

Índice

1) Introducción	4
2) El concepto de Iniciación	4
3) La novela de autoformación.....	8
3.1) Estructura antropológico-mítica.....	9
3.2) Novela de autoformación y posmodernismo	11
3.2.1) La figura del héroe	12
3.2.2) Ironía, narratividad y metaficción.....	15
4) El autor y la obra.....	21
4.1) Datos biográficos	21
4.2) Vonnegut autor	24
4.3) Revisión crítica: <i>Matadero Cinco</i> en el contexto de la obra de Vonnegut	27
4.4) Argumento de la obra.....	28
5) Análisis	30
5.1) Estructura narrativa.....	30
5.2) Separación e Iniciación	33
5.2.1) El descenso a los infiernos y la pérdida de la inocencia.	33
5.2.2) El purgatorio: la vida en Ilium.	41
5.2.3) Tralfamadore: locura y paraíso artificial.....	51
5.3) Regreso. Más allá del paraíso: responsabilidad y conciencia de sí.....	61
6) Conclusión: <i>Matadero Cinco</i> como novela de autoformación posmoderna.....	72
7) Bibliografía	77

MATADERO CINCO DE KURT VONNEGUT: ESTRUCTURA ANTROPOLÓGICO-MÍTICA DE INICIACIÓN Y NOVELA DE AUTOFORMACIÓN.

1. Introducción.

En el presente trabajo nos proponemos mostrar las relaciones entre la estructura antropológico-mítica de iniciación, el género de la *novela de autoformación* -aspectos teóricos- y la novela *Matadero Cinco* (1969), de Kurt Vonnegut.

Como anticipamos en nuestro proyecto, consideramos que una de las bases sobre las que se asienta la literatura, entendida como fenómeno artístico y discursivo y, por lo tanto, cultural, constituye el trabajo intelectual que brega por dar forma a una concepción aproximada del sentido inasible de *lo humano*.

En el género particular de la novela de autoformación nos encontramos ante una preocupación especial por indagar las posibilidades de conformación de una identidad humana. Esta identidad no constituye algo dado a priori, sino que se va configurando en el tiempo y el espacio de acuerdo con un *proceso de iniciación y aprendizaje* que está en la base del género en cuestión.

Específicamente, nuestro trabajo estudia las instancias representativas de este proceso, en relación con la experiencia traumática de la guerra y la masacre, en el corpus seleccionado, a la vez que se propone interpretar la obra a la luz de los aportes críticos sobre el género mencionado. Así mismo, la interpretación de la novela de Vonnegut dentro del marco de la novela de autoformación contribuye a los debates sobre la vigencia y actualización de ésta en un contexto posmoderno.

2. El concepto de Iniciación.

Desde el nacimiento hasta la muerte, se desarrolla un proceso vital que marca las etapas de la vida de un ser humano y que define biológica y ontológicamente su identidad. La iniciación consiste en vivir una experiencia de aprendizaje (puesta a prueba del héroe) que dota al individuo de un conocimiento o saber. Este conocimiento es, en general, liberador y reconcilia al sujeto con el orden cósmico. A través de este aprendizaje, el individuo inicia consigo a su comunidad, de la cual se separa en una primera instancia para volver al final. Hay una iniciación del niño-adolescente a la adultez-madurez, por ejemplo. Todo proceso de

iniciación conlleva un cambio, una transformación en el iniciado, que repercute sobre el orden circundante.

El proceso de iniciación arquetípico implica fundamentalmente la transmutación del iniciado a través de la muerte (simbólica) y el renacimiento a un nuevo plano de la vida. Por lo cual, un elemento básico y central de toda iniciación es la transformación del iniciado y, en consecuencia, también la de su entorno.

Si bien la mayoría de los estudios sobre la iniciación proviene de los campos de la antropología, la mitología y la historia de la religión¹, y se aplica al estudio de las sociedades premodernas, encontramos en ellos importantes aportes para el análisis literario. Especialmente los trabajos de Joseph Campbell y Mircea Eliade iluminarán conceptualmente nuestro estudio.

De acuerdo con Mircea Eliade²:

“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” (ELIADE, 2001; 10).

“En términos modernos podríamos decir que la iniciación pone punto y final al hombre natural e introduce al novicio en la cultura. Pero para las sociedades arcaicas, la cultura no es un producto humano, pues su origen es sobrenatural. Y eso no es todo. Es a través de la cultura como el hombre restablece contacto con el mundo de los dioses y otros seres sobrenaturales y participa en sus energías creativas”. (ELIADE, 2001; 17 –el subrayado es nuestro).

Durante el Medioevo asistimos a la casi total desaparición de los ritos de iniciación como práctica extendida en las sociedades del mundo occidental al mismo tiempo que comienza a advertirse la presencia de un considerable número de temas iniciáticos en la literatura, especialmente a partir del siglo XII, por ejemplo, en los romances artúricos y ya previamente en los cuentos de hadas. Eliade halla que la mayoría de las pautas iniciáticas, cuando perdieron su realidad ritual, tomaron la forma de temas literarios³.

¹ Debe tenerse en cuenta también los aportes de la psicología. Por ejemplo, en relación con los estudios de Carl G. Jung, la iniciación puede interpretarse como una vuelta al inconsciente, a la matriz psíquica del individuo, con el consecuente renunciamiento a toda parcialidad conciente, para aprehender la totalidad de la vida humana. Hundirse en la psique es renacer y trascender el ego para lograr el conocimiento del sí-mismo.

² Eliade, Mircea (2001), *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona, Kairós.

³ “Eso es como decir que los escenarios iniciáticos -incluso camuflados, como aparecen en los cuentos de hadas- son 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

Esto es especialmente importante para el mundo moderno, definido por Eliade básicamente por su carácter desacralizado y la ausencia de la experiencia religiosa entendida en el sentido ritual premoderno.

“Desde un cierto punto de vista podría decirse que en el hombre de las sociedades desacralizadas, la religión se ha hecho "inconsciente": permanece enterrada en los estratos más profundos de su ser. Pero eso de ninguna manera significa que no continúe realizando una función esencial en la economía de la psique.

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”. (ELIADE, 2001; 181)

Eliade ha demostrado cómo la iniciación en las sociedades premodernas introduce al novicio a las tradiciones mitológicas de la tribu, a la historia sagrada del mundo y de la humanidad: “Esa es la razón por la que la iniciación resulta tan importante para un conocimiento del hombre premoderno. 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; 17). De la misma manera, en nuestras sociedades desacralizadas, la literatura todavía guarda y comunica aquellos conocimientos sagrados que nos enseñan a vivir.

Debemos distinguir, siguiendo a Eliade y de acuerdo con la perspectiva de la historia de la religión, tres categorías o tipos de iniciaciones. La primera 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” (ELIADE, 2001; 20). Las otras dos no son obligatorias para todos los miembros de la comunidad y la mayoría es llevada a cabo individualmente o por grupos pequeños. A estas categorías pertenecen los rituales para ingresar en una sociedad secreta y la iniciación implicada por una vocación mística (chamanes, hechiceros, sacerdotes). Destacamos la importancia de la primera categoría, en relación con los ritos de la pubertad, para la novela de autoformación ya que en

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” (ELIADE, 2001; 179).

la mayoría de estas novelas se presenta la tensión entre el mundo de la juventud y el de la madurez. En los ritos de las sociedades tradicionales, la iniciación implica la revelación de lo sagrado, el paso del mundo de la niñez (profano) y la protección maternal al de los valores espirituales, la ruptura con el estado infantil de irresponsabilidad y felicidad, ignorante y asexuado.

En términos generales, los estudios específicos de teoría literaria sobre el tratamiento del motivo de la *iniciación* en obras literarias no son abundantes. A lo largo de nuestra investigación sí hemos encontrado la aplicación del concepto antropológico al estudio de cuentos y relatos breves o *nouvelles*, con particular insistencia en el campo de la literatura estadounidense⁴. De todas maneras, podemos decir que las consideraciones teóricas acerca del motivo de la iniciación son válidas para cualquier tipo de producción literaria.

Como señala Peter Freese⁵, el término fue usado por primera vez en el marco de las teorías literarias norteamericanas por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren en *Understanding Fiction*, de 1943, en relación con los relatos *I want to know why*, de Sherwood Anderson, y *The Killers*, de Ernest Hemingway, en cuanto se trata de historias sobre “el proceso de iniciación, el descubrimiento del mal y el desorden”⁶. Posteriormente, Warren indicó la influencia del trabajo del etnógrafo Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, de 1909.

En 1960, Mordecai Marcus escribe un ensayo de importancia capital hasta hoy para el tema: *What is an Initiation Story?*⁷. Allí sostiene que:

*"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."*⁸ (MARCUS, 1976; 192.)

⁴ Dato que no debe desdeñarse, ya que indica la preocupación por el tema en la producción cultural de dicha región.

⁵ Freese, Peter (1981), “‘Rising in the World’ and ‘Wanting to Know Why’: The Socialization Process as Theme of the American Short Story.” *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 218, no. 2, p. 286–302.

⁶ “...the process of the initiation, the discovery of evil and disorder”. En *Understanding Fiction* (1959), p. 309.

⁷ En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14 (1960), 221-227.

⁸ “Puede decirse que un relato de iniciación muestra a un joven protagonista que experimenta un cambio significativo de conocimiento acerca del mundo o sí mismo, o un cambio de carácter., a ambos, y este cambio ha de apuntar o conducirlo hacia el mundo adulto. Puede o no contener alguna forma de ritual, pero debería al

Recapitulando, “Iniciación” es un término antropológico utilizado frecuentemente para designar “el paso de la infancia o adolescencia a la madurez y una completa participación en la sociedad adulta”⁹, y que usualmente involucra un rito simbólico. No obstante, es notable que, en la actualidad, la importancia de los ritos de paso, tal como señala Eliade, es escasa en las sociedades occidentales, e incluso aquellas celebraciones que nacieron con este carácter han sido despojadas o enajenadas de su sentido original. Se puede decir que los aspectos rituales son regularmente reemplazados por otros, del orden de la experiencia vital. Más allá del hecho de que el tema del ritual pueda ser objeto de tratamiento de una obra literaria, ello no implica una condición excluyente para el desarrollo literario del proceso de iniciación.

A partir de aquí abordamos la novela de autoformación en calidad de género que activa y hace de la iniciación su motivo literario central como parte de la estructura antropológico-mítica sobre la que se asienta.

3. La novela de autoformación.

Según María de los Ángeles Rodríguez Fontela, el rasgo representativo de la novela de autoformación consiste, en primera instancia, en exponer el desarrollo del proceso de iniciación o aprendizaje, es decir, la influencia formativa de los acontecimientos sobre el protagonista a partir del conflicto entre el *yo* y el mundo, mostrando cómo aquel, actor y receptor del proceso formativo, alcanza un conocimiento de sí mismo o, en otras palabras, logra definir su propia identidad¹⁰. Concretamente, la novela de autoformación se asienta sobre la base de la estructura mítico-antropológica:

“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.” (R. FONTELA, 1996; 55.)

menos dar alguna evidencia de que dicho cambio ha de tener efectos permanentes.” Salvo que se especifique lo contrario, las traducciones de las citas en lengua extranjera presentes en este trabajo son nuestras.

⁹ “...the passage from childhood or adolescence to maturity and full membership in adult society”. (MARCUS, 1976; 189.)

¹⁰ Para una referencia más exacta de la teoría de la novela de autoformación, nos remitimos a la obra de María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996), *La novela de autoformación*, estudio que, si bien se sitúa en el campo de la narrativa hispánica, cuenta con una excelente revisión de la historia y la teoría del género.

La *estructura mítica* implica la abstracción de un esquema teleológico con arreglo al cual la vida humana es entendida como un proceso de aprendizaje cuya finalidad es el conocimiento de sí mismo, el *nosce te ipsum*, y desde esta perspectiva constituye el eje principal de sentido de la novela de autoformación.

3.1) Estructura antropológico-mítica.

Se trata de la estructura tripartita tomada como referencia por Rodríguez Fontela de los trabajos de Arnold Van Gennep sobre los ritos de paso, y de Joseph Campbell¹¹ sobre el mito del héroe. Esta estructura consiste en las fases fundamentales de: separación, iniciación y regreso¹².

Cabe destacar la diferencia entre la estructura de los ritos de paso y la estructura del monomito o mito del héroe que señala Joseph Henderson¹³, para quien el héroe del mito debe superarse a sí mismo, mientras que la iniciación implica un acto de sumisión por parte del iniciado, algo que Henderson parece descartar en el mito heroico por asociar a este último con el concepto de *hybris*. Desde otra perspectiva, la diferencia radica más en la condición singular del héroe, en oposición a la del iniciado de los ritos de la pubertad. El héroe constituye un arquetipo que puede servir de guía al iniciado, mientras que éste es parte de una comunidad y debe someterse a las pruebas necesarias para convertirse en un miembro activo de ella. Cabe destacar la distinción que hace Eliade entre la iniciación “fácil” y la “dramática”¹⁴ en cuanto al simbolismo del regreso al útero, cuyo aspecto peligroso relaciona con el mito del héroe:

“Lo que caracteriza a todas las formas de este peligroso regreso al útero es que el héroe lo emprende estando vivo y siendo adulto: es decir, no muere y no regresa a un estado embrionario. Lo que está en juego en dicha empresa es a veces extraordinario: nada menos que alcanzar la inmortalidad.” (ELIADE, 2001; 85.)

¹¹ Tratados en las obras *Los ritos de paso* de Arnold Van Gennep y *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell.

¹² Fontela propone otros nombres para las tres fases mencionadas arriba: separación – iniciación propiamente dicha – regeneración o renacimiento. También se refiere a los nombres utilizados por Van Gennep: separación – margen – agregación, así como fase preliminar, liminar y postliminar.

¹³ Cf. Jung, C.G. (1984), *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona. Págs. 129-131.

¹⁴ ELIADE, 2001; 84-85.

Es decir, el héroe mítico se distingue claramente del novicio de los ritos de paso en su condición de singularidad e inmortalidad, y por emprender su aventura ya como adulto.

Aunque la *hybris* es una característica posible en el héroe, no lo define como tal en la estructura del monomito de Campbell, que abarca un amplio espectro de posibilidades en el camino heroico. Su conocido esquema *partida-iniciación-regreso* subdivide cada fase señalando sus rasgos principales.

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, el primer enfrentamiento con lo desconocido y con sus miedos. En los ritos de paso, la partida consiste generalmente en la muchas veces dramática separación de la madre. El cruce del primer umbral abre el camino de las pruebas y la segunda etapa, la iniciación, que implica 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) 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 padre y la madre, de lo femenino y lo masculino, donde el objetivo es trascender las imágenes infantiles. Luego vienen la apoteosis y la gracia última: la visión de lo Imperecedero y la obtención del elixir o don sobrenatural. En los ritos de paso, el iniciado se enfrenta a pruebas como las prohibiciones de alimentos y/o sueño, segregación, mutilaciones físicas, actos que simbolizan la muerte del estado anterior para el renacimiento a una nueva condición existencial.

La última etapa del monomito, el regreso, no siempre se cumple a causa de la negativa del héroe. El regreso implica la reintegración en la comunidad y su renovación a partir de la dádiva sobrenatural o los misterios de la sabiduría de los que es portador. Asume una nueva responsabilidad como mensajero de los dioses. En la estructura del rito de paso, el retorno a la comunidad conlleva, entre otras, la responsabilidad futura de iniciador que ha de aceptar el neófito, renovando de esta manera el ciclo de la vida. En los dos casos, rito de paso y monomito, el retorno conlleva una importante aceptación de la responsabilidad individual hacia la comunidad.

De lo anterior se comprende que el patrón narrativo de la novela de autoformación tal como lo propone Rodríguez Fontela toma elementos comunes a dos estructuras con importantes disimilitudes. Este esquema, base fundamental del género, no supone siempre su realización completa en la narración, así como tampoco demanda una resolución exitosa. Que el personaje se enfrente a pruebas de maduración no quiere decir que las resuelva y madure en

todos los casos. Como señala Fontela, es la prueba en sí misma, el padecimiento y conflicto en el proceso de su resolución, lo que se problematiza en las obras del género.

3.2) *Novela de autoformación y posmodernismo.*

Como se expuso anteriormente, las sociedades modernas se caracterizan por la frivolidad de los ritos de paso.

Con la Revolución Industrial y la expansión colonial, el desarrollo científico y el advenimiento de una era mercantil, hasta comienzos del siglo XX la realidad se concebía como el mundo físico dado a priori, inmutable. Primaba una noción del universo como sistema cerrado, con leyes precisas y lógicas, y la ciencia devino la gran autoridad competente y el baluarte de la razón.

Inicialmente, la emergencia de nuevas disciplinas como la antropología y los avances en física y psicología contribuyeron a la configuración de una nueva manera de ver la “realidad” del mundo circundante:

“...the effect of Freud’s work and that of his disciples and rivals was to undermine existing certainties about mental and emotional life in the same way that contemporary physicists were dissolving the mechanical picture of the external world” (BEDDOW, 1982; 234)¹⁵.

Para coronar la desestabilización de las viejas estructuras y la fractura de la visión unitaria de sujeto y objeto, la experiencia de las grandes guerras, con su uso de la tecnología al servicio del exterminio masivo, dejó un legado de perplejidad, horror y pesimismo. A raíz de ello se produjo una profunda crisis de valores en Occidente, ya que los viejos valores fueron desestimados a partir de la aberrante masacre colectiva.

En este contexto, es lógico que los mencionados cambios impactaran a su vez en la literatura, y en particular en la novela. Franco Moretti, en su ensayo “*Un’inutile nostalgia di me stesso. La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*”, sostiene que hacia 1914, “*la gioventú europea si sente partecipe di un immenso rito de passaggio collettivo: sensazione che però in breve tempo la guerra distrugge – perché la guerra uccide davvero, e invece di rinnovare l’esistenza individuale ne decreta l’insignificanza*” (MORETTI, 1999;

¹⁵ “... el efecto de la obra de Freud y la de sus seguidores y detractores fue la socavación de las certezas existentes sobre la vida mental y emocional, del mismo modo como los físicos contemporáneos rompían con la visión mecanicista del mundo externo”.

257)¹⁶. Para Moretti, la influencia de la historia político-social en la evolución literaria no se manifiesta sólo de manera creativa, también destruye. Adscribiendo en cierta medida a la famosa frase de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir después de Auschwitz, Moretti declara en este ensayo la muerte de la novela de autoformación.

La afirmación de Moretti se basa en considerar al género como algo clausurado de antemano por una forma cristalizada desde el momento de su aparición, particularmente signada por el nacimiento, ascenso y decadencia de la burguesía; en otras palabras, asociada a una clase y a un contexto social históricamente definidos. El estudio de Moretti es original y provee muchas claves importantes para ampliar la comprensión del género, así como la historia de su constitución y mutaciones, pero el sesgo eminentemente sociológico deja de lado el carácter constitutivo de la problemática de la iniciación, que está en la base de la novela de autoformación más allá de un contexto histórico y social determinado, y agota las posibilidades de actualización y regeneración en el tiempo y los cambios que derivan de su paso inexorable.

Debemos agregar que, siendo la *iniciación* el motivo central de la novela de autoformación, devenir adulto no se trata, en estas obras, de un simple hecho social. La iniciación, como permanentemente lo remarca Eliade, implica una dimensión espiritual en la que acontece un cambio de condición existencial imborrable para el sujeto. Las diferentes épocas enfocan el problema a la medida de su situación espiritual particular, y éste es uno de los puntos centrales por observar en las obras del género: de qué manera se concibe, se logra y se representa la madurez espiritual que le permite a un individuo, en una sociedad y época dadas, enfrentarse y resolver, en lo posible, los dilemas existenciales.

3.2.1) La figura del héroe

“Esos héroes están siempre buscando”.

Lukács

Como señalamos anteriormente, la figura singular y arquetípica del héroe en el monomito no coincide con la del iniciado en los ritos de paso. Distinguir al rito del mito es particularmente importante para el caso que nos ocupa, dado que, al abordar un tema literario,

¹⁶ “la juventud europea se siente partícipe de un gran rito de paso colectivo: sensación que, sin embargo, en breve es destruida por la guerra; porque la guerra mata verdaderamente, y en lugar de renovar la existencia individual, decreta su insignificancia”.

la figura del héroe se vuelve central¹⁷. Sin embargo, al tratarse del género novelesco, nos enfrentamos a un tipo de héroe que tiene más que ver con el sujeto común y prosaico que con un ser dotado de cualidades extraordinarias¹⁸.

La literatura moderna y en particular la novela se caracterizan por la problematización de lo heroico, lo cual se potencia con las nuevas percepciones de la realidad y el individuo, como expusimos previamente.

La novela de autoformación, en sus mutaciones, muestra claramente este proceso de cambio de la figura heroica. Para Moretti, el paradigma del héroe moderno surge con Hamlet y se consolida con Wilhelm Meister. Así, el héroe bildungsromaniano (novelesco y moderno) es un héroe *joven*, pues la modernidad fija en la juventud la etapa más significativa de la vida. En las comunidades estables, argumenta Moretti -citando a Karl Mannheim-, ser joven es cuestión de diferenciación biológica, es ser “no todavía un adulto”. 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, para Moretti, una exploración incierta del espacio social que culmina, en el caso de la obra canónica, con *mésalliances*. De los argumentos e ideología conciliadores de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Pride and Prejudice*¹⁹, Moretti pasa a estudiar *Le rouge et le noir* como ejemplo de ruptura generacional y de clase: entre el joven de mérito de la clase inferior y los adultos de la clase superior. Todo esto realza el carácter representativo de iniciación de la novela de autoformación, independientemente de su resolución, que, como se ha observado, varía de acuerdo con la época histórica. Los evidentes cambios sociales desde la eclosión del género, en relación con la decadencia de la nobleza y el advenimiento de la burguesía, así como las mutaciones en el seno de esta última²⁰; todo ello puede advertirse en un estudio detallado de la evolución histórica del género, lo cual escapa a nuestras pretensiones, aunque hemos intentado esbozarlas rápidamente hasta aquí.

Como en los ritos de la pubertad, la novela de autoformación trata sobre cómo el joven deviene adulto, con los consecuentes conflictos espirituales que suscita el debate entre su

¹⁷ Excede los límites de este trabajo entrar en el debate de cuál de los dos precede al otro.

¹⁸ Según Lukács, 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. Cf. *Teoría de la novela*, capítulo 3.

¹⁹ “Nel *Bildungsroman* avviene insomma l’esatto contrario di quel che accade nell’estate del 1789: non c’è secessione, ma ricongiungimento” (“En el *Bildungsroman* ocurre en definitiva exactamente lo contrario de lo que acontece en el verano de 1789: no hay secesión, sino reunificación/reunión.”). Las *mésalliances* son “il modo, tipicamente romanzesco, di rappresentare, personalizzandola, la ritrovata concordia entro la classe dominante”. Es decir, las clases propietarias. Cf. MORETTI, 1999; 71.

²⁰ Téngase en cuenta que el impulso y las aspiraciones de Wilhelm Meister encierran un ideal de nobleza en oposición a los de su amigo Werner, lo cual se ve remarcado por las *mésalliances* del final.

interioridad y el mundo exterior. El conflicto implica el desarrollo de la personalidad en medio de la lucha por conciliar las dos “naturalezas”: la humana, interior; y la social, exterior. Lukács, en *Teoría de la Novela*, distingue entre 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”. La experiencia le enseña al hombre que esta “segunda naturaleza”, el ambiente creado por él mismo, no es un hogar, sino una prisión. El héroe novelesco nace de aquella extrañeza respecto del mundo externo²¹. Y así, la novela es la forma que permite representar más acabadamente las infinitas posibilidades del desarrollo humano a partir de esa alteridad yo-mundo.

Dicho tránsito de la juventud a la madurez no puede ser establecido a nivel cronológico con exactitud, ya que se trata, como lo ha señalado Van Gennep, de una edad psíquica antes que biológica. En todos los casos, la novela de autoformación expone de qué manera el héroe logra conformar su identidad e integrarse, o no, en la sociedad y en la cultura. Para lograr esta integración se vuelve clave su trayectoria de aprendizaje.

