

Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut Jr.

Romina Rauber

El orden que impone un cierto modo de percepción de la realidad tiene un alcance limitado a la vez que transmite seguridad. Pero su excesiva racionalidad se convierte en una jaula para la conciencia y puede desembocar en una monstruosa locura. La realidad cotidiana del telediario nos muestra que nada se ha aprendido de la historia como acumulación de barbarie. Las modernas tecnologías del espectáculo y la información nos van anestesiando frente a los horrores que con monumentalidad obscena y morbosa se publican constantemente.

Pero frente al mundo de la “realidad predominante” de la sociedad postindustrial contemporánea, concepto de Alfred Schutz retomado por Peter Berger en el ensayo *Risa Redentora*¹, existen todavía otros subuniversos o “parcelas finitas de significado” que componen nuestra experiencia de lo real. Con la expresión *parcelas finitas de significado*, Schutz y Berger se referían a los subuniversos (expresión tomada de William James) a los que el individuo “emigra” transitoriamente, fuera de la realidad predominante y cotidiana, entre las que se pueden contar los sueños, las experiencias sexuales, las experiencias estéticas intensas, la experiencia religiosa o de lo sagrado, la locura y lo cómico. Cada subuniverso presenta una serie de características, entre ellas, un “estilo cognoscitivo” específico, diferente del de la vida cotidiana, una coherencia dentro de sus confines particulares, que no se puede transponer a los de otro subuniverso, de modo que solo es posible incorporar o abandonar dicho modo de conocer mediante un “salto” (término que Schutz toma de Kierkegaard, en cuanto designación del paso de la incredulidad a la fe religiosa). Es decir, hay otras lógicas más allá de la lógica de la vigilia cotidiana, y cada una conforma modos propios de percibir y relacionarse con el espacio y el tiempo.

Si consideramos lo que Walter Benjamin propone con la imagen dialéctica², o Giorgio Agamben con la contemporaneidad³, las ideas evocadas de fisura en el espacio y de instante en el tiempo permiten considerar un punto mínimo y fugaz en que el hombre capta algo más allá, inasible desde la percepción habitual de las cosas, punto en

¹ Berger, P., *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999, pp. 31-33. Para mayor información véase también *La construcción social de la realidad*, libro en colaboración con Thomas Luckmann.

² Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 465.

³ Agamben, G., “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, pp. 17-29.

que lejanía y cercanía, origen y presente, confluyen efímeramente, como una intuición. Con términos como profanación (Agamben⁴) e iluminación profana (Benjamin⁵) se evoca el residuo de una dimensión sagrada a la que, en el mundo moderno y contemporáneo, el acceso por las vías del mito y el ritual se ha interrumpido. El desarrollo de la técnica refuerza este distanciamiento respecto de la experiencia sagrada por el hecho de que el hombre ya no la necesita, se ha elevado a la categoría de dios creador, aunque un “dios con prótesis”, como dijo Freud⁶.

El aparato narrativo

Kurt Vonnegut Jr. (1922-2007) fue un escritor norteamericano de una prolífica obra en prosa. En el transcurso de su vida fue testigo de una gran crisis económica, una guerra mundial, el ascenso imperial de su país y el acelerado cambio tecnológico que advino con Internet. En lo personal, tuvo que enfrentar el suicidio de su madre, la muerte temprana de su única y muy querida hermana Alice a causa del cáncer días después de la muerte del esposo de esta en un accidente de tren, quienes dejaron 3 hijos huérfanos de los que Kurt y su esposa se hicieron cargo. Todo esto además de sobrevivir al bombardeo de Dresde como prisionero de guerra en 1945.

A partir de los años 60, Vonnegut empieza un camino de progresiva transformación de la técnica narrativa utilizada en sus novelas, en consonancia con una incipiente estética posmodernista y en respuesta a una necesidad de experimentación vinculada a los cambios en las condiciones de producción literaria de su época. Habiendo iniciado su carrera de escritor como autor de relatos cortos que vendía a las revistas populares de los años 50 (como *Colliers*, *Cosmopolitan* y *The Saturday Evening Post*), la irrupción de la televisión en poco tiempo aniquiló el rol de entretenimiento popular de dichas publicaciones, muchas de las cuales desaparecieron o mutaron, dejando de lado la publicación de literatura, lo que significó la pérdida de empleo para muchos escritores, como Vonnegut. Al comienzo, la supervivencia vino con trabajos en relaciones públicas, puestos comerciales y docencia, además de profundizar la incursión en el género de la novela para libros en rústica. Este se volvió el nuevo objetivo para

⁴ Agamben, G., “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, año 26, número 73, 2011. Repositorio digital: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext

⁵ Benjamin, W., “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.

⁶ Freud, S., *Obras completas*, Vol. XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 90.

ganarse la vida como escritor e implicó nuevos desafíos en cuanto a tema y forma. El mismo Vonnegut comenta que al ingresar en el mundo de la novela se hacía necesario prestar más atención a la técnica, ya que el público destinatario era más pretensioso respecto de la forma.

Las estructuras narrativas de las novelas de Vonnegut acusan un discernimiento de la manipulación que todo relato implica respecto de lo narrado. Hay una conciencia del *aparato narrativo* que constituye la trama o argumento de base, y una desconfianza hacia él, puesto que las tramas constituyen patrones que están en la base de las expectativas del lector medio y delimitan lecturas de la realidad simplificadoras de la comprensión del mundo, ya que implican decisiones tomadas a priori, dadas al sujeto, las que menoscaban las posibilidades de ejercicio de la libertad. En el contexto del siglo XX, cuando se va afianzando la idea de que la realidad es un constructo, es decir, el resultado de un modo de ficcionalización operado por una percepción sesgada, que corresponde al funcionamiento mismo del aparato cerebral; la forma como se cuenta una historia es un arma de doble filo.

Benjamin decía que el arte de la narración estaba tocando a su fin, que era cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”⁷. Esta sensación de incomunicabilidad prefigura la expresión del espanto y el vacío causados por la aniquilación masiva y el aparato propagandístico. Lo cierto es que la narración muchas veces no transmite experiencias, sino programas y esquemas de acción desprovistos de la presencia de una sensibilidad particular. La reproductibilidad técnica en la narración es la repetición no siempre bien camuflada del *plot*.

En su fallida tesis de antropología cultural (1947) para la Universidad de Chicago, “Fluctuations Between Good and Evil in Simple Tales”, Vonnegut explicita una serie de tramas narrativas elementales a partir de un gráfico cartesiano en el que el eje vertical corresponde al de la buena-mala fortuna (la mala fortuna abajo) y el horizontal, al del comienzo y el final de una historia. El punto cero del gráfico cartesiano corresponde a la situación humana promedio. A partir de este sencillo experimento, Vonnegut explica el funcionamiento básico de algunos relatos de extendida recurrencia mundial o “universales”. Destaca que en muchos casos el

⁷ Benjamin, W., “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001, p. 112.

argumento narrativo se reduce a la pregunta sobre si al personaje lo favorece la fortuna (o divina providencia) o no. Entre los relatos que aborda sobresale la “trama Cenicienta o Jesucristo”⁸, cuya línea describe un trayecto sinuoso: un inicio de mala fortuna, un ascenso, una terrible caída y un magnífico ascenso final *ad infinitum*. Esto de los ascensos y descensos es como la excitación de una montaña rusa, pero obviando lo que pasa por fuera del paseo. La trama Cenicienta expresa la ilusión modernista del progreso técnico y económico, y la teleología cristiana del fin del mundo y el advenimiento de la nueva Jerusalén, los grandes relatos de los que habló Lyotard.

Estas tramas básicas que sirven de soporte a una narración constituyen el corazón del aparato narrativo. Tomando en cuenta la noción de Jean-Louis Déotte del *appareil* como un modo de aparecer de lo sensible que posibilita la configuración de una temporalidad y comunidad⁹; y las consideraciones de Agamben sobre el *dispositivo* como vinculado a una *economía*¹⁰, dicha trama se instituye como portadora y transmisora de valores que moldean la sensibilidad de los individuos, valores reforzados mediante la ficción, la reelaboración del mito, y sobre la base de la identificación que supone una concepción mimética del lenguaje, que entiende a las palabras como un correlato de lo real, y uniforma las subjetividades de emisor y receptor. A través del aparato narrativo se puede moldear y fortalecer la sensibilidad de los sujetos en una única dirección.

