

ESCRIBIR DESPUÉS DEL HORROR: EL TIEMPO DISLOCADO EN LA NOVELA *MATADERO CINCO* DE KURT VONNEGUT

WRITING AFTER THE HORROR: THE DISLOCATED TIME
IN KURT VONNEGUT'S NOVEL *SLAUGHTERHOUSE FIVE*

María Luisa HERNÁNDEZ GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Ante la dificultad de expresar el horror, Kurt Vonnegut en la novela *Matadero Cinco*, con un lenguaje sencillo y un ritmo que transmite sosiego, recurre, entre otras estrategias como el despliegue de una tupida red de intertextos o la inserción de dibujos apaciguadores, a la fragmentación y la dislocación del tiempo, presente no solo en la trama de la novela, en la que es visto como un bloque de momentos, sino también en su configuración discursiva; logrando de este modo un vívido cuadro antibelicista, a la vez tierno y humorístico, insertado en un escenario en el que se combinan armoniosamente la autoficción, el realismo histórico, la crítica social y la ciencia ficción.

Palabras clave: Kurt Vonnegut; Tiempo; Mundos ficcionales; Intertextualidad; Autoficción; Ciencia ficción.

Abstract: Faced with the difficulty of expressing horror, Kurt Vonnegut in the novel *Slaughterhouse Five*, with a simple language and a rhythm that transmits calm, resorts, among other strategies such as the deployment of a dense network of intertexts or the insertion of appeasing drawings, to the fragmentation and dislocation of time, present not only in the plot of the novel, in which it is seen as a block of moments, but also in its discursive configuration; thus achieving a vivid anti-war picture, at once tender and humorous, inserted in a scenario in which autofiction, historical realism, social criticism and science fiction are harmoniously combined.

Keywords: Vonnegut; Time; Fictional worlds; Intertextuality; Autofiction; Science fiction.

1 . Introducción

Después de la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de las atrocidades del Holocausto¹, muchos autores se han preguntado cómo expresar y relatar las situaciones terribles que les ha tocado vivir.

Ante ello, ha habido respuestas muy diferentes.

Hay quienes han enfocado su relato intentando mantener la esperanza en la solidaridad humana, como Jorge Semprún en *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) o *Le mort qu'il faut* (2001), novelas en las que tras varios años de silencio narra su experiencia como prisionero de los nazis en el campo de concentración de Buchenwald haciendo hincapié en el apoyo mutuo de los prisioneros. En opinión de Semprún (1994: 23), para conseguir comunicar, siquiera sea parcialmente, la sustancia de una historia tan densamente insoportable es imprescindible mezclar datos reales con otros imaginarios en una unidad artística que reproduzca en lo posible el mundo que se ha vivido.

Otros autores, como muestra Jonathan Littell en *Las benévolas* (2006), novela centrada en las memorias posmodernas de un nazi, han optado por la reescritura de la memoria y el delirio. Su protagonista, deseoso de evadir ante los demás y ante sí mismo la responsabilidad que le compete por su participación en los hechos, ve la Historia como un relato que puede variar en función de quién lo escriba (614). Sin embargo, se encuentra inerte ante la emergencia de recuerdos que por su brutalidad no puede eludir (835-836); entonces el peso de esas imágenes le lleva a momentos de delirio como aquél en que, incapaz de conciliar la vivencia del horror con la belleza de la música de Bach, asesina a un organista (854-855), y el delirio se traslada al propio texto, en el que el narrador a veces no puede discernir entre lo vivido y lo imaginado².

Otros han encontrado en la alusión la manera de suscitar un cuadro del horror más vívido que si lo describieran con palabras. Es el caso de Katherine Kressmann Taylor, conocida como Kressmann Taylor, en *Paradero desconocido*, breve novela epistolar publicada en 1938 en la que, a través de un puñado de cartas intercambiadas entre un galerista norteamericano judío desde Nueva York y su socio y amigo alemán desde Berlín, asistimos a los primeros pasos del nazismo y su repercusión en la manera de pensar y de actuar de gente que en un principio no le era afín. La sugerencia llega a su culmen cuando en la página final (69) aparece la ilustración de una carta devuelta desde Alemania con el sello 'Address Unknown' [Paradero desconocido].

Por su parte, Kurt Vonnegut, que sufrió como soldado aliado el bombardeo de Dresde estando prisionero, aun reivindicando el silencio como única forma adecuada de relatar una matanza³, encuentra en la fragmentación y la dislocación del tiempo —entre otras estrategias— la forma de soportar

1 «La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía» (Adorno, 1962: 29).

2 Para un estudio más detallado de esta novela puede consultarse Borshchak y Hernández García (2016).

3 «si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería solo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan. ¿Y qué dicen los pájaros? Todo lo que se puede decir sobre una matanza; algo así como '¿Pío-pío-pi?'"» (Vonnegut, 2014: 24-25).

el dolor ante recuerdos que le hacen daño pero que necesita afrontar por escrito para poder dar testimonio de lo que ocurrió, como hace al escribir en 1969 —veintitrés años después de los hechos— su novela *Slautherhouse Five or The Children's Crusade* [Matadero Cinco o la cruzada de los niños]; habiendo necesitado, como Semprún, un largo periodo de silencio antes de sentirse con fuerza para abordar lo vivido e intentar dar cuenta de las situaciones de horror en que se vio inmerso. Aunque Aloy (2016) achaca esta demora más bien a un motivo externo, indicando que la denuncia de la matanza de Dresde no pudo llevarse a cabo con efectividad en EE. UU. hasta que, gracias a la emergencia de movimientos contraculturales, las condiciones político-sociales propiciaron un clima más receptivo en la década de los años 60 del siglo XX.

Matadero Cinco fue finalista de los Premios Hugo (cfr. The Hugo Awards, «1970 Hugo Awards») y *Nebula* (cfr. Science Fiction Awards Database, «Nebula Awards 1970») a la Mejor Novela (en los que tuvo una gran competidora, pues ambos galardones se los llevó ese año Ursula K. Le Guin por *La mano izquierda de la oscuridad* (1969)) y, en su posterior adaptación al cine, obtuvo el Premio Hugo a la Mejor Presentación Dramática (cfr. The Hugo Awards, «1973 Hugo Awards»).

2. Preliminares

El libro está dedicado a Mary O'Hare, esposa de un compañero de cautiverio a la que prometió escribir una novela no belicista sobre la guerra, y Gerhard Müller, taxista de Dresde, al que conoció en su reencuentro con la ciudad años después.

Al comienzo de la obra, el autor pone un comentario, inexplicablemente omitido en su primera traducción al castellano⁴, donde en pocas palabras se presenta a sí mismo y expone el tema de que va a hablar (la destrucción de Dresde) y la manera en que va a hacerlo (al estilo *tralfamadoriano*). Este comentario va encabezado por el epígrafe «A Duty-dance with Death» [Una danza obligada con la muerte], parafraseando unas citas del escritor francés Louis-Ferdinand Céline sobre las que volverá en el capítulo primero⁵, y continúa:

A fourth-generation German-American
Now living in easy circumstances

4 La realizada por Margarita García de Miró que figura en la edición de Anagrama, 2014; y a la que, salvo indicación en contrario, voy a remitirme en las citas traducidas.

5 «No art is posible without a dance with death, he wrote. *The truth is death*, he wrote. *I've fought nicely against it as long as I could [...] danced with it, festooned it, waltzed it around [...] decorated it with streamers, titillated it*» (Vonnegut, 2000: 17). Aunque he rastreado cuatro novelas de Céline (*Viaje al fin de la noche* (1932), *Muerte a crédito* (1951), *De un castillo a otro* (1957), *Norte* (1960)) en las que presumiblemente se encontrarían las citas comentadas por Vonnegut, puesto que este dice en el mismo pasaje haberlas leído en un libro de Ostrovski (*Céline and his Vision* (1967)) al cual no me ha sido posible acceder pero que según he comprobado en una reseña (Fortier, 1969) versa sobre dichas obras, no he logrado dar con la fuente, aunque es posible que al no haber efectuado una lectura exhaustiva sino un escaneo visual rápido de las páginas haya pasado sobre ellas sin verlas. Volveré a intentarlo en otro momento volviendo sobre estas obras y consultando otras de su bibliografía. Sospecho, no obstante, que podrían haber figurado en el Prefacio a una edición antigua de *Viaje al fin de la noche* que según consta en la correspondencia de Céline con su editor fue suprimido en posteriores ediciones (cfr. Céline, 1991: 145). Vonnegut matiza que se trata de una danza 'obligada', posiblemente queriendo decir que se ve forzado a afrontar la muerte, presente en sus recuerdos, si quiere dar cuenta de ellos.

On Cape Cod
—And smoking too much—,
Who, as an American infantry scout
Hors de combat,
As a prisoner of war,
Witnessed the fire-bombing
Of Dresden, Germany,
'The Florence of the Elbe',
A long time ago,
And he survived to tell the tale.
This is a novel
Somewhat in the telegraphic schizophrenic
Manner of tales
Of the planet Tralfamadore,
Where the flying saucers
Come from.
Peace. (Vonnegut, 2000: s/n)⁶

Las ilustraciones, que son dibujos del propio autor, también han sido omitidas en la primera versión traducida (2014), como más adelante comentaré (cfr. *infra*: apartado 5.3).

Otro aspecto distorsionado en esta versión es la frase «So it goes», que el narrador repite incesantemente a lo largo del libro y que, con la discutible intención de darle más fluidez al texto, ha sido traducida de diferentes maneras («Así son las cosas», «Eso es», «Como suena», «Así fue»), perdiéndose de ese modo el efecto retórico de la repetición. Afortunadamente, las versiones posteriores sí respetan este rasgo estilístico del texto manteniendo una misma traducción a lo largo de todo él: «Así fue y será» (en el cómic de 2020), «Es lo que hay» (en la de 2021).

De la necesidad de afrontar con entereza el dolor nos habla la cita inicial del libro:

The cattle are lowing,
The Baby awakes.
But the little Lord Jesus
No crying He makes. (Vonnegut, 2000: s/n)⁷,

Idea que se pone más adelante de manifiesto cuando el narrador vuelve a mencionar la cita para ilustrar que el protagonista no lloraba a menudo y si lo hacía era silenciosa e íntimamente «como el Cristo del villancico» (2014: 174).

6 «Un germano-americano de cuarta generación ahora viviendo cómodamente en Cape Cod —y fumando demasiado—, quien, como soldado americano de infantería fuera de combate, como prisionero de guerra, presencié el bombardeo de Dresde, Alemania, 'La Florencia del Elba', hace mucho tiempo, y sobrevivió para contarlo. Esta es una novela de alguna manera al telegráfico esquizofrénico modo de los cuentos del planeta Tralfamadore, del que vienen los platillos volantes. Paz» [traducción propia].

7 La traducción difiere según las versiones: «El ganado muge,/ El niño se agita,/ Pero Jesusito,/ Ni llora ni grita» (2014: 9); «El ganado muge,/ el bebé despierta,/ Pero el niño Jesús/ no llora» (2021: 4).

3. Estructura

La novela se desenvuelve en dos planos narrativos: el marco y la narración intradiegética.

El marco abarca el capítulo 1.º y la primera parte del 10.º. En él un narrador autodiegético, o sea protagonista en 1.ª persona, nos habla de la dificultad de escribir una novela sobre el horror vivido: «No hay nada inteligente que decir sobre una matanza [...] todo queda silencioso para siempre; solamente los pájaros cantan» (24). «[este libro] está escrito por una estatua de sal [como la mujer de Lot, transformada al contemplar la destrucción que dejaba atrás]» (27); y de su compromiso antibelicista al hacerlo, puesto que se propone mostrar que muchos combatientes eran hombres muy jóvenes que fueron enviados a la guerra como en la Cruzada de los Inocentes, para la que en el siglo XIII se reclutó con engaños a treinta mil niños europeos, que murieron o fueron vendidos como esclavos.

Esta narración-marco se sitúa en 1968, por medio de fechas concretas como los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, y en ella se alude también a hechos de 1945 [Dresde], 1964 [reencuentro con otro veterano y discusión con la mujer de este] y 1967 [vuelta a Dresde].

La narración intradiegética está efectuada en 3.ª persona con breves momentos homