mostrando su confianza en la función potencialmente iniciática de la lectura de obras literarias:

Quizá te convenga leer la novela picaresca *Las aventuras de Augie March*, de Saul Bellow. La epifanía final, si mal no recuerdo, es que no deberíamos buscar retos agotadores sino tareas que nos resulten naturales e interesantes, tareas para las que supuestamente hemos nacido... Sobre el talento innato suelo afirmar esto en mis conferencias: «Si vas a una gran ciudad, y una universidad es una gran ciudad, tropezarás con Wolfgang Amadeus Mozart. Quédate en casa, quédate en casa» (p. 145).

La idea de la epifanía como alteración del tiempo y experiencia de comunión vertebrada *Cronomoto*. Experiencia de comunión porque en la novela lo ficcional y lo extraficcional se amalgaman en un solo mundo, el mundo vonnegutiano. Alteración temporal porque la narración no sigue un orden cronológico, sino que es un collage de recuerdos y escenas, donde el tiempo histórico y el ficcional se superponen. Así, en un momento estamos en 1996-1997 acompañando al autor en la composición de la novela. En otro, en 2010, en su octogésimo octavo cumpleaños –que en realidad no llegó a celebrar– cuando está casado con Mónica Pepper, personaje de *Cronomoto I*. Luego nos encontramos en 1861 escuchando a Lincoln proferir un discurso, aunque en realidad se trata del personaje Frank Smith, que actúa el papel del famoso ex presidente en la puesta en escena de *Abe Lincoln in Illinois* (y es descendiente del asesino de Lincoln, John Wilkes Booth, también actor de teatro). Esta puesta en escena, por su parte, tiene lugar seis meses después de la reposición, en el verano de 2001. A su término se celebra una cena playera a la que asisten el autor-narrador, los personajes de *Cronomoto I* y los personajes reales, del mundo de los vivos. Varios de los primeros son dobles de seres queridos ya fallecidos: Jane, Allie Vonnegut, Ida Young, Phoebe Hurty y Bernard V. O’Hare, por ejemplo. Entre los segundos, en cambio, están “allí en persona” (p.

222) Jill Krementz, Knox Burger (antiguo editor de Vonnegut), Robert Weide (director de cine y documentalista que llevó *Madre noche* a la pantalla grande), los estudiosos de la obra vonnegutiana Marc Leeds, Asa Pieratt y Jerome Klinkowitz; el agente y abogado de Vonnegut, Don Farber, con su esposa Anne; el crítico John Leonard, los académicos Peter Reed y Loree Rackstraw, y los actores Kevin McCarthy y Nock Nolte. Y está la lectora, o lector. De este modo, el pacto ficcional es llevado al extremo: hay una ruptura de los límites que separan al mundo ficcional del extraficcional que no resulta extraña, sino natural.

En esa cena playera, “como un mago buscando un voluntario en medio del público” (p. 228), Trout pide que alguien se levante y se acerque para transmitir un último mensaje o enseñanza. El voluntario es el autor-narrador. Trout quiere que elija dos puntos titilantes en el firmamento y que fije la vista en uno y luego en otro:

—De acuerdo —dije—. Ya está.

—Y has tardado un segundo, ¿verdad? —dijo él.

—Como mucho —dije.

—Aunque hubieras tardado una hora, algo habría pasado de uno de esos dos cuerpos celestes al otro a un millón de veces [más rápido que] la velocidad de la luz, por usar una cifra prudente.

—¿Qué? —dije.

—Tu conciencia. Es una característica nueva del universo, y existe sólo porque hay seres humanos. A partir de ahora, cuando mediten sobre los secretos del cosmos, los físicos no sólo deben tener en cuenta la energía, la materia y el tiempo sino algo muy nuevo y hermoso, que es la conciencia humana

Trout hizo una pausa y afirmó la parte superior de su dentadura postiza con el pulgar para que no se le aflojara cuando nos dijera sus últimas palabras esa noche mágica.

La dentadura en su sitio. Nos brindó su final.

—He pensado en una palabra mejor que conciencia —dijo—. Llamémosla *alma*.

Hizo una pausa.

—¿Tilín, tilín? —dijo (pp. 229-230, énfasis del autor).

Con este pasaje se cierra el último capítulo de *Cronomoto*. En la comparación con la velocidad de la luz resuena la contraposición irónica entre el afán de expansión espacial y la falta de autoconocimiento humano ya presente en *Las sirenas de Titán*. Que sea Trout, un personaje, quien le enseña al autor-narrador sobre la importancia cósmica de la conciencia (*awareness*) o discernimiento humanos puede interpretarse como un modo de señalar la índole iniciática que la propia creación artística tuvo para el autor.

La equiparación con el “alma” (*soul*), por otra parte, ¿podría significar una suerte de conversión proyectada en el áter ego? ¿Indica acaso el reconocimiento de una dimensión trascendente, un más allá de la corporalidad y el mero existir?

III.6.2.5. Canto a sí mismo

Como el “¿Pío-pío-pi?” de *Matadero cinco* (1991, p. 25), el enigmático “¿Tilín, tilín?” con que Trout cierra su intervención al final del capítulo 63 nos precave contra las conjeturas rápidas e indica que los sentidos corrientes y rutinarios pueden ser engañosos. La referencia al alma, antes que afirmar una trascendencia metafísica, corresponde más bien a la facultad humana del discernimiento, y está ligada a la certeza de dejar un legado valioso, que preserva cierta esencia (una esencia mortal) de la naturaleza particular del ser vivo que es el autor: «En 1991, al igual que ahora, estaba mirando una lista de todo lo que había publicado y me preguntaba: “¿Cómo diablos logré hacerlo?” » (p. 93)

La dimensión trascendental debe pensarse, entonces, en el orden de la cultura, lo cual es congruente con la aceptación estoica de la muerte que permea toda la obra vonnegutiana. La muerte es concebida como el eterno descanso necesario tras una vida de esforzado trabajo. Así lo sugiere la inclusión de la síntesis de una escena de otro “cronomoto artificial” –*Vuelta a Matusalén*, de George Bernard Shaw–, en la que unos Adán y Eva enamorados y decididos le plantean a un Dios demasiado seguro de la perfección de su creación que “les gusta la vida, sí, pero que les gustaría más si supieran que en algún momento va a terminar” (p. 226). Así también lo transmite la cita, modificada ligera pero significativamente, de una parte de la canción de Ariel de *La tempestad*.²⁴⁰ En lugar de llorar la desaparición de “el hombre que pude haber sido... entre aquellos con quienes fui al instituto, amando y odiando mi ciudad,

²⁴⁰ Del acto I, escena 2. Como lo hace notar oportunamente Gardini: “El primer verso del texto original dice “full fathom five thy father lies” [tu padre yace a cinco brazas]; la versión de Vonnegut dice “full fathom five he lies” [él yace a cinco brazas]” (*Cronomoto*, 2015, p. 153), donde “él” es “el hombre que pudo haber sido” si nunca hubiera dejado Indianápolis: “¿Ese hombre desapareció!” (p. 153).

como mis padres y abuelos” (p. 153), el intertexto es un modo de referir, a través del simbolismo marino, una transfiguración sublime: “*A cinco brazas yace, / sus huesos forman corales, / esas perlas fueron sus ojos: / nada en él se desvanece, / mas sufre un cambio oceánico / en algo hermoso y extraño*” (p. 153).

Como en la última obra shakespeariana, en *Cronomoto* laten una despedida nostálgica de un mundo ya casi extinto tanto como una celebración de la vida y obra propias. A diferencia de Próspero, que renuncia a los libros y su arte, el narrador-autor intenta un último gesto mágico de convocación, que afirma el poder de la literatura. La fiesta en la playa es una escena de comedia, de restauración y alegría. Allí están vivos y muertos, personajes reales y ficcionales, autor y lectora: una comunidad. La admisión de Trout en la mansión ficcional de Xanadú, un retiro de escritores en Rhode Island administrado por la Academia, significa que el personaje encuentra finalmente el reconocimiento y la familia extensa que prácticamente no tuvo: “Fue vagabundo gran parte de su vida, pero murió lujosamente en la suite Ernest Hemingway de Xanadú... Es grato saberlo” (p. 11). También el autor-narrador pasa su vejez en Xanadú, en la suite Sinclair Lewis.²⁴¹ Estos detalles, que son un modo de proyectar el reconocimiento y la celebración de un trabajo bien hecho, marcan una trayectoria divergente respecto de la tendencia a la autoaniquilación (de sí y de la propia obra) que Fiedler ejemplificaba con Hemingway (ver cita de Fiedler, 1955, p. 193, en II.1.2.4).

En síntesis, en esta novela se conjugan el sentimiento apocalíptico de un final inminente junto con la certeza de haber dado forma a un pequeño mundo, a una comunidad que trasciende los límites ontológicos y demarca un espacio sagrado frente al absurdo cósmico. El final de comedia dicta la intención de prevalencia del humor por sobre la mirada

²⁴¹ Las cuatro suites para huéspedes de la mansión reciben el nombre del ganador estadounidense de un Premio Nobel de literatura: “La Ernest Hemingway y la Eugene O’Neill estaban en el primer piso de la mansión. La Sinclair Lewis, en el segundo. La John Steinbeck, en la cochera” (p. 39). Esta selección puede ser indicativa del tipo de tradición literaria en la que se inscribe Vonnegut, lo cual podría ser materia de una investigación posdoctoral.

trágica, por cuanto aquel tiene la capacidad de concienciar, ayudar a sobrellevar los golpes del destino y, en última instancia, incluso transformar realidades.

Parte IV: Conclusiones, apéndice y referencias

IV.1. Conclusiones

El proceso de elaboración y realización de esta tesis produjo resultados en dos niveles articulados: el de la construcción general de conocimiento y el de la formación de un recurso humano en el campo de los estudios histórico-literarios en general y de la literatura de habla inglesa en Argentina en particular. Ambos niveles tienen por correlato el estudio de la iniciación en los planos temático, metaficcional y pragmático, *en y a partir del corpus* seleccionado.

Al cabo de nuestro estudio de la narrativa vonnegutiana hemos constatado que:

1. En el plano temático, la iniciación se presenta como un problema en el contexto de las sociedades postindustriales del siglo XX tardío (la estadounidense en particular), a través de la focalización en el desarrollo de sus protagonistas, para quienes los mitos ideológicos y las instituciones que sostienen la cultura nacional a menudo tienen un efecto contrainiciático o alienante, es decir, embotador de la conciencia.
 - a. En todas las novelas se satiriza la cultura estadounidense por medio la representación de un mundo caído y degradado, de símbolos falsos, idolatría, relaciones inauténticas, soledad, discriminación, opresión, egoísmo, ignorancia, agresividad y alienación. Se trata de un mundo de carácter patriarcal y antropocéntrico, aspectos que son ridiculizados mediante el retrato de masculinidades inmaduras frente a personajes femeninos más sensibles, lúcidos, comprometidos o sabios (Beatrice Rumfoord, Mary O'Hare, Mary Hepburn y Circe Berman son ejemplos). Este mundo ficcional opera contrainiciáticamente

para los personajes puesto que, cuando no faltan los iniciadores, estos son falsos o malos. Además, la experiencia de la *communitas* es inusual.

- b. Casi todas las novelas estudiadas (con la excepción de *Cuna de gato*, *Galápagos* y *Cronomoto*) se centran en un personaje masculino de clase acomodada y sus crisis existenciales –o los efectos que producen si no han sido resueltas–, inmerso en un mundo degradado por la voracidad capitalista (como se indicó en 1.a). Si bien están aquellos que al final de su trayectoria de desarrollo logran cierto equilibrio o paz consigo mismos –como Malachi (*Sirenas*), Wilbur (*Payasadas*), Rudy (*Buena puntería*) y Rabo (*Barbazul*)–, y representan iniciaciones completas; en general, los desenlaces se caracterizan por una palpable ambigüedad, a menudo relacionada con la duda sobre cordura/locura del personaje.
- c. La identidad cultural dominante –que los mitos ideológicos nacionales definen como individualista, emprendedora, fuerte, optimista y exitosa (cf. II.1.2)–, además de ser satirizada por la trayectoria de los personajes y el tipo de mundo caído que habitan, es combatida y relativizada mediante la representación de culturas extranjeras (a menudo ficcionales), que pueden asimilarse a modos de vida tradicionales o premodernos e introducen cosmovisiones alternativas, impugnando la idea de que el éxito y la prosperidad material son garantía de felicidad (el Shah de Bratpur en *Pianola*, los Gumbo y la Amazonia en *Sirenas*, San Lorenzo en *Cuna*, Haití en *Buena puntería*, las kankabonas en *Galápagos*, los ibos en *Cronomoto*). O bien, la sátira se realiza mediante la representación de civilizaciones extraterrestres que tienen bastante en común con la terrícola, o que aportan una mirada distanciada y alternativa (los harmoniums en *Sirenas*, los tralfamadorianos en *Sirenas* y *Matadero*). Estas representaciones de la alteridad,

además de remitir a la dimensión inter- o transcultural de la narrativa vonnegutiana, a menudo están asociadas a un espacio de *liminaridad* para los personajes.

2. En el plano metaficcional y pragmático (dado que la metaficción sirve para romper la ilusión narrativa y exhibir su índole ficcional, se conecta con el nivel pragmático), la iniciación (en cuanto instancia propiciadora de la ampliación de la conciencia de los lectores) se relaciona con la representación de los procesos de lectura y escritura, la ruptura de los límites entre el mundo ficcional y el extraficcional (en la autoficción), la ambigüedad producida por narradores no confiables y la ironía narrativa, y la parodia de los mitos bíblicos.

a. La iniciación aparece particularmente ligada a la cultura letrada que la práctica de la lectura y la escritura suponen. En el caso de la lectura, algunos personajes (en particular, Billy Pilgrim de *Matadero* y Dwayne Hoover de *Desayuno*) buscan un sentido vital a través de la lectura. Los efectos que la lectura tiene en estos personajes ponen en evidencia su falta de cultura lectora y competencia hermenéutica, y el peligro que esto entraña para la interpretación de la realidad circundante y sus representaciones (del éxito, por ejemplo). Asimismo, la búsqueda del sentido en la lectura coloca al escritor en el rol del iniciador. Este aspecto es particularmente abordado en la caracterización del alter ego del autor, Kilgore Trout, personaje dotado de un aura chamánica de locura sagrada cuya propia trayectoria de desarrollo se percibe a lo largo de varias novelas (*Rosewater*, *Matadero*, *Desayuno* y *Cronomoto*).

b. Por otra parte, la dramatización del proceso de escritura se presenta por medio de la autobiografía ficcional (en *Madre noche*, *Payasadas*, *Pájaro de celda*, *Buena*

puntería, Barbazul y Hocus pocus), que convierte a la escritura en una forma de autoiniciación para el personaje, por medio de la cual se revisita el pasado para ganar autoconocimiento, expiar faltas y/o aliviar una conciencia atormentada.

- c. La ruptura de los límites entre el mundo ficcional y el extraficcional a través de la autoficción (en *Matadero, Payasadas, Pájaro de celda y Cronomoto*) sirve para desmarcar los límites entre arte y vida, y acercar al autor y sus lectores, de manera que las crisis o pruebas personales del primero (como podrían ser el abordaje de un tema difícil en la composición de una novela, la elaboración de un duelo o la transición entre etapas vitales) se proyectan imaginativamente y facilitan la transmisión de un mensaje vital importante.
- d. La iniciación se vincula con el efecto de ambigüedad, puesto que la elusión de la ilusión de cierre narrativo desafía a la doctoranda a buscar por ella misma el sentido (incluso si este es la inestabilidad del sentido). El uso frecuente de un narrador-protagonista cuyo punto de vista no es confiable (Campbell en *Madre noche*, Leon en *Galápagos*, Walter en *Pájaro de celda*, Eugene en *Hocus pocus*) sirve para desestabilizar las hipótesis que van surgiendo en el proceso de lectura y demanda, en consecuencia, una lectura atenta. Así también lo hacen la estructura episódica, no lineal y tipo *collage* de muchas de las novelas, como el recurso a subtramas paralelas, relatos interpolados (a menudo de Kilgore Trout), digresiones y una profusión de personajes secundarios o dobles (en *Rosewater* y *Desayuno*, por ejemplo) que relativizan el punto de vista del narrador y/o el protagonista y vuelven polifónica e irónica la narración. Así, al reconstruir el entramado de voces, en sus interrelaciones y contradicciones; o al lidiar con las contradicciones propias de un narrador; los lectores pueden detectar el carácter dilemático del

juicio moral que a menudo se ejerce al caracterizar un personaje, y tomar conciencia de la relatividad de las representaciones.

- e. La parodia de mitos bíblicos (como el cosmogónico-antropogónico, el del arca de Noé y el del fin del mundo), y de narrativas y símbolos asociados al cristianismo como la leyenda del Grial (en *Madre noche*), sirven para cuestionar las apropiaciones sobre las que se apoyan el *American Adam* y el *American dream*. Estas tienden a operar contrainiciáticamente en la medida que están ligadas a valores que pervierten el mensaje cristiano (al proyectar la imagen de un Cristo y Adán triunfadores por sobre un Adán pecador y un Cristo humilde y humanizado) y resultan en paradigmas de desarrollo que conducen a la insatisfacción, la desorientación y la escisión de la personalidad, como se observa en Howard Campbell (*Madre noche*), Eliot Rosewater (*Rosewater*), Billy Pilgrim (*Matadero*), Dwayne Hoover (*Desayuno*), Walter Starbuck (*Pájaro de celda*) y Eugene Debs Hartke (*Hocus pocus*). Además, los relatos bíblicos del fin y el origen del mundo son satirizados por su teleología mítica que supone una concepción del tiempo orientado de principio a fin y distrae respecto del momento presente. La sátira de la ansiedad del fin es iniciática en la medida que revela la importancia de la conciencia del presente a los lectores, y es central en *Cuna de gato*, *Payasadas*, *Galápagos* y *Cronomoto*. Con la excepción de *Payasadas*, en esas novelas la iniciación comprende, en el nivel temático, una dimensión más bien colectiva, por la cual el rol protagónico lo desempeña un grupo de personajes, representativo de la humanidad contemporánea según la concibe Vonnegut: básicamente ordinaria y falible. Dentro de este subgrupo de novelas, *Cronomoto* presenta un cierre esperanzador, que sugiere una iniciación cumplida o completa, a diferencia de las otras dos, donde la sátira de la vanidad antropocéntrica solamente puede terminar

en la destrucción del planeta (*Cuna*) o el fin de la especie humana (*Galápagos*). Por último, cabe señalar que el sentido iniciático de la figura y el relato crísticos se recupera para representar la santidad y el ideal de humanidad más acabado de Occidente, y el compromiso con la lucha contra la opresión (en *Rosewater* y *Pájaro de celda*, especialmente). Esto confirma las observaciones crítico-literarias en relación con la *Christlike figure* (cf. II.1.3.2), y en particular la indicación de Kathryn Hume acerca del desplazamiento del paradigma mítico-heroico por el del mito cristiano de la Pasión en la narrativa vonnegutiana (cf. II.2.4.2). La comparación intertextual permite el acercamiento de la lectora al fondo simbólico que subyace a las diferentes interpretaciones de los mitos bíblicos para diferenciar el sentido ideológico y contingente del sentido duradero. Este último está ligado a los ideales políticos democráticos, antiimperialistas y de justicia social sostenidos por el autor a lo largo de su vida y de manera coherente en toda su obra.

IV.2. Apéndice

IV.2.1. Carta del soldado Kurt Vonnegut, Jr. a su familia

Dear people:

I'm told that you were probably never informed that I was anything other than "missing in action." Chances are that you also failed to receive any of the letters I wrote from Germany. That leaves me a lot of explaining to do -- in precis:

I've been a prisoner of war since December 19th, 1944, when our division was cut to ribbons by Hitler's last desperate thrust through Luxemburg and Belgium. Seven Fanatical Panzer Divisions hit us and cut us off from the rest of Hodges' First Army. The other American Divisions on our flanks managed to pull out: We were obliged to stay and fight. Bayonets aren't much good against tanks: Our ammunition, food and medical supplies gave out and our casualties out-numbered those who could still fight --so we gave up. The 106th got a Presidential Citation and some British Decoration from Montgomery for it, I'm told, but I'll be damned if it was worth it. I was one of the few who weren't wounded. For that much thank God.

Well, the supermen marched us, without food, water or sleep to Limberg, a distance of about sixty miles, I think, where we were loaded and locked up, sixty men to each small, unventilated, unheated box car. There were no sanitary accommodations -- the floors were covered with fresh cow dung. There wasn't room for all of us to lie down. Half slept while the other half stood. We spent several days, including Christmas, on that Limberg siding. On Christmas Eve the Royal Air Force bombed and strafed our unmarked train. They killed about one-hundred-and-fifty of us. We got a little water on Christmas Day and moved slowly across Germany to a large P.O.W. Camp in Muhlburg, South of Berlin. We were released from the box cars on New Year's Day. The Germans herded us through scalding delousing showers. Many men died from shock in the showers after ten days of starvation, thirst and exposure. *But I didn't.*

Under the Geneva Convention, Officers and Non-commissioned Officers are not obliged to work when taken prisoner. I am, as you know, a Private. One-hundred-and-fifty such minor beings were shipped to a Dresden work camp on January 10th. I was their leader by virtue of the little German I spoke. It was our misfortune to have sadistic and fanatical guards. We were refused medical attention and clothing: We were given long hours at extremely hard labor. Our food ration was two-hundred-and-fifty grams of black bread and one pint of unseasoned potato soup each day. After desperately trying to improve our situation for two months and having been met with bland smiles I told the guards just what I was going to do to them when the Russians came. They beat me up a little. I was fired as group leader. Beatings were very small time: -- one boy starved to death and the SS Troops shot two for stealing food.

On about February 14th the Americans came over, followed by the R.A.F. Their combined labors killed 250,000 people in twenty-four hours and destroyed all of Dresden -- possibly the world's most beautiful city. *But not me.*

After that we were put to work carrying corpses from Air-Raid shelters; women, children, old men; dead from concussion, fire or suffocation. Civilians cursed us and threw rocks as we carried bodies to huge funeral pyres in the city.

When General Patton took Leipzig we were evacuated on foot to (the Saxony-Czechoslovakian border?). There we remained until the war ended. Our guards deserted us. On that happy day the Russians were intent on mopping up isolated outlaw resistance in our sector. Their planes (P-39's) strafed and bombed us, killing fourteen, *but not me.*

Eight of us stole a team and wagon. We traveled and looted our way through Sudetenland and Saxony for eight days, living like kings. The Russians are crazy about Americans. The

Russians picked us up in Dresden. We rode from there to the American lines at Halle in Lend-Lease Ford trucks. We've since been flown to Le Havre.

I'm writing from a Red Cross Club in the Le Havre P.O.W. Repatriation Camp. I'm being wonderfully well fed and entertained. The state-bound ships are jammed, naturally, so I'll have to be patient. I hope to be home in a month. Once home I'll be given twenty-one days recuperation at Atterbury, about \$600 back pay and -- get this -- sixty (60) days furlough.

I've too damned much to say, the rest will have to wait, I can't receive mail here so don't write (*Letters*, 2014, pp. 7-9, énfasis nuestro).

IV.2.2. Cronología de la vida y obra de Kurt Vonnegut

Adaptada e incrementada a partir de Bloom (2000, pp. 147-150), Farrell (2008, pp. 512-516) y *Letters* (Vonnegut, 2011).

Años	Vida personal	Publicaciones
1922	Nace el 11 de noviembre, Día del Armisticio en una familia acomodada de Indianápolis (Indiana). Sus padres son el arquitecto Kurt Vonnegut Sr. y Edith Lieber, hija de una familia prominente, dueños de una cervecería.	
1929	Se pierde la fortuna familiar a causa de la Gran Depresión.	
1936-1940	Cursa la secundaria en Shortridge High School, donde se desempeña como editor del <i>Shortridge Daily Echo</i> , primer periódico estudiantil de nivel medio del país.	
1940	Ingresa a la Universidad de Cornell para estudiar química y biología. Llega a ser editor y columnista del <i>Cornell Daily Sun</i> .	
1942-1943	Se alista en el ejército. Es hospitalizado por neumonía.	
1943-1944	Como parte de su entrenamiento militar, realiza estudios de ingeniería mecánica en Universidad de Tennessee y el Intituto Técnico Carnegie.	
1944	Vuelve a casa antes de embarcarse con el ejército (106ª división de infantería) a Europa en agosto. Su madre comete suicidio por sobredosis de somníferos el 14 de mayo, día de la madre. Es tomado prisionero en diciembre en la Batalla de las Árdenas y enviado a Dresde, donde trabaja en una fábrica de jarabe de malta.	
1945	La fuerza aérea británica y estadounidense bombardea Dresde el 13 y el 14 de febrero. Los muertos se cuentan entre 25000 y 135000. Vonnegut sobrevive con otros prisioneros en el sótano de un matadero y luego es mano de obra para la exhumación de los cadáveres.	

1945-1949	Se repatria el 22 de mayo. Se casa con Jane Marie Cox el 1 de septiembre. Se mudan a Chicago. Estudia Antropología en la universidad de Chicago y trabaja como reportero para el Chicago City News Bureau. Su tesis de Master es rechazada y se muda a Schenectady (NY), donde como publicista para General Electric, donde su hermano Bernard ejerce como físico. Nacen sus hijos Mark (1947) y Edith (1949).	
1950		Primer cuento, "Report on the Barnhouse Effect", publicado en <i>Collier's</i> el 11 de febrero. Le siguen "Thanasphere" y "EPICAC".
1951	Empieza a escribir a tiempo completo. Se mudan a West Barnstable en Cape Cod, Massachussets.	
1952		Primera novela, <i>Player Piano</i> , por Scribner's. Reseña de Granville Hicks para el <i>New York Times</i> . La novela es relanzada en 1953 por Doubleday en una colección de ciencia ficción. En 1954 Bantam Books la publica como <i>Utopia 14</i> .
1952-1959	Abre una concesionaria de autos Saab que fracasa. Enseña inglés en una escuela para niños con tratornos de conducta. Nace su hija Nanette en 1954. Mueren su padre (1957) y en 1958, con horas de diferencia, su hermana Alice (de cáncer) y el esposo de esta (en un accidente de tren). Jane y Kurt adoptan a tres de los cuatro sobrinos huérfanos.	Vende cuentos a <i>Collier's</i> , <i>Saturday Evening Post</i> , <i>Ladies' Home Journal</i> y <i>Cosmopolitan</i> . En 1959: Segunda novela, <i>The Sirens of Titan</i> (Dell).
1961		Primera antología de doce cuentos, <i>Canary in a Cat House</i> (Fawcett).
1962		Novela <i>Mother Night</i> (Fawcett).
1963		Novela <i>Cat's Cradle</i> (Holt, Rinehart & Winston). Reseñas positivas de Graham Greene y Terry Southern.
1965	Empieza una residencia de dos años como profesor en el Iowa Writer's Workshop de la Universidad de Iowa, donde se hace amigo de José Donoso y Loree Rackstraw. Se republican varias de sus novelas, con éxito entre el público estudiantil universitario. En 1967 se publica <i>The Fabulators</i> , de Robert Scholes, primer estudio crítico-académico relevante en incluir a Vonnegut.	Novela <i>God Bless You Mr. Rosewater</i> (Holt, Rinehart & Winston). Comienza a publicar ensayos en <i>Venture</i> , <i>the NYTR</i> , <i>Esquire</i> y <i>Harper's</i> .
1968	Recibe la beca Guggeheim. Visita Dresde con Bernard O'Hare.	Antología de veinticinco cuentos, <i>Welcome to the Monkey House</i> ,

		por Seymour Lawrence/Delacorte Press.
1969	El éxito de <i>Slaughterhouse-Five</i> lo convierte en una celebridad.	Novela <i>Slaughterhouse-Five; or the Children's Crusade</i> (Seymour Lawrence/Delacorte Press). Alcanza el primer lugar del ranking de best-sellers del <i>NYT</i> .
1970	Viaja a Biafra para escribir sobre la guerra allí. Da clases en la Universidad de Harvard como Briggs-Copeland Lecturer. Se instala solo en la ciudad de Nueva York. Rompe su relación profesional y amistosa con Knox Burger. Conoce a Don Farber, su eventual representante hasta el final.	Obra de teatro <i>Happy Birthday, Wanda June</i> se estrena en el circuito off-Broadway con escaso éxito.
1971	Recibe el título de M.A. de la Universidad de Chicago por su novela <i>Cat's Cradle</i> . Se separa de Jane Cox. Su hijo Mark tiene un colapso nervioso y es diagnosticado con esquizofrenia. Empieza a convivir con la fotógrafa Jill Krentz.	<i>Happy Birthday, Wanda June</i> es adaptada al cine por Columbia Pictures y dirigida por Mark Robson.
1972	Es elegido vicepresidente de la sede neoyorquina de PEN.	La National Educational Television produce el telefilme <i>Between Time and Timbuktu</i> , una amalgama de las obras de Vonnegut hasta la fecha. Se publica en formato de libro con fotos de Jill Krentz. Se estrena la película de <i>Slaughterhouse-Five</i> dirigida por George Roy Hill y distinguida con el Premio del Jurado del Festival de Cannes.
1973	Es designado Distinguished Professor on English Prose en CUNY. Recibe un doctorado honorífico de la Universidad de Indiana. Escribe una carta al director del Drake Board School de Drake (Dakota del Norte) para protestar por la quema de libros en esa escuela, <i>Slaughterhouse-Five</i> entre ellos. Jerome Klinkowitz y John Somer publican una compilación de ensayos críticos, <i>The Vonnegut Statement</i> .	Novela <i>Breakfast of Champions</i> (Seymour Lawrence/Delacorte Press).
1974	Renuncia a CUNY.	1974: Antología de ensayos, discursos y cuentos, <i>Wampeters, Foma, and Granfalloon</i> (Delacorte Press).
1975	Su hijo Mark Vonnegut publica <i>The Eden Express: A Memoir of Insanity</i> . Es elegido vicepresidente del National Institute of Arts and Letters.	
1976	En 1977 compra con Jill una casa en Sagaponack, Long Island, entre cuyos vecinos están los escritores James Jones, Irwin Shaw, Nelson Algren y Truman Capote.	Novela <i>Slapstick</i> (Delacorte/Seymour Lawrence).
1979	Se efectiviza el divorcio de Jane Cox y se casa con Jill Krentz.	Novela <i>Jailbird</i> , (Delacorte/Seymour Lawrence).

1980		Libro infantil, <i>Sun Moon Star</i> , en colaboración con el ilustrador Ivan Chermayeff.
1981	Recibe el premio Library Lion de la Biblioteca Pública de Nueva York y el premio Eugene V. Debs de la fundación homónima por su servicio público.	Miscelánea <i>Palm Sunday: An Autobiographical Collage</i> (Delacorte Press).
1982-1984	Adoptan una hija, Lilly, con Jill Kremetnz. En octubre de 1983 se exhiben treinta dibujos hechos por Vonnegut en una galería de Greenwich Village. En 1984 es hospitalizado por sobredosis de pastillas y alcohol. Rita Rait, la traductora de Vonnegut al ruso, logra visitar Estados Unidos tras varios años de negociaciones diplomáticas y esfuerzos del autor.	1982: Novela <i>Deadeye Dick</i> (Delacorte Press). Se estrena en Francia <i>Slapstick of Another Kind</i> , adaptación fallida de la novela de 1976, dirigida por Steven Paul y protagonizada por Jerry Lewis. Se publica en Inglaterra <i>Fates Worse Than Death</i> , una antología de ensayos, discursos y contenido autobiográfico.
1985		Novela <i>Galápagos</i> (Delacorte Press).
1986	Muere su primera esposa, Jane Vonnegut Yarmolinsky, de cáncer en diciembre.	
1987	Se publica póstumamente <i>Angels without Wings: A Courageous Family's Triumph over Tragedy</i> , de Jane Vonnegut Yarmolinsky, que trata sobre la adopción y crianza de los sobrinos.	Novela <i>Bluebeard</i> (Delacorte Press). En 1988 se estrena una nueva versión de la Misa de Réquiem por Vonnegut en Buffalo, Nueva York.
1990		Novela <i>Hocus Pocus</i> (Putnam).
1991	Inicia una demanda de divorcio a Jill Kremetnz que luego retira.	Se republica <i>Fates Worse Than Death: An Autobiographical Collage of the 1980's</i> (Putnam).
1992-1996	Varias adaptaciones de sus cuentos y novelas se realizan para teatro y televisión. Durante estos años comienza la colaboración artística con Joe Petro III.	Libreto para <i>L'histoire du Soldat</i> , de Igor Stravinsky, estrenada en Nueva York. Película <i>Mother Night</i> , guionada por Robert Weide y dirigida por Keith Gordon.
1997	Aparece en un comercial de la tarjeta de crédito Discover.	Última novela <i>Timequake</i> (Putnam). En 1998 tiene distribución limitada la película <i>Breakfast of Champions</i> , dirigida y guionada por Alan Rudolph.
1999		Antología de cuentos <i>Bagombo Snuff Box</i> (Putnam). Seven

		<p>Stories Press publica <i>Like Shaking Hands with God</i>, una conversación entre Vonnegut y el escritor Lee Stringer.</p> <p>Recopilación de spots radiales para la National Public Radio (WNYC): <i>God Bless You, Dr. Kevorkian</i> (Seven Stories Press).</p>
2000-2006	<p>En 2000 es hospitalizado por inhalar humo al quemarse accidentalmente su estudio en Manhattan. Aparece en un comercial de Nissan. Acepta dictar clases de escritura creativa en el Smith College. Joe Petro III organiza en 2004 una exhibición de arte de toda la familia Vonnegut en el Indianapolis Art Center.</p>	<p>En 2005: la antología de ensayos y discursos y anécdotas, <i>A Man Without a Country</i> (Seven Stories Press).</p>
2007	<p>La ciudad de Indianápolis declara “The Year of Vonnegut”. Muere el 11 de abril por daño cerebral causado por una caída en su casa de Manhattan.</p>	

IV.2.3. Tabla de traducciones al español de las novelas

Adaptada de Alonso (2014, pp. 14-16).

Año y título de la publicación original	Año de publicación de la traducción	Datos de la traducción
1952: <i>Player Piano</i>	1977	<i>La pianola</i> . Trad. Marcelo Covián para Grijalbo y Bruguera, España.
	1994	<i>La pianola</i> . Trad. De José Manuel Álvarez Flores para Plaza y Janés (Ave Fénix), España. Reeditada por Hermida Editores en 2017.
1959: <i>The Sirens of Titan</i>	1971	<i>Las sirenas de Titán</i> . Trad. Aurora Bernárdez para Minotauro, Argentina. Hay reediciones (1987, 2004), también por Planeta De-Agostini (2006).
1962: <i>Mother Night</i>	1974	<i>Madre noche</i> . Trad. J. C. Guiral para Sudamericana, Argentina. Hay reediciones de Bruguera (1977), Anagrama (1987) y Plaza y Janés (1994).
	2016	<i>Madre noche</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera, Argentina.
1963: <i>Cat's Cradle</i>	1988	<i>Cuna de gato</i> . Trad. Ángel Luis Hernández Francés para Anagrama, España. Hay reedición por Plaza y Janés de 1994.
	2012	<i>Cuna de gato</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera.
1965: <i>God Bless You Mr Rosewater</i>	1966	<i>Dios lo bendiga, señor Rosewater</i> . Trad. Amparo García Burgos. Versión publicada por Grijalbo (1972), Bruguera ('77), Anagrama ('88) y Plaza y Janés ('94).
	2017	<i>Dios lo bendiga, señor Rosewater</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera.
1969: <i>Slaughterhouse-Five; or the Children's Crusade</i>	1976	<i>Matadero cinco o la cruzada de los niños</i> . Trad. Margarita García de Miró. Versión publicada por Grijalbo México, Bruguera (1977) y Anagrama (1987, 1991).

1973: <i>Breakfast of Champions</i>	1973	<i>Desayuno de campeones</i> . Trad. Julieta Diéguez para Ed. Extemporáneos, México.
	1988	<i>Desayuno de campeones</i> . Trad. Felipe Cunill y Maritza Vázquez para Ed. Arte y Literatura, Cuba.
	1999	<i>El Desayuno de los Campeones</i> . Trad. Cecilia Ceriani y Txaro Santoro para Anagrama.
	2013	<i>Desayuno de campeones</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera.
1976: <i>Slapstick</i>	1977	<i>Payasadas</i> . Trad. Gregorio Vlastelica para Pomaire, España.
	2012	<i>Payasadas</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera.
1979: <i>Jailbird</i>	1980	<i>Pájaro de celda</i> . Trad. José Álvarez y Ángela Pérez para Ed. Argos Vergara. Hay reedición de 1982 y por Plaza y Janés de 1994.
	2015	<i>Pájaro de celda</i> . Trad. Carlos Gardini para La Bestia Equilátera.
1982: <i>Deadeye Dick</i>	1983	<i>Buena puntería</i> . Trad. Jorge García Damiano para Emecé, Argentina.
	1983	<i>El francotirador</i> . Trad. Ana María de la Fuente para Plaza y Janés.
1985: <i>Galápagos</i>	1987	<i>Galápagos</i> . Rubén Masera y Francisco Abelenda para Minotauro. Hay reediciones de 2005 y 2008.
1987: <i>Bluebeard</i>	1988	<i>Barbazul</i> . Trad. Gemma Rovira Ortega para Anagrama. Reedición de Plaza y Janés en 1994.
1990: <i>Hocus Pocus</i>	1991	<i>Birlibirloque</i> . Trad. Ramón Buenaventura para Alfaguara, España.
	1993	<i>Hocus pocus</i> . Trad. Argelia Castillo y A. Homero Flores para Grijalbo México.
	2019	<i>Hocus pocus</i> . Trad. Ariel Dilon para La Bestia Equilátera.
1997: <i>Timequake</i>	2015	<i>Cronomoto</i> . Trad. Carlos Gardini para Malpaso, España.

IV.3. Referencias

IV.3.1. Obra de Kurt Vonnegut

Novelas en inglés por orden cronológico según la primera edición, seguidas cada una de la versión traducida referenciada:

(1999 [1952]). *Player Piano*. New York: Delta.

(1977). *La pianola* (Trad. Marcelo Covián). México: Grijalbo.

(2006 [1959]). *The Sirens of Titan*. New York: Dial Press.

(1971). *Las sirenas de Titán* (Trad. Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Minotauro.

(1976 [1962]). *Mother Night*. St. Albans: Panther Books.

(2016). *Madre noche* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

(1980 [1963]). *Cat's Cradle*. New York: Dell.

(2016). *Cuna de gato* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

(2011 [1965]). *God Bless You, Mr. Rosewater*. En *Novels & Stories 1963-1973* (pp.189-338). New York: The Library of America.

(2017). *Dios lo bendiga. señor Rosewater* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

(2011 [1969]). *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*. New York: The Library of America.

(2010). *Matadero cinco o la cruzada de los niños* (Trad. de Margarita García de Miró). Barcelona: Anagrama.

(2000 [1973]). *Breakfast of Champions*. London: Vintage.

(2016). *Desayuno de campeones* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

(2010 [1976]). *Slapstick, or Lonesome No More!* [Adobe Digital Editions]. New York: Dial Press.

- (1977). *Payasadas* (Trad. s/d). Buenos Aires: Pomaire.
- (2011 [1979]). *Jailbird*. New York: Dial Press.
- (2015). *Pájaro de celda* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- (2006 [1982]). *Deadeye Dick*. New York: Dial Press.
- (1983). *Buena puntería* (Trad. Jorge V. García Damiano). Buenos Aires: Emecé.
- (2009 [1985]). *Galápagos*. New York: Dial Press.
- (1987). *Galápagos* (Trad. Rubén Masera y Francisco Abelenda). Buenos Aires: Minotauro.
- (1998 [1987]). *Bluebeard*. New York: Delta.
- (1988). *Barbazul* (Trad. Gemma Rovira) [PDF]. Barcelona: Anagrama.
- (1991 [1990]). *Hocus Pocus*. New York: Berkley.
- (1993). *Hocus Pocus* (Trad. Argelia Castillo y Homero Flores). México: Grijalbo.
- (1998 [1997]). *Timequake*. New York: Berkley.
- (2015). *Cronomoto* (Trad. Carlos Gardini). Barcelona: Malpaso Ediciones.

Otras obras referenciadas del autor:

- (2014). *Que levante mi mano quien crea en la telequinesis y otros mandamientos para corromper a la juventud* [Epub]. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- (2014). *Drawings* [Epub]. New York: RossettaBooks.
- (2014). *Letters*. New York: Dial Press.
- (2013). *If This Isn't Nice. What Is?* [Epub]. New York: Rosetta Books.
- (2011). *Novels & Stories 1963-1973*. New York: The Library of America.
- (2009). *Armageddon in Retrospect*. London: Vintage.
- (2007 [2005]). *A Man Without a Country*. New York: Random House.
- (2006 [1974]). *Wampeters. Foma & Granfalloons*. New York: Dial Press.
- (2000 [1999]). *Bagombo Snuff Box*. New York: Berkley Books.
- (1994 [1981]). *Palm Sunday*. Londres: Vintage.

(1992 [1991]). *Fates worse than Death*. New York: Berkley Books.

(1977). *Guampeteros, fomas y granfalunes* (Trad. Marcelo Covián). Barcelona: Grijalbo.

IV.3.2. Sobre Vonnegut

Allen, W. R. (ed.) (1991). *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: The University of South Carolina Press.

----- (1999). *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: University Press of Mississippi.

Alonso, L. (2014). *Kurt Vonnegut, manual para el usuario*. CABA: Expreso Nova Ediciones.

Aloy, J. (2015a). La construcción del ethos en el capítulo inicial de *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut. *Sincronía* Año XIX, N° 68, 167-172. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/286259559_La_construccion_del_ethos_en_e_l_capitulo_inicial_de_Matadero_cinco_de_Kurt_Vonnegut

----- (2015b) *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut: El sujeto como sí mismo y como multiplicidad. *E-escrita* 6(3), 54-69. Recuperado de <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/2129>

Alter, R. (2009). American Literary Style and the Presence of the King James Bible. *New England Review*, 30(4), 60-75. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25656085>

Augello, C. (mayo, 2015). *Deadeye Dick and the Aesthetics of Accessibility*. Trabajo presentado en la American Literature Association Annual Conference, San Francisco, CA. Recuperado de <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/774/files/2015/06/Augello-2015-rltraw.pdf>

Bloom, H. (ed.) (2000). *Kurt Vonnegut. Modern Critical Views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

- Bourjaily, V. (13 de agosto de 1972). What Vonnegut Is and Isn't. *The New York Times*, p. BR3. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1972/08/13/archives/what-vonnegut-is-and-isnt-vonnegut.html>
- Brent McNeely, R. (2015). "The Very Saddest Story I Ever Hope to Hear": *Faustian Intertextuality in Kurt Vonnegut's The Sirens of Titan*. Trabajo presentado en la American Literature Association Annual Conference, Boston. Recuperado el 2 de junio de 2017 de https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/774/files/2015/06/McNeelyALA2015FAUSTIAN_SIRENS-1o5lyak.pdf
- Broer, L. (1994). *Sanity Plea. Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Capanna, P. (4 de septiembre de 2004). Robot. *Página12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-922-2004-09-04.html>
- Collado Rodríguez, F. (1996). There Is A Story to Go with Every Picture: Kurt Vonnegut Talks about Science, Fiction, and Dystopia. *Atlantis, XVIII* (1/2), 477-485. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41054843>
- Davis, T. (2006). *Kurt's Vonnegut Crusade*. Albany: State University of New York Press.
- Farrell, S. (2008). *Critical Companion to Kurt Vonnegut*. New York: Facts On File.
- Ferguson, O. W. (1999). History and Story: Leon Trout's Double Narrative in *Galápagos*. *Critique, 40*(3), 230-238. DOI: 10.1080/00111619909604908
- (2014). "A Convenient Reality": Kurt Vonnegut's *Mother Night* and the Falsification of Memory. *Critique: Studies in Contemporary Fiction, 55*(2), 226-236. DOI: 10.1080/00111619.2013.783541
- (2016). *American Fascism and Mother Night*. Trabajo presentado en la American Literature Association Annual Conference, Washington, D.C. Recuperado de

<https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/774/files/2016/06/American-Fascism-Paper-1ej7cfr.pdf>

Fiedler, L. A. (2008). The Divine Stupidity of Kurt Vonnegut. En *The Devil Gets His Due* (pp. 215-229). Berkeley: Counterpoint.

Frank, R. V. (2003). *Postmodern laughter: The Use of the Comic in the Fiction of Kurt Vonnegut, Donald Barthelme, and Ishmael Reed* [tesis doctoral]. The University of Western Ontario, London (Ontario).

Freese, P. (1999). Kurt Vonnegut's "Jailbird": Recent American History and the Failure of the American Dream. *Amerikastudien / American Studies*, 44(1), 137-165. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41157440>

----- (2002). Kurt Vonnegut's "Player Piano"; or, "Would You Ask EPICAC What People Are For?". *AAA Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 27(2), 123-159. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43025671>

Gilbert, H. S. (conductora) (30 de mayo de 2006). Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* [Entrevista radial]. En K. Holden (Productora), *World Book Club*. Nueva York: BBC World Service.

Godshalk, W. L. (1973) Vonnegut and Shakespeare: Rosewater at Elsinore. *Critique*, 15(2), 37-48. DOI: 10.1080/00111619.1973.10690052

Gronert Ellerhof, S. (12 de marzo de 2017). Vonnegut and Myth. *The Daily Vonnegut*. Recuperado de <https://thedailyvonnegut.com/interviews/steve-gronert-ellerhoff-vonnegut-and-myth/>

Harris, C. B. (1971). Illusion and Absurdity: The Novels of Kurt Vonnegut, Jr. *Contemporary American Novelists of the Absurd* (pp. 51-75). New Haven: College and University Press.

- Hartman, S. (2001). Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*: Beyond Science-Fiction. *Writers Online Magazine*, 5(2), s/d. Recuperado el 7 de julio de 2018 de <https://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/archives/olv5n2.html#vonnegut>
- Hertweck, T. (2011). "Now It's the Women's Turn": The Art(s) of Reconciliation in Vonnegut's "Bluebeard". *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 17(1), 143-154. Recuperado el 4 de mayo de 2019 de <http://www.jstor.org/stable/43921806>
- Hicks, G. (1970). Kurt Vonnegut. En *Literary Horizons* (pp. 173-183). New York: New York University Press.
- Hinchcliffe, R. (2001). "Would'st thou be in a dream": John Bunyan's "The Pilgrim Progress" and Kurt Vonnegut's "Slaughterhouse-Five". *European Journal of American Culture*, 20(3), 183-196. DOI: 10.1386/ejac.20.3.183
- Hume, K. (1982). Kurt Vonnegut and the Myths and Symbols of Meaning. *Texas Studies in Literature and Language*, 24(4), 429-447. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40754697>
- Jamosky, E. & Klinkowitz, J. (1988). Kurt Vonnegut's Three "Mother Nights". *Modern Fiction Studies*, 34(2), 216-220. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/26282574>
- Klinkowitz, J. & Somer, J. (eds.) (1973). *The Vonnegut Statement*. New York: Delacorte Press / Seymour Lawrence.
- Klinkowitz, J. (2010). *The Vonnegut Effect*. Columbia: University of South Carolina Press.
- (2012). How to Die Laughing: Kurt Vonnegut's Lessons for Humor. *Studies in American Humor*, (26), new series 3, 15-19. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23823828>
- Leeds, M. (2016). *The Vonnegut Encyclopaedia* [Epub]. New York: Delacorte Press.

- (15 de junio de 2017). What would Kurt Vonnegut think of Donald Trump? *Literary Hub*. Recuperado de <https://lithub.com/what-would-kurt-vonnegut-think-of-donald-trump/>
- Lingeman, R. (26 de septiembre de 2017). Requiem for Zeitgeist. *The Nation*. Recuperado de <https://www.thenation.com/article/requiem-for-zeitgeist/>
- Los peligros del homenaje. (1 de abril de 2011). *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-peligros-del-homenaje-nid1361839>
- Lowman, N. (2014). “*Now It Can Be Told*”: Vonnegut’s Breakfast of Champions and Adolescent Readers. Trabajo presentado en la American Literature Association Annual Conference, Washington, D.C. Recuperado el 20 de abril de 2016 de <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/774/files/2015/06/Lowman-2014-1h7azy2.pdf>
- Marvin, T. F. (2002). *Kurt Vonnegut, A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.
- McCammack, B. (2008). A Fading Old Left Vision: Gospel-Inspired Socialism in Vonnegut’s “Rosewater”. *The Midwest Quarterly*, 49(2), 161-178. Recuperado de https://scholar.harvard.edu/files/brianmccammack/files/mccammack_mq.pdf
- McGinnis, W. D. (1975). The Arbitrary Cycle of Slaughterhouse-Five: a Relation of Form to Theme. *Critique*, 17(1): 55-68. DOI: 10.1080/00111619.1975.10690101
- Melendo, G. R. (2014). Kurt Vonnegut, las traducciones de *Breakfast of Champions* y el mundo editorial hispano. *La linterna del traductor*, 10 (49-57). Recuperado de <http://www.lalinternadeltraductor.org/n10/traduccion-vonnegut.html>
- Miller, W. J. (Presentador). (1 de octubre, 1979). Kurt Vonnegut on *Jailbird*, His Watergate Novel [Transmisión de radio]. En *The Reader’s Almanac*. New York: NYPR Archives & Preservation.
- Morais, B. (12 de agosto de 2011). The Neverending Campaign to Ban ‘Slaughterhouse-Five’. *The Atlantic*. Recuperado de

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/the-never-ending-campaign-to-ban-Slaughterhouse-Five/243525/>

Morse, D. (1997). Thinking Intelligently about Science and Art: Kurt Vonnegut's "Galápagos" and "Bluebeard". *Extrapolation*, 38(4), 292-303.

----- (1998). Kurt Vonnegut: The Antonio Gaudi of Fantastic Fiction. *The Centennial Review*, 42(1), 173-183. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/23739970>

----- (2000). Bringing Chaos to Order. Vonnegut Criticism at Century's End. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10(4), 395-408. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43308404>

Mustazza, L. (1990). *Forever Pursuing Genesis*. London and Toronto Associated University Presses.

----- (1991). A Darwinian Eden: Science and Myth in Kurt Vonnegut's "Galápagos". *Journal of the Fantastic in the Arts*, 3(2 (10)), 55-65. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43308091>

Nelson, J. (1973). Vonnegut and 'Bugs in Amber'. *The Journal of Popular Culture*, VII(3), 551-558. DOI: 10.1111/j.0022-3840.1973.0703_551.x

Párraga, J. M. (2010). Kurt Vonnegut y el humor negro. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 44 (XIV). Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/kuvonne.html>

Privett, J. (2016). Kurt Vonnegut: The Lapsed Secularist. *The Daily Vonnegut*. Recuperado de <https://thedailyvonnegut.com/essays/kurt-vonnegut-the-lapsed-secularist/>

Rackstraw, L. (1976). Paradise Re-Lost. *The North American Review*, 261(4), 63-64. Recuperado el 6 de octubre de 2020 de <http://www.jstor.org/stable/25117849>

----- (1982). The Vonnegut Cosmos. *The North American Review*, 267(4), 63-67. Recuperado el 6 de octubre de 2020 de <http://www.jstor.org/stable/25124351>

- (2009). *Love as always, Kurt Vonnegut as I Knew Him*. Philadelphia: Da Capo Press.
- Rauber, R. (2011). *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut: estructura antropológico-mítica de iniciación y novela de autoformación [Trabajo Final de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio digital UNC.
- (2015). Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut. En S. Mattoni, S. & C. Pacella (comps.) *Aparatos estéticos I* (pp. 183-199). Córdoba: Ferreyra Editor.
- (3 de noviembre de 2016). *Ofelia y Sylvia: ecos shakespearianos en God Bless You, Mr. Rosewater* (Ponencia). Simposio Internacional Cervantino-Shakespeariano, La Plata, Argentina.
- (2018a). Ambivalencia del mito (y la ficción). *Revista Luthor VIII*(35), 19-32. Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article184>
- (2018b). Corsi e ricorsi: mundos felices y mundo devastado en *Slapstick* (*Payasadas*) de Kurt Vonnegut. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 8. Recuperado el 6 de octubre de 2020 de <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/22628>
- (2018c) La interculturalidad constitutiva del mundo ficcional vonnegutiano. *RELEN*, (1), 86-101. Recuperado el 6 de octubre de 2020 de <https://relen.net.ar/index.php/RLN/article/view/5>
- Reed, P. (1999). Kurt Vonnegut's Fantastic Faces. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10(1 (37)), 77-87. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43308326>
- Reilly, C. (1980). Two Conversations with Kurt Vonnegut. *College Literature*, 7(1), 1-29. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25111286>

- Rigney, A. (2009). All This Happened, More or Less: What a Novelist Made of the Bombing of Dresden. *History and Theory*, 48(2), 5-24. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <http://www.jstor.org/stable/25478835>
- Rushdie, S. (13 de junio de 2019). What Kurt Vonnegut's "Slaughterhouse-Five" Tells Us Now. *The New Yorker*. Recuperado el 2 de julio de 2019 de <https://www.newyorker.com/books/page-turner/what-kurt-vonneguts-slaughterhouse-five-tells-us-now>
- (1990). Kurt Vonnegut. En *Imaginary Homelands* (pp. 358-361). London: Granta Books.
- Schatt, S. (1971). The Whale and the Cross: Vonnegut's Jonah and Christ Figures. *Southwest Review*, 56(1), 29-42. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43468244>
- (1976). *Kurt Vonnegut Jr.* Boston: Twayne Publishers.
- Schulz, M. (1970). The Unconfirmed Thesis: Kurt Vonnegut, Black Humor, And Contemporary Art. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 12(3), 5-27. DOI: 10.1080/00111619.1970.10689980
- Shields, C. (2011). *And So It Goes. Kurt Vonnegut: A Life*. New York: Saint Martin's Griffin.
- (2012). If Jesus Did Stand-Up: The Comic Parables of Kurt Vonnegut. *Studies in American Humor*, 3(26), 25-39. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/23823830>
- Somer, J. L. (1971). *Quick-stasis: The Rite of Initiation in the Novels of Kurt Vonnegut, Jr.* [tesis doctoral]. Universidad de Northern Illinois, DeKalb.
- Strand, G. (3 de diciembre de 2015). How Jane Vonnegut Made Kurt Vonnegut A Writer. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/books/page-turner/how-jane-vonnegut-made-kurt-vonnegut-a-writer>
- Sturgeon, T. (1963). Galaxy's 5 Star Shelf. The Immense And The Outrageous. *Galaxy*, 21(6), 180-182.

Sumner, G. (2011). *Unstuck in Time. A Journey Through Kurt Vonnegut's Life and Novels* [Adobe Digital Editions]. New York: Seven Stories Press.

Wepler, R. (2011). "I can't tell if you're being serious or not": Vonnegut's Comic Realism in *Slaughterhouse-Five*. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 17(1), 97-126. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43921804>

IV.3.3. Sobre Estados Unidos y la literatura de habla inglesa en general

Allen, W. (1976). *El sueño norteamericano a través de su literatura*. Buenos Aires: Pleamar.

Bercovitch, S. (1978). *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Bergmann, I. (2001). Stories of Female Initiation: Two 19th Century Examples of Female Professional Success. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 2, s/d. DOI: <http://dx.DOI.org/10.5283/copas.65>

Blake, W. (1996). *Selected Poems*. Reading: Penguin.

Bloom, H. (2011). *The Shadow of a Great Rock*. New Haven and London: Yale University Press.

Bowler, K. (2013). Introduction. En *Blessed. A History of the American Prosperity Gospel* [Adobe Digital Editions] (pos. 12-21). New York: Oxford University Press.

Burr, N. (1985). New Eden & New Babylon: Religious Thoughts of American Authors: A Bibliography: Volume I, Part II. *Historical Magazine of the Protestant Episcopal Church*, 54(2), 151-185. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/42974070>

Caedmon (1998-2019). *Encyclopaedia Britannica* [versión electrónica]. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Caedmon>

Calviño, M. (2005). *Escenas del silencio y la repetición en la poesía de Samuel Taylor Coleridge*. Córdoba: Universitas.

- Chénétier, M. (1997). *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1969 hasta nuestros días*. Madrid: Visor.
- Chomsky, N. & Herman, E. S. (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Christ, B. (7 de enero de 2016). The Aesthetics of Accessibility: John Irving and the Middlebrow Novel after 1975. *Post45*. Recuperado de http://post45.research.yale.edu/2016/07/the-aesthetics-of-accessibility-john-irving-and-the-middlebrow-novel-after-1975/#identifier_15_7037
- Conn, P. (1998). *Literatura norteamericana*. Madrid: Cambridge University Press.
- Cullen, J. (2003). *The American Dream*. New York: Oxford University Press.
- Dean, W. (1991). Religion and the American Public Philosophy. *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, 1(1), 47-72. DOI:10.2307/1123906
- Detweiler, R. (1964). Christ and the Christ Figure in American Fiction. *The Christian Scholar*, 47(3), 111-124. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41177375>
- Dudley, J. (2012). Realism and Naturalism. *obo* in American Literature. doi: 10.1093/obo/9780199827251-0059
- Elliot, E. (1991). *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra.
- Fiedler, L. (1955). Adolescence and Maturity in the American Novel. En *An End to Innocence. Essays on Culture and Politics* (pp. 191-210). Boston: The Beacon Press.
- (1960). *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books.
- (1970). The Dream of the New. En D. Madden (ed.), *American Dreams, American Nightmares* (pp. 19-27). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Finkelstein, S. (1972). La expresión artística de la alienación. En H. Aptheker (ed.), *Marxismo y alienación* (pp. 51-106). Barcelona: Ediciones Península.

- Freese, P. (1981), "Rising in the World" and "Wanting to Know Why": The Socialization Process as Theme of the American Short Story. *Archiv fur das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 218(2), 286–302.
- (2013). The "Journey of Life" in American Fiction. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 19(2), 247-283. Recuperado el 13 de marzo de 2020 de www.jstor.org/stable/44789678
- George S. Patton's Speech to the Third Army (2020, 30 de mayo). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 1 de julio de 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/George_S._Patton%27s_speech_to_the_Third_Army
- Ginsberg, E. (1975). The Female Initiation Theme in American Fiction. *Studies in American Fiction* 3(1), 27-38. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/440952/pdf>
- Grierson, Sir H. (1944). The English Bible. En W. J. Turner (ed.), *Impressions of English Literature* (pp. 19-60). London: William Collins of London.
- Halberstam, D. (2012). *The Fifties* [Adobe Digital Editions]. New York: Open Road Media.
- Hassan, Ihab (1961). The Hero and the World. En *Radical innocence: Studies in the Contemporary American Novel* (pp. 9-98). Princeton: Princeton University Press.
- Hawthorne, N. (1965). *The House of the Seven Gables*. New York: Harper and Row.
- Heidler, J. T. & Heidler, D. S. (2018). Manifest Destiny. *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/event/Manifest-Destiny>
- Herberg, W. (1959). *Protestant, Catholic, Jew. An Essay in American Religious Sociology*. New York : Doubleday.
- Hume, K. (2002). *American Dream, American Nightmare*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Jackson State killings (2020, 24 de febrero). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 13 de marzo de 2020 de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jackson_State_killings&oldid=942486531
- Kent State shootings (2020, 7 de marzo). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 13 de marzo de 2020 de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kent_State_shootings&oldid=944357302
- Ketterer, D. (1976). *Apocalipsis. Utopía. Ciencia Ficción*. Buenos Aires : Ediciones Las Paralelas.
- Klein, M. (1968). *Después de la alienación. La novela norteamericana al promediar el siglo veinte*. Buenos Aires: Paidós.
- Klinkowitz, J. (1978). *Rupturas literarias, la novela norteamericana "postcontemporánea"*. Buenos Aires: Edisar.
- (1981). *The Practice of Fiction in America: Writers from Hawthorne to the Present*. Ames: The Iowa State University Press.
- Lawrence, D. H. (1983). *Estudios sobre literatura norteamericana clásica*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.
- Levin, H. (1980). *The Power of Blackness*. Athens: Ohio University Press.
- Lewis, R. W. B. (1955). *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacCracken, H. (1908). A Source of Mundus Et Infans. *PMLA*, 23(3), 486-496.
DOI:10.2307/456796
- Madden, D. (1970). Introduction. En D. Madden (ed.), *American Dreams, American Nightmares* (pp. xv-xlii). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Marcus, M. (1960). What Is an Initiation Story? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(2), 221-228. DOI: 10.2307/428289