El desmontaje del aparato narrativo que observamos en la obra vonnegutiana se basa en, además del desenmascaramiento de los valores que entraña un relato y en su poder manipulador, la disolución de la trama lineal en un denso tejido de fragmentos que van configurando una respuesta personal a los problemas del mundo actual. Las innovaciones técnicas en la forma de narrar apuntan a un mayor involucramiento de autor y lector. Con *Timequake*, su última novela, Vonnegut sigue esforzándose en luchar contra la ausencia de reflexividad y la manipulación que caracterizan a las tramas narrativas convencionales, a la vez que eludir la escritura de una obra cerrada, desvinculada de la vida, mediante el método del montaje literario, a la manera de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*.

⁸ Véase Vonnegut, K., *A Man Without a Country*, Random House, New York, 2007, pp. 24-37.

⁹ Déotte, J. L., “¿Existe lo «sensible puro»?” en *¿Qué es un aparato estético?*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012, pp. 9-33.

¹⁰ En el sentido referido por Agamben: “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”. *Ibid*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext

***Timequake*: inercia o acción**

Timequake, publicada en 1997, está compuesta a modo de collage, amalgamando anécdotas personales, referencias autobiográficas e historiográficas, ficción, alusiones y citas literarias de otros autores, inserciones de pequeños relatos atribuidos a Kilgore Trout (personaje que aparece en diferentes obras de Vonnegut, y que funciona como *alter ego* del autor), comentarios, cartas, entre otras variedades textuales y enunciativas. *Timequake* ha sido considerada tanto una novela semiautobiográfica, como la autobiografía de una novela¹¹, como un ensayo sobre la condición humana. Ciertamente son calificaciones que revelan rasgos distintivos de la obra.

El carácter reflexivo se pone de manifiesto desde el inicio: Vonnegut asume la voz del narrador para declarar que está cansado, que ya tiene 74 años y es hora de retirarse. Lamenta haber escrito durante 10 años una novela que al final no funciona, a la que llama *Timequake One*. Y añade que la presente versión llamada *Timequake* es la reelaboración de esa primera y fallida novela.

En el prólogo se alude a Ernest Hemingway y *El viejo y el mar*. Vonnegut resume el argumento y cuenta que le preguntó una vez a un pescador de su pueblo en Cape Cod qué pensaba de la historia, a lo que el pescador le respondió que Santiago había cometido la estupidez de no cortar y guardar los mejores trozos del pez espada y dejar el resto a los tiburones. La elección no es casual, *El viejo y el mar* fue la última obra de Hemingway. Vonnegut interpreta que los tiburones representaban a los críticos que habían rechazado la novela de 1950, *Across the River and into the Trees*. Es por ello que Vonnegut ha retaceado su primera versión de *Timequake*, siguiendo el consejo del pescador. Esta secuencia al comienzo de la obra pone al descubierto la compleja articulación de los diferentes espacios que componen la novela: por un lado, el espacio ficcional y literario, la novela que estamos leyendo. Por otro lado, el espacio extraficcional, representado por la anécdota del pescador. Finalmente, el espacio metaficcional, donde se revela la intención y proyecto de recorte de la primera versión de la novela, llamándose la atención sobre su proceso de escritura.

Lo que sería la versión inicial, *Timequake One* (la historia de una interrupción de la expansión del universo cuyo efecto en la vida terrestre es la repetición exacta, sin

¹¹ Klinkowitz, J., *The Vonnegut Effect*, University of South Carolina Press, Columbia, 2010, p. 151.

ninguna variación, de 10 años de historia), se introduce en la narración recién en el capítulo nueve, y no tiene preeminencia a lo largo de la obra, sino que sirve de excusa al autor para ir de un espacio al otro según el tema que lo ocupe. A pesar de este estatuto no preeminente, está en el mismo nivel ontológico que el espacio-tiempo extra y metaficcional. Esto se logra principalmente a través de la yuxtaposición de los tres ámbitos, las figuras del narrador y de Kilgore Trout (*alter ego* de Vonnegut que migra de un espacio al otro) y el clímax de la novela, la escena de una celebración hacia el final.

Con respecto al nombre de la obra, hasta ahora solo se ha publicado una traducción italiana, hecha por Sergio Claudio Perroni, con el título de *Cronosisma*. “Timequake” quiere decir “sismo de tiempo”, aunque semánticamente también implica un “tiempo de sismo”. La palabra *time* en inglés significa tanto un período como un punto temporal, y se utiliza para traducir otras expresiones además de *tiempo*, como *hora*, *vez*, *época*. En inglés, la historia de *time* se vincula con el origen de la palabra *tide* (= marea), y se remonta a las raíces indoeuropeas del sufijo **di mon*, que significa cortar, dividir. Este se ha vinculado también con el griego *demos* (*pueblo*, *tierra*), que comprende la división de la sociedad.

La traducción italiana es acertada en la medida en que *chrónos* designa el tiempo de la sucesión, del devenir, a diferencia de *aión*, el tiempo de la eternidad. La figura del *timequake* tiene una connotación apocalíptica, como colapso o suspensión temporal de la historia. En la ficción novelesca es explicado como una pérdida de confianza del universo, que por un momento duda si debe seguir expandiéndose e interrumpe su expansión, lo que produce un salto hacia atrás de 10 años, aunque sin libre albedrío. Es decir, se trata de un *déjà vu* de 10 años por el que la humanidad repite la historia sin poder cambiar absolutamente nada. La gente se convierte en “robot de su pasado” y, una vez que la repetición llega a su fin, padece la apatía “postcronosísmica”, y millones de accidentes y desastres ocurren porque todo el mundo se ha olvidado de ejercer su libertad de elección. El sismo y la repetición del tiempo histórico funcionan como una hipérbole de la automatización a que propende la rutina, la aceleración y la simultaneidad con que se experimenta el tiempo en el mundo moderno.

La palabra *quake*, por su parte, implica la idea de *sacudida*, *agitación*, *vibración*, *temblor* y *rechinar de dientes*, y es la que aporta la fuerza de la connotación apocalíptica sin referirse realmente a un fin del mundo. No se trata de la típica catástrofe en la que la humanidad sucumbe a una guerra, una bomba o la furia de la naturaleza con la

supervivencia de unos pocos elegidos o la aniquilación total de la raza humana, sino que el desastre sobreviene luego de la repetición, y porque la gente ha olvidado cómo tomar ciertas decisiones básicas (como manejar un auto, dar un paso, etc.); es decir, ha olvidado cómo vivir¹². Este recurso pseudo-apocalíptico trastoca el sentido cristiano de total destrucción necesaria para el advenimiento de un mundo mejor, que está en la base del progreso técnico-industrial. Las alusiones al descubrimiento de América (al decir que el descubrimiento de otro hemisferio hace quinientos años no trajo más felicidad al hombre, sino al contrario) y a la vida de los Igbos y los Mbuti en África, en contraste con la moderna vida occidental, reflejan una nostalgia por una forma de vida más sabia y sana que realmente existió y existe, aunque a veces no parezca más que un experimento intelectual de filósofos occidentales totalmente desmoralizados.

En cuanto a la cuestión del libre albedrío, tema central en la obra vonnegutiana, debemos considerar que, para Vonnegut, hay dos esferas que afectan la vida humana a diferente nivel. Por una parte, el azar y las fuerzas de la naturaleza y el cosmos limitan al hombre, lo superan y pueden contravenir su voluntad. Pero ello no es razón para no tomar decisiones, ya que existe una esfera menor, asequible, en la que el ser humano puede y debe ejercer su voluntad y creatividad para que su vida tenga sentido, y es la de la realidad inmediata que le rodea, la de la vida personal y comunitaria. Así, la humanidad no es libre en lo que respecta al espacio-tiempo de la naturaleza y el cosmos; pero sí es responsable de sus acciones en el marco de la *polis*. El ejercicio de libertad a través de la creatividad es indispensable para la vida en sociedad, puesto que eleva la conciencia del individuo y lo sustrae a la mera condición de autómatas.

El arte como práctica liberadora y transformadora: valor de la expresión individual en la comunidad

En *Timequake* aparecen diseminadas consideraciones clave en relación con el arte y la literatura que comunican una concepción política y social del arte. El corazón del hacer estético es el ejercicio de la creatividad, que es la forma mayúscula que el ser humano tiene de ejercer su libertad. La creación artística es un modo de comunicación,

¹² La idea de un *sismo de tiempo* evoca, aunque Vonnegut no menciona nada al respecto, las profecías de los indios Hopi, de la zona de Arizona, cuyos líderes religiosos decidieron hacer públicas en 1947 como respuesta a las bombas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki, y que ven el fin del mundo como una tercera *sacudida* de la Tierra a manos del Gran Espíritu, y un tiempo de purificación por el que los hombres tendrán la oportunidad de volver el estilo de vida de sus ancestros, más sabio y espiritual. Véase Kaiser, R., "Prophecies and Eschatological (Millennial) Traditions of the Hopi-Indians in Arizona" en *Anthropos*, Anthropos Institute, Sankt Augustin, Bd. 85, 1990, pp. 65-71.

es un mensaje de un individuo a su comunidad por el que contribuye a dotar de sentido el espacio vital y, en consecuencia, a sobrellevar el tedio y la desesperación de vivir. El arte mejora la calidad de vida y es un aporte valioso por su poder transformador de la realidad. Para Vonnegut, escribir es un oficio¹³. Como tal, consiste en el uso de técnicas que van perfeccionándose con la práctica y que resultan en una creación objetiva de utilidad social, ya que sirve a la comunidad lectora¹⁴ a la vez que otorga un sentido vital a quien ejerce el oficio. Este sentido es básicamente el que aporta la destreza y la confianza de saber hacer algo¹⁵.

La insistencia en la idea de comunidad es clave, en cuanto forma de asociación y organización humana que funciona como una gran familia en la que todos participan en la toma de decisiones, por contraste con la democracia representativa moderna y la aldea global. Como ha indicado Klinkowitz¹⁶, esta idea, persistente en la obra vonnegutiana, está basada en las enseñanzas del Prof. Robert Redfield en la Universidad de Chicago, donde Vonnegut estudió Antropología, en vistas de que los seres humanos se muestran mejor organizados en las sociedades pueblo de un máximo de 200 personas, lo suficientemente grandes para el apoyo mutuo, pero lo suficientemente chicas como para que haya roles únicos y necesarios para cada individuo. Una serie de principios que Vonnegut va estableciendo en diferentes pasajes de la novela ayudan a reconstruir su ideal político. En los capítulos 45 y 52 propone enmiendas a la constitución. Un artículo establece que todo recién nacido debe ser sinceramente bienvenido y cuidado hasta su madurez. Otro, que todo adulto que lo necesite tiene derecho a que se le asigne un trabajo pleno de sentido a cambio de un salario digno. En otro artículo demanda el establecimiento de un ritual público para las personas cuando ingresan en la edad adulta, por el que se dé la bienvenida a sus nuevas responsabilidades

¹³ Parafraseando un pasaje del capítulo 58, el oficio de escribir en particular requiere “ser sociable con tinta y papel”, “ser buenas citas en citas a ciegas”, “hacer que un extraño la pase bien”. Es como “manejar un prostíbulo en soledad a través de arreglos idiosincrásicos en líneas horizontales de 26 símbolos fonéticos, 10 números y tal vez 8 signos de puntuación”. A pesar de las películas y la televisión, “que hacen un buen trabajo reteniendo la atención de letrados e iletrados por igual”, las palabras en papel siguen siendo una opción más barata que pagar costosos actores y equipos de filmación. Finalmente, escribir es atender a mucha gente que necesita recibir desesperadamente este mensaje: *“I feel and think much as you do, care about many of the things you care about, although most people don’t care about them. You are not alone.”* Vonnegut, K., *Timequake*, Berkley Books, New York, 1998, p. 220.

¹⁴ *“I say in speeches that a plausible mission of artists is to make people appreciate being alive at least a little bit.”* *Ibid.*, p. 1.

¹⁵ En el capítulo 42 un consejero estudiantil le dice a un Vonnegut tesista: *«“Artists,” he said, “are people who say, ‘I can’t fix my country or my state or my city, or even my marriage. But by golly, I can make this square of canvas, or this eight-and-a-half-by-eleven piece of paper, or this lump of clay, or these twelve bars of music, exactly what they ought to be!’”* *Ibid.*, p. 162.

¹⁶ Klinkowitz, *op. cit.*, p. 17.

en la comunidad y su dignidad como miembro. Y el cuarto propone que se hagan todos los esfuerzos para que cada miembro de la comunidad sienta que será sumamente echado de menos cuando ya no esté. En general, el ejercicio de la imaginación y la creatividad que dota de sentido a la acción a través del cultivo de las artes y la realización de trabajos con sentido, una comunidad de pertenencia a la manera de grandes familias, la provisión del sustento básico para todas las personas, el respeto hacia otras culturas y modos de vida, y la preservación de la naturaleza, todos son los principios que rigen la imagen de comunidad ideal para Vonnegut, inspirada en sus estudios antropológicos. La tensión entre ambos modelos, el ideal de la sociedad pueblo¹⁷ y el actual de la democracia occidental, pone en evidencia la preocupación política y la importancia de la creatividad para la acción y transformación social.

Desde el momento en que se consagra y le llega la fama, Vonnegut inicia a la vez una carrera de orador, comprometido con la denuncia de los problemas de su país y el mundo. Quienes lo han escuchado hablar, como el crítico Jerome Klinkowitz (aunque por suerte también es posible escucharlo y verlo en los múltiples videos que hay en Internet), afirman que mucho de lo que escribe en sus últimas obras puede apreciarse mejor si se ha escuchado sus discursos en público. La obra incluye así una dimensión teatral y cómica: escuchar una inflexión de voz, ver un gesto, una cara, vuelven más vivo su sentido. El teatro, que con su variedad de medios tiene la capacidad de actualizar la ficción más que la lectura, cobra relevancia por sus posibilidades de involucrar al espectador.

La atmósfera de familiaridad que Vonnegut sabe propiciar a través de un lenguaje coloquial y ameno, más un importante nivel de contenido autobiográfico, como cuando se refiere a la muerte de su ex esposa Jane y sus hermanos Alice y Bernard, abonan la sensación de una relación más estrecha entre escritor y lector. Este último se siente parte de la vida del escritor, destinatario de su confianza por el acceso a un

¹⁷ Como señala el profesor Enrique Revol respecto de la diferencia entre lo masivo y lo popular, la sociedad de masas es un fenómeno reciente y distinto de la sociedad pueblo, “una invención temprana, y se diría que perfectamente espontánea, de la naturaleza humana”; es probable que no existiera antes de la primera revolución industrial, antes de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que se trata de masas urbanas, “y la urbe que dé cabida a ingente número de criaturas sólo es posible a partir de todas esas invenciones mecánicas que han permitido la producción en serie de artículos de consumo”. En la masa urbana, el individuo perdió su riqueza propia, su capacidad exclusiva como miembro de una tradición cultural (campesina), en una civilización que provoca la atrofia de las funciones primordiales del hombre; en particular, el ejercicio creador de las funciones estéticas. Cf. Revol, E., “¿Literatura o medio para masas?” en *Bajo el signo de acuario*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 1972, pp. 29-31.

espacio íntimo donde efectivamente hay una transmisión de experiencias, por ejemplo, en relación con la muerte, la amistad y el amor.

También el humor constituye el otro gran delimitador del espacio común, como corresponde a una de sus típicas funciones sociales: fortalecer la cohesión grupal. La dimensión cómica de la obra vonnegutiana corresponde a una forma de percibir la realidad, a un estilo cognoscitivo particular, de acuerdo con la propuesta de Berger, mencionada al comienzo de este artículo. Muchos estudiosos han coincidido en que lo cómico es la experiencia de una incongruencia, que desvela algo central sobre la condición humana: que el hombre se encuentra en un estado de discrepancia cómica con respecto al orden del universo. El hombre siempre busca el orden ante el carácter desordenado del mundo empírico. Se trata también de la incongruencia o discrepancia entre lo finito y lo infinito, y también entre mente y cuerpo, entre vida y materia, según Henri Bergson, quien definió lo cómico como rigidez: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo”¹⁸. Esta es la situación de los hombres tras el sismo de tiempo en la novela, su condición de máquinas ha sido llevada al extremo, caricaturizada, oponiendo vida a automatismo. En lo cómico predomina una delimitación temporal más que espacial, y esto puede explicar que sea un fenómeno de movimiento, verbal o corporal, y no estático. La fugacidad de la experiencia de lo cómico y su calidad disruptiva de la realidad predominante nos llevan a recordar las ideas de instante, fragmento y fisura consideradas al inicio de nuestro artículo, por oposición a una visión totalizadora de la historia, y como lo expresan la figura e implicaciones del *timequake*.

Solo el escritor Kilgore Trout se da cuenta de lo que está sucediendo cuando termina la década *déjà vu* y el libre albedrío “regresa”. Se convierte en un héroe al esparcir el llamado a la conciencia, que más tarde se convertirá en el “credo Kilgore”, una fórmula de carácter sagrado reproducida en circunstancias solemnes o serias en todo el país: “*You were sick, but now you're well again, and there's work to do*”¹⁹. Trout también remite a esta dimensión cómica como figura de necedad santa²⁰, un escritor fracasado y vagabundo que destruye sus obras apenas las termina, pero que muestra tener más lucidez y conocimiento respecto del mundo que le rodea, a la vez que suele

¹⁸ Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 2009, p. 30.

¹⁹ Vonnegut, *op. cit.*, p. 179.

²⁰ Cf. Berger, *op. cit.*, capítulos 5 y 12 especialmente.

desconcertar con respuestas ingeniosas o absurdas. Acá conviene retomar lo que señala Berger respecto de la relación entre locura y profecía: si se considera la experiencia religiosa como el encuentro con realidades y seres que son totalmente otros, está claro que el lenguaje y las formas de representación corrientes no pueden captar dicha alteridad, cómo máximo pueden llegar a insinuarla. La caricatura y lo grotesco dan expresión a la distorsión que produce la irrupción de una alteridad en la realidad ordinaria, junto con la imposibilidad de contener dicha alteridad desde las categorías corrientes de realidad. La caricatura permite identificar parcialmente al sujeto, de modo que se rompe la mimesis a la vez que se conserva una referencia. Para Vonnegut, la caricatura implica una opción estética contra la *mainstream literature*: “*Trout might have said, and it can be said of me as well, that he created caricatures rather than characters. His animus against so-called mainstream literature, moreover, wasn't peculiar to him. It was generic among writers of science fiction*”²¹.

La ciencia ficción, por su parte, le permite explorar con libertad postulaciones y corolarios en relación con la ciencia sin pretensiones de validez racional, que muestran, a partir de la imaginación, una profunda preocupación por las consecuencias, para el futuro de la humanidad, del progreso tecnológico, la ignorancia del hombre respecto de los secretos del universo y su temeridad al actuar sobre el mundo natural destructivamente. En *Cat's Cradle*, novela de 1969, Vonnegut se ocupó del científico como individuo irresponsable y amoral para quien la ciencia es un juego y los *aparatos* que produce, juguetes²².

La ciencia ficción se inscribe en lo que el crítico David Ketterer denomina imaginación apocalíptica, un modo de expresar la dualidad muerte-renacimiento. Ciencia ficción y humor satírico son respuestas de una imaginación apocalíptica que remite al malestar en la cultura que avizora en la muerte y el volver a nacer la única cura o redención posibles. Si la ciencia ficción cumple una función agorera o profética en su consideración de alternativas amenazantes del devenir histórico, el humor, además de un arma de denuncia y subversión, encarna una función defensiva y saludable, como respuesta a los temores asociados con cualquier amenaza. Más aún, el impacto cognoscitivo en la captación de lo cómico produce una liberación del principio de realidad, posibilitando el pensar en más de una dimensión.

²¹ Vonnegut, *op. cit.*, p. 72.

²² En el capítulo 2 de *Timequake* se refiere al físico nuclear inventor de la bomba de hidrógeno, Sajarov, quien recibió el Premio Nobel de la Paz en 1975, casado con una pediatra, para denunciar lo incoherente de ser activista de derechos humanos y haber inventado al mismo tiempo un arma de destrucción masiva.

Una de las manifestaciones *par excellence* de la discrepancia cómica del hombre es el batacazo, la caída. Es una imagen potente que nos remite al origen y al fin del mundo, a *génesis* y *apocalipsis*. La experiencia cómica esconde una promesa de redención, el hombre se eleva por sobre la caída y la trasciende, restableciendo la confianza que parecía perdida. Así, la comedia supera a la tragedia.

Para Vonnegut, en la vida hay instantes de revelación, pequeñas epifanías, como los momentos en que estamos felices y disfrutando de algo, por ejemplo, una reunión de amigos, o cuando estamos en el teatro o leyendo un libro. Estas epifanías son particularmente favorecidas por las “sacudidas temporales” que produce el arte. En un pasaje de la novela, el narrador se refiere a la experiencia de asistir al teatro como una forma de *timequake*, y en otro, interpola el argumento de la pieza dramática del autor irlandés George Bernard Shaw, *Back to Methuselah* (¡cuya representación dura 10 horas!) llamándola “*manmade timequake*” (“sismo de tiempo hecho por el hombre”). El arte es un alterador del tiempo. Eso mismo es lo que Vonnegut lleva a cabo con su novela: narración y lectura cambian constantemente de espacio y tiempo. En un momento estamos en 1996 acompañando al autor en la composición de la novela; en otro, en 2010, en el octogésimo octavo cumpleaños del autor (que en realidad no llegó a celebrar), en otro, en 1861, escuchando a Lincoln proferir un discurso, pero que en realidad es el actor Frank Smith, descendiente del asesino de Lincoln, que está representando el papel de Lincoln en la puesta en escena de la obra de Robert Emmet Sherwood, *Abe Lincoln in Illinois*. La puesta en escena, a su vez, tiene lugar en el verano de 2001, y en ella Kilgore Trout se encarga de los sonidos especiales. Al término de la representación se celebra un picnic playero en honor al personaje-escritor de ciencia ficción, alter ego de Vonnegut. A dicha celebración asisten el mismo Vonnegut, los personajes ficcionales de la novela y los personajes reales: familiares, amigos, agentes y críticos literarios de Vonnegut.

Conclusión

En *Timequake*, el pacto ficcional es llevado al extremo; hay una ruptura de los límites que separan a mundo ficcional y extraficcional que resulta totalmente natural. Esta celebración de Kilgore Trout es una celebración de Vonnegut mismo, a la manera de una despedida y un agradecimiento. La fiesta en la playa es una escena de comedia, hay restauración y alegría, allí están todos: vivos y muertos, personajes reales y ficcionales, autor y lector; una comunidad.

Con esta novela, Vonnegut vuelve a dar expresión al temor apocalíptico que caracteriza a su cultura, pero con un giro: el individuo solitario que buscaba dar un sentido superador a una realidad trágica crea una atmósfera de familiaridad en la que convoca a toda su comunidad, invitándola a demarcar un espacio sagrado frente al absurdo cósmico. Lo cómico y estético conjugados se potencian en subversión y resistencia como la gran capacidad que tiene el hombre de conjurar otros mundos y así ampliar su conciencia, abriendo la posibilidad de transformar la inmediatez de su experiencia y generar, tal vez, un efecto en cadena.

Bibliografía

- Agamben, G., “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, pp. 17-29.
- , “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, año 26, número 73, 2011, pp. 249-264.
SciELO:http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext
- Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- , “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001.
- , “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.
- Berger, P., *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 2009.
- Freud, S., *Obras completas*, Vol. XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Kaiser, R., “Prophecies and Eschatological (Millennial) Traditions of the Hopi-Indians in Arizona” en *Anthropos*, Anthropos Institute, Sankt Augustin, Bd. 85, 1990, pp. 65-71.
JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/40462115>
- Ketterer, D., *Apocalipsis. Utopía. Ciencia Ficción*, Ediciones Las Paralelas, Buenos Aires, 1976.
- Klinkowitz, J., *The Vonnegut Effect*, University of South Carolina Press, Columbia, 2010.
- Revol, E., “¿Literatura o medio para masas?” en *Bajo el signo de acuario*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 1972.
- Vonnegut, K., *A Man Without a Country*, Random House, New York, 2007.
- , *Timequake*, New York, Berkley, 1998.