Los métodos para educar habituales en una cultura, como explica Erich Fromm, cumplen la función de moldear el carácter del niño/adolescente en una dirección socialmente deseable²². Así, la novela de autoformación, al centrarse en un héroe paradigmático, cuestiona: ¿qué valores se está transmitiendo a los niños y jóvenes de nuestra época y cultura? ¿Existe coherencia entre la teoría y la práctica de esos valores? Como en los ritos de la pubertad, se trata, en definitiva, del “nacimiento” de un adulto²³.

Resulta relevante lo que señala Moretti 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 la madurez pierde su atractivo dado que la sabiduría de los adultos ya no se presenta como tal. La juventud queda a la deriva y se estanca, despreciando la madurez y truncando sus posibilidades de desarrollo en el rechazo del mundo adulto. Entonces, Moretti se refiere a la muerte del género y sugiere la aparición del “anti-Bildungsroman”, o novela de regresión: “Ma il mondo del tardo romanzo di

²¹ LUKÁCS, 1985; 333.

²² “Los métodos educativos sólo tienen importancia como mecanismo de *transmisión*, y sólo se les puede comprender correctamente si entendemos primero qué tipos de personalidades son deseables y necesarias en una cultura dada”. (FROMM, 1970; 74.)

²³ 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.

formación si è indurito in istituzioni impersonali, e la gioventú, per parte sua, è diventata piú vulnerabile, e riluttante a crescere. Cosí le ocassioni si trasformano in incidenti...”²⁴.

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 cosí, sempre piú piccolo. Nelle trincee della prima guerra, quando sparava l’artiglieria, la posizione piú sicura era quella fetale.” (MORETTI, 1999; 262.)²⁵

Es cierto que 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. Pero esto, a nuestro criterio, no implica la “muerte” del género, sino, como dijimos antes, la manera cómo en un contexto determinado la literatura refleja o responde a los interrogantes existenciales.

Así, el héroe de estas novelas se caracteriza por su juventud e inexperiencia, y por ser, en general, de origen burgués. Las posibilidades de autoformación en el mundo moderno variarán de acuerdo con el centro de interés que el contexto histórico suscite en las obras. Por supuesto, la vivencia traumática de las guerras y la alienación de la sociedad industrial condicionarán fuertemente el desarrollo de los protagonistas de las obras posmodernistas.

3.2.2) Ironía, narratividad y metaficción.

Michael Beddow, en *The Fiction of Humanity*²⁶, sostiene que el desarrollo del héroe no es la *razón de ser* de la novela de autoformación, sino el medio hacia un fin mayor. Beddow apoya la idea, propuesta por Martin Swales, de que las novelas representativas dan expresión a una fructífera tensión entre la preocupación por la pronunciada complejidad del

²⁴ “Pero el mundo de la novela de autoformación tardía se ha endurecido con instituciones impersonales, y la juventud, por su parte, se ha vuelto más vulnerable y reacia a crecer. De este modo, las oportunidades se transforman en accidentes...”

²⁵ “En oposición a la experiencia, en el trauma el mundo externo es demasiado fuerte para el sujeto, demasiado violento. Y a medida que el proceso de socialización se torna más violento, la regresión se vuelve más pronunciada: ante tantas probabilidades de resultar herido, es completamente razonable que el individuo se haga, por decirlo de alguna manera, siempre más pequeño. En las trincheras de la primera guerra, cuando la artillería disparaba, la posición más segura era la fetal.” (MORETTI, 1999; 262). Como veremos, la historia del protagonista de *Matadero Cinco* responde en gran medida a esta descripción de Moretti.

²⁶ En este trabajo, Beddow define los rasgos distintivos del género a través del estudio de 5 obras representativas de la literatura alemana pertenecientes a diferentes períodos históricos y ordenadas cronológicamente. Las obras son: *Geschichte des Agathon*, de Wieland; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe; *Der Nachsommer*, de Stifter; *Der grüne Heinrich*, de Keller; y *Der Zauberberg*, de Thoman Mann.

potencial humano, por un lado; 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.

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; 5-6.)²⁷

Este carácter eminentemente metaficcional del género cobra mayor relevancia en el contexto posmoderno y lleva el centro de interés al plano extradiegético del narrador y el lector, donde el proceso de narración cobra un protagonismo paralelo al del personaje principal.

Como han señalado Swales, Beddow y Rodríguez Fontela, la independización de las entidades narrativas hace de las novelas del género un proceso de autoformación no sólo para el héroe sino también para el autor-narrador y para el lector²⁸. Los críticos citados llaman la

²⁷ “En este plano adicional se nos invita a ver la narración completa como ficción, la cual requiere de nosotros una respuesta que implica tener presente que estamos leyendo una construcción de la imaginación, antes que una exacta representación de los hechos. En este nivel de lectura, la declaración mimética de tratar ‘sobre’ el desarrollo del héroe es relativizada por otra más amplia, según la cual la narración de las experiencias del héroe, precisamente, desde el momento en que percibimos su carácter ficcional, ofrece una comprensión más profunda de la naturaleza humana que no podría ser adecuadamente transmitida en forma de discursos argumentativos o mediante una obra de ficción no autoconsciente y rigurosamente mimética [...] Además, todas las novelas dan testimonio de la convicción de que la narrativa de imaginación, así como la auténtica humanidad, alberga algo que hace de la primera un medio especialmente adecuado para comprender la última.” Beddow explica que el nacimiento del género 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 la espiritualidad humana y la realidad material.

²⁸ Cf. “El concepto de ‘Bildungsroman’” (R. FONTELA, 1996; 29-54).

atención sobre la ironía como elemento constitutivo del género²⁹, el medio más adecuado ante la convicción de que la única educación que puede recibir un hombre maduro es reconocer el vacío, el horror. Salvo el noble instinto de la búsqueda que guía al hombre, nada escapa a la ironía de llegar a darse cuenta de que no se sabe nada³⁰.

“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...”. (R. FONTELA, 1996; 41-42.)

A la postre, es el lector, por su capacidad reflexiva para dar coherencia a la narración, quien ha de extraer la mayor enseñanza, 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” (R. FONTELA, 1996; 43).

Con frecuencia el narrador representa la voz del propio novelista y es, en grado más o menos evidente, el protagonista del proceso creativo. Si consideramos, de acuerdo con Otto Rank³¹, que el tipo individual de artista moderno se caracteriza por un grado más alto de conciencia³² de su propia personalidad y la capacidad productiva de ésta, y no sólo con respecto a su obra y misión artística; entonces, la pregunta de cómo emergió este tipo de artista en la cultura occidental es idéntica al problema del desarrollo de la individualidad y personalidad en general. Así, si tomamos en cuenta la necesidad, que enfatiza Rodríguez Fontela³³, de que el protagonista sea actor y receptor de su propia experiencia para la consecución de una identidad, lo que define el carácter reflexivo del género, vemos que el cumplimiento de esto se perfecciona en la figura del narrador, como autor y lector de su

²⁹ La ironía es el mecanismo que explica, para Swales, el final un tanto forzado de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, preanunciado por el oxímoron del título.

³⁰ Véase la cita de un pasaje de *Retórica de la ironía*, de Wayne C. Booth, en el libro de Rodríguez Fontela, p. 41, para ampliar lo expuesto. También la relación entre las teorías del Bildungsroman y la teoría de la novela; Lukács ya había destacado la importancia de la ironía para la novela en general: “...la ironía es la objetividad de la novela” (LUKÁCS, 1985; 353).

³¹ Rank, Otto (1989), *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, New York/London, Norton.

³² Los orígenes del tipo moderno del artista se retrotraen al humanismo renacentista para tomar forma más definida a partir de la noción de *genio* y la exaltación de este por el romanticismo. Cf. “Creative Urge and Personality Development” (RANK, 1989; 3-33).

³³ A partir de los aportes de Paul Ricoeur, Rodríguez Fontela demuestra que la identidad del personaje es una identidad narrativa, que se construye sobre la base del relato, la historia contada: “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*.” (R. FONTELA, 1996; 45-46.)

ficción, y con el desarrollo de la obra narrativa, la novela. En su lucha por dar forma al impulso creativo, el novelista va consumando una identidad (tanto personal como artística, a lo largo de su obra) mediante las figuras del narrador y el héroe, y la novela de autoformación se vuelve el género más representativo, en la literatura, de dicho proceso.

Por otro lado, el mecanismo que impulsa al lector a la reflexión y al distanciamiento que ha de permitir la trascendentalización de las experiencias vitales del héroe es, en un contexto posmoderno, la presentación de distintos niveles narrativos, opuestos y superpuestos, donde se despliega la historia de ficción y se la expone como tal a través de las técnicas de la metaficción, cuya definición ha sido formulada por Patricia Waugh como sigue:

“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.”³⁴ (WAUGH, 1984; 2.)

Todd Kontje³⁵ y Michael Beddow han demostrado el carácter constitutivo y fundamental de la metaficción en las obras pioneras del género. No obstante, la deliberada insistencia en que la narración constituye una ficción se ha intensificado en las novelas de autoformación posmodernas y se ha vuelto un rasgo característico de éstas.

Como apunta Brian McHale, *posmodernismo* es el término que se utiliza para denominar un cambio en la literatura occidental a partir de la Segunda Guerra Mundial, de carácter responsivo y reactivo al modernismo³⁶. En *Postmodernist Fiction*, McHale parte de la base de considerar que el desarrollo de las poéticas literarias se da por los desplazamientos en las interrelaciones de los diversos componentes del sistema. Sostiene que el posmodernismo se caracteriza por una dominante³⁷ ontológica, a diferencia de la dominante epistemológica

³⁴“Metaficción es un término dado a la composición ficcional que autoconscientemente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto con el objeto de plantear interrogantes acerca de la relación entre ficción y realidad. Al proveer una crítica de sus propios métodos de construcción, dichas composiciones no sólo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también exploran la posible *ficcionalidad* del mundo fuera del texto literario de ficción”.

³⁵ Kontje, Todd (1992), *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, Pensilvania, Penn State University Press.

³⁶ Mc Hale, Brian (1991), *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge. Cf. p. 11.

³⁷ Mc Hale toma el concepto de ‘dominante’ de Roman Jakobson. Cf. McHALE, 1991; 6.

del modernismo. Esto significa que el componente central – aquel que gobierna, determina y transforma a los otros componentes – de una obra posmodernista implica la preocupación por los modos de existencia del mundo y el individuo. Tal vez en relación con ello podemos advertir que se da en el período de posguerra un resurgimiento del interés por el desarrollo de la identidad humana y, en consecuencia, de la novela de autoformación como género que lo aborda.

Para comprender la poética del posmodernismo, Mc Hale explica que se debe atender a las teorías generales de la ontología literaria como el estatuto de la ficción (su indeterminación ontológica y la modalidad de lo posible), la vieja analogía entre autor y dios, la importancia del lector y la compleja relación entre ficción y mundo real (reflejada en el tratamiento del tiempo y el espacio desde múltiples perspectivas).

En la poética posmodernista se comprende que la frontera entre mundo de ficción y mundo real no constituye algo cerrado, sino permeable, ya que la relación entre ambos dominios implica superposición e interpenetración, más que simple mimesis, por la incorporación y apropiación de entidades del mundo real, y por la capacidad humana de concebir mundos que funcionan desde la suspensión de la credulidad y la incredulidad. Esto también ocurre dentro de la ficción, ya que los personajes son capaces a la vez de proyectar mundos posibles o submundos, por estar contenidos en otro mayor.

En el marco complejo de una cultura, la obra de arte literaria se ve afectada por valores que exceden a los planteados por ella, lo cual demuestra que el límite externo del mundo de ficción no está determinado únicamente por su relación con lo real, sino por su posición en el complejo universo de la cultura a la que pertenece.

Ahora bien, el rebuscamiento y diversidad del mundo de ficción reflejan, no en su contenido, sino en su forma, la experiencia compleja de la realidad. En tanto “ficción colectiva”, construida y sostenida mediante procesos de socialización e institucionalización en el marco de la interacción social cotidiana, especialmente a través del lenguaje, la experiencia de la realidad no es una sola ni para todos igual, sino que se caracteriza por el entrecruzamiento de dimensiones más o menos significativas como las visiones del mundo de diferentes clases sociales, credos, ocupaciones, etc., en el marco de una dimensión compartida, cotidiana y principal. Esta dimensión primordial o central de la realidad coexiste con realidades alternas que en muchos casos ofrecen al sujeto rutas de escape de la “primera realidad”:

“These ‘escapes’ from the world of paramount reality range from mental strategies of ironic disengagement (‘the mental management of routine’) through

hobbies, games, gambling sex, holidays, mass-media entertainment, therapy, the use of alcohol and drugs... to the extreme of radical escapes such as religious conversion, Utopian alternative societies, and, ultimately, schizophrenia" ³⁸. (McHALE, 1991; 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" (McHALE, 1991; 38)³⁹. De modo que la literatura posmodernista logra transmitir la complejidad y pluralidad de experiencia de lo real, en las avanzadas sociedades industriales del mundo occidental, a partir de la *subversión* de la narrativa convencional, a fin de evidenciar la preocupación por cómo los seres humanos reflejan, construyen y median su experiencia del mundo a través del lenguaje; en otras palabras, la relación entre ficción y realidad. De ahí que los autores recurran a la metaficción y sus técnicas para explorar los presupuestos teóricos de la ficción *escribiendo* ficción, exponiendo sus mecanismos con el objetivo de despertar la conciencia del lector y confiriéndole a la narrativa un carácter reflexivo y autorreferencial. Esto está relacionado con la creciente conciencia social y cultural respecto de las posibilidades de manipulación en la representación, así como también con las nuevas teorías físicas sobre la alteración que, por sí solo, produce el proceso de observación en lo observado. La metaficción se convierte en uno de los principales recursos de la literatura posmodernista al exponer el carácter ficcional del mundo presentado, la condición de "artefacto" de la obra y la manipulación que opera el autor, demandando una lectura más atenta y consciente por parte del lector.

De este modo, el escritor contemporáneo preocupado por acercar al lector alguna visión de la "verdad" insistirá en el aspecto parcial, construido y ficcional de su obra y acentuará los dilemas y decisiones al momento de su composición, enfatizando así la problemática misma de intentar *contar una historia*.

Para recapitular, entendemos, por *novela de autoformación*, el género que se manifiesta históricamente por primera vez a finales del siglo XVIII en Alemania, conocido

³⁸ "Estos 'escapes' del mundo de la realidad central varían desde estrategias mentales para desentenderse irónicamente ('el manejo mental de la rutina') a través de pasatiempos, juegos, apuestas, sexo, vacaciones, entretenimiento mediático, terapia, el consumo de alcohol y drogas... hasta el extremo de evasiones radicales como la conversión religiosa, las sociedades utópicas alternativas y, en última instancia, la esquizofrenia." Para el abordaje sociológico del posmodernismo, Mc Hale cita los aportes de Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Stanley Cohen y Laurie Taylor.

³⁹ "La ficción posmodernista resulta ser mimética después de todo, pero esta imitación de la realidad es alcanzada no tanto al nivel de su contenido, que a menudo es manifiestamente no realista o antirrealista, como al nivel de su forma."

con el nombre de *Bildungsroman*, cuyo carácter más representativo es la acción modeladora y formativa de los acontecimientos novelescos sobre la personalidad del protagonista, articulándose narrativamente en el eje de conflictividad *yo-mundo*. En dicho género, el protagonista, actor y receptor del proceso formativo gestado en esa conflictividad obtiene, por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo que contribuye a conformar su identidad. En este contexto, cobra suma importancia la independización de las entidades narrativas y el carácter autorreferencial de la obra, propiciados por los mecanismos de la ironía y la metaficción, que apuntan a una comprensión de valores humanos universales, extraídos de la novela por el lector, y no a la mera lectura mimética del desarrollo del héroe. Esta idea es clave para la comprensión del género, así como también actualiza y respalda su vigencia en el contexto del posmodernismo, y está activamente presente en la novela de Vonnegut, como se verá en el desarrollo de nuestro estudio.

4. El autor y la obra.

4.1) Datos biográficos

Kurt Vonnegut Jr. es uno de los autores más prolíficos y populares del siglo XX en Estados Unidos. A pesar de sufrir muchos ataques por parte de la crítica, el creciente número de estudios académicos demuestra que su reputación como uno de los novelistas norteamericanos más reconocidos está bien merecida. Desde fines de los '60 hasta su muerte en 2007, Vonnegut se fue convirtiendo en una importante figura pública que expresaba sus opiniones sobre diversos temas (como la política, la censura, la ciencia y la tecnología, el rol del artista en la sociedad) al presentarse en charlas y conferencias en diferentes universidades, o al conferir entrevistas radiales y televisivas.

Nació el 11 de noviembre de 1922 en la ciudad de Indianápolis (Estados Unidos), siendo el tercer hijo de una familia de muy buena posición económica. Su padre, Kurt Vonnegut, era arquitecto y su madre, Edith Lieber Vonnegut, hija de una familia socialmente prominente. La conexión de la familia con la cultura alemana fue estrecha e importante hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Desde el momento en que Estados Unidos se alió con Gran Bretaña, los anglo-germanos pasaron a ser vistos con desconfianza y rechazo casi de la noche a la mañana. A pesar de que sus padres hablaban alemán entre ellos en casa, nunca se lo enseñaron a Kurt.

A causa de la crisis económica de los '30, su padre prácticamente no tuvo trabajo por

10 años y se retiró de la vida social. Las figuras paternas que aparecen en las novelas vonnegutianas suelen caracterizarse por su distancia o deliberada ausencia en la relación con los hijos. También constituye un tema importante en las novelas la falta de un trabajo que signifique algo para la persona y la dignifique.

Aunque no quedaron en la calle, los Vonnegut perdieron su condición acomodada y esto impactó especialmente en la madre de Kurt, quien cayó en una gran depresión que la distanció de sus hijos. Por un tiempo se dedicó a escribir cuentos para revistas, sin éxito. Se suicidó en el día de la madre al tomar una sobredosis de somníferos, cuando Kurt estaba en casa para despedirse antes de partir a Europa con el ejército. Aunque nunca fuera expresado por él, se especula que, dada la férrea oposición de su madre a la guerra, Vonnegut albergara un sentimiento de culpa por su muerte.

Cuando terminó la secundaria, su intención era quedarse en Indianápolis y convertirse en el reportero de un diario local. Ante la insistencia de su padre, sin embargo, Vonnegut comenzó sus estudios de Química y Biología en la Universidad Cornell, en el estado de Nueva York. Su hermano mayor, Bernard, tenía una carrera prometedora como científico, pero Kurt pronto se dio cuenta de su poca capacidad para la ciencia. Durante estos años trabajó en el periódico estudiantil *The Daily Sun* como editor. Aunque no se graduó, sus estudios científicos le proveyeron de mucha materia para su narrativa, no sólo por la imaginación tecnológica y futurista, sino (y sobre todo) por sus reflexiones acerca de la ciencia, el modo de pensar científico y su impacto en la vida moderna.

Después de tres años en Cornell, se alistó en el ejército en 1943. Fue entrenado para disparar artillería pesada pero, antes de embarcarse, lo transfirieron a la 106ª división de Infantería como explorador, un rango reservado a los soldados más aptos. Vonnegut dice que, en el frente de batalla, imitó varias películas de guerra que había visto⁴⁰.

Fue tomado prisionero por los alemanes en la Batalla del Bulge, la derrota más grande que sufrieron los estadounidenses durante la guerra, en diciembre de 1944. Cuando sus captores descubrieron su ascendencia alemana, le preguntaron por qué hacía la guerra contra “sus hermanos”: *“I honestly found the question ignorant and comical. My parents had separated me so thoroughly from my Germanic past that my captors might as well have been Bolivians or Tibetans, for all they meant to me.”* (VONNEGUT, 1994; 400.)⁴¹

Posteriormente lo enviaron a Dresde como prisionero hasta que la guerra terminó. A

⁴⁰ *“I imitated various war movies I’d seen”*. En *Palm Sunday*. (VONNEGUT, 1994; 398).

⁴¹ *“Honestamente, la pregunta me pareció ignorante y cómica. mis padres me había separado con tanto rigor de mi pasado alemán que mis captores bien habrían podido ser bolivianos o tibetanos, respecto a lo que significaban para mí.”*

Vonnegut le impresionaron las construcciones y el diseño armonioso de la ciudad. Él y otros prisioneros fueron alojados en un viejo matadero y puestos a trabajar en una fábrica de jarabe de malta. Fue testigo del ataque aéreo que las fuerzas británicas y norteamericanas perpetraron sobre la ciudad el 13 y 14 de febrero de 1945. Se dice que fue el peor bombardeo de toda la guerra. La ciudad fue reducida a cenizas, que Vonnegut comparó con la superficie lunar. El número de víctimas entonces se contaba entre las 25 y 250 mil personas. Hoy se ha aceptado entre 25 y 100 mil. Vonnegut habla de 135 mil personas en *Matadero Cinco*, cifra que tomó del famoso libro de David Irving, *The Destruction of Dresden*, cuyos datos fueron retractados posteriormente. Vonnegut debió ayudar a excavar y remover los escombros, para exhumar los cadáveres que luego eran quemados en grandes piras para prevenir enfermedades.

Después de la guerra, en 1945, volvió a Indianápolis y se casó con una novia de la secundaria, Jane Marie Cox. Encontró un trabajo en la agencia de noticias locales de la ciudad de Chicago y comenzó a estudiar Antropología en la Universidad de dicha ciudad, con orientación cultural, aunque no recibió su título hasta 1971, cuando el departamento de Antropología decidió que su novela *Cat's Cradle* podía ser aceptada como tesis. La tesis que había sido rechazada, "Fluctuations Between Good and Evil in Simple Tales", fue resumida y publicada más tarde en *Palm Sunday*. Los estudios de Antropología también son de importante influencia en su obra.

En 1947, sin trabajo y con un hijo, aceptó una oferta para desempeñarse como agente de relaciones públicas de General Electric. Para 1950 empezó a escribir cuentos, los que vendía a revistas como *Colliers* y *The Saturday Evening Post*. Al mismo tiempo, continuó trabajando para General Electric como publicista, actividad que dejó en 1951 para dedicarse completamente a la escritura, y se mudó a Massachussets con su familia.

En 1957 murieron su padre, el esposo de su hermana Alice en un accidente de tren y, 48 horas después, la misma Alice, que estaba enferma de cáncer. Kurt y su esposa adoptaron a los tres sobrinos huérfanos.

Sus cinco primeras novelas y sus libros de cuentos (*Player Piano*, 1952; *The Sirens of Titan*, 1959; *Canary in a Cat House* (cuentos), 1961; *Mother Night*, 1962; *God Bless You, Mr. Rosewater*, 1965; and *Welcome to the Monkey House* (cuentos), 1968, no recibieron gran reconocimiento por parte de la crítica al momento de su aparición.

En 1965, inició su actividad como profesor en el taller de escritura de la Universidad de Iowa. En la misma época, la reedición de algunas novelas comenzó a recibir más atención

de estudiantes universitarios y poco a poco de la crítica. En 1968 le concedieron la beca Guggenheim y volvió a visitar Dresde.

En 1969 se publicó *Slaughterhouse-Five* (Matadero Cinco), que se convirtió rápidamente en best-seller, con un comentario crítico favorable en la primera página de *The New York Times Book Review*. Le había llevado casi 20 años poder escribir sobre la masacre de Dresde. George Roy Hill se encargó de llevarla al cine en 1972.

A partir de entonces, Kurt Vonnegut escribe otras novelas como *Breakfast of Champions* (1973), *Slapstick* (1976), *Jailbird* (1979), *Deadeye Dick* (1982), *Galápagos* (1985), *Bluebeard* (1987), *Hocus Pocus* (1990) y *Timequake* (1997). También es autor de dos obras de teatro, varias compilaciones de trabajos de ficción y no-ficción, así como muchísimos otros que no se han compilado (incluyendo artículos, entrevistas y discursos). Es uno de los escritores estadounidenses más reconocidos del siglo XX por su humor, humanismo y la ironía con que retrata la condición humana y, especialmente, la sociedad norteamericana.

4.2) Vonnegut autor

Al comienzo de su carrera literaria, Vonnegut fue encasillado como escritor de ciencia ficción debido a que sus dos primeras novelas se situaban en el futuro e incluían elementos del género, como naves espaciales, viajes a Marte y fantásticos instrumentos tecnológicos. En los '50, cuando comenzó a escribir, la ciencia ficción era muy popular y, para aumentar las ventas, los editores enfatizaban sus rasgos característicos con ilustraciones de naves espaciales y colonias marcianas en las cubiertas de las publicaciones. *Player Piano*, por ejemplo, salió al mercado editorial con el nombre de *Utopia-14* para que su título sonara más como el de una novela *sci-fi* convencional. No es del todo errado referirse a la obra de Vonnegut en estos términos, siempre que se lo haga en un sentido limitado, ya que, de hecho, en sus trabajos es manifiesto su interés por la tecnología y el futuro de la humanidad. Sin embargo, el mismo Vonnegut no se considera un escritor de ciencia ficción. Rechaza el rótulo ya que le parece una forma de negarse a tomar a un escritor seriamente. Además, arguye que todos los escritores deberían aprender más sobre ciencia, tomando en cuenta que se ha convertido en una parte importante de la vida humana.

Brian McHale sostiene que “la ciencia ficción, como la ficción posmodernista, está gobernada por una dominante ontológica”. Al escenificar encuentros cercanos entre mundos diferentes, confrontándolos, la ciencia ficción lleva a un primer plano sus respectivas

estructuras y las disimilitudes entre ellos, y así obedece a los mismos principios de una “poética ontológica” que la ficción posmodernista. McHale analiza la interesante evolución paralela e interpenetración de ambos géneros, y señala que se ha producido una *cienciaficcionalización* del posmodernismo y una *posmodernización* de la ciencia ficción (McHALE, 1991; 65). El caso de Vonnegut se vuelve interesante en este contexto como un ejemplo de la mutua influencia.

McHale afirma que los motivos interplanetarios, por estar asociados directamente a la ciencia ficción en el imaginario popular, son tomados por muy pocos autores posmodernistas para sus ficciones. En *Matadero Cinco*, podría aventurarse que la elección de uno de los motivos más populares de la ciencia ficción para definir un espacio cuyo estatuto ontológico en el contexto de la narración se destaca por su carácter escapista e ilusorio le sirve a Vonnegut para tomar distancia del género y de este modo ganar una reputación “más seria” como escritor, sobre todo ante la presión de la crítica.

Así y todo, es evidente que Vonnegut utiliza en muchas de sus obras las convenciones del género para forzar a sus lectores a reflexionar acerca del mundo en el que vivimos. Los mundos imaginarios y futuristas de sus novelas y cuentos no buscan el mero entusiasmo del lector, sino que le permiten resaltar lo que no marcha bien en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva se inscribe en la larga tradición de la sátira.

A través de la sátira, el recurso de la risa ante los defectos humanos le sirve a Vonnegut como arma con la que exponer los vicios de la sociedad al mismo tiempo que reconstruir una versión mejorada de nuestra condición humana. Dado que la sátira raramente critica a individuos, los personajes de Vonnegut se hallan bastante tipificados⁴².

No obstante, Vonnegut siempre se resistió a los rótulos y tampoco aceptaba que lo tildaran de satírico. Como dice Robert Scholes⁴³, Vonnegut tiene más fe en el valor humanizador de la risa que en el poder reformador de la sátira.

Si hay una categoría con la que el mismo Vonnegut se identifica es la de humanista. En el capítulo 8 de *A Man Without a Country*⁴⁴, que lleva el título de “Do you know what a humanist is?”, dice:

“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

⁴² Aunque hay excepciones, como Howard W. Campbell, en *Madre Noche*.

⁴³ En *Fabulation and Metafiction*, p. 145, citado por Marvin (cf. MARVIN, 2002; 15).

⁴⁴ En español: *Un hombre sin patria*. Constituye una especie de ensayo autobiográfico, y es el último libro publicado en vida.

serve as best we can the only abstraction with which we have any real familiarity, which is our community.” (VONNEGUT, 2007; 79-80.)⁴⁵

Aunque manifestara en repetidas oportunidades su decepción a causa de no ser leído por los críticos, Vonnegut creía firmemente en el impacto que puede tener en el mundo la escritura: *“You catch people before they become generals and presidents and so forth and you poison their minds with... humanity... to encourage them to make a better world.”*⁴⁶

Su humor se caracteriza por no ser en absoluto escapista y ha sido calificado de “negro” por lidiar con temas como la muerte, la guerra y la crueldad. Lo importante es que se trata de un humor que fuerza al lector a confrontar el dolor y el sufrimiento que los seres humanos se infligen mutuamente: *“The biggest laughs are based on the biggest disappointments and the biggest fears.”* (VONNEGUT, 2006; 258.)⁴⁷

Se le ha considerado a menudo un escritor experimental y posmoderno. Si bien estas categorías no definen la totalidad de su trabajo, sí describen los aspectos estructurales de sus novelas como, por ejemplo, la ruptura con el realismo decimonónico y la ilusión de la objetividad mediante la participación de un narrador en primera persona que acusa el carácter parcial de la perspectiva narrativa y la manipulación del tiempo y el espacio alejada de la forma linear y convencional.

Todo lo anterior será hallado en su obra maestra, *Matadero Cinco*. Es importante notar que Vonnegut no cursó estudios específicos que le permitieran buscar a conciencia un lugar en la tradición literaria. Su obra es el resultado de la búsqueda personal de un medio adecuado para expresar su peculiar visión del mundo. De joven era un ávido lector de revistas, ciencia ficción, fantasía, literatura de aventuras y de acción. A pesar de su falta de formación literaria académica, ya sea directamente en su obra o por sus propios comentarios, es notable la influencia de clásicos como Aristófanes, Mark Twain, Ernest Hemingway, Henry David Thoreau, Robert Louis Stevenson y George Orwell. Cuando se lee su narrativa, sus ensayos y artículos, uno percibe inequívocamente su condición de gran lector.

⁴⁵ *“Nosotros los humanistas tratamos de comportarnos tan decente, justa y honorablemente como podemos sin ninguna expectativa de recompensa o castigos después de la muerte. Damos lo mejor de nosotros al servicio de la única abstracción con la que realmente estamos familiarizados, que es nuestra comunidad.”*

⁴⁶ *“Atrapas a la gente antes de que se conviertan en generales y presidentes y todo eso, y envenenas sus mentes con... humanidad... para alentarlos a construir un mundo mejor”.* En *The Vonnegut Statemet*, de Jerome Klinkowitz y John Somer (editores), citados por Marvin.

⁴⁷ *“Las risas más grandes se fundan en las decepciones y miedos más grandes.”*

4.3) Revisión crítica: *Matadero Cinco* en el contexto de la obra de Vonnegut.

Existe una importante cantidad de trabajos críticos sobre la obra de Kurt Vonnegut en general, y especialmente sobre *Matadero Cinco*, su trabajo más logrado.

En esta novela, Vonnegut ha intentado dar cuenta de su experiencia del bombardeo de Dresde (el 14 de febrero de 1945) en particular, y de la guerra en sentido amplio. Como él mismo declaró, le llevó más de 20 años escribirla.

Desde el momento de su publicación, *Matadero Cinco* se convirtió en su mayor éxito editorial y con el tiempo, al mismo tiempo que era leída por adolescentes y propuesta en los programas de literatura del nivel medio estadounidense, era censurada mayormente a causa de su lenguaje “demasiado” coloquial.

Las lecturas que la crítica ha hecho de la novela están relacionadas con el género de la ciencia ficción (David Ketterer), así como la literatura antibélica (Peter Freese), la literatura apocalíptica y distópica (Peter Freese, David Ketterer), o bien se han focalizado en su aspecto autobiográfico (Charles Berryman). Se ha notado además, el carácter altamente satírico y humorístico de la obra de Vonnegut en general. Gran parte de la crítica más reciente se ha concentrado en su inusual e innovadora estructura (Matheson, McGinnis, Klinkowitz). Como observa Jerome Klinkowitz en “*Slaughterhouse-five*”: *Reforming the Novel and the World*, el concepto tralfamadoriano del tiempo trastoca las convenciones aristotélicas que han contribuido a la forma de la novela en inglés de los últimos tres siglos.

De acuerdo con Lawrence Broer⁴⁸, se puede considerar la recepción de la novela dividiéndola en dos vertientes mayoritarias. Por un lado, se lee *Matadero Cinco* como una novela distópica, fatalista y pesimista; por otro, se considera a Vonnegut como un explorador de las posibilidades de regeneración y renovación que un escenario posterior a la destrucción puede ofrecer.

La reiterada aparición de eventos catastróficos en sus novelas (de origen humano, o bien, de origen natural/cósmico) emparenta a Vonnegut con una tendencia o rasgo distintivo de la literatura norteamericana, a saber: la peculiar apropiación de la imaginería bíblica y la manifestación de una imaginación apocalíptica. Como término crítico, David Ketterer explica que “la palabra [apocalíptico] posee a la vez una carga negativa y otra positiva: hay una correlación necesaria entre la destrucción del mundo y el establecimiento de la Nueva

⁴⁸ En su artículo “Images of the Shaman in the Works of Kurt Vonnegut”. (BLOOM, 2000; 101-110.)

Jerusalén.”⁴⁹ También llama la atención sobre el carácter paranoico de la ficción apocalíptica, engendrada frecuentemente en un contexto histórico amargo y convulsionado, como el de la persecución de los cristianos en tiempos del Imperio Romano, período durante el cual Juan escribió su *Apocalipsis*. “El escritor amargado y paranoide recurrirá las más de las veces a la sátira”, escribe Ketterer, y relaciona esta dialéctica que anida en lo apocalíptico con la de las saturnales, reinstalación temporaria del caos que precede al cambio de estación, espíritu del que emerge lo satírico.

Otro elemento por tener en cuenta cuando se habla de literatura apocalíptica es la fuerte conciencia histórica que corresponde a la cultura en que se produce. El hombre, en su afán de dar sentido al mundo que lo rodea y los acontecimientos que vive, imprime un carácter lineal a su experiencia a través del lenguaje y, más aún, a través de ese producto del lenguaje que es la ficción.

Finalmente, “la imaginación apocalíptica encuentra su más pura manifestación en la ciencia ficción”, en la medida en que esta se ocupa del “sentido del fin”. En Vonnegut, esta relación propuesta por Ketterer entre sátira, conciencia histórica, ciencia ficción e imaginación apocalíptica es más que evidente.

Por supuesto, todo lo anterior está presente en *Matadero Cinco*, conformándola como totalidad y contribuyendo, desde nuestra perspectiva, a su interpretación como novela de autoformación en un contexto posmoderno. Destacamos que, si bien existen artículos o referencias dispersas a la obra como novela de autoformación (o *Bildungsroman*, la designación más usada aunque inexacta), no hemos encontrado hasta ahora ningún trabajo que se ocupe específicamente de demostrar por qué se inscribe a *Matadero Cinco* en dicho género.

4.4) Argumento de la obra

La novela consta de diez capítulos. En el primero, a manera de prefacio, el “autor” (una serie de referencias autobiográficas indican que se trata de la voz de Vonnegut) relata las vicisitudes y dilemas a los que se enfrentó durante la composición del libro.

En el capítulo dos comienza la historia del protagonista, Billy Pilgrim, quien “ha volado fuera del tiempo”. Billy viaja constantemente de una a otra escena de su vida sin seguir el orden cronológico tradicional según el cual se narra una biografía. Fue prisionero de guerra, se convirtió en óptico y se casó con una joven muy rica (pero también gorda y fea) que

⁴⁹ Ketterer, David (1976), *Apocalipsis. Utopía. Ciencia Ficción*. Las citas de esta sección están tomadas de las páginas 17 a 25.

años después muere por intoxicarse con monóxido de carbono. Fue el único sobreviviente de un accidente aéreo durante un viaje a una convención de ópticos. Luego de ser secuestrado por extraterrestres del planeta Tralfamadore, es encerrado en la jaula de un zoológico en dicho planeta junto con una actriz de cine erótico llamada Montana Wildhack, que se convierte en su pareja y con quien tiene un hijo. Pero esta situación “convive” con su vida en la Tierra, es decir, Billy vive en ambos lugares a la vez. Los pasajes de una vida a la otra están marcados por el sueño, desmayos o estados de enajenamiento en uno u otro lugar.

Los tralfamadorianos creen que el tiempo no es lineal, sino que todos los instantes existen simultáneamente (y no “divididos en momentos como las mostacillas de un collar”). Por lo cual una persona nunca está muerta, porque continúa viviendo en muchos otros momentos que los terrícolas consideran “el pasado”.

Bárbara, la hija de Billy, se enfurece con él por tratar de contar a la gente acerca de sus locas ideas tralfamadorianas.

Así, del capítulo 2 al 10 se narra la vida entera de Billy, alternando entre su experiencia en la guerra y el bombardeo de Dresde, su posterior vida en Ilium al mismo tiempo que en el zoológico tralfamadoriano y, finalmente, el período cuando comienza a divulgar la filosofía tralfamadoriana hasta su muerte, cuya fecha Billy ya conoce antes de que suceda. Será asesinado por un ex-soldado, Paul Lazzaro, como venganza por la muerte de Roland Weary, amigo de Lazzaro, de la que supuestamente Pilgrim es responsable.

Junto con Weary y otros dos soldados más experimentados, Billy camina sin rumbo entre las líneas enemigas. Cuando los soldados abandonan a Billy y Weary porque son un lastre en su ruta de escape, Weary, quien guarda un gran resentimiento y complejo de inferioridad por la experiencia repetida del rechazo, casi mata a Billy a golpes porque lo considera culpable de que los soldados los hayan abandonado. Ambos mantienen una relación claramente sadomasoquista en la que Billy representa la parte débil y sometida. Finalmente, un grupo de militares alemanes los capturan. Weary muere por una gangrena en la pierna en el tren que los conduce al campo de prisioneros en Dresde, y convence a todos de que su muerte es culpa de Billy.

Billy viaja a varios lugares y momentos de su vida, entre ellos, al geriátrico donde está su madre; a la pileta de la YMCA, adonde su padre lo llevaba durante su infancia para enseñarle a nadar por el método de “hundite o nadá”; o al día de su boda.

En el hospital de veteranos, después de la guerra, conoce a Eliot Rosewater, personaje de otra novela de Vonnegut, quien lo inicia en la lectura de la ciencia ficción y las obras de Kilgore Trout, de quien Billy se vuelve fanático.

Después del accidente aéreo es sometido a una cirugía y viaja en el tiempo a Dresde, al momento cuando trabajaba en una fábrica de jarabe de malta. Allí eran retenidos en un viejo matadero.

En la fiesta por el 18º aniversario de su casamiento, un cuarteto de *barbershop* le recuerda a los guardias de Dresde y Billy viaja en el tiempo a la noche del bombardeo.

De vuelta en el hospital, Billy conoce a un militar-historiador de la Fuerza Aérea estadounidense, Bertram Copeland Rumfoord, quien le dice que el bombardeo de Dresde fue necesario y tuvo que ser mantenido en secreto a causa de los “*bleeding hearts*” norteamericanos. Es la primera vez en la narración que Billy habla conscientemente de su experiencia en Dresde.

Ya en su hogar, Billy se escapa a Nueva York para intentar comenzar a predicar masivamente sobre la filosofía tralfamadoriana del tiempo en un programa de radio.

En el décimo y último capítulo, la primera persona del autor-narrador vuelve a entrar en escena para focalizar la perspectiva. Viaja en el tiempo a Dresde, dos días después del bombardeo, cuando los prisioneros de guerra son obligados a excavar y exhumar los cadáveres de entre los escombros. La guerra termina y Billy está feliz, acostado en un carro con forma de ataúd, mientras muchos buscan *souvenirs* de la guerra y llega la primavera.

5. Análisis

5.1) Estructura narrativa

Los capítulos primero y último funcionan como marco narrativo y están focalizados en el personaje del autor-narrador, Vonnegut, mientras que las peripecias del protagonista, Billy Pilgrim, conforman la parte central de la narración.

El título (*Matadero Cinco o La cruzada de los niños*) propone dos nombres que aluden a temas centrales en la novela: la muerte y la guerra, explícitamente en las palabras “matadero”⁵⁰ y “cruzada”. La mención de la cruzada infantil ya expone la crítica directa a la insensatez de la guerra, en la que intervienen ejércitos compuestos por adolescentes que aún no han dejado de ser niños y que no están preparados para su crudeza.

⁵⁰ Matadero cinco (*Schlachthof fünf*) es el lugar donde estuvo cautivo Vonnegut (y Billy Pilgrim, en la ficción) como prisionero de guerra.

El largo subtítulo⁵¹ se refiere al autor en su condición de testigo del bombardeo de Dresde y la Segunda Guerra Mundial, y a la estructura de la novela. Está dispuesto visualmente con forma de cohete, y su última palabra, a la vez punta del cohete, es “Paz”, lo cual nos anticipa también el carácter irónico de la narrativa vonnegutiana.

“*This is a novel somewhat in the telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore*”⁵². El carácter telegráfico se debe a que la novela se presenta en forma de núcleos narrativos, con descripciones de un hecho o situación, pero sin explicación, así como tampoco la tienen las conexiones “esquizofrénicas” entre ellos.

“Esquizofrénico” es un buen adjetivo para referirse a *Matadero Cinco* por su tratamiento del tiempo. Como señala McGinnis, la habilidad para escapar a la rigidez/inmovilidad (*fixity*) mediante el movimiento en el tiempo es central en *Matadero Cinco*. La novela, de este modo, evita el clímax y el desenlace típicos de la narración lineal. El personaje principal, Billy Pilgrim, “ha volado fuera del tiempo”, se ha liberado de él. La estructura de la novela sigue los viajes en el tiempo de su protagonista, por lo que el lector nunca tiene una sensación de pasado, presente o futuro; todo aparece como un presente perpetuo. La comparación con las novelas tralfamadorianas, descritas como telegramas (la lengua tralfamadoriana se escribe en pequeños montones de símbolos separados por estrellas, lo cual remite a su vez a la disposición misma de *Matadero Cinco*), nos provee algunas pistas para la apreciación de la estructura:

“*Each clump of symbols is a brief, urgent message –describing a situation, a scene. We Tralfamadorians read them all at once, not one after the other. There isn’t any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love about our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time.*” (VONNEGUT, 1991; 88.)⁵³

⁵¹ “Matadero Cinco o La cruzada de los niños. Una danza *obligada* con la muerte. Por Kurt Vonnegut, un alemán-norteamericano de 40 años que ahora vive en tranquilas circunstancias en Cape Cod (y que fuma demasiado) que, como un soldado norteamericano de infantería, fuera de combate, como prisionero de guerra, fue testigo del bombardeo de Dresde, Alemania, la “Florencia del Elba”, hace mucho tiempo, y sobrevivió para contar el cuento. Esta es una novela un poco a la manera telegráfica esquizofrénica de los cuentos/historias del planeta Tralfamadore, de donde vienen los platos voladores. Paz”.

⁵² “Esta es una novela un poco a la manera telegráfica esquizofrénica de los cuentos/historias del planeta Tralfamadore”.

⁵³ “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,

La ausencia de un orden temporal lineal (los viajes de Billy en el tiempo, en los que saltamos del episodio de su muerte al de su nacimiento, de su experiencia en la guerra a su confortable habitación en Ilium) produce en el lector la sensación, en varios momentos de la narración, de que Billy está soñando. Billy, por su pasividad extrema, parece estar dormido todo el tiempo; muchas veces no queda claro si duerme o está despierto, si alucina o está “en la realidad”. Justamente por eso es que muchos lectores de *Matadero Cinco* no logran establecer el estatuto de existencia de Tralfamadore a nivel diegético. El contacto con los extraterrestres, ¿es un producto de la imaginación de Billy (a causa de su lectura de Kilgore Trout, el escritor de ciencia ficción inventado por Vonnegut) o una realidad dentro de la historia de la novela? Lo resolveremos más adelante.

Hay un ir y venir en el espectro temporal que provee cierto carácter de circularidad a la novela, como un eterno retorno a hechos del presente, el pasado y el futuro. Ya al concluir el primer capítulo se nos anticipa el comienzo y el final de la obra, al citar las líneas inicial (“*Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time.*”) y última (“*Poo-tee-weet?*”).

Esta “anarquía temporal” puede también relacionarse con el fluir de la conciencia, no estrictamente con la técnica (ya que lo narrado nunca se presenta como los procesos psíquicos internos del personaje) si no con la manera como se conectan los hechos o núcleos narrativos. Por ejemplo, cuando se narra brevemente la historia de André Le Fèvre y la foto pornográfica que Roland Weary posee y muestra a Billy (VONNEGUT, 2010; 42-43). McGinnis destaca que *Matadero Cinco* recurre de manera secundaria a la técnica al suministrar ciertas marcas que ayudan a predecir los desplazamientos espaciales y temporales en la narración⁵⁴. Entre esas marcas podemos mencionar especialmente el dormir, el despertar, el llanto y el acurrucarse en posición fetal; marcas que, para McGinnis, indican que los cambios de tiempo y lugar son producto de una manipulación y no del inconsciente.

El recurso de la estructura circular está en clara sintonía con los temas y preocupaciones que aparecen en la novela. La oposición a la estructura lineal tradicional (que la naturaleza misma del lenguaje y la percepción consciente imponen) conlleva una especial oposición a las formas como se utiliza el discurso (histórico, ficcional, político) para dirigir, organizar, clasificar e interpretar de una cierta manera los hechos que vive el mundo y que han de ser recordados por la memoria colectiva.

no hay mitad, no hay terminación, no hay “suspense”, 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” (VONNEGUT, 2010; 84).

⁵⁴ MCGINNIS, 1975; 62.

La representación del proceso de iniciación implica el análisis de las trayectorias de Billy y el narrador –Vonnegut-. Se puede decir que se opera un triple desdoblamiento de la figura del iniciado, conformado por el autor-narrador, Billy Pilgrim y Kilgore Trout, escritor apócrifo y *alter ego* de Vonnegut en muchas de sus obras.

5.2) SEPARACIÓN E INICIACIÓN.

Las instancias de separación e iniciación están focalizadas en el protagonista. Veremos cómo este, en tanto figura adánica moderna, representa la soledad y el extravío del individuo moderno en la sociedad industrial contemporánea.

Se pueden diferenciar tres fases en la vida de Billy Pilgrim: su vida hasta el bombardeo de Dresde (febrero de 1945); su vida después de él (entre 1945 y 1968); y su vida después del accidente aéreo durante su viaje a la convención de ópticos (principios de 1968).

5.2.1) El descenso a los infiernos y la pérdida de la inocencia

Cuando es reclutado por el ejército, Billy Pilgrim⁵⁵ tiene tan solo 21 años. Es representado como un *niño* de ningún modo preparado para la experiencia de la guerra: aún no ha terminado el *college*, es virgen⁵⁶ y no tiene el equipamiento de soldado adecuado: “*He had no helmet, no overcoat, no weapon and no boots. (...) Billy was only twenty-one years old.*”⁵⁷ (VONNEGUT, 1991; 33.)

Vonnegut ha resaltado la condición de inocencia e inexperiencia de los soldados tanto en sus escritos de ficción como en aquellos más autobiográficos. Por ejemplo, en la “Self-

⁵⁵ Al llamar *Pilgrim* a su protagonista, Vonnegut inscribe su obra en una dimensión mucho mayor, que nos conecta con múltiples planos de referencia, entre ellos principalmente la historia de Estados Unidos y la figura simbólica del peregrino; en particular, el personaje alegórico de John Bunyan. Tanto *Christian* como *Pilgrim* son nombres que superan la dimensión individual del personaje y lo sitúan en un plano arquetípico. La idea del hombre como peregrino está relacionada con el mito del origen divino del hombre, su caída y su aspiración a regresar al paraíso o lugar celestial; el arquetipo de iniciación. El hombre nace y muere, parte y regresa, y este carácter transitorio de la vida hace de ella una peregrinación, lo que confiere a la existencia un valor como acto religioso. La figura del peregrino y el motivo de la búsqueda a través de un viaje cuya meta es simbolizada muchas veces por una ciudad, como en la obra de Bunyan, están relacionados con el descubrimiento y afirmación del individuo y por lo tanto con su posibilidad de trascendencia.

⁵⁶ Ante el peligro de ser baleado, Roland Weary lo salva al gritarle: «“*Get out of the road, you dumb motherfucker!*” *The last word was still a novelty in the speech of white people in 1944. It was fresh and astonishing for Billy, who had never fucked anybody, -and it did its job. It woke him up and got him off the road.*”» (VONNEGUT, 1991; 33-34). En la edición en español: «“*¡Sal de la carretera, chulo de putas!*” *La última palabra constituía una verdadera novedad en el lenguaje de la gente blanca de 1944. Para Billy, que no había estado nunca con una puta, aquella era una expresión fresca y sorprendente. Surtió efecto: le hizo despertar y apartarse de la carretera.*”» (VONNEGUT, 2010; 37).

⁵⁷ “*No tenía casco, no tenía guerrera, no tenía armas, no tenía botas.*” (VONNEGUT, 2010; 36.)

interview”, escrita en 1976 e incluida en *Palm Sunday*, afirma: “*She [Mary O’Hare⁵⁸] freed me to write about what infants we really were: 17, 18, 19, 20, 21. We were baby-faced, and as a prisoner of war I don’t think I had to shave very often.*”⁵⁹

La partida a Europa como soldado del ejército norteamericano configura la instancia del *llamado* (Campbell), por la que el protagonista sobrepasa el horizonte familiar para enfrentarse al camino de las pruebas que lo han de conducir hacia la madurez.

La separación del seno materno, el abandono del hogar, suele ser el punto de partida de los ritos de la pubertad descritos por Eliade⁶⁰, lo que significa la ruptura violenta con el mundo infantil de la irresponsabilidad, de la vida ignorante y asexuada, regida por la protección de lo femenino. En los ritos, esta ruptura se llevaba a cabo de modo que producía una fuerte impresión para marcar el paso del mundo profano al sagrado, simbolizando una experiencia de muerte de la condición infantil.

La guerra se vuelve un símbolo de dicha experiencia de muerte iniciática en el contexto de la novela, un *descensus ad inferos*⁶¹: Billy y Roland Weary, de 18 años, se enfrentan a un escenario de destrucción y muerte, un paisaje infernal, mientras escapan por el frente enemigo y se ven expuestos permanentemente a la posibilidad de ser acribillados. Esta fuga, a semejanza de las ordalías iniciáticas practicadas en los ritos de la pubertad, reviste las características de una prueba de resistencia física, cuyo significado ritual es la preparación del novicio para una vida dura: los personajes no pueden descansar, no comen, no llevan la ropa adecuada. No obstante, se trata de pruebas que son sufridas involuntariamente por los personajes. Billy, por su parte, muestra un grado de abatimiento tal que se traduce en el deseo creciente de ser abandonado y la ausencia manifiesta de la voluntad de sobrevivir: “Muchachos, continuad sin mí”, repite en varias oportunidades. Los otros casi siempre quieren desentenderse de él (por ejemplo, en el vagón del tren cuando quiere dormir y todos lo rechazan) y nunca sabe dónde se hallará a continuación⁶². Todo esto constituye una clara *negativa al llamado* iniciático.

⁵⁸ Mary O’Hare es la esposa de su amigo y compañero de guerra, Bernard O’Hare. En el capítulo primero de *Matadero Cinco*, es ella quien hace tomar conciencia al narrador de lo que significó la guerra y lo que implica escribir al respecto. Véase el apartado 5 de nuestro trabajo.

⁵⁹ Cf. *Palm Sunday*, p. 405. “*Ella me liberó para escribir acerca de lo niños que éramos realmente: 17,18, 19, 20, 21. Teníamos caras de bebés y, como prisionero de guerra, no creo que tuviera que afeitarme con frecuencia.*”

⁶⁰ ELIADE, 2001; 27-30.

⁶¹ Se destacan como intertextos, por su abordaje de la temática de la guerra y la muerte: *The Red Badge of Courage*, de Stephen Crane, y *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline.

⁶² Vonnegut confesó que Edward Crone Jr., ex-soldado compañero suyo que había muerto en Dresde antes del fin de la guerra, es quien le inspiró el personaje de Billy Pilgrim. Se cuenta que Crone, en Dresde, cambiaba sus escasas raciones de comida por caramelo. En una entrevista para la BBC, Vonnegut describió el comportamiento

Weary y Pilgrim son personajes que representan las limitaciones y modos imperfectos que los adolescentes, inexpertos y sin preparación, tienen para adaptarse a un mundo brutal. El compañero de peregrinaje de Billy, Roland Weary⁶³, está caracterizado como un sujeto resentido. Siempre era dejado de lado en la escuela y muestra una pasión enfermiza por la tortura, heredada de su familia. La relación entre Billy y Weary es de tipo sadomasoquista. Weary “salva” a Billy de la muerte en repetidas ocasiones mientras escapan del frente de batalla tras la derrota de su ejército, pero también lo maltrata permanentemente y casi lo mata a golpes antes de ser apresados por los alemanes. Más aún, Weary es el responsable directo de la muerte de Billy, a quien considera, además, culpable de su propia muerte y le jura venganza, la que será consumada por su amigo Paul Lazzaro. Cabe destacar que la relación Pilgrim-Weary puede leerse como una parodia de la fraternidad cristiana expresada por algunas relaciones entre personajes de *The Pilgrim’s Progress*, de John Bunyan⁶⁴.

Al final del capítulo dos, se da lo que podemos considerar el clímax de la destrucción, la locura y la pesadilla; el corazón del infierno representado por la guerra, el vientre del monstruo: Billy está huyendo del frente alemán junto con Roland Weary y otros dos soldados más. Es salvado permanentemente de la muerte por Weary, al mismo tiempo que tolera sus malos tratos. Weary se ha construido una fantasía de que él y los otros dos soldados (más experimentados) son los Tres Mosqueteros, y esta ficción casi épica es la que lo ha ayudado a sobrevivir hasta entonces. En un momento en que se queja de Billy, menciona accidentalmente a los soldados esta fantasía y, entonces, ellos los abandonan. Al sentirse rechazado, Weary revive el trauma del abandono y el rechazo, que ha sido una constante en su vida, y se descarga en Billy, golpeándolo hasta el punto de casi causarle la muerte, cuando aparecen cinco soldados alemanes que evitan dicho desenlace:

de Crone en la guerra, a quien recordaba como alguien que se había rendido, simplemente, (“he simply gave up”) y a quien consideraba inteligente por haber dicho que el mundo ya no tenía ningún sentido para él (Vonnegut remarca en la entrevista que tenía razón, el mundo es absurdo) y que, por eso, sencillamente no quería vivir más en un lugar así. En el mismo diálogo, Vonnegut habla de sí mismo como un buen soldado (“...but I was a good soldier and Billy Pilgrim was not...”). Véase entrevista para “World Book Club” de la BBC transmitida por primera vez en mayo de 2006.

http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133_wbc_archive_new/page6.shtml

⁶³ El vocablo “weary” significa “harto” o “cansado” en inglés.

⁶⁴ Christian, el protagonista de la obra de Bunyan, 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. Christian representa el ideal del cristiano puritano, ideal que Vonnegut repudia y satiriza constantemente. Su personaje Billy Pilgrim es un ejemplo de ello. Es un ser endeble, ridículo e inútil, al mismo tiempo que su inocencia enternece e inspira compasión. El abandono que hace Billy de su persona, su casi nula voluntad de vivir y su caracterización infantil están en el lado opuesto del tenaz Christian que, además, es padre de familia.

*“The soldiers’ blue eyes were filled with a bleary civilian curiosity as to why one American would try to murder another one so far from home, and why the victim should laugh”*⁶⁵ (VONNEGUT, 1991; 51).

En un plano simbólico, el viaje a los infiernos simboliza el descenso al inconsciente, al mismo tiempo que el contacto con la muerte como “estado latente”, el reverso de la vida. El enfrentamiento traumático con la realidad de la guerra marca entonces el origen de la demencia de Billy, la inmersión en el inconsciente. Varios indicios en el capítulo 2 nos permiten reconstruir el proceso de formación del trauma y la psicosis en el personaje en su constante enfrentamiento con la posibilidad de la muerte y el sentimiento de una vida sin valor:

1) Cuando Billy sobrevive a la Batalla del Bulge: *“Billy survived, but he was a dazed wanderer far behind the new German lines.”*⁶⁶ (VONNEGUT, 1991; 32.)

2) Durante la huida de los alemanes, después de la batalla:

*“... Billy wouldn’t do anything to save himself. Billy wanted to quit. He was cold, hungry, embarrassed, incompetent. He could scarcely distinguish between sleep and wakefulness now, on the third day, found no important differences, either, between walking and standing still.”*⁶⁷ (VONNEGUT, 1991; 34.).

3) Luego, el primer viaje en el tiempo de Billy, con referencias a la vida embrionaria, la muerte y la imagen simbólica del agua, que marcan concretamente el *regressus ad uterum* y el deseo de Billy de no abandonar ese estado de protección y pasividad originario:

*“Billy Pilgrim had stopped in the forest. He was leaning against a tree with his eyes closed... This was when Billy first came unstuck in time. His attention began to swing grandly through the full arc of his life, passing into death, which was violet light. There wasn’t anybody else there, or any thing. There was just violet light—and a hum. And then Billy swung into life again, going backwards until he was in pre-birth, which was red-light and bubbling sounds...”*⁶⁸ (VONNEGUT, 1991; 43.)

⁶⁵ “Los azules ojos de los soldados aparecían llenos de una extraña curiosidad por ver cómo un americano intentaba asesinar a otro en un lugar tan lejano del hogar, y por saber de que se reía la víctima.”(VONNEGUT, 2010; 52.)

⁶⁶ “Billy sobrevivió, pero se convirtió en un aturdido vagabundo, bastante alejado de los nuevos frentes alemanes.” (VONNEGUT, 2010; 36.)

⁶⁷ “En efecto, Billy quería abandonar. Tenía frío, hambre, aturdimiento y era incompetente. Para él, en aquellos momentos apenas existían diferencias entre estar dormido o estar despierto; va no distinguía entre andar o quedarse quieto.” (VONNEGUT, 2010; 37.)

⁶⁸ “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... Esta fue la primera vez que Billy se alejó del tiempo.

La cita continúa con el recuerdo del momento cuando su padre le enseña a nadar por el método de *sink-or-swim* (“hundite o nadá”), en la piscina del YMCA, hecho que es comparado con una ejecución. En esa oportunidad, Billy casi se ahogó, pero fue rescatado, lo cual él lamentó. Como señala Rank, el abandono en el agua es una expresión simbólica del nacimiento⁶⁹. El detalle de que Billy no quiera emerger del agua es una marca de que el renacimiento de la estructura mítica no se lleva a cabo. La figura del padre –representación, en el plano simbólico, de la ley y el cosmos– como verdugo, muestra el conflicto de Billy en su adaptación e integración al mundo⁷⁰.

4) Finalmente, la expresa mención de que Billy ha enloquecido.

*“Billy Pilgrim was having a delightful hallucination. He was wearing dry, warm, white sweatsocks, and he was skating on a ballroom floor. Thousands cheered. This wasn’t time-travel. It had never happened, never would happen. It was the craziness of a dying young man with his shoes full of snow.”*⁷¹ (VONNEGUT, 1991; 49.)

A partir de este momento, Billy se encuentra completamente a la deriva, anonadado y enajenado ante el mundo. Sobrevive físicamente a la guerra –podría decirse que por casualidad–, pero emocional y psíquicamente permanecerá en un estado de angustia y retraimiento, “dentro del útero”.

Es importante señalar que los prisioneros de guerra estadounidenses se salvan del bombardeo en Dresde al refugiarse en una cámara frigorífica dos pisos bajo tierra, ya que estaban alojados en un matadero (de allí el nombre de la novela). Este detalle nos lleva una vez más al simbolismo del vientre del monstruo y el *regressus ad uterum* representado por una cavidad subterránea que guarda clara relación con la muerte. En este punto se actualiza el sentido del subtítulo “*A duty-dance with death*” (“una obligada danza con la muerte”).

Primero su atención comenzó 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...” (VONNEGUT, 2010; 45.)

⁶⁹ Cf. RANK, 1961; 88.

⁷⁰ Siguiendo la relación con las ideas de Otto Rank, es importante recordar un postulado teórico de sus investigaciones para conectar con nuestro análisis: “Después de haber explorado el inconsciente en todos los sentidos y en todas las direcciones, [...] uno se encuentra en presencia, tanto en el hombre normal como en los sujetos anormales, de la fuente última del inconsciente psíquico, y comprueba que está situada en la región psicofísica y que puede ser definida o descrita en términos biológicos: es lo que llamamos el *trauma del nacimiento*” (RANK, 1961b; 14).

⁷¹ *“Billy Pilgrim tenía una alucinación maravillosa. Llevaba un traje seco, caliente, con calcetines blancos, y estaba patinando en por 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.”* (VONNEGUT, 2010; 50.)

La muerte es referida con insistencia en la novela. Se narra desapasionadamente y aparece relacionada generalmente con hechos accidentales, en muchos casos exageradamente trágicos y totalmente casuales; o incluso absurdos, como la de Edgar Derby, ejecutado por robar una tetera. Se relata la muerte de la mayoría de los personajes, hasta de los menos significativos, y se enfatiza todo lo que pueda estar muerto, como la champaña. Todo esto contribuye a producir un extrañamiento en el lector por la minimización del acontecimiento en sí mismo. La repetición constante del lacónico estribillo “*So it goes*”⁷² –que aparece más de 100 veces– siempre que se menciona una muerte (incluso la de una pulga), acentúa la concepción cíclica (y tralfamadoriana) de que la muerte es un momento más en la vida del hombre y del mundo. La muerte mantiene la vida en movimiento, y también la novela⁷³.

El mismo Vonnegut explica en una introducción sobre Céline el origen del estribillo a partir de su lectura de *Voyage au bout de la nuit*:

“*In Slaughterhouse-Five, I felt the need to say this every time a character died: ‘So it goes.’ (...) 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.’*” (VONNEGUT, 1994; 608.)⁷⁴

Con esta declaración, Vonnegut expresa lo paradójico de la muerte. Siendo un evento común (todos hemos de morir y soportar la muerte de otros) que es necesario aceptar, no puede ser trivializado ni considerado con liviandad, dado que al hacerlo se incurre, al mismo tiempo, en el desprecio de la vida. Esta insistente presencia de la muerte remite a las circunstancias actuales de la vida moderna donde las posibilidades tecnológicas de exterminio masivo generan un acostumbamiento peligroso a la supuesta insignificancia de la vida. El estribillo se vuelve así el modo como Vonnegut intenta despertar o realzar nuestra conciencia al respecto.

En un plano simbólico, Dresde constituye entonces un espacio de muerte y renacimiento, de destrucción y regeneración. Como hemos visto, Dresde es el escenario de la

⁷² Traducido como “Así es/fue/era”.

⁷³ La frase “*so it goes*” es, para Wayne McGinnis, un signo de la voluntad humana por sobrevivir, una marca del fatalismo que impregna la novela, así como también una fuente regenerativa. (McGINNIS, 1975; 59.)

⁷⁴ *En Matadero Cinco sentía la necesidad de decir esto cada vez que un personaje moría: ‘Así es.’ [...] Era una torpe manera de decir lo que Céline había logrado insinuar con mayor naturalidad en todo lo que escribió, en efecto: ‘La muerte y el sufrimiento no pueden importar tanto como yo creo. Dado que son tan comunes, el hecho de que yo las tome tan en serio debe significar que estoy loco. Debo tratar de ser más cuerdo.’*” La cita de Céline proviene de la novela póstuma *Rigodon*, en la que narra su periplo a través de Alemania al final de la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de llegar a Dinamarca.

prueba iniciática y representa la Caída de la Humanidad al ser descrita como una de las ciudades más bellas de la época⁷⁵ –“la Florencia del Elba”–, reducida por el bombardeo a un “desierto lunar”. Al conjugar las imágenes del Edén y el infierno en un espacio terrenal, se relaciona con la dialéctica propia de la imaginación apocalíptica, lo cual aparece sintetizado en el pasaje de la película vista en dos sentidos:

“American planes, full of holes and wounded men and corpses took off backwards from an airfield in England. Over France a few German fighter planes flew at them backwards, sucked bullets and shell fragments from some of the planes and crewmen. They did the same for wrecked American bombers on the ground, and those planes flew up backwards to join the formation.

The formation flew backwards over a German city that was in flames. The bombers opened their bomb bay doors, exerted a miraculous magnetism which shrunk the fires, gathered them into cylindrical steel containers, and lifted the containers into the bellies of the planes. The containers were stored neatly in racks. The Germans below had miraculous devices of their own, which were long steel tubes. They used them to suck more fragments from the crewmen and planes. But there were still a few wounded Americans, though, and some of the bombers were in bad repair. Over France, though, German fighters came up again, made everything and everybody as good as new.

When the bombers got back to their base, the steel cylinders were taken from the racks and shipped back to the United States of America, where factories were operating night and day, dismantling the cylinders, separating the dangerous contents into minerals. Touchingly, it was mainly women who did this work. The minerals were then shipped to specialists in remote areas. It was their business to put them into the ground, to hide them cleverly, so they would never hurt anybody ever again.

The American fliers turned in their uniforms, became high school kids. And Hitler turned into a baby, Billy Pilgrim supposed. That wasn't in the movie. Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed.” (VONNEGUT, 1991; 74.)⁷⁶

⁷⁵ En *Palm Sunday*, Vonnegut relata que, antes del bombardeo, la ciudad lo había impresionado por su belleza y la compara con París (VONNEGUT, 1994; 401). No se esperaba que Dresde fuera bombardeada, la ciudad carecía de refugios y era el destino de los prisioneros de guerra, y prevalece la opinión de que constituía un blanco militar de muy limitado interés. El bombardeo de la ciudad ha sido considerado ampliamente por historiadores e intelectuales como un crimen de guerra.

⁷⁶ “Aviones americanos llenos de agujeros, de hombres heridos y de cadáveres, despegaban de espaldas en un aeródromo de Inglaterra. Al sobrevolar Francia se encontraban con aviones alemanes de combate que volaban

Por una parte, este pasaje expresa una visión utópica y nostálgica relacionada con un regreso a la infancia soñada de la humanidad, lo cual nos remite al carácter *regresivo* que señalara Moretti a propósito de la “muerte” de la novela de autoformación⁷⁷; y, por otra, el orden habitual en que se veía la filmación, que termina con la destrucción y la muerte, subraya la irreversibilidad del tiempo desde una perspectiva distópica. La inversión del orden permite oponer la realidad objetiva a la situación personal de Billy Pilgrim. La imagen destaca la complejidad de la vida y la muerte, esta última particularmente atractiva para el posmodernismo, en cuanto la máxima frontera ontológica⁷⁸.

Para ahondar aún más en la ambivalencia que concentra la fatalidad de la muerte y la regeneración de la vida, podemos remitirnos al final de la novela, en que se narra la llegada de la primavera mientras se lleva a cabo la exhumación de los cadáveres en un escenario de total devastación. En esta actividad se hallan presentes Billy, el autor-narrador y su amigo, Bernard O’Hare. La novela cierra con la imagen de una carreta de color verde con forma de ataúd tirada por dos caballos y la onomatopeya del canto de los pájaros, en el contexto del fin de la guerra. La imagen conforma un oxímoron, que nos advierte sobre la interdependencia de vida y muerte. El hecho de que se trate de un carro tirado por dos caballos, aunque sin un conductor concreto, acaso simboliza, a partir de su capacidad de movimiento, la posibilidad de regeneración. No obstante, la comparación del carro con un ataúd indica que el movimiento de la vida está asociado a la muerte. El color verde y el canto de las aves remiten

hacia atrás, aspirando balas y trozos de metralla de algunos aviones y dotaciones. Lo mismo se repitió con algunos aviones americanos destrozados en tierra, que alzaron el vuelo hacia atrás y se unieron a la formación.

La formación volaba de espaldas hacia una ciudad alemana que era presa de las llamas. Cuando llegaron, los bombarderos abrieron sus portillos y merced a un milagroso magnetismo redujeron el fuego, concentrándolo en unos cilindros de acero que aspiraron hasta hacerlos entrar en sus entrañas. Los containers fueron almacenados con todo cuidado en hileras. Pero allí abajo, los alemanes también tenían sus propios inventos milagrosos, consistentes en largos tubos de acero que utilizaron para succionar más balas y trozos de metralla de los aviones y de sus tripulantes. Pero todavía quedaban algunos heridos americanos, y algunos de los aviones estaban en mal estado. A pesar de ello, al sobrevolar Francia aparecieron nuevos aviones alemanes que solucionaron el conflicto. Y todo el mundo estuvo de nuevo sano y salvo.

Cuando los bombarderos volvieron a sus bases, los cilindros de acero fueron sacados de sus estuches y devueltos en barcos a los Estados Unidos de América. Allí las fábricas funcionaban de día y de noche extrayendo el peligroso contenido de los recipientes. Lo conmovedor de la escena era que el trabajo lo realizaban, en su mayor parte, mujeres. Los minerales peligrosos eran enviados a especialistas que se encontraban en regiones lejanas. Su tarea consistía en enterrarlos y esconderlos bien para que así no volvieran a hacer daño a nadie.

Los pilotos americanos mudaron sus uniformes para convertirse en muchachos que asistían a las escuelas superiores. 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.” (VONNEGUT, 2010; 72.)

⁷⁷ Véase apartado 3.2.

⁷⁸ “..death as the ultimate ontological boundary” (MCHALE, 1991; 65).

al arribo de la primavera y sugieren una atmósfera de renovación que contrasta con los párrafos previos sobre la incineración de los cuerpos y la absurda ejecución de Edgar Derby.

El “pío-pío-pi” final, entre signos de interrogación, interpela al lector con la fuerza de un lenguaje amoral y elocuente para destacar la ausencia de palabras que expresen el horror. Es como un llamado cuya connotación vital y esperanzadora conlleva el cuestionamiento de la barbarie, incomprendible tanto para la razón humana como para la “inteligencia” de la naturaleza⁷⁹.

Después de la guerra, Billy llevará una vida “normal”, aunque cada vez más ausente de la realidad. Paralelamente, comenzará a construir, con los elementos de sus lecturas de ciencia ficción, una realidad paralela y edénica acorde a sus necesidades.

5.2.2) *El purgatorio: La vida en Ilium*

La experiencia de la violencia extrema en el siglo XX produjo una profunda ruptura. Ya no era posible creer en una civilización orgullosa que se atribuía una misión redentora en el mundo. En la cultura occidental moderna, comienza el debate sobre si es posible escribir después de Auschwitz. Se cuestiona la superioridad de la condición humana, porque lo que ha ocurrido constituye una barbarie civilizada, la aplicación de la racionalidad a fines que la contradicen. El Holocausto, Hiroshima y el bombardeo de Dresde se vuelven íconos de la insania colectiva. Las consecuencias sociales se reflejan en una sociedad hedonista y superficial movida por el consumo y vacía de valores, cuyos miembros sufren cada vez más la angustia y el tedio que produce lo absurdo. Muchas obras de la literatura europea de posguerra ponen de manifiesto la fractura traumática del yo.

Al regresar de la guerra, Billy se reinserta *satisfactoriamente* en la sociedad: termina sus estudios de Óptica, contrae un matrimonio muy ventajoso con una mujer de familia rica, gracias al cual accede a una buena fortuna, tiene su propio negocio y lleva una vida acomodada en Ilium. Tiene dos hijos y una posición social respetable. Pero en el curso de la novela podemos observar el crecimiento de la pronunciada fractura interior que sufre Billy como consecuencia de la guerra. A menudo se encuentra sollozando sin razón aparente y no

⁷⁹ La figura del pájaro y su canto ya aparece en *Cuna de gato* como un llamado a la realidad y puede ser de ayuda para enfatizar su significado en *Matadero Cinco*: “Por un instante soñé en tirarme al trampolín, tocar y elevarme en un sobrecogedor salto de cisne, juntar los brazos y caer como un cuchillo penetrando, sin salpicar, en una eternidad caliente como la sangre. / Sobre mí, el grito de un pájaro que cruzó como una flecha me hizo regresar del sueño. Parecía estar preguntándose qué había sucedido. / -¿Piu-piu? -preguntaba.” (VONNEGUT, 1988; 100.)

puede dormir sin activar su edredón *Magic Fingers*. Vive *enajenado*, con su mente cada vez más absorbida por la fantasía de una vida en Tralfamadore.

Aquí se vuelve patente el tono satírico de la obra, cuyo blanco será la sociedad capitalista moderna; específicamente, la norteamericana. Al mismo tiempo, la sátira se inscribe en un nivel aún mayor cuando, en el capítulo 6, se presentan las relaciones entre ingleses, alemanes y americanos, y en el hecho de que un tema central sea la Segunda Guerra y sus secuelas. Además, el cristianismo, el fenómeno del capitalismo y el progreso tecnológico nos inscriben en el ámbito mayor de la civilización occidental.

Ilium, a diferencia de Dresde, ya es parte del mundo ficcional. Está ubicada en el estado de Nueva York, donde existe de hecho una ciudad llamada Troy, aunque no hay ninguna evidencia de que se trate de ésta misma, y es la ciudad de origen de Billy. La elección del mismo nombre que el de la legendaria ciudad griega remite a su condición de ciudad sitiada y destruida. En el caso de Vonnegut, tales condiciones no son literales, sino que demarcan simbólicamente el espacio de transición donde Billy agoniza entre la insatisfacción del mundo ‘real’ de la novela y el de su fantasía; donde es asediado por sus recuerdos de la Segunda Guerra y comienzan sus viajes imaginarios a Tralfamadore.

Si bien no existe un correlato empírico de Ilium, el hecho de que esté situada en Estados Unidos la dota de una densidad ontológica mayor por su semejanza con una ciudad norteamericana media. En la novela hay permanentes marcas que nos remiten al universo histórico y cultural estadounidense, y que lo configuran: el capitalismo, representado por la alusión frecuente a grandes corporaciones y los hábitos de consumo (se hace referencia a marcas de productos reconocidas, por ejemplo); el mundo del entretenimiento y el espectáculo (se menciona el cine hollywoodense y figuras como John Wayne y Frank Sinatra); figuras políticas (Robert Kennedy, M. L. King); la acción bélica (Vietnam, el bombardeo de Dresde y la Segunda Guerra Mundial); el cristianismo (alusiones a Jesús, los textos bíblicos y otras manifestaciones de la tradición cristiana, como festividades, plegarias y villancicos); los nuevos mitos urbanos (los extraterrestres y la abducción); la marginalidad (los negros, los gordos, los locos, los veteranos de guerra); y, principalmente, el *American dream* (o “sueño americano”)⁸⁰.

⁸⁰ El *American Dream* es una utopía fundamental para la conformación de la identidad norteamericana. Está determinado por el orgullo de pertenecer a una nación joven, un pueblo elegido en un territorio privilegiado y bendecido por la providencia. Como dice Walter Allen, citando a Lionel Trilling, Estados Unidos es “la nación que ha nacido de su *concepción platónica* de sí misma”. (ALLEN, 1976; 17.)

La rutina y la artificialidad de la vida en Ilium no pueden, naturalmente, colmar la necesidad que tiene Billy de hallar un sentido a la existencia. Con frecuencia llora silenciosamente, a escondidas, duerme, o simplemente deja de prestar atención a lo que pasa a su alrededor para abstraerse en sus recuerdos o fantasías.

Los pasajes en la novela que se refieren a este período marcan el automatismo, la superficialidad, la angustia y el aislamiento de los personajes para las relaciones familiares, el amor, el trabajo, la creatividad y la religión en el contexto de la vida moderna. Para evadir el vacío -o bien, intentar llenarlo-, el protagonista se vuelca a la lectura de las obras de Kilgore Trout, lo que analizaremos más adelante.

No podemos dejar de notar la manera como se representa el matrimonio entre Billy y Valencia Merble, más aún teniendo en cuenta, en el marco de la estructura antropológico-mítica de iniciación, la importancia de la figura femenina en su significación ambivalente, como benefactora y devoradora, y la instancia del matrimonio sagrado o místico.

Aquí debemos abrir un paréntesis para aclarar que una de las críticas que se hace a Vonnegut es la ausencia de personajes femeninos individualizados en sus obras. En *Matadero Cinco* no parece ser necesario profundizar en la caracterización de los personajes femeninos, por un lado. Estos sirven en un segundo plano para completar la caracterización del protagonista. Además, ni siquiera Pilgrim constituye un personaje acabado, en el sentido de la delimitación de una personalidad. Podría decirse que está más cerca del *tipo*, ya que es de notar que el autor buscaba representar, ante todo, una condición general de la persona humana que ha experimentado una masacre. Es coherente, además, que carezca de una individualidad marcada para acentuar su condición alienada.

Por otro lado, Vonnegut mismo ha respondido a dichas acusaciones. En la ya citada "Self-Interview" afirma que en sus libros "no hay mujeres reales ni amor" debido a una cuestión "mecánica". En muchas de sus declaraciones y escritos autobiográficos, Vonnegut se muestra como un escritor profundamente conocedor y consciente de los trucos y habilidades que requiere el oficio de contar historias⁸¹. El recurso de la metaficción, como veremos más adelante, manifiesta la preocupación por el acto de narrar en sus obras. Para él, es mejor dejar el *deep love* fuera de sus novelas porque, una vez que el tema se instala, es casi imposible hablar de otra cosa; los lectores son prácticamente absorbidos por él. "If a lover in a story

⁸¹ Cf. *Palm Sunday, A Man without a Country*.

wins his true love, that's the end of the tale, even if World War III is about to begin, and the sky is black with flying saucers.” (VONNEGUT, 1994; 417)⁸².

El casamiento de Billy con Valencia es por conveniencia. Gracias a él, el protagonista pasa a pertenecer a una clase adinerada. En su entorno convive con manifestaciones de racismo, materialismo, banalidad y egoísmo. Por ejemplo, su suegro, gracias a quien se vuelve rico, es miembro de la John Birch Society⁸³.

A pesar de su riqueza, el problema es que Valencia es fea y “grande como una casa”. En el capítulo cinco, la narración refiere explícitamente que la decisión de casarse con ella es “uno de los síntomas de su *enfermedad*”. En el mismo capítulo se relata el momento cuando Billy, en una fiesta por el aniversario de 18 años de matrimonio, le entrega a Valencia distraídamente un anillo de zafiro. Billy se siente mal porque unos músicos le recuerdan el día que siguió al bombardeo de Dresde. Valencia no presta atención a su esposo, y tiene que exclamar una segunda vez su admiración para atraer la atención de todos, detalle que sirve para resaltar su frivolidad.

Al narrarse la luna de miel y la primera relación sexual, Valencia fantasea que es la Reina Isabel I de Inglaterra e imagina a Billy como Cristóbal Colón. Un diálogo entre ambos, mientras Billy se encuentra en el Hospital de Veteranos, contribuye a delinear los contornos de una relación distante y automática, en la que cada uno se limita a ser amable con el otro. Billy se siente tranquilo porque, a través de sus viajes en el tiempo, ha llegado a saber que su matrimonio será “al menos, soportable” (VONNEGUT, 1991; 120). En el transcurso de la narración se puede advertir que Valencia ama a Billy, ya que siente un profundo agradecimiento hacia él por haberse casado con ella. Cuando se entera del accidente aéreo, del que Billy es único sobreviviente, sale desesperada para el hospital. En el viaje, choca contra otro vehículo, pero sin sufrir daño físico alguno. Continúa su frenética carrera al hospital y al llegar, cae inconsciente por inhalación de monóxido de carbono, para morir una hora después.

El cuadro se completa con la relación de Billy y Montana Wildhack en el zoológico tralfamadoriano. Montana es una estrella de cine y representa el erotismo y la sensualidad, al contrario de Valencia. Concretamente, este desdoblamiento de lo femenino implica la compensación, a través de la fantasía, de la insatisfacción que Billy siente en su matrimonio.

⁸² “Si un amante en una historia conquista a su verdadero amor, ahí se termina la historia, aun cuando la Tercera Guerra Mundial esté por empezar, y el cielo esté cubierto de platos voladores.”

⁸³ Fundada en 1958 por Robert W. Welch, Jr., en Indianápolis, es una sociedad anticomunista. Se caracteriza por su conservadurismo y por rechazar la participación de Estados Unidos en la ONU, además de mantener una postura anti-inmigración. La sociedad afirma que posee los mismos principios que los padres fundadores de la nación estadounidense. Se la asocia con el paleoconservadurismo y el libertarismo norteamericano.

Otra figura femenina importante es Barbara, la hija de Billy. Sus intervenciones en la historia siempre la muestran irritada con su padre, regañándolo y quejándose de lo que este hace: “Father, Father, Father, what are we going to *do* with you?”(VONNEGUT, 1991; 29). El narrador explica que Barbara tiene demasiadas responsabilidades para sus escasos 21 años, lo cual contribuye a la insolencia y falta de respeto que muestra hacia su padre. De modo que la relación entre Billy y todas las mujeres que forman parte de su vida, salvo Montana, es conflictiva o vacía. Ante su madre, se siente avergonzado; ante su hija, incomprendido y minimizado; y con respecto a su esposa, no se siente estimulado ni física ni intelectualmente.

Por otra parte, su hijo Robert, miembro condecorado de los Green Berets (Boinas Verdes), está en las antípodas de Billy. Mientras que Robert pertenece a un cuerpo de élite, su padre fue enviado a la guerra como asistente de capellán, el rango más bajo y denigrante del ejército, y sin ningún tipo de equipamiento. Robert fue un estudiante desastroso, dejó la escuela, a los 16 ya era alcohólico, tenía malas compañías y una vez fue arrestado por hacer destrozos en un cementerio católico. En cambio, Billy, alto y débil, terminó sus estudios secundarios entre los tres mejores de su clase. Para él, tanto su padre (que murió cuando él era joven y cuya aparición más relevante en la historia es cuando quiere enseñarle a su hijo a nadar, convirtiendo la experiencia en una especie de ejecución para el niño) como su hijo Robert son extraños. En la escueta caracterización de estos dos personajes se puede ver que se oponen diametralmente a Billy por su exagerada virilidad. La incomunicación y el contraste entre padre e hijo sirven para resaltar la apatía y la falta de compromiso de Billy con su pasado.

En varias oportunidades, Billy se enfrenta a situaciones en que alguien opina a favor de la guerra y los bombardeos de alto poder destructivo, o bien la considera una gesta épica y a los soldados como héroes. Un ejemplo es la reunión del Club de Leones, del que Billy fuera presidente anteriormente. Allí, un comandante de la Marina, el orador, opina que Estados Unidos no tiene otra opción que continuar luchando en Vietnam hasta lograr la victoria o hasta que el Comunismo se dé cuenta de que no puede imponer su modo de vida en países débiles, y que para ello hay que incrementar los bombardeos y reducir a Vietnam del Norte a la Edad de Piedra, si eso es necesario. Pero Billy no reacciona, nunca confronta con nadie. Siempre se comporta obedientemente, con una amabilidad inercial. No existe ningún signo de asertividad en su conducta⁸⁴:

⁸⁴ En realidad, la única reacción de Billy es *viajar en el tiempo*, es decir, ausentarse mentalmente de lo que pasa a su alrededor y volver a sus recuerdos o a sus fantasías. Muchas veces, el *time-travel* está acompañado por sollozos, y en general constituye una vía de escape a una situación desagradable de la realidad.

“Billy was not moved to protest the bombing of North Vietnam, did not shudder about the hideous things he himself had seen bombing do. He was simply having lunch with the Lions Club, of which he was past president now.” (VONNEGUT, 1991; 60.)⁸⁵

De acuerdo con Noam Chomsky, a partir de la Segunda Guerra se fue gestando en la escena internacional la hegemonía de los Estados Unidos en un orden tripolar -completado por Japón y la Unión Europea (liderada por Alemania)- y con la Unión Soviética como enemigo, aunque su poderío ya estaba en franco declive. La persecución de la “amenaza comunista” le sirvió a Estados Unidos para justificar su rearme militar y consolidar su posición de supremacía en el orden mundial en función de su capacidad bélica⁸⁶. Vonnegut expone a crítica en el pasaje anterior dos tendencias negativas en la actitud de los ciudadanos estadounidenses: la apología de la destrucción y la guerra, por un lado, y la indiferencia civil, por otro.

Para reforzar la ironía, Vonnegut introduce en su historia la famosa *Serenity Prayer* (oración o plegaria de la serenidad) usada por Alcohólicos Anónimos, la cual está colgada en una pared del consultorio de Billy. La oración dice: “God grant me / the Serenity to accept/ the things I cannot change, / Courage / to change the things I can, / and Wisdom always / to tell de difference”⁸⁷. Como muchos de sus pacientes, Billy afirma que la oración lo ayuda a seguir adelante. Sin embargo, el narrador nos dice a continuación que “entre las cosas que Billy no podía cambiar estaban el pasado, el presente y el futuro”, invalidando la plegaria y demostrando que el personaje no tiene el control de su vida, lo cual nos remite a la teoría fatalista tralfamadoriana, que veremos más adelante.

La reflexión sobre ciertos rasgos constitutivos del *ethos* estadounidense va más lejos con la introducción de fragmentos de una monografía, escrita por Howard W. Campbell Jr.⁸⁸, a modo de ensayo antropológico. El texto aborda inicialmente el tema de la pobreza y su desprecio como punto de partida para comprender el comportamiento de los soldados norteamericanos y la falta de unión fraternal entre ellos:

⁸⁵ “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, del que era antiguo presidente.” (VONNEGUT, 2010; 60.)

⁸⁶ Véase CHOMSKY, N. (2002), *El miedo a la democracia*, Barcelona, Crítica, p. 11-19.

⁸⁷ “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”. (VONNEGUT, 2010; 60.)

⁸⁸ Se trata de un personaje de otra novela de Vonnegut, *Mother Night*, que encarna a un espía norteamericano en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, cuya misión consiste en hacerse pasar por un funcionario del partido nazi y transmitir por la radio, en sus discursos de propaganda a favor del nazismo, mensajes cifrados de ayuda a Estados Unidos.

“America is the wealthiest nation on Earth, but its people are mainly poor, and poor Americans are urged to hate themselves. (...) Americans, like human beings everywhere, believe many things that are obviously untrue... Their most destructive untruth is that it is very easy to make money. They will not acknowledge how in fact hard money is to come by, and, therefore, those who have no money blame and blame and blame themselves. This inward blame has been a treasure for the rich and powerful, who have had to do less for their poor, publicly and privately, than any other ruling class since, say, Napoleonic times. [...] Many novelties have come from America. The most startling of these... is a mass of indignified poor. They do not love one another because they do not love themselves. [...] A prison administrator dealing with captured American enlisted men for the first time should be warned: Expect no brotherly love, even between brothers. There will be no cohesion between the individuals. Each will be a sulky child who often wishes he were dead.” (VONNEGUT, 1991; 128-130.)⁸⁹

La pobreza de que habla la monografía de Howard W. Campbell Jr. es más espiritual que económica. La “culpa interior/intrínseca” de ser pobre, relacionada con la ética religiosa puritana⁹⁰ ha pasado a constituir el fundamento de la ética capitalista⁹¹, según la cual el individuo es responsable de su éxito o fracaso económico. La frustración y la culpa producen resentimiento y odio, y alejan al individuo de sus posibilidades de ser feliz. En este contexto

⁸⁹“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... 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. [...] América es una nación de novedades. La más sorprendente de todas, que además no tiene precedentes, es su gran masa de pobres indignos, que no se aman los uno a los otros porque tampoco se aman a sí mismos. [...] Así pues, advierto a los administradores de las prisiones que tengan que tratar por primera vez con soldados americanos prisioneros de guerra que no esperen de ellos amor fraternal, ni siquiera entre hermanos. No existe cohesión alguna entre estos individuos. Se comportan como niños mimados, que a menudo desearían morir por despecho.” (VONNEGUT, 2010; 116-118.)

⁹⁰ Los primeros pobladores del territorio norteamericano (los *Pilgrim Fathers*), de origen puritano, llegaban con la idea de encontrar nuevas tierras para fundar la “ciudad de Dios”, donde pudieran vivir libremente de acuerdo con sus creencias. El puritanismo germinó, con los auspicios de la Reforma, durante el reinado de Elizabeth I, y pronto fue objeto de persecución y rechazo. Se caracterizó por reclamar la libertad de interpretación individual de las Escrituras, mantener un ideal ascético de vida –oponiéndose, por ejemplo, a la fastuosidad en la vestimenta del clero y en la arquitectura de los templos–, y por adoptar la teoría calvinista de la predestinación, según la cual todos los hombres nacían pecadores y condenados. Solo la gracia de Dios podía salvar al hombre, lo cual se atestiguaba con la firmeza de carácter y una vida santa y disciplinada dedicada al trabajo. De allí que la pobreza fuera considerada un pecado entre los puritanos, cuyo deber era elegir una profesión rentable y mejorar su condición social como signo de la salvación divina. En este contexto, el ocio era considerado un modo de perder el tiempo, como también el ejercicio del arte y el cultivo de la literatura que no fuera de tema ni fines religiosos.

⁹¹ Tomamos como base para la relación entre la ética protestante y el capitalismo el conocido trabajo de Max Weber, incluido en la bibliografía de nuestro trabajo.

se recurre a mecanismos de evasión para lidiar con la angustia, los que van configurando un estado de vida *enajenado*.

En *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, Erich Fromm describe cómo, en el contexto de la moderna sociedad industrial, a causa de un proceso de cuantificación y abstractificación⁹², se produce el fenómeno de la *enajenación*:

“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. (...) 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; 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”. (FROMM, 1970; 108.)

Este estado de enajenación trastoca el sentido de identidad y de realidad, claves en el desarrollo de la personalidad. El sentido del propio valor en un hombre está altamente condicionado, en la sociedad industrial moderna, por el que le confieren la opinión de los otros y la capacidad para cumplir un rol determinado en el sistema económico y social, para venderse. De esta manera, el hombre pierde su sentido de dignidad, de ser único e irrepetible. Pierde su mismidad en la cosificación de su persona. Con la disolución del *sentimiento de sí* en las ficciones de uno mismo desaparece el sentido de la propia identidad, lo cual es patente en el caso de Pilgrim.

La noción de “salud mental” es un tema central en *Matadero Cinco*. De acuerdo con Fromm, si *salud mental*, en una sociedad altamente enajenada, significa que el hombre puede llenar su función social, dedicarse a la producción y reproducirse (como nuestro personaje), entonces el hombre enajenado puede ser un hombre sano: *“Nuestras definiciones psiquiátricas corrientes de la salud mental subrayan las cualidades que forman parte del*

⁹² Con este concepto, Fromm se refiere al hecho de que, dado que las magnitudes con las que el hombre moderno trata en su vida diaria son cifras y abstracciones, la experiencia concreta es rebasada y, por lo tanto, el individuo tiende a sentirse cada vez más aislado, inútil, irrelevante, como parte de un engranaje en el que puede ser reemplazado fácilmente, del que no es acreedor en absoluto y al que todo debe. (FROMM, 1970; 96-104.)

carácter social enajenado de nuestro tiempo: adaptación, cooperativismo, agresividad, tolerancia, ambición, etc.” (FROMM, 1970; 163.)

Así, la novela de Vonnegut es fiel a esta descripción al mostrar cómo el protagonista, aún cuando se adapta al medio social, pierde el juicio en el laberinto de las distracciones que dicho medio ofrece y la incapacidad que este tiene para llenar su vacío espiritual.

“Es característico de toda cultura la construcción de un mundo artificial, hecho por el hombre, que se sobrepone al mundo natural en que el hombre vive. (...) Si [el hombre] está completamente envuelto por la rutina y los artilugios de la vida, si no puede ver más que la apariencia del mundo, hecha por el hombre y acomodada al sentido común, pierde su contacto con el mundo y la percepción real de éste y de sí mismo. En todas las culturas encontramos el conflicto entre la rutina y el intento de volver a las realidades fundamentales de la existencia. Ayudar en ese intento ha sido una de las misiones del arte y la religión, aunque la misma religión se ha convertido en una forma de rutina. Aun la historia más primitiva del hombre nos revela el intento de entrar en contacto con la esencia de la realidad mediante la creación artística. (...) Al lado del arte, el modo más importante de atravesar la superficie rutinaria y entrar en contacto con las realidades últimas de la vida consiste en lo que podemos designar con el término general de ‘ritual’.” (FROMM, 1970; 122-125.)

Así, dada la repetición irreflexiva de los actos y la represión de la percepción de los problemas básicos de la existencia humana que se producen en la vida moderna, y la inoperancia de las instituciones religiosas en respuesta a las necesidades espirituales, el hombre se ve forzado a consumir su tiempo y energía en tareas, hábitos, convenciones e ideas que le sirven para establecer una rutina como forma de vida y convivir con los demás sin fricciones. La necesidad de satisfacer sus necesidades espirituales llevarán a nuestro protagonista a elaborar una filosofía extraterrestre del tiempo, como veremos luego. Mediante la historia de Billy, Vonnegut desarrolla en la ficción la problemática que describe Joseph Campbell:

“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. Éste es nuestro problema como individuos modernos, ‘ilustrados’, para

quienes todos los dioses y demonios han sido racionalizados como inexistentes.”
(CAMPBELL, 2006; 100.)

Está claro que no hay ninguna clase de guía para los adolescentes en *Matadero Cinco*. En el camino de las pruebas, la estructura mítica prevé ayudantes para el héroe, como Virgilio lo es para Dante en la *Divina Comedia*. Resulta significativo que la figura más cercana a este rol en la obra (aunque sin serlo efectivamente), Edgar Derby, el profesor de secundaria y único hombre maduro entre los prisioneros de guerra sobrevivientes, termine siendo ejecutado por tomar una tetera mientras se excavan los escombros tras el bombardeo.

La pregunta es: ¿cómo puede un individuo alcanzar la madurez en medio del aislamiento, la rutina, el enajenamiento, la deshumanización y la violencia del mundo moderno? Se puede decir que esta pregunta subyace en toda novela de autoformación desde mediados del siglo XX en adelante.

Fromm, en la obra ya citada, discute una definición de “madurez”, corriente en la época de composición de su libro, como la capacidad de adaptación a la sociedad, la cual no cuestiona si se trata de una adaptación a un modo sano o patológico de conducir la vida. Y aquí estamos ante un aspecto troncal de la novela de autoformación. Si, para iniciarse en la cultura, el individuo debe madurar y asumir un rol que, además, conlleva para él un cambio trascendental en su condición vital; entonces, ¿qué se entiende por madurez? Si madurar es adaptarse, entonces debemos preguntarnos: ¿adaptarse a qué? Y si la respuesta es “a la sociedad, esa segunda naturaleza creada por el hombre”; la pregunta entonces será la misma que hace Fromm, ¿se trata de una naturaleza sana? La vida de Billy en *Ilium* pone en evidencia que el estilo de vida ideal de la sociedad industrial norteamericana de posguerra es incompatible con las necesidades existenciales de las nuevas generaciones, desorientadas y marcadas por la guerra y la violencia. Y, lo que es peor aún, reniega de los más débiles y los margina; o bien, alimenta su ignorancia, los distrae y los aliena.

Fromm relaciona la esquizofrenia con la enajenación, rasgo sobresaliente de la locura de Billy –de carácter esquizoide– en una sociedad enajenada:

“La persona que sueña despierta, es decir, la persona que sólo está en contacto con su mundo interior y que es incapaz de percibir el mundo exterior en su contexto objetivo y de acción, está loca. La esquizofrenia y la enajenación son complementarias la una de la otra. En ambas formas de enfermedad falta uno de los polos de la experiencia humana”. (FROMM, 1970; 174.)

A través de Billy, Vonnegut expone la angustia del hombre –del niño– que no logra recuperarse del horror de la guerra y que vive en un mundo permanentemente al borde del

enfrentamiento bélico (son los años de Vietnam, la carrera armamentista y la Guerra Fría). A través de la sátira de lo que ha engendrado a este hombre –la ignorancia, el egoísmo y la fe ciega en el progreso tecnológico y material– y que lo ha conducido a un gran vacío espiritual y una total desesperanza, el autor consigue acercar a sus lectores a un modo más sano de enfrentarse al caos del mundo que los rodea.

5.2.3) *Tralfamadore: Locura y paraíso artificial.*

Billy es raptado por los extraterrestres de Tralfamadore en 1967 para ser exhibido como atracción de zoológico en una “cúpula geodésica” junto a Montana Wildhack, estrella de cine erótico. Si bien sus viajes en el tiempo y el contacto con Tralfamadore comienzan después de la guerra, es a partir del accidente aéreo que Billy empieza a hablar de su experiencia extraterrestre, sus viajes en el tiempo y a divulgar la “filosofía tralfamadoriana”. El hecho de que esto ocurra después del accidente, sumado a la estrategia narrativa del descrédito y la burla que las historias de Billy suscitan en su entorno, constituyen marcas de que la experiencia tralfamadoriana corresponde a la locura y el trauma de posguerra del personaje. Claramente, la civilización de Tralfamadore se opone a la terrestre, y se convierte en una realidad alternativa y compensatoria para el protagonista.

El recurso de la civilización alienígena en un planeta distante no es nuevo en la obra de Vonnegut: Tralfamadore aparece ya en *The Sirens of Titan*, donde sus habitantes son presentados también como seres superiores que manipulan y dirigen el destino de la humanidad con fines irrisorios. Con la descripción de excursiones interplanetarias, Vonnegut vincula su obra con las convenciones de la ciencia ficción, pero desde una perspectiva satírica⁹³. De acuerdo con Brian McHale, al escenificar encuentros cercanos entre mundos diferentes, confrontándolos, la ciencia ficción lleva a un primer plano sus respectivas estructuras y las disimilitudes entre ellos, y así obedece a los mismos principios de una “poética ontológica”, como la ficción posmodernista: “*in the most typical (and stereotypical) science-fiction contexts, worlds should be understood literally as planets, and ‘confrontation between worlds’ as interplanetary travel*” (MCHALE, 1991; 60)⁹⁴. Al analizar la interesante evolución paralela e interpenetración de ambos géneros, declara que los motivos

⁹³ Con respecto a *Matadero Cinco* y obras posteriores, debemos decir que Vonnegut no escribe ciencia ficción, sino que toma motivos de ella. Es un recurso muy importante, pero su estudio excede los límites de este trabajo.

⁹⁴ “...en los contextos de ciencia ficción más típicos (y estereotipados), los mundos deben ser entendidos literalmente como planetas, y la ‘confrontación entre mundos’ como viajes interplanetarios”.

interplanetarios, por estar asociados directamente con la ciencia ficción en el imaginario popular, son tomados por muy pocos autores posmodernistas para sus ficciones. Es interesante, dada semejante afirmación, que Vonnegut haga uso de dicho recurso. Podemos aventurar que la elección de uno de los motivos más populares de la ciencia ficción para definir un espacio cuyo estatuto ontológico en el contexto de la narración se destaca por su carácter escapista e ilusorio sirve a Vonnegut para tomar distancia del género, y así ganar una nueva reputación, “más seria”, como escritor, sobre todo ante los duros embates de la crítica académica.

La opinión negativa respecto de la ciencia ficción queda en evidencia dado que las excursiones a Tralfamadore guardan mucha semejanza con las obras del género que Billy lee. Este descubre las novelas de Kilgore Trout durante su internación en una sala de pacientes mentales no violentos en el hospital de veteranos, por intermedio de Eliot Rosewater, otro paciente internado por alcoholismo (y personaje de otra novela de Vonnegut), quien tiene una gran colección de las novelas de Trout: “*Kilgore Trout became Billy’s favourite living author, and science fiction became the only sort of tales he could read*” (VONNEGUT, 1991; 101)⁹⁵. Tanto Rosewater como Billy, se narra a continuación, “*were dealing with similar crisis in similar ways. They had both found life meaningless, partly because of what they had seen in war. (...) So they were trying to re-invent themselves and their universe. Science fiction was a big help*” (VONNEGUT, 1991: 101)⁹⁶.

Billy, como don Quijote, alimenta su fantasía y su locura con la lectura de un género moderno de novelas cuyo fenómeno de recepción es comparable con el de las novelas de caballería. Los temas de las novelas de Trout constituirán las herramientas con las que Billy construye su realidad paralela: “*Most of Trout’s novels, after all, dealt with time warps and extrasensory perception and other unexpected things. Trout believed in things like that, was greedy to have their existence proved*” (VONNEGUT, 1991: 175)⁹⁷. Este mecanismo de metaficción, de literatura dentro de la literatura, conformará las isotopías centrales de la novela: realidad/ficción; vigilia/sueño y fantasía; cordura/locura; conciencia/inconsciente; vida/muerte; Tierra/Tralfamadore.

⁹⁵ “*Kilgore Trout se convirtió en el autor vivo favorito de Billy, y la ciencia ficción en la única clase de historia que podía leer...*” (VONNEGUT, 2010; 94).

⁹⁶ “*pasaban por crisis similares y de forma semejante. Para ambos, la vida había llegado a carecer de sentido, en parte por culpa de lo que habían visto en la guerra. (...) Los dos intentaban rehacerse a sí mismos e intentaban rehacer el universo entero. Y por eso la ciencia ficción constituía una gran ayuda para ellos*” (VONNEGUT, 2010; 94).

⁹⁷ “*La mayoría de las novelas de Trout trataban de urdimbres del tiempo, de percepciones extrasensoriales o de otros hechos insólitos. Trout creía en cosas como éstas y deseaba probar su existencia*” (VONNEGUT, 2010; 155.)

La primera obra de Trout que se menciona es *Maniacs in the Fourth Dimension*, la cual es leída por Eliot Rosewater en el hospital de veteranos donde se encuentra internado junto con Billy: “*It was about people whose mental diseases couldn’t be treated because the causes of the diseases were all in the fourth dimension, and three-dimensional Earthling doctors couldn’t see those causes at all, or even imagine them*” (Vonnegut 1991; 104)⁹⁸.

Como vemos, con esta interpolación Vonnegut sugiere una vez más al lector que las experiencias extraterrestres de Billy son producto de sus lecturas y fantasía, por un lado, a la vez que insinúa las limitaciones de la ciencia en el tratamiento y comprensión de las enfermedades mentales.

Por otra parte, el carácter satírico de Tralfamadore trasciende la crítica del género folletinesco. Los tralfamadorianos, a la vez que son presentados como más avanzados que los terrícolas⁹⁹, se asemejan ridículamente a sopapas verdes de sesenta centímetros con un solo ojo emplazado en una mano. Son capaces de ver en cuatro dimensiones y no creen en el libre albedrío. Afirman que éste es un concepto que sólo han escuchado referir a los terrícolas. Además, pueden contemplar el tiempo en todos sus diferentes momentos: pasado, presente y futuro. Estos no se suceden linealmente, sino que componen un todo capaz de ser aprehendido por estas criaturas. De este modo, la muerte no es *el final de la vida*, sino simplemente un momento más.

Dada esta capacidad de apreciar el tiempo en su totalidad, los tralfamadorianos no cuestionan la realidad como los humanos, sino que la aceptan *tal cual es*, lo que contribuye a ver en Tralfamadore una suerte de coherencia de que la “realidad terrestre” carece. 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” a los horrores del mundo terrestre por la aceptación de la idea de que “así son las cosas y nadie puede cambiarlas”.

La negación del libre albedrío por la filosofía tralfamadoriana constituye una sátira de la teleología cristiano-puritana. Lawrence Broer reconoce en la palabra Tralfamadore un anagrama para “Or fatal dream” (BLOOM, 2000; 103) y Richard Hinchcliffe afirma que la temporalidad determinista de los tralfamadorianos es una alegoría de proporciones ontológicas y teístas: una ficción diseñada para aliviar a los existencialmente perturbados (HINCHCLIFFE, 2001; 187).

⁹⁸ “*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.*” (VONNEGUT, 2010; 97.)

⁹⁹ “*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*” (VONNEGUT, 2010; 31.)

Este “sueño fatal” alude a dos niveles: la esquizofrenia de Pilgrim, por un lado, y la religión en su carácter de promotora de “ilusiones” o “mentiras” que, sin embargo, pueden ser inofensivas y reconfortantes. Este carácter ambivalente de la religión, tema recurrente en gran parte de la obra vonnegutiana, se ve nuevamente en la plegaria de la serenidad, que, como dijimos, aparece colgada en una pared del consultorio de Billy. El hecho de que esté en un cuadro en la pared funciona como una metonimia de la religión misma. La religión, especialmente en su carácter dogmático e institucionalizado, es objeto de crítica y sátira en muchas novelas del autor¹⁰⁰ por favorecer justamente la instalación de formas anquilosadas y retrógradas en detrimento de aquello que en el origen pudo haber tenido de positivo. Se convierte en una serie de preceptos enmarcados que se saben de memoria pero no se aplican realmente.

Por otro lado, el determinismo tralfamadoriano lleva al extremo la doctrina de la predestinación que está en la base de algunas confesiones protestantes. La idea de que el hombre, por su naturaleza caída, no ejerce su voluntad, sino que está gobernado por la voluntad divina, está reflejada en una ficción que sostiene que todos los momentos ya están estructurados desde la eternidad para que ocurran de una determinada manera:

«*“We know how the Universe ends-” said the guide... “We blow it up, experimenting with new fuels for our flying saucers. A Tralfamadorian test pilot presses a starter button, and the whole Universe disappears.*

(...) *“If you know this,” said Billy, “isn’t there some way you can prevent it? Can you keep the pilot from pressing the button?”*

“He has always pressed it, and he always will. We always let him and we always will let him. The moment is structured that way.”» (VONNEGUT, 1991; 116-7.)¹⁰¹

El peligro del determinismo representado por el mundo de Tralfamadore es la irresponsabilidad en la que degenera. Si bien en sus obras Vonnegut nos presenta mundos donde el azar y las fuerzas cósmicas gobiernan la vida humana a gran escala; también preconiza que el ser humano está dotado de la capacidad de discernimiento para conducirse en la vida y hacer, en la medida de sus posibilidades, lo correcto. De modo que la fatalidad rige a

¹⁰⁰ Véase especialmente las novelas *The Sirens of Titan* y *Cat’s Cradle*, además de *Matadero Cinco*.

¹⁰¹ “—*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.*” (VONNEGUT, 2010; 107-108.)

nivel cosmológico mientras que, en la pequeña esfera de la vida privada, uno puede ejercer cierta libre voluntad.

La centralidad de las nociones de “libre albedrío” y “destino” en la novela de autoformación puede relacionarse con las observaciones de Michael Beddow a propósito de la obra canónica, *Wilhelm Meister's Lehrjahre*. Beddow establece que la visión del hombre consagrada en la novela de Goethe indica que la verdadera humanidad está vinculada estrechamente a la creatividad. Tanto el mundo externo como la naturaleza individual no desarrollada son la materia prima de la que emergerá el verdadero Yo. Pero, además, el individuo cuenta con un poder creativo, un principio dinámico que le hace sentir la necesidad de dar a esta materia prima una forma distinta, una imagen que nace de su espíritu, un sentido de lo que debería ser que insiste en hacerse realidad (BEDDOW, 1982; 80-84).

El personaje del Abad, figura del tutor o maestro en la obra de Goethe, trata de conducir a Wilhelm entre dos peligros opuestos, cada uno de los cuales amenaza con impedir la adecuada formación de lo dado inicialmente en el yo y el mundo. Por un lado, el peligro yace en la total sumisión al mundo externo y la aceptación indiscriminada de todas las condiciones impuestas por las circunstancias exteriores como límites absolutos: “Such acquiescence leads to the miseries of bondage under an *alien yoke*” (BEDDOW, 1982; 80)¹⁰².

El segundo peligro es el rechazo de toda consideración hacia las circunstancias externas en calidad de administradoras de lo posible y lo real; el peligro de una libertad incondicional que busque solo la realización de los propios deseos, sin atender a si corresponden al talento, capacidad u oportunidad de uno. Tal actitud, señala Beddow, es otra forma de aceptación total de lo dado; en este caso, de lo dado en el yo espontáneo y no formado del individuo, antes de haber sido clarificado a través de la experiencia.

De modo que, para establecer el verdadero Yo y el lugar apropiado de uno en el mundo, el individuo necesita una percepción correcta de lo que es preciso en el Yo y en el mundo dados. En el capítulo 17 del libro primero, Wilhelm mantiene una conversación sobre el destino y el azar con un desconocido, en la que este le advierte sobre el uso desprejuiciado de la palabra “destino” para explicar los caprichos de su vehemente voluntad inmadura.

“La trama de este mundo se compone de azar y necesidad; la razón humana se coloca entre ambas y sabe dominarlas. Toma a lo necesario por su fundamento y sabe rectificar, dirigir y utilizar lo azaroso. Sólo en la medida en que el hombre sepa

¹⁰²“Tal aquiescencia conduce a las miserias de la esclavitud bajo un yugo extraño”. En esta cita de Beddow queda casual y curiosamente ilustrada la situación de Billy en el zoológico de Tralfamadore, a partir de las palabras *bondage*, que significa “cautiverio” o “esclavitud”, y *alien*, que puede traducirse como “ajeno”, “extraño” o “extraterrestre”.

mantenerse imperturbable, merece ser llamado el dios de la tierra". (GOETHE, 2000; 148.)

Del fragmento anterior se sigue que la necesidad es aquello que el hombre no puede cambiar y el azar es lo que provee al hombre un margen de libertad. En otras palabras, se trata nuevamente de lo expresado por la *plegaria de la serenidad*: la diferencia entre lo que se puede cambiar y lo que no. En la novela de autoformación resulta evidente que el discernimiento entre lo inmutable y lo que depende de su libre voluntad de reflexión y elección es esencial en la formación del hombre para el desarrollo de la conciencia y la madurez, y la manifestación de aquel *poder dinámico y creativo* individual que está llamado a dominar.

En *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, R. W. B. Lewis estudia el desarrollo del "mito del Adán estadounidense", en el curso del siglo XIX, que toma la figura del Adán anterior a la Caída como imagen de inocencia heroica y vastas posibilidades, colocado al comienzo de una nueva historia; representación, además, del poeta por excelencia, creador del lenguaje al nombrar las cosas por primera vez.

Lewis describe tres voces principales, o "partidos", en el debate cultural del siglo XIX: por un lado están los que él llama "los esperanzados", que ven al hombre estadounidense al comienzo de una nueva historia, sin pasado, inocente; por otro, los nostálgicos, que toman a las nuevas tierras como la encarnación del pecado y la tentación, apegados a la tradición y a las rigurosas creencias religiosas; y finalmente, y también más tardíamente, la Ironía como una tercera voz, que se caracteriza por la aprehensión de los trágicos golpes a los que está sujeta la inocencia, debido a la conciencia de que el sufrimiento agudiza la percepción y realza la humanidad del individuo. Esta última perspectiva supera el dualismo representado por las dos primeras y se vincula especialmente con la dialéctica de la imaginación apocalíptica analizada por David Ketterer.

Lewis considera que el debate ha perdido interés en el transcurso del siglo XX y especialmente a partir de las guerras, como si el mito del Adán estadounidense hubiera dejado de simbolizar las ideas de la historia cultural. No obstante, en *Matadero Cinco* reaparece la figura adánica como recurso literario que emparenta a la novela de Vonnegut con la tradición estudiada por Lewis.

Leonard Mustazza ha rastreado en la novela los indicios, que se presentan paulatinamente, para reconocer en Billy una versión de Adán. Las secuencias narrativas sobre la vida de Billy en el zoológico constituyen *la recreación*, en la fantasía del personaje, de la experiencia de la pareja primordial:

“From the moment he comes unstuck in time, Billy Pilgrim tries to construct for himself an Edenic experience out of materials he garners over the course of some twenty years... Ironically, the pathetic protagonist of Slaughterhouse-Five is the most successful of his central figures in realizing his pursuit of Genesis.” (MUSTAZZA, 1990; 102.)¹⁰³

Al principio, Billy se encuentra solo, como Adán. La cúpula está amoblada a la manera de cualquier casa terrícola de clase media y una multitud de tralfamadorianos lo observa con un fuerte interés y admiración por cada acción que realiza, como orinar, por ejemplo. Mustazza sostiene que existe un paralelo entre esta admiración de los tralfamadorianos y la exhibición de los terrícolas en el zoológico con la vida edénica de Adán y Eva en el *Paradise Lost* de Milton, donde millones de criaturas espirituales (y en particular Satán) quieren admirar las nuevas creaciones de Dios. Charles Harris, por su parte, señala que el hecho de admirar acciones humanas como la de orinar o tener una erección, contribuye a minimizar la figura de los alienígenas que, desde la perspectiva de Billy, parecen superiores a los terrícolas. Sin embargo, el lector advierte pronto, como indica Harris, que no es así.

Existe, además, un sutil paralelo entre la situación de Billy al ser raptado por los extraterrestres y la de ser prisionero de los alemanes. En ambos casos, los captores responden de igual manera a la pregunta “¿Por qué yo?”, lo cual indica que el zoo tralfamadoriano es, en cierta manera, una compensación del encarcelamiento del *yo* que sufre Pilgrim a partir de la prueba fallida de la guerra, a la vez que los tralfamadorianos funcionan también como proyecciones de los guardias nazis en la fantasía del personaje. Citamos los pasajes:

«'Welcome aboard, Mr. Pilgrim,' said the loudspeaker. 'Any questions?'

Billy licked his lips, thought a while, inquired at last: 'Why me'

'That is a very Earthling question to ask, Mr. Pilgrim. Why you? Why us for that matter? Why anything? Because this moment simply is. Have you ever seen bugs trapped in amber?'

'Yes.' Billy in fact, had a paperweight in his office which was a blob of polished amber with three ladybugs embedded in it.

'Well, here we are, Mr. Pilgrim, trapped in the amber of this moment. There is no why.'» (VONNEGUT, 1991; 76-77.)

¹⁰³ *“Desde el momento en que sale del tiempo, Billy Pilgrim trata de construirse una experiencia edénica a partir de los materiales que reúne en el curso de unos veinte años... Irónicamente, el patético protagonista de Matadero Cinco es el más exitoso de sus protagonistas en llevar a cabo su búsqueda del Génesis.”*

“As the Americans were waiting to move on, an altercation broke out in their rear-most rank. An American had muttered something which a guard did not like. The guard knew English, and he hauled the American out of ranks knocked him down.

The American was astonished. He stood up shakily, spitting blood. He'd had two teeth knocked out. He had meant no harm by what he'd said, evidently, had no idea that the guard would hear and understand.

'Why me?' he asked the guard.

The guard shoved him back into ranks. 'Vy you? Vy anybody?' he said.”¹⁰⁴

(VONNEGUT, 1991; 91.)

Vonnegut responde a la típica pregunta “¿Por qué yo?”, que el ser humano suele plantearse ante una crisis o situación violenta, evidenciando la loca trama de azar del mundo. Sin embargo, el hecho de que la casualidad permita los más variados acontecimientos no justifica para la mente racional el ejercicio de la violencia contra el prójimo. La comparación con “insectos atrapados en ámbar”, es decir, atrapados en el tiempo, nos transmite la idea de la limitación humana.

Cuando llega su compañera, Billy no tarda en ser aceptado por ella como amante y pareja. Los dos parecen llevar una vida feliz,teniéndose sólo el uno al otro. Montana concibe un hijo de Billy, a quien admira, escucha y respeta, a diferencia de todas las otras personas en la Tierra, que lo toman por loco e incapaz. Billy finalmente demuestra tener más seguridad y confianza en sí mismo. Habla con la actriz sobre sus viajes en el tiempo con la mayor naturalidad.

¹⁰⁴ “—Bienvenido a bordo, señor Pilgrim —dijo el altavoz—. ¿Alguna pregunta?

Billy se pasó la lengua por los labios, se quedó pensando un momento y al final preguntó:

—¿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. ¿Ha visto usted alguna vez insectos atrapados en ámbar?

—Sí —repuso Billy, que recordó el pisapapeles que tenía en su oficina: era un bloque de ámbar pulido, con tres mariquitas aprisionadas dentro.

—Bien, aquí estamos, señor Pilgrim, atrapados en el ámbar de este momento. No hay ningún porqué.”

(VONNEGUT, 2010; 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?” (VONNEGUT, 2010; 86-87.)

“Most tralfamadorians had no way of knowing Billy’s body and face were not beautiful. They supposed he was a splendid specimen. This had a pleasant effect on Billy, who began to enjoy his body for the first time.” (VONNEGUT, 1991: 113.)¹⁰⁵

En oposición a la historia del Génesis y el mito de la caída, según el cual Adán abre los ojos y *despierta al mundo al tomar conciencia* de su desnudez y avergonzarse de ella, el trastorno mental y espiritual de Billy lo llevará a crear con su imaginación, nutrida por la lectura de las obras de Trout, un paraíso a medida para su precaria situación psicológica y paralelo a su vida en la Tierra. A diferencia de Adán, Billy está orgulloso de su desnudez y de su condición de ejemplar macho terrícola y es feliz encerrado en una jaula como animal de zoológico. La situación es ridícula, pero se presenta como ideal para Billy, su fantasía ha generado un entorno cómodo, donde todos lo admiran y donde todas sus preguntas existenciales tienen respuestas claras y concretas¹⁰⁶.

La imagen adánica presentada por la novela de Vonnegut es ambivalente. Mientras la inocencia de Pilgrim raya en la estupidez, y la ridiculez del personaje puede ser interpretada como una burla de la religión cristiana, también representa el candor del adolescente inexperto y, por lo tanto, revaloriza la inocencia frente a un mundo caído, o bien, denuncia la brutalidad de dicho mundo hacia el inocente. Dicha ambivalencia es compatible con la actitud de Vonnegut ante la religión, como señalamos previamente: *“I say of Jesus, as all humanists do, ‘If what he said is good, and much of it is absolutely beautiful, what does it matter if he was God or not?’”* (VONNEGUT, 2007; 80.)¹⁰⁷

Billy Pilgrim no sólo es asociado al Adán anterior a la caída, sino también a Cristo, en su calidad de víctima inocente. Esto queda claro con la descripción del argumento de *The Gospel from Outer Space*, otra de las historias de Kilgore Trout que se citan en la novela: un extraterrestre visita la Tierra para estudiar el cristianismo y comprender por qué a los cristianos les resulta tan fácil ser crueles. Concluye que esto se debe a la forma descuidada como está narrado el Nuevo Testamento. Si bien la intención de los evangelios es enseñar a la gente a ser piadosa con todo el mundo, en realidad los evangelios también enseñan: *“Before*

¹⁰⁵ *“La mayoría de tralfamadorianos no podían saber que el cuerpo y el rostro de Billy no eran hermosos. Creían que era un espléndido ejemplar humano, y esto influía de forma agradable en el estado de ánimo de Billy. Por primera vez en su vida disfrutaba de su cuerpo.”* (VONNEGUT, 2010; 104).

¹⁰⁶ En contraste con *The Pilgrim’s Progress* nuevamente, mientras que el personaje central, *Christian*, despierta a la realidad del mundo terrible y pecaminoso que lo rodea por la lectura de la *Biblia* y el llamado de la gracia, en *Matadero Cinco*, Billy Pilgrim se sume en la locura a medida que su experiencia tralfamadoriana se desarrolla y profundiza, en estrecha relación con sus lecturas de ciencia ficción.

¹⁰⁷ *“Si lo que dijo Jesús es bueno, y gran parte de ello absolutamente bello, ¿qué importa si era Dios o no?”*

you kill somebody, make absolutely sure he isn't well connected." (VONNEGUT, 1991; 109)¹⁰⁸. Por eso, el visitante deja a los terrícolas un nuevo evangelio en el que Jesucristo es un don nadie sin ninguna relación con Dios. Salvo este detalle, todo lo demás, sus milagros y enseñanzas, no cambia. Finalmente, cuando es crucificado, los cielos se abren y la voz de Dios anuncia que ha decidido adoptarlo y le concede todos los poderes y privilegios como Hijo del Creador. Entonces, Dios dice: *"From this moment on, He will punish horribly anybody who torments a bum who has no connections!"*¹⁰⁹ (VONNEGUT, 1991; 110.) El sucinto argumento interpolado le sirve a Vonnegut para criticar la hipocresía del cristianismo a la vez que reflexionar y hacer una lectura diferente de la historia bíblica. Es notorio el paralelo entre esta nueva versión de Jesús y Billy Pilgrim, un don nadie permanentemente atormentado por todos: su padre, Roland Weary, otros prisioneros de guerra, su hija... Vonnegut simpatiza con los ideales de amor, respeto y misericordia en la base del credo cristiano, pero denuncia y repudia la crueldad que lo caracteriza desde sus textos fundacionales.

También Billy, en su paralelo con la figura de Cristo, se caracteriza por cierta tendencia mesiánica: a partir del accidente aéreo, Billy se vuelca a una especie de actividad *evangelizadora* con el fin de predicar las "verdades" tralfamadorianas.

"He was doing nothing less now, he thought, than prescribing corrective lenses for Earthling souls. So many of those souls were lost and wretched, Billy believed, because they could not see as well as his little green friends on Tralfamadore" (VONNEGUT, 1991: 29.)¹¹⁰

Dicha actividad predicadora, además de continuar con la representación satírica de la religión cristiana, reviste un carácter quijotesco y constituye claramente un *falso regreso*. En el caso de Billy, su hija y la radio son, por ejemplo, agentes de ridiculización de sus fantasías. La iniciación del personaje queda trunca y las pruebas producen una regresión en él.

El viaje a Tralfamadore puede verse como *viaje mítico* ya que proporciona las respuestas (que el mundo moderno no provee) a cuestiones universales como la muerte, el tiempo y la libertad. La clásica distinción de Joseph Campbell entre mito y sueño puede aplicarse en el caso de Billy.

¹⁰⁸ "Antes de matar a alguien, asegúrate de que no está bien relacionado."

¹⁰⁹ —¡Y desde este momento —añadía— Él castigará horriblemente a todo aquel que torture a cualquier golfo que no esté bien relacionado! (VONNEGUT, 2010; 101.)

¹¹⁰ "Creía, nada menos, que su oficio era el de prescribir unos lentes correctores para las almas terrestres, ya que muchas de ellas estaban perdidas y afligidas porque, pensaba Billy, no tenían una visión de las cosas como la de sus pequeños amigos verdes de Tralfamadore." (VONNEGUT, 2010; 33.)

“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño depersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño, las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares del que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son válidos para toda la humanidad.” (CAMPBELL, 2006; 25-26.)

De este modo, el *sueño fatal* de Billy se vuelve *su* realidad, a la vez que lo aleja del tiempo histórico y el resto de los personajes. O bien, Billy vive alternativamente en dos mundos: el real, donde aparece como un hombre física y emocionalmente débil, mentalmente trastornado; y el mundo de la ficción o fantasía, donde es elegido, admirado y se siente querido. Aquí radica el interés psicológico de la novela, al mostrar los intentos de Billy por lidiar con los horrores de la guerra, en un entorno decadente y materialista. Tralfamadore es un *sueño* personal, una solución para Billy, pero no para la humanidad. Ante la pesadilla de su existencia en la Tierra (la inestabilidad mental y emocional de su vida en Ilium y el revivir constante de su experiencia en la Segunda Guerra), Tralfamadore se convierte en el nuevo mundo, el Paraíso, para él. En su locura, resuelve su angustia y logra sustraerse al vacío existencial a través de la filosofía tralfamadoreana de concentrarse en los buenos momentos de la vida y relativizar la importancia de la muerte, lo cual constituye un modo de relativizar y anular la prueba iniciática, ya que la muerte es también, en lo simbólico, el umbral que se debe cruzar para el renacimiento a una condición existencial superior. No obstante la confusión entre fantasía y realidad, Billy logra así sentirse feliz.

5.3) REGRESO.

Más allá del paraíso: responsabilidad y conciencia de sí.

Las discrepancias entre la concepción que tiene el propio héroe de su situación y necesidades, y su verdadera condición interna y externa son evidenciadas por la ironía narrativa. Aunque Billy logra realizar sus deseos gracias a la fantasía, la realidad es que se encuentra completamente enajenado del mundo. Su hilarante estrellato en el zoológico alienígena es la manera como una insistente necesidad interna y creativa de dar coherencia a su existencia es satisfecha por los mejores elementos disponibles en las circunstancias de Billy.

Como sostiene Lawrence Broer, lo llamativo de *Matadero Cinco* es que nos presenta al protagonista más completamente desmoralizado de todas sus obras, al tiempo que recoge la afirmación de principios más positiva de la trayectoria literaria de Vonnegut en la voz del

narrador¹¹¹. Esto nos lleva a recordar aquello que apuntamos en 4.3 sobre la dialéctica de la imaginación apocalíptica. Según Ketterer, “el cumplimiento de la imaginación apocalíptica exige que el caos destructivo dé finalmente lugar a un orden nuevo” (KETTERER, 1976; 24). Este orden nuevo se manifiesta en la novela, por un lado, con el irónico final feliz de la fantasía de Billy; y por otro, con un final abierto en el plano extradiegético, en que el lector ha de interpretar por sí mismo y tomar conciencia, con el narrador, de la posibilidad y responsabilidad de hacer las propias elecciones. Así, considerar a Vonnegut un escritor pesimista o fatalista es un error y una simplificación, tanto como no tomar en cuenta la impronta distópica de sus ficciones.

En la novela se produce un desdoblamiento que le permite al autor “exorcisar” sus demonios a través del personaje de Billy Pilgrim: “Billy [...] becomes Vonnegut’s scapegoat, carrying the author’s heaviest burden of trauma and despair but whose sacrifice makes possible Vonnegut’s own rebirth” (BLOOM, 2000; 106)¹¹². Como ha demostrado Otto Rank, el arte encierra una tendencia esencial a la *self-creation* que, si bien ha salido a la luz en la psicología del artista moderno, dicha tendencia es inherente a la creación artística de toda época. La noción de *genio*, que va ganando protagonismo a partir del Renacimiento, significó, a nivel psicológico, la apoteosis del hombre como personalidad creadora; mientras que, a nivel sociológico, valió el reconocimiento del *genio* como un factor cultural de alto valor para la comunidad, ya que asume el rol del héroe divino¹¹³.

“[...] The actual process which leads a man to become an artist is usually one of which the individual is not conscious... Needless to say, this purely internal process does not suffice to make an artist, let alone a genius, for, as Lange-Eichbaum has said, only the community, one’s contemporaries, or posterity can do that. Yet the self-labelling and self-training of an artist is the indispensable basis of all creative work, and without it general recognition could never arise. The artist’s lifelong work on his own personality appears to run through definite phases, and his art develops in proportion to the success of these phases. In the case of great artists the process is reflected in the fact that they had either a principal

¹¹¹ Tal como señalamos en el apartado 3.2 (y sus secciones) de este trabajo, el protagonista de la novela de autoformación posmodernista es representado en un estado de regresión, mientras que es el narrador quien cobra importancia a la hora de culminar el proceso iniciático.

¹¹² “Billy [...] se convierte en el chivo expiatorio de Vonnegut al concentrar casi todo el peso del trauma y la desesperación del autor, pero cuyo sacrificio hace posible el renacimiento mismo de Vonnegut”. En una entrevista para la BBC Vonnegut declara que la historia de Billy Pilgrim y sus viajes en el tiempo fueron concebidos con el fin de dar un respiro (*a breather*) al lector, y a sí mismo, del oscuro y trágico tema central de la masacre, comparando su función a la de los graciosos o bufones en los dramas de Shakespeare, lo cual se vincula, además, con el recurso catártico del humor, como señalamos más adelante.

¹¹³ Véase RANK (1989), p. 23-29.

or a favourite work, at which they laboured all their lives (Goethe's Faust, Rodin's Porte d'enfer, Michelangelo's Tomb of Julius, and so on), or a favourite theme, which they never relinquished and which came to be a distinct representation of themselves (as, for example, Rembrandt's self portraits). On the other hand, this process of the artist self-forming and self-training is closely bound up with his life and his experiences." (RANK, 1989; 37-38.)¹¹⁴

En relación con las afirmaciones clave de Rank, es precisamente el autor-narrador¹¹⁵ quien logra la completa realización del esquema de iniciación, lo cual se pone de manifiesto en el primer capítulo de la novela. En él, el narrador nos revela las circunstancias en las que se produjo su toma de conciencia respecto a la responsabilidad del acto de escribir. A modo de marco narrativo, el capítulo uno es de gran importancia para rastrear la evolución de la actitud del autor-narrador respecto de su experiencia de la guerra y la composición del libro. En palabras del mismo Vonnegut: "In 1968, the year I wrote *Slaughterhouse-Five*, I finally became grown up enough to write about the bombing of Dresden." (VONNEGUT, 2007; 17.)¹¹⁶ Es importante destacar que Vonnegut no ha llamado "Prólogo" a esta sección, sino "Uno". Al incorporarla al cuerpo de capítulos, dicha sección, al mismo tiempo que remite a un plano ontológico diferente, se vuelve parte de la ficción misma. O, en otras palabras, vuelve a la ficción parte de la realidad del autor, problematizando los límites entre ambos órdenes y exigiendo al lector la tarea de elaborar la distinción él mismo.

El contraste entre el "traficante de momentos apoteósicos y emocionantes, de caracterizaciones y diálogos maravillosos, de comparaciones y «suspenses»" (VONNEGUT,

¹¹⁴ "[...] El proceso real que lleva a un hombre a convertirse en artista es usualmente uno del cual el individuo no es consciente... No hace falta decir que este proceso netamente interno no basta para hacer a un artista, menos aún a un genio, ya que, como Lange-Eichbaum ha dicho, sólo la comunidad, los propios contemporáneos, o la posteridad, pueden hacerlo. Sin embargo, la denominación y entrenamiento de sí mismo por un artista es la base indispensable de todo trabajo creativo, y sin ella nunca podría darse el reconocimiento general. El trabajo, de toda la vida, del artista sobre su personalidad parece atravesar fases definidas, y su arte se desarrolla en proporción al éxito en dichas fases. En el caso de los grandes artistas, el proceso se refleja en el hecho de que tienen, o bien una obra favorita o principal sobre la que han trabajado toda su vida (*Fausto*, de Goethe; la *Puerta del Infierno*, de Rodin; la *Tumba de Julio*, de Miguel Ángel, etc.), o bien un tema preferido al que nunca renunciaron o que llegó a ser una inconfundible representación de ellos mismos (como, por ejemplo, los autorretratos de Rembrandt). Por otra parte, este proceso de la formación y entrenamiento de sí mismo por el artista está íntimamente ligado a su vida y sus experiencias."

¹¹⁵ Resultan más que importantes las postulaciones de T. J. Matheson, quien sostiene que el narrador (la voz del primer capítulo que se hace notar claramente a lo largo de la novela y que se identifica como Vonnegut mismo) es "a consciously crafted figure" (*una figura conscientemente construida*), un verdadero personaje en la novela. (MATHESON, 1984; 229.) Esto armoniza con la oposición a los modos del relato testimonial canónico y su narrador-historiador "fiel a la verdad", advertida al comienzo mismo de la novela en las frases "All this happened, more or less" y "The war parts, anyway, are pretty much true".

¹¹⁶ "En 1968, el año en que escribí *Matadero Cinco*, había alcanzado al fin la madurez suficiente para escribir sobre el bombardeo de Dresde."

2010; 12)¹¹⁷, como se presenta primero; y el hombre que afirma haber enseñado a sus hijos que “jamás tomen parte en matanza alguna bajo ningún pretexto” son la prueba más clara de esto. Así como el hecho de que el gran libro sobre el bombardeo de Dresde acabe por ser “*this lousy little book*”, cuyo costo (psicológico, sobre todo) el autor-narrador lamenta. Destacando el desarrollo moral y estético de las respuestas de un artista ante los grandes acontecimientos de su tiempo, Vonnegut contrapone al artista comercial (el *traficante* literario) el artista responsable y consciente de su oficio, de la misma manera que contrapone su novela esquizofrénica y desgarrada a la épica vacía, la ficción hollywoodense y la lectura escapista de las obras de Kilgore Trout por Billy Pilgrim.

La actitud inicial del autor-narrador muestra su falta de seriedad y compromiso con respecto a la guerra y una ausencia de responsabilidad como escritor. Los párrafos se suceden y cuentan cómo Vonnegut fue a visitar a su viejo amigo y excombatiente para recordar anécdotas de guerra que pudieran servirle para su famoso libro sobre Dresde. Hasta el momento de su confrontación con Mary O’Hare, el tema de su libro, la guerra, es tratado por el narrador con ligereza e ingenuidad. El vocabulario y modo de hablar corresponden más al carácter emocional de un adolescente entusiasmado que al de un veterano, el cual está mejor representado por Bernard O’Hare:

«“Listen-” I said, “I’m writing this book about Dresden. I’d like some help remembering stuff. I wonder if I could come down and see you, and we could drink and talk and remember.”

He was unenthusiastic. He said he couldn’t remember much. He told me, though, to come ahead.

“I think the climax of the book will be the execution of poor old Edgar Derby,” I said. “The irony is so great. A whole city gets burned down, and thousands and thousands of people are killed. And then this one American foot soldier is arrested in the ruins for taking a teapot. And he’s given a regular trial, and then he’s shot by a firing squad.”

“Um,” said O’Hare.

“Don’t you think that’s really where the climax should come?”

“I don’t know anything about it,” he said. “That’s your trade, not mine.”»

(VONNEGUT, 1991; 4-5.)¹¹⁸

¹¹⁷ “As a trafficker in climaxes and thrills and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations, I had outlined the Dresden story many times.” (VONNEGUT, 1991; 5).

¹¹⁸ “—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.”

El uso de la palabra ‘*trade*’ en este pasaje remite a la idea de un ejercicio inescrupuloso y banal de la escritura. Este aspecto está representado asimismo por el personaje de Kilgore Trout.

Además de Billy Pilgrim, Trout también funciona en el contexto de la novela como elemento de compensación y complemento del proceso de iniciación del narrador. No se trata simplemente del autor de las obras que lee Pilgrim, sino también del *alter ego* de Vonnegut¹¹⁹. Trout personifica al escritor fracasado, y aparece en la novela como un explotador de adolescentes a quienes contrata para vender suscripciones a un periódico y repartir sus ejemplares. Se caracteriza por ser un hombre amargo, cínico, que no pierde oportunidad para burlarse de alguien. Ha escrito probablemente 75 novelas, según el narrador, pero no lleva la cuenta. Jamás ganó dinero con su obra. La narración nos revela, asimismo, que es débil ante la adulación, por ejemplo, cuando en la fiesta de aniversario de Billy y Valencia todos se acercan a él porque es “un escritor” y disfruta de esos instantes de celebridad. Trout carga con el ingenio y la acidez del escritor visionario, pero descuidado y escéptico. Le sirve a Vonnegut como una caricatura de sí mismo que contribuye a complejizar la imagen del “escritorzuelo” autor de obras folletinescas, condición en la que fue encasillado por largo tiempo, pero gracias a la cual pudo ganarse la vida y aprender el oficio de escribir. Por otra parte, Trout representa al escritor lúcido pero viciado por el cinismo y, por lo tanto, incapaz de asumir un compromiso ético. No obstante, si bien Trout es descrito como un hombre áspero y vil, es el único que se preocupa por averiguar la raíz de la desestabilización emocional de Billy en la escena de la fiesta de aniversario, observándolo y haciéndole preguntas hasta el momento en que Billy se retira y le prohíbe ir tras él.

En la novela se interpolan los argumentos de algunas de sus historias. Ya nos hemos referido a dos de ellas previamente: *Maniacs in the Fourth Dimension* y *The Gospel from Outer Space*. Además, se cita brevemente el argumento de una historia sin nombre, a modo de parábola, sobre un árbol de dinero que se alimenta de la sangre de los seres humanos que se

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.” (VONNEGUT, 2010; 12.)

¹¹⁹ Él mismo Vonnegut lo declara en el prólogo de *Timequake*: “Trout doesn’t really exist. He has been my alter ego in several of my other novels.” (“Trout no existe realmente. Ha sido mi alter ego en varias de mis otras novelas.”) (VONNEGUT, 1998; XV.) Nótese que las iniciales del nombre del personaje coinciden con la inicial y la letra final del nombre del autor, a la vez que constituye prácticamente un anagrama.

matan unos a otros alrededor de él. Otra historia es *The Gutless Wonder* (o “La maravilla cobarde”), que cuenta la historia de un androide rechazado por la sociedad a causa de su mal aliento. El mismo androide formó parte de un escuadrón de bombardeo, dado que los robots no tienen conciencia de lo que significa devastar ciudades y pueblos llenos de gente inocente. Sólo cuando logra curar su problema de aliento, la gente lo acepta. Es evidente la denuncia de la insustancialidad de ciertos valores sociales así como de la ausencia de sentido crítico y compromiso ético de gran parte de la sociedad.

Cerca del final de la novela, *The Big Board* nos revela el origen de la fantasía del zoológico tralfamadoriano de Billy. Se trata de la historia de una pareja humana que vive en las mismas circunstancias que Billy en Tralfamadore. Básicamente se muestra cómo los alienígenas manipulan las emociones y pensamientos de los terrícolas haciéndoles creer que tienen acciones en la Bolsa y vinculando el devenir de los hechos con el grado de fervor de sus plegarias. Otra historia sin título citada brevemente cuenta que un viajero en el tiempo logra volver a la época cuando Jesús tenía 12 años y observa cómo este y su padre José reciben, felices por tener trabajo, el encargo de construir una cruz en la que se crucificará a un predicador y alborotador.

Todas estas historias están imbuidas del sarcasmo que caracteriza a Kilgore Trout, que es a la vez el de Vonnegut. Como recurso metaficcional, dichos sucintos argumentos sirven a Vonnegut para iluminar aspectos de la trama narrativa principal, a la vez que para ofrecer un punto de vista diferente puesto que le permiten expresar indirectamente sus críticas y postular valores morales.

Pero lo más importante para nuestro análisis no es la mera oposición entre el *traficante literario* y el *escritor comprometido*, sino el hecho de que, en el primer capítulo, el narrador nos revela las circunstancias en las que se produjo su toma de conciencia de la responsabilidad que conlleva el acto de escribir. Este proceso conforma la nueva fase iniciática, que implica el verdadero *regreso*, y no la *regresión*. La obra se convierte en el *elixir* de los dioses que el escritor trae a su comunidad tras las batallas libradas por el espíritu creador.

El evento más importante que le hizo tomar conciencia tuvo lugar durante la visita a la familia O’Hare, con el fin de recordar historias o anécdotas de la guerra para su libro. Como se puede leer en la cita anterior de la novela, al comunicarse telefónicamente con O’Hare para concertar un encuentro, las ideas del narrador no son recibidas con el mismo entusiasmo que él manifiesta. De hecho, el entusiasmo de Bernard es nulo.

A ello se suma la irritación de su esposa, Mary O'Hare, a quien está dedicada la novela. Al llegar a la casa de los O'Hare, a la que va con su hija y una amiga de esta, el narrador comienza a notar la hostilidad en el ambiente por parte de la esposa de su ex camarada. Sin entender muy bien qué pasa, todo se aclara cuando Mary finalmente explota y dice: *"You were just babies then!"*¹²⁰ Y el narrador lo confirma: *"I nodded that this was true. We had been foolish virgins in the war, right at the end of childhood"*¹²¹.

Pero la preocupación del personaje femenino va más allá: inquiere al narrador cómo será su historia de guerra, a lo que este responde, vacilante, que no sabe. Entonces, Mary finaliza su denuncia:

«"Well, I know," she said. "You'll pretend you were men instead of babies, and you'll be played in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some other glamorous dirty old men. And war will look just wonderful, so we'll have a lot more of them. And they'll be fought by babies like the babies upstairs."

So then I understood. » (VONNEGUT, 1991; 14-15.)¹²²

La escena representa sumariamente el nacimiento de una nueva conciencia literaria y el inicio de una etapa de madurez para el narrador, lo que se verifica en el tono afirmativo y sentencioso de algunos pasajes a continuación:

"I have told my sons that they are not under any circumstances to take part in massacres, and that news of massacres of enemies is not to fill them with satisfaction or glee.

I have also told them not to work for companies which make massacre machinery, and to express contempt for people who think we need machinery like that." (VONNEGUT, 1991; 19.)¹²³

Como decíamos (en el apartado 3.2), la consolidación de las instituciones en su papel rector de la formación de los individuos para su adaptación a un sistema que no ha de

¹²⁰ "—¡Entonces no erais más que niños!" (2010; 20.)

¹²¹ "Asentí. Era cierto, durante la guerra no éramos más que unos necios e ingenuos bebés, recién sacados del regazo de la madre." (VONNEGUT, 2010; 20.)

¹²² "—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." (VONNEGUT, 2010; 20-21.)

¹²³ "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." (VONNEGUT, 2010; 24-25.)

cuestionar, sino reproducir y aceptar, ya desde inicios del siglo XX fue desdibujando el carácter moral y espiritual de la búsqueda de uno mismo.

«It was a routine speech we got during our first day of basic training, delivered by a wiry little lieutenant: “Men, up to now you’ve been good, clean, American boys with an American’s love for sportsmanship and fair play. We’re here to change that.

Our job is to make you the meanest, dirtiest bunch of scrappers in the history of the world. [...]

Never hit a man above the belt when you can kick him below it. Make the bastard scream. Kill him any way you can. Kill, kill, kill – do you understand?»
(VONNEGUT, 2008; 33.)¹²⁴

El pasaje ha sido tomado de un texto publicado póstumamente en el que Vonnegut brinda su agudo y doloroso testimonio de la brutalidad vivida en Dresde. El relato no sólo desnuda la angustia del testigo y sobreviviente, sino también expone la irracionalidad de la guerra y la organización militar como instituciones que contradicen y enferman la democracia y la sociedad. La narración deja al descubierto la perplejidad del autor y la trivialidad peligrosa con que muchísima gente, familiarizada o no con la crudeza de la guerra, toma el exterminio del enemigo y la muerte.

De acuerdo con Erich Fromm:

“Desde el punto de vista del humanismo normativo, tenemos que llegar a un concepto diferente de la salud mental; la misma persona que se considera sana en las categorías de un mundo enajenado, desde el punto de vista humanístico parece la más enferma, aunque no de una enfermedad individual, sino de un defecto socialmente moldeado. La salud mental, en el sentido humanista, se caracteriza por la capacidad para amar y crear, por la liberación de los vínculos incestuosos con la familia y la naturaleza, por un sentido de identidad basado en el sentimiento del yo que uno tiene como sujeto y agente de sus potencias, por la captación de la realidad interior y exterior a nosotros, es decir, por el desarrollo de la objetividad y la razón”.
(FROMM, 1970; 171.)

¹²⁴ «Se trataba de un discurso de rutina en nuestro primer día de entrenamiento básico, a cargo de un pequeño y enjuto teniente: “Hasta ahora han sido pulcros y buenos muchachos norteamericanos amantes del deporte y el juego limpio: Estamos aquí para cambiar eso.

Nuestro trabajo es hacer de ustedes la cuadrilla más sucia y ruin de combatientes en la historia del mundo” [...] Nunca golpeen a un hombre por arriba de la cintura cuando pueden hacer por debajo. Hagan que el cabrón/bastardo/hijo de puta chillen. Mátenlo como puedan. Maten, maten, maten; ¿entienden?»»

En un contexto donde predomina el gregarismo y la movilidad social se convierte en un fin en sí mismo carente de todo carácter simbólico que eleve al espíritu en su mérito y nobleza, el ejercicio de la creatividad y la conquista de la identidad sólo pueden darse por vías solitarias y completamente azarosas, cuando la disposición individual es lo suficientemente fuerte y el entorno mínimamente favorable. Vonnegut es consciente de que lograr la madurez y ser feliz en la vida es algo que lamentablemente no está al alcance de la mayoría, y por eso nos presenta a gran número de sus personajes como seres simples, ilusos, mezquinos, débiles o escépticos. Como él mismo advierte: “There are no villains in my novels”.

Esto se debe también a su visión del ser humano como una “víctima”, a menudo, tanto del entorno como de sus propias limitaciones. Alcanzar la madurez, que es, en otras palabras, alcanzar un desarrollo pleno y sano de las propias facultades, en el contexto de un mundo enfermo que permite masacres como la de Dresde, es tarea hartó difícil:

“There are almost no characters in this story, and almost no dramatic confrontations, because most of the people in it are so sick and so much the listless playthings of enormous forces. One of the main effects of war, after an, is that people are discouraged from being characters.” (VONNEGUT, 1991; 164.)¹²⁵

Sin embargo, mientras los personajes vonnegutianos aparecen como los lánguidos juguetes de fuerzas arrolladoras¹²⁶, *Matadero Cinco* muestra otro modo de lidiar con las pruebas de la experiencia.

La capacidad de reírse del mundo y, sobre todo, de uno mismo y sus limitaciones, se vuelve clave para un renacimiento del espíritu. Como Vonnegut ya había escrito en el fragmento siguiente de *Cat’s Cradle* (en que el personaje de Frank Hoemaker responde a una pregunta del narrador-protagonista):

“Maturity, the way I understand it”, he told me, “is knowing what your limitations are.” He wasn’t far from Bokomon in defining maturity. “Maturity”,

¹²⁵ “En esta historia no existen personajes ni situaciones dramáticas, puesto que la mayoría de personajes que la integran están enfermos y son totalmente ajenos al juego de los grandes poderes; uno de los principales efectos de la guerra es que la gente pierde la fuerza de ánimo suficiente para conservar su personalidad.” (VONNEGUT, 2010; 145-146.)

¹²⁶ Una de las más importantes influencias literarias de Vonnegut fue Mark Twain. Nótese en esta imagen (“*the listless playthings of enormous forces*”) una posible referencia a la temática de *The Mysterious Stranger*, el último cuento o nouvelle de Twain.

*Bokonon tells us, "is a bitter disappointment for which no remedy exists, unless laughter can be said to remedy anything." (VONNEGUT, 1980; 134.)*¹²⁷

En definitiva, el humor se muestra como la manera más efectiva para el autor-narrador de recordar y exorcizar su experiencia del horror: "*I saw the destruction of Dresden. I saw the city before and then came out of an air-raid shelter and saw it afterward, and certainly one response was laughter. God knows, that's the soul seeking for some relief. (...) Humour is an almost physiological response to fear.*" (VONNEGUT, 2007; 3.)¹²⁸ Cabe aclararse que no se trata de un humor vacío y chabacano, sino del carácter trascendental de la risa cuando sobreviene al llanto. Es el humor sagaz y reformador de la sátira y la ironía. Para contrarrestar la sobriedad y el tono sentencioso de los pasajes citados más arriba, Vonnegut recurre al humor como lenguaje catártico.

Matadero Cinco se abre con un enunciado vacilante:

"All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true."

Ese "más o menos" advierte al lector sobre el carácter ficcional de lo que se dispone a leer, al enfatizar el *modus* sobre el *dictum*. De entrada se desarticula el aspecto mimético de la ficción y se deconstruye cualquier expectativa lectorial de discurso histórico o netamente autobiográfico, aquella ilusión de captar y transmitir los hechos "tal como sucedieron". La elección misma del lenguaje tiene que ver con el rechazo de las convenciones narrativas del realismo, lo cual a su vez se halla comprendido en la poética posmodernista¹²⁹.

Vonnegut utiliza un lenguaje muy coloquial, descarnado y directo. Las frases son cortas y a menudo efectivas para transmitir con contundencia el mensaje. A propósito de ello, son valiosas las apreciaciones de Ketterer respecto del estilo de Vonnegut: "En términos técnicos, el estilo de Vonnegut es *paratáctico*: se caracteriza por la sucesión de oraciones directas que no implican distinciones jerárquicas." (KETTERER, 1976; 335). Es decir, presentan la urgencia de un telegrama, a la manera de la estructura de las novelas tralfamadorianas. Esto tiene que ver con otra observación de Ketterer acerca de la técnica asociativa de Vonnegut. En la novela se reiteran imágenes que vinculan una anécdota a otra, un pasaje a otro: "*like mustard gas and roses*", "*blue and ivory feet*", "*a dog barked*". Si bien estas imágenes tienden a llamar la atención sobre sí mismas, constituyen un claro recurso

¹²⁷ «-La madurez, tal y como yo la entiendo -me dijo-, es saber cuáles son tus limitaciones. En su definición de la madurez no estaba muy lejos de Bokonon. "La madurez -nos dice Bokonon-, es una decepción amarga que no tiene remedio, a menos que se diga que la risa lo remedia todo.»»

¹²⁸ "Yo vi la destrucción de Dresde. Vi la ciudad antes y la vi después, cuando salí de un refugio antiaéreo, y ciertamente una respuesta/reacción fue la risa. Dios sabe, esa es el alma buscando algún alivio. (...) El humor es prácticamente una respuesta fisiológica al miedo."

¹²⁹ Véase el apartado 3.2 de nuestro trabajo.

mnemotécnico al servicio del lector, con el que Vonnegut deliberadamente lo invita a detenerse y reflexionar sobre lo que está leyendo.

Una breve comparación entre *Matadero cinco* y *El progreso del peregrino* puede resultar útil para poner de relieve el aspecto satírico de aquella y resaltar, al mismo tiempo, las operaciones a nivel metaficcional. Ambas comienzan con una introducción en la que una voz narrativa, identificada como el autor, hace referencia a la composición de la obra y sus circunstancias, manifestando las razones que los han llevado, en su deseo y necesidad de lidiar con inquietudes de orden existencial, a recurrir a la ficción.

*“And now, before I do put up my pen,
I’ll show the profit of my book...”*

[...]

*“This book it chalketh out before thine eyes
The man that seeks the everlasting prize;
It shows whence he comes, whither he goes,
What he leaves undone, also what he does;
It also shows you how he runs and runs
Till he unto the gate of glory comes.”*

[...]

*“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; 13-14.)¹³⁰

Pero, mientras el narrador de Bunyan busca convertir al lector y guiarlo en el camino hacia Dios, atribuyendo casi un poder milagroso a su obra, el narrador de *Matadero Cinco* hace lo opuesto, declarando abiertamente que su libro le ha costado muchísimo, poniendo en duda que haya valido la pena. Claro, esto no es así realmente, sino que constituye una estrategia más eficiente para captar la atención del lector posmoderno, muy similar a la utilizada por Salinger al comienzo de *The Catcher in the Rye*.

“I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time.”

“It [the book] is so short and jumbled and jangled... because there is nothing intelligent to say about a massacre.”

¹³⁰ “Y ahora, antes de soltar la pluma / De este mi libro mostraré el provecho...”. “Este libro a tu vista pone al hombre / Que va buscando incorruptible premio: / Muestra de dónde viene, a dónde marcha, / Lo que deja de hacer y deja hecho; / Muestra cómo camina paso a paso, / Hasta que llega vencedor al cielo”. “Este libro hará un viajero de ti, / y por su consejo te guiarás; / te guiará a la Tierra Santa, / si comprendes sus indicaciones. / Sí, hará que el perezoso sea diligente / y que el ciego vea cosas maravillosas.”

“People aren’t supposed to look back. I’m certainly not going to do it anymore. I’ve finished my war book now. The next one I write is going to be fun. This one is a failure...” (VONNEGUT, 1991; 2; 19; 22.)¹³¹

En el poema alegórico el propósito educativo es explícito; mientras que en la novela de Vonnegut, la estrategia satírica y metaficcional de desacreditar su propia obra contribuye a dejar implícita una postura ética para la que una declaración de principios directa y seria habría sido ineficaz por la fuerte posibilidad de sonar falsa y grandilocuente en un contexto de ánimos desencantados y escépticos. Esto responde, además, a una de las técnicas básicas de la sátira: la reducción, que opera mediante la degradación o desvalorización, en este caso, del mismo autor¹³². El tratamiento satírico de su condición de escritor y de la composición de su obra permite a Vonnegut entregar su mensaje: tomar demasiado en serio las cosas puede ser tan ineficaz como considerarlas con ligereza.

Además, la prédica antibelicista se opone a la guerra contra el pecado impulsada por el poema de Bunyan, representación alegórica del camino a la salvación, y en esa oposición se produce una vez más un irónico desnudamiento de la moral cristiana, de origen puritano, que se encuentra en las bases de la idiosincrasia estadounidense. El paralelismo con la cruzada de los niños también refuerza esta ironía del ideal del guerrero cristiano. Los combatientes norteamericanos no son más que niños inocentes arrancados de sus hogares para ser enviados a una guerra, como terneros al matadero, inconscientes de las verdaderas causas.

6) CONCLUSIÓN: *Matadero Cinco* como novela de autoformación posmoderna.

Como hemos visto, el proceso de iniciación en *Matadero Cinco* se despliega sobre la base de tres personajes: Billy, Kilgore Trout y el autor-narrador, Vonnegut; y a través de la imbricación de tres planos diegéticos, representados por sus espacios: Tralfamadore, Ilium y Dresde.

¹³¹ “*Me disgustaría decir lo que este asqueroso librito me ha costado en dinero, malos ratos y tiempo*”. “*...Si este libro es tan corto, confuso y discutible es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza*.” “*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 más divertido. Porque este será un fracaso*.” (VONNEGUT, 2010; 10; 24-25; 27.)

¹³² Vonnegut no pierde oportunidad para rebajarse a sí mismo y a aquello relacionado con él, como su libro. Por ejemplo, se refiere a su obra ya como “asqueroso librito”, ya como “mi famoso libro sobre Dresde”. En el capítulo uno cita un poema humorístico de carácter obsceno para aludir a su experiencia en Dresde, resaltando la inutilidad de su memoria a la hora de escribir un libro que le haga ganar dinero a partir de sus recuerdos del bombardeo. También se muestra defecando su cerebro en un pasaje de la novela. Para el estudio de la sátira y sus técnicas, nos remitimos al trabajo de Hodgart, Matthew (1969), *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Según Brian McHale, en la literatura posmodernista nos encontramos con mundos problemáticos, heteróclitos, que no pueden ser considerados en términos de verdadero o falso. El tratamiento del espacio ficcional resalta su cualidad plural e inabarcable, su capacidad contenedora de un gran número de fragmentarios mundos posibles coexistentes a la vez que mutuamente excluyentes, en el que colapsan las fronteras ontológicas: las alucinaciones y fantasías se vuelven reales; las metáforas, literales; los mundos ficcionales de los medios masivos –como el cine y la prensa– se mezclan con la realidad histórica. Esto se verifica en *Matadero Cinco*, donde: “*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; 187)¹³³. La alternancia narrativa de diferentes espacios (el frente de batalla y la ciudad de Dresde, Ilium, y Tralfamadore) en el recorrido que va marcando el relato contribuye justamente a generar dicho efecto, o sea, a desdibujar los límites que separan a unos de otros y a acentuar su entrecruzamiento al producir una *espacialización* del tiempo por la yuxtaposición de pasado, presente y futuro. Además, dichos espacios corresponden a niveles ontológicos disímiles, y aquí debemos agregar un cuarto espacio: aquel donde Vonnegut narra la historia de por qué y cómo llegó a escribir *Matadero Cinco*, espacio que se configura mediante la utilización de técnicas metaficcionales como, por un lado, hacer de la problemática misma de escribir la novela uno de sus temas centrales; segundo, asumir como autor la voz del narrador en primera persona.

El tono autobiográfico del primer capítulo junto con las intromisiones en el desarrollo del relato acusan una categoría ontológica superior a la mera ficción. Nos encontramos con un espacio que constituye el nivel más próximo al mundo fuera de la novela, o sea, el de la “realidad objetiva”. Este espacio contiene a los otros (Dresde, Ilium, Tralfamadore) y en él se completa el proceso de iniciación en las entidades de narrador y lector. Así, el acto mismo de escribir *Matadero Cinco*, como queda evidenciado en el primer capítulo, implica un nuevo espacio o dimensión para el desarrollo de los objetivos de la obra en tanto novela de autoformación.

¹³³ “La ausencia de un comentario crítico sobre la psicosis de Billy persuade a muchos lectores y críticos a tomar los viajes en el tiempo como literales más que delirios esquizofrénicos o ensueños retrospectivos altamente detallados provocados por el trauma y la sugestión.”

Es precisamente la relación entre narrador y lector, entre el acto de narrar y el de leer, la que se actualiza y a la que se orienta todo el potencial de la novela de autoformación, y más acentuadamente en el contexto posmoderno.

Beddow explica en su ya citado trabajo, mediante el análisis del *Bildungsroman* canónico, que la trayectoria “ideal” de Wilhelm Meister en su proceso de aprendizaje, cerrada con un final aparentemente armonioso, no debe cegarnos ante la subyacente severidad de la novela. Para Beddow, si se considera la obra de Goethe como la mera historia del aprendizaje de Wilhelm, significa que no se ha entendido nada. El desarrollo providencial de Wilhelm a pesar de sus arrebatos y errores constituye una ironía en contraste con el destino poco feliz de otros personajes y la distancia del narrador respecto de lo narrado. Es el proceso en sí lo que la novela busca transmitir, para Beddow, y no el resultado concreto para un personaje. El afortunado desenlace ofrece una perspectiva de resolución positiva para el proceso en cuestión que se ve opacada por la perplejidad de Wilhelm. La ironía de su índole ficcional pone de relieve que se trata de un final artificial, articulado en el marco de una trama novelesca y providencial, pero muy lejano de la realidad extradiegética y el mundo natural.

Esta ironía de la evidencia del estatuto ficcional se potencia en *Matadero Cinco* y está en consonancia con la profundización del tratamiento de la metaficción en la novela posmoderna, dada la distancia entre la perspectiva del autor-narrador y los personajes.

El hecho de asumir la voz del narrador en *Matadero Cinco* tiende un puente hacia la realidad extradiegética, lo cual da al lector la posibilidad de ser iniciado a través del arte, mediante una experiencia estética, reflexiva y creativa.

Como señala Rodríguez Fontela, citando a Martin Swales y Liisa Saariluoma, la independencia de las entidades narrativas *autor/narrador/protagonista/lector* y el carácter reflexivo hacen del *Bildungsroman* un proceso de autoformación no sólo para el héroe sino también, y sobre todo, para el autor-narrador y para el lector:

“Los sujetos narrativos se descubren a sí mismos desde el marco de sus propias experiencias vitales, mediante la hermenéutica que cada uno de ellos practica sobre el proceso formativo textualizado del protagonista.” (R. FONTELA, 1996; 38-39.)

El distanciamiento satírico del autor-narrador con respecto a su libro es una marca del carácter reflexivo de la obra. La ironía funciona como un mecanismo que le permite objetivar la mirada con respecto a lo narrado, y demandar al lector una interpretación activa del texto, en oposición al tipo de lecturas que hace Billy Pilgrim.

Como ya observamos en 3.2.2, la deliberada insistencia en que la narración constituye una ficción es característica de las novelas de autoformación posmodernas. De modo que, al resaltar

los diferentes niveles ontológicos en los mundos propuestos en la novela, Vonnegut, como autor posmodernista, logra promover una lectura más crítica y distanciada de su obra. A partir de la metaficción, se recrea en la narración el espacio de reflexión del proceso creativo y se proyecta la importancia de la introspección al proceso de lectura.

Esta preocupación por llevar la problemática del proceso de escritura al lector implica una conciencia del poder trascendental de la creatividad. El artículo ya citado de Lawrence Broer analiza concisa y acertadamente la representación del artista en gran parte de la obra vonnegutiana. Proyecciones o *alter ego* del autor, la personalidad creadora ocupa un lugar preponderante en la sociedad en virtud de su capacidad formativa.

“(…) *No writer has been more self-conscious in serving his society as a ‘Shaman’, a kind of spiritual medicine man whose function is to expose these various forms of social madness –dispelling the evil spirits of irresponsible mechanization and aggression while encouraging reflectiveness and the will to positive social change...*” (BLOOM, 2000; 103.)¹³⁴

La conciencia del mismo Vonnegut respecto de la función del artista en la sociedad es manifiesta. Por ejemplo, en la novela *Cat’s Cradle*, en una conversación con otros personajes acerca de qué pasaría si hubiese una huelga de escritores, el narrador afirma: “*When a man becomes a writer, I think he takes on a sacred obligation to produce beauty and enlightenment and comfort at top speed.*” (VONNEGUT, 1980; 156.)¹³⁵

O bien, como Vonnegut mismo declara en *A Man without a Country*: “*The arts are not a way of make a living. They are a very human way of making life more bearable. Practicing an art, no matter how well or badly, is a way to make your soul grow, for heaven’s sake. (...) Do it as well as you possibly can. You will get an enormous reward. You will have created something.*” (VONNEGUT, 2007; 24.)¹³⁶

En *Matadero Cinco*, como en muchas de sus obras, Vonnegut articula su fe en las posibilidades redentoras del lenguaje y el acto de contar una historia, porque esta es la forma como el ser humano percibe su vida, con el sentido de responsabilidad que conlleva todo acto de comunicación. La acción de escribir constituye un intento por concienciar, resistir y

¹³⁴ En el artículo “Images of the Shaman in the Works of Kurt Vonnegut” de Lawrence Broer.

¹³⁵ “Cuando un hombre se vuelve escritor, considero que asume la sagrada obligación de crear belleza, cultura y bienestar a la máxima velocidad.”

¹³⁶ “Las artes no son un medio para ganarse la vida. Son un modo muy humano de hacerla más tolerable. Practicar un arte, sin importar cuán bien o mal, es una excelente manera de cultivar tu alma, sólo por el bien de hacerlo. [...] Hazlo tan bien como puedas. Obtendrás una enorme recompensa: habrás creado algo.”

romper con el estado de enajenación, e implica un compromiso con la memoria y el porvenir, ya que madurez, ante todo, significa responsabilidad y conciencia de sí. Como dice Vonnegut, con el humor que lo caracteriza: “*Writers are very lucky people, they can treat their neuroses every day.*”¹³⁷ (MARVIN, 2002; 11.)

De este modo, *Matadero Cinco* no es simplemente la historia de Billy Pilgrim, sino la historia del mismo Vonnegut, y sus intentos por superar una generación de hombres desgarrada por la guerra, la desesperanza y la alienación. Por esta razón, la relación de *Matadero Cinco* con la novela de autoformación resulta evidente, dado que este género no es una mera autobiografía –aunque pueda recurrir a elementos de ella– sino una ficción creada artísticamente sobre la base de la estructura mítica a los fines de que el héroe¹³⁸, proyección simbólica del autor, el lector y todos los hombres, descubra un sentido en la historia de sí mismo, de su vida. Un héroe que, en palabras de Paul Ricoeur, “*se reconnaît dans l’histoire qui’il se raconte à lui même sur lui même*” (RICOEUR, 1985 ; 357).

De esta manera hemos visto cómo la problemática del proceso de iniciación constituye un tema central en la novela de Kurt Vonnegut y la inscribe en el género de la novela de autoformación, especialmente a partir de la participación más activa que requiere del lector y la interacción más trabajada del autor en su obra a través de la voz del narrador. Los personajes de Billy Pilgrim y el autor-narrador (Vonnegut) muestran modos y niveles diferentes de la evolución del aprendizaje, focalizado en la figura del segundo. Este aprendizaje está centrado en la relación con la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, a partir de la experiencia de la guerra y la reinserción del veterano en la sociedad; y es experimentado de modo conflictivo por Billy, un personaje perturbado, sumido en la locura, la pesadilla o la visión distorsionada de la realidad a partir de la lectura. La sátira le permite a Vonnegut tocar estos temas con un humor que desestructura su dramatismo. En el marco de la narrativa posmoderna, su novela de autoformación –o “esquizofrénica”, como él mismo la llamó– puede dar cuenta de las dificultades del aprendizaje, los procesos de maduración y el sentido de trascendencia en el ser humano, en un ambiente que se le vuelve hostil y a menudo absurdo.

¹³⁷ “Los escritores son gente muy afortunada, pueden tratar sus neurosis casi cada día.”

¹³⁸ Este héroe es, en *Matadero Cinco*, el autor-narrador, el personaje de Vonnegut mismo, en su afán por *contar* su experiencia de Dresde.

Bibliografía

Corpus

- Vonnegut, Kurt (1991), *Slaughterhouse-five*, New York, Dell Publishing.
- Vonnegut, Kurt (2010), *Matadero Cinco*, Barcelona, Anagrama.

Bibliografía crítica y complementaria

- Allen, Walter (1976), *El sueño norteamericano a través de su literatura*, buenos Aires, Pleamar.
- Bajtín, Mijail (1990), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- Beddow, Michael (1982), *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. London, Cambridge University Press.
- Berryman, Charles (1985), “After the Fall: Kurt Vonnegut”, *Critique* Vol. 26. Págs. 96-102.
- Bloom, Harold Comp. (2000), *Kurt Vonnegut. Modern Critical Views*. Philadelphia, Chelsea House Publishers.
- Bunyan, John (1964), *The Pilgrim’s Progress*. Chicago, New American Library.
- Campbell, Joseph (2006), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Chomsky, Noam (2002), *El miedo a la democracia*, Barcelona, Crítica.
- Eliade, Mircea (2001), *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona, Kairós.
- Freese, Peter (1995), “Surviving the End: Apocalypse, Evolution, and Entropy in Bernard Malamud, Kurt Vonnegut, and Thomas Pynchon”, *Critique*, Spring Vol.36, No.3, pp.163-176.
- Fromm, Erich (1970), *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica.
 - (1986), *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Paidós.
- Goethe, Johann W. von (2000), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra.
- Harris, Charles B. (1971), *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven: College and University Press.

- Hinchcliffe, Richard (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*, Vol. 20 Issue 3, p. 183-196.
- Hodgart, Matthew (1969), *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Jung, Carl Gustav (1984), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.
- Ketterer, David (1976), *Apocalipsis. Utopía. Ciencia Ficción*. Buenos Aires, Ediciones Las Paralelas.
- Kontje, Todd (1992), *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, Pensilvania, Penn State University Press.
- Lewis, R. W. B. (1955), *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Lukács, Georg (1966), *Teoría de la novela*, México, Grijalbo.
- Marcus, Mordecai (1976), “What is an Initiation Story?” en: May, Charles (ed.), *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, p. 189-201.
- Marvin, Thomas F. (2002), *Kurt Vonnegut, a Critical Companion*, Westport, Greenwood Press.
- Matheson, T. J. (1984). “‘This lousy little book’: The Genesis and Development of Slaughterhouse Five as revealed in Chapter One”. *Studies in the Novel*, 16(2), p. 228 a 240.
- McGinnis, Wayne D. (1975), “The Arbitrary Cycle of Slaughterhouse-Five: a Relation of Form to Theme”, *Critique* 17.1: p. 55-68.
- Mc Hale, Brian (1991), *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge.
- Moretti, Franco (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Mustazza, Leonard (1990), *Forever pursuing Genesis*. London and Toronto Associated University Presses.
- Rank, Otto (1961), *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós.
 - (1961b), *El trauma del nacimiento*, Buenos Aires, Paidós.
 - (1989), *Art and Artist*, New York – London, Norton.
- Ricoeur, Paul (1985), *Temps et récit. Le temps raconté III*. París, Seuil.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación*, Kassel, Reichenberger.
- Simpson, Josh (2004), “‘This Promising of Great Secrets’: Literature, Ideas and the (Re)Invention of Reality in Kurt Vonnegut’s *God bless you Mr. Rosewater*,

- Slaughterhouse-Five, and Breakfast of Champions*; or ‘Fantasies of an Impossibly Hospitable World’: Science Fiction and Madness in Kurt Vonnegut’s Troutean Trilogy”, *Critique*, Spring, Vol.45, No.3, pp.261-271.
- The New York Times, artículo: “Books of the Times: Slaughterhouse-five”. 31 de marzo de 1969.
 - Van Gennepe, Arnold (1986), *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus.
 - Vonnegut, Kurt (1980), *Cat’s Cradle*, New York, Dell.
 - (1988), *Cuna de gato*, Barcelona, Anagrama.
 - (1994), *Welcome to the Monkey House, Palm Sunday*, Londres, Vintage.
 - (2006), *Wampeters, Foma & Granfalloon*, New York, Dial Press.
 - (2007), *A Man without a Country*, New York, Random House.
 - (2008), *Armageddon in Retrospect*, New York, Putnam.
 - Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge.
 - Weber, Max (2004), *Ética protestante*, Buenos Aires, Ediciones Libertador.