- Matelo, G. (1998). Los usos del romance. *De Sur a Norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos*, 3(4).
- (2014). El sueño americano [apunte de cátedra]. Literatura Norteamericana, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. Recuperado de <http://litnorteamericana.blogspot.com.ar/2014/08/programa-2014-y-cronograma-de-ttpp.html>
- Merriam-Webster. (s.d.). Bluebeard. En *Merriam-Webster.com Dictionary*. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bluebeard>
- (s.d.). Floperoo. En *Merriam-Webster.com Dictionary*. Recuperado el 22 de mayo de 2020 de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/floperoo>
- Millard, K. (2007). Introduction: Contemporary Coming of Age – Subject to Change. *Coming of Age in Contemporary American Fiction* (1-14). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Muscular Christianity (2020, 22 de junio). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 17 de julio de 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/Muscular_Christianity
- Nicol, B. (2009). US metafiction: Coover, Barth, Nabokov, Vonnegut, Pynchon. En *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Patea, V. (2001). The Myth of the American Adam: A Reassessment. En V. Patea & M. Díaz (eds.), *Critical Essays on the Myth of the American Adam* (pp. 15-44). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Peck, D. (1989). Introduction. En *Novels of Initiation: A Guidebook for Teaching Literature to Adolescents* (pp. xi-xxiii). New York: Teachers College Press.
- Praz, M. (1975). *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*. Buenos Aires: Losada.

- Ramsay, J. & Thompson, C. L. (1979). The Initiation Theme in Adolescent Literature. *The Clearing House*, 52(5), 210-213. DOI: 10.1080/00098655.1979.10113584
- Schneider, S. (2016). Robber baron. *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de <https://www.britannica.com/topic/robber-baron>
- Scott, Jr., N. (1961). The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith. *The Christian Scholar*, 44(1), 9-39. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41177201>
- Sharlet, J. (2008). Jesus + 0 = X. En *The Family. The Secret Fundamentalism at the Heart of American Power* [Adobe Acrobat] (pp. 241-256). Nueva York: HarperCollins.
- Silver Legion of America (29 de marzo de 2020). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 2 de abril de 2020 de https://en.wikipedia.org/wiki/Silver_Legion_of_America
- Simmons, D. (2008). *The Anti-Hero in the American Novel*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sparks, K. (2012). Charles Wendell Colson. *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Charles-Colson>
- Știuliuc, Diana (2011). The American Dream as the Cultural Expression of North American Identity. *Philologica Jassyensia*, An VII, Nr. 2 (14), 363–370. Recuperado de <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A1030/pdf>
- Straumann, H. (1953). *La literatura norteamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- The History of Phi Beta Kappa (s.f.). En *The Phi Beta Kappa Society* [página web]. Recuperado el 22 de febrero de 2020 de <https://www.pbk.org/History>
- Thoreau, H. (2004). *Walden*. Princeton: Princeton University Press.
- Vann Woodward, C. (1981). The Fall of the American Adam. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 35(2), 26-34. DOI: 10.2307/3822789

Watters, D. H., (1985). "I Spake as a Child": Authority, Metaphor and "The New England Primer". *Early American Literature*, 20(3), 193-213. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25055557>

Wilder, T. (1957). *Our Town*. New York: Harper & Row.

Wood, R. C. (2004). *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.

Zabel, M. D. (1950). *Historia de la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Losada.

IV.3.4. General

Abrams, M. H. (1973). *Natural Supernaturalism*. New York: Norton Library.

Alberca, M. (2007). Soy yos. En *El pacto ambiguo* (pp. 19-58). Madrid: Biblioteca Nueva.

Álvar, J. & Martínez Maza, C. (1995). Cultos orientales y cultos místicos. En J. Alvar, J. M. Blázquez, S. Fernández Ardanaz, G. López Monteagudo, A. Lozano, C. Martínez Maza, & A. Piñero, *Cristianismo primitivo y religiones místicas* (435-443). Madrid: Cátedra.

Ávila, X. (2014). Farsa. En A. B. Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 44-46). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bajtín, M. (1994). Introducción. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* (pp. 7-57). Madrid: Alianza.

----- (2002). La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En *Estética de la creación verbal* (pp. 197-244). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-72). Barcelona: Paidós.

- Bailey, K. E. (1983). Introduction. En *Poet and Peasant and Through Peasant Eyes. A Literary-Cultural Approach to the Parables of Luke* (pp. 15-26 y vii-xxiii). Grand Rapids (MI): William B. Eerdmans Publishing Company.
- Benjamin, W. (2001). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 111-134). Madrid: Taurus.
- Berger, P. (1999). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona: Kairós.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona, Paidós.
- (2008). *La construcción social de la realidad*. Bs. As.: Amorrortu.
- Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Bettelheim, B. (2007). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Biblia de Jerusalem* (2009). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Bloom, H. & Rosenberg, D. (1995). *El libro de J.* Barcelona: Interzona.
- Bodkin, M. (1968). *Archetypal Patterns in Poetry*. London: Oxford University Press.
- Booth, W. (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Buchanan, P. G. (2000). That the Lumpen should Rule: Vulgar Capitalism in the Post-Industrial Age. *Journal of American and Comparative Cultures*, 23(4) 1-14. DOI: 10.1111/j.1537-4726.2000.2304_1.x
- Calarco, J. (agosto, 2006). *La representación social de la infancia y el niño como construcción*. Conferencia en el Ciclo de Cine y Formación Docente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Chilecito, La Rioja. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001729.pdf>

- Campbell, J. (1999). *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós.
- (2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Bs. As.: FCE.
- Cassirer, E. (1968). *El mito del estado*. México: FCE.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Coming-of-age story (2020, March 8). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 13 de marzo de 2020 de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Coming-of-age_story&oldid=944539937
- Cornford, F. (1914). *The Origin of Attic Comedy*. London: Edward Arnold.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: P
- Culler, J. (2010), The Closeness of Close Reading. *ADE Bulletin 149*, 20-25. DOI: 10.1632/ade.149.20
- Currie, M. (1995). Introduction. En *Metafiction* (pp. 1-18). New York: Longman.
- Darnton, R. (1999). Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose. En *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History* (pp. 9-74). New York: Basic Books.
- Digón Regueiro, P. (2006). El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela. *Comunicar*, XIV(26), 163-169. Recuperado de: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/85857>
- Dodd, E. (2017). Preface. En E. Dodd y C. Finley (Eds.), *Innocence Uncovered: Literary and Theological Perspectives* (pp. IX-XX), New York: Routledge.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (2009). *Para leer al Pato Donald*. Bs. As.: Siglo XXI.

- Dundes, A. (1991). Bruno Bettelheim's Uses of Enchantment and Abuses of Scholarship. *Journal of American Folklore*, 104(411), 74-83. DOI: 10.2307/541135
- (2005). Folkloristics in the Twenty-First Century (AFS Invited Presidential Plenary Address, 2004). *The Journal of American Folklore*, 118(470), 385-408. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4137664>
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Bs. As., Barcelona, México: Paidós.
- Eguía, B. (2013). Primera parte: Comentario breve sobre las letras y los letrados de Córdoba. En *Guía bibliográfica de autores y de obras de Córdoba siglo XX* (pp. 7-11). E-book. Córdoba: Editorial FFyH.
- Eliade, M. (1971). *La búsqueda*. Buenos Aires: Ediciones Megalópolis.
- (1973). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- (1979). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- (2001). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Erikson, E. (1987). Eight Ages of Man. *Childhood and Society* (pp. 222-247). Aylesbury: Paladin Books.
- Faivre, A. (2010). *Western Esotericism. A Concise History*. Albany: SUNY.
- Fath, S. (2000). De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements: (texte intégral présenté par Tzvetan Todorov et Étienne Hofmann), Paris, « Thésaurus » Actes Sud, 1999, 1133 p. *Archives de sciences sociales des religions*, 112(4), 79-80. Recuperado de <https://journals.openedition.org/assr/20278>
- Feuerbach, L. (1995). Introducción. En *La esencia del cristianismo* (pp. 53-82). Madrid: Trotta.

- Fiennes, S., Holly, K., Rosenbaum, M., Wilson, J. (productores), Fienne, S. (directora). (2013). *The Pervert's Guide to Ideology* [documental]. Reino Unido: Blinder Films, British Film Institute, Film4.
- Fiker, R. (1984). Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. *Trans/Form/Ação* 7, 9-19. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/trans/v7/v7a02.pdf>
- Flores, A. B. (2014a). Cómico (lo). En A. B. Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 36-39). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- (2014b). Tipos de humor y la risa. En A. B. Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 131-147). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Foster, H. (ed.) (1987). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura* (pp. 329-360). Barcelona: Paidós.
- Frappier, J. (1978). La matière de Bretagne: ses origines et son développement [Traducción de Constanza Cordoni, apunte de cátedra], *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters: Le Roman jusqu'à la fin du XIII siècle*, V. IV/1, 183-211. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Frazer, J. G. (2014). *La rama dorada*. México: F.C.E.
- Freud, S. (1992). *El malestar en la cultura*. En *Obras completas*, Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fromm, E. (1970). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México: F.C.E,
- (1986). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- (1989). *La condición humana actual*. Barcelona: Paidós.

- Frye, N. y Macpherson, J. (2004). *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Frye, N. (1951). The Archetypes of Literature. *The Kenyon Review*, 13(1), 92-110.
Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4333216>
- (1974). *The Educated Imagination*. Toronto: CBC Publications.
- (1990). *Anatomy of Criticism*. London: Penguin.
- (1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa.
- (1992). *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1996). *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Gadamer, H G. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Galván Reula, F. (2008). Los mitos artúricos y su pervivencia en la literatura y cultura posteriores. En J. Herrero Cecilia & M. Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura* (pp. 311-330). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Goicochea, A. L. (mayo, 2009). *Mito y literatura: Reflexiones sobre una tradición en crisis*. Trabajo presentado en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3552/ev.3552.pdf
- Goldberg, Z. (2016). Moral Innocence as the Negative Counterpart to Moral Maturity. En E. Dodd y C. Finley (Eds.), *Innocence Uncovered: Literary and Theological Perspectives* (pp. 167-182), New York: Routledge.

- Gómez, S. (2014). Ironía. En A. B. Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 91-98). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Goodman, P. (2012). *Growing Up Absurd. Problems of Youth in the Organized Society* [Epub]. New York: NYRB.
- Graves, R. & Patai, R. (2000). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.
- Griffin, D. (1994). Theories of Satire in Polemical Context *Satire. A Critical Reintroduction* (pp. 6-34). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Guenon, R. (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- Hayes, C. (2006). *Lecture 5 – Critical Approaches to the Bible: Introduction to Genesis 12-50* [archivo de video]. Recuperado el 15 de agosto de 2016 de <https://oyc.yale.edu/religious-studies/rlst-145/lecture-5>
- Hassan, I. (1982). Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism. En *The Dismemberment of Orpheus* (pp. 259-272). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Henderson, J. (1967). *Thresholds of Initiation*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Herberg, W. (1943). The Christian Mythology of Socialism. *The Antioch Review*, 3(1), 125-132. DOI: 10.2307/4608931
- Hidalgo, E. (2014). The Historical and Geographical Imagination in Recent Argentine Fiction: Rodrigo Fresán and the DNA of a Globalized Writer. En T. R. Robbins & J. E. González (eds.), *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon* (pp. 105-132). New York: Palgrave Macmillan.
- Hodgart, M. (1969). *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En L. Cázares, A. R. Domenella, M. C. Florencia, L. Hutcheon, C. Kerbrat Orecchioni, ... &

- L. E. Zamudio, *De la ironía a lo grotesco (en algunos texto hispanoamericanos)* (pp. 173-193). Iztapalapa, México: UAM.
- (1993). La política de la parodia posmoderna [Trad. Desiderio Navarro]. *Criterios, edición especial homenaje a Bajtín*, 187-203. Recuperado el 10 de septiembre de 2017 de http://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf
- (2004). *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge.
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. En J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción* (pp. 215-244). Madrid: Arco/Libros.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jauss, H. R. (1992). Sobre la razón del placer en el héroe cómico. En *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (pp. 295-335). Madrid, Taurus.
- Jesi, F. (1972). Mito y lenguaje de la colectividad. En *Literatura y mito* (pp. 37-47). Barcelona: Barral.
- Jung, C. G. (1957). *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- (1983). *Psicología de la transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- (1998). *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jung, E. & Von Franz, M.-L. (2005). *La leyenda del grial desde una perspectiva psicológica*. Barcelona: Kairós.

- Kaiser, R. (1990). Prophecies and Eschatological (Millennial) Traditions of the Hopi-Indians in Arizona. *Anthropos*, 85(1/3), 65-71. Recuperado el 7 de agosto de 2020 de www.jstor.org/stable/40462115
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- Lefkowitz, M. R. (1990). Mythology: The Myth of Joseph Campbell. *The American Scholar* 59(3), 429-434. Recuperado de www.jstor.org/stable/41211815
- Le Roy, G. C. (1972). El concepto de alienación. En H. Aptheker (ed.), *Marxismo y alienación* (pp. 11-32). Barcelona: Ediciones Península.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- López Molina, E. (2013). Adolescencia/s y juventudes de hoy, instituciones de ayer: tensiones, conflictos y dilemas. En H. Ferreyra y S. Vidales (comps.), *Hacia la innovación en Educación Secundaria. Reconstruir sentidos desde los saberes y experiencias*, Córdoba: Comunicarte.
- López Sáenz, M. C. (1989). La alienación en Freud y Marx. *Contextos*, VII(14), 69-81. Recuperado de <https://buleria.unileon.es/handle/10612/2556>
- Lotman, I. M. (1996). Literatura y mitología [con Zara G. Mints]. En *La semiósfera I* (pp. 129-142). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Liotard, J.-F. (1987a). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- (1987b). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Narodowski, M. (2011). No es fácil ser adulto. Asimetrías y equivalencias en las nuevas infancias y adolescencias. *Revista Pedagogía y Educación*, 23(60), 101-114. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4157780>
- Nicholson, S. (2011). The Problem of Woman as Hero in the Work of Joseph Campbell. *Feminist Theology*, 19(2), 182–193. <https://DOI.org/10.1177/0966735010384331>

- McGinn, B. (1999). *El anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*. Barcelona: Paidós.
- Mc Hale, B. (1991). *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge.
- Mead, M. (1928). *Coming of Age in Samoa* [Internet Archive]. New York: William Morrow and Company.
- Milton, J. (1968). *El paraíso perdido*. Barcelona: Iberia.
- Monneyron, F. & Thomas, J. (2004). *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Moore, R. L. (2001). *The Archetype of Initiation*. Germany: Amazon Distribution for XLibris US.
- Moreno, M. (2014). Parodia. En A. B. Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 109-116). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Moretti, F. (1999). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Morinis, A. (1985). The Ritual Experience: Pain and the Transformation of Consciousness in Ordeals of Initiation. *Ethos*, 13(2), 150-174. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/639985>
- Neumann, E. (1974). The Negative Elementary Character. *The Great Mother. An Analysis of the Archetype* (pp. 147-208). Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- (2005). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Northup, L. A. (2006). Myth-placed Priorities: Religion and the Study of Myth. *Religious Studies Review*, 32(1), 5-10. DOI:10.1111/j.1748-0922.2006.00018.x

- Piña, C. (1999). Borges y la posmodernidad. *Revista de Literaturas Modernas*, 29, 273-284.
 Recuperado de http://m.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5042/pinarlmodernas29.pdf
- Portal, F. (2011). *El simbolismo de los colores*. Barcelona: Sophia Perennis.
- Postman, N. (1994). *The Disappearance of Childhood* [Kindle]. New York: Vintage Books.
- Ramm, B. (11 de octubre de 2017). The subversive power of calypso music. *BBC*.
 Recuperado de: <http://www.bbc.com/culture/story/20171010-the-surprising-politics-of-calypso>
- Rank, O. (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*. New York & London: Norton.
- Revol, E. L. (1966), *Mitos, letras y masas*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Ricoeur, P. (2004a). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Ed. Trotta.
- (2004b). Tiempo y narración. La triple “mímesis”. En *Tiempo y narración I* (pp. 113-161). México: Siglo XXI.
- (2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: FCE.
- Rodríguez Fontela, Ma. de los A. (1996). *La novela de autoformación*. Kassel: Reichenberger.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Rougé, D. (1959). *El amor y Occidente*. Buenos Aires: Sur.
- Rousseau, J.-J. (1923). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. [Trad. A. Pumarega]. Madrid: Calpe.
- Salmerón, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.
- Sánchez, Sergio (2014). *El malestar en la cultura: Rousseau, Nietzsche, Freud* [Programa de seminario de posgrado]. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

- Serra, M. V. (2006). Escrituras del yo. *Hologramática literaria I*(2), 185-193. Recuperado el 2 de marzo de 2017 de <http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/89/hlr1.pdf>
- Schutz, A. (1945). On Multiple Realities. *Philosophy and Phenomenological Research*, 5(4), 533-576. DOI: 10.2307/2102818
- Spadaro, A. & Figueroa, M. (18 de agosto de 2018). Teología de la prosperidad. *La civiltà cattolica iberoamericana 19*, s/d. Recuperado de <https://www.civiltacattolica-ib.com/teologia-de-la-prosperidad/>
- Steiner, G. (1971). *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Stevens, A. (1982). *A Natural History of the Self*. New York: William Morrow and Company.
- Stierle, K. (1987). ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción? En J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción* (pp. 87-144). Madrid: Arco/Libros.
- The King James Version of the Holy Bible with Apocrypha* (2004). Recuperado el 10 de octubre de 2015 de <http://www.davince.com/download/kjvbible.pdf>
- Turner, V. (1968). *Thresholds of Initiation* [Reseña]. *American Anthropologist*, 70(6), 1193-1994. Recuperado el 23 de octubre de 2020 de <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/aa.1968.70.6.02a00280>
- (2008). *The Ritual Process*. New Brunswick: AldineTransaction.
- Van Gennep, A. (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- Veblen, T. (2007). *The Theory of the Leisure Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Vinaver, E. & Whitehead, F. (1999). Romance. *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/romance-literature-and-performance>
- Von Franz, M.-L. (1999). *The Cat. A Tale of Feminine Redemption* [Adobe Digital Editions]. Toronto: Inner City Books.
- Von Rad, G. (1982). *El libro del Génesis*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.
- Weber, M. (2004). *Ética protestante*. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.
- Weston, J. (1957). *From Ritual to Romance*. New York: Doubleday Anchor.
- White, H. (1985). Interpretation in History. En *Tropics of discourse. Essays on Cultural Criticism* (pp. 51-80). Baltimore: The John Hopkins University Press.
- White, T. (23 de abril de 2018). What did Hannah Arendt really mean by the banality of evil? *Aeon*. Recuperado de <https://aeon.co/ideas/what-did-hannah-arendt-really-mean-by-the-banality-of-evil>
- Wright, J. L. (2014). What We've Learned in This Course [videoclase]. En *The Bible's Prehistory, Purpose, and Political Future* [MOOC]. Recuperado de: <https://www.coursera.org/learn/bible-history/lecture/schri/what-we-ve-learned-in-this-course>
- Woolf, V. (1948). The Common Reader. En *The Common Reader* (pp. 11-12) [Internet Archive]. London: The Hogarth Press.
- Zavala, L. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. *Discurso*, 13, 59-83. Recuperado de http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf



Universidad Nacional de Córdoba
2020 - Año del General Manuel Belgrano

**Hoja Adicional de Firmas
Informe Gráfico**

Número:

Referencia: Tesis Rauber

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 556 pagina/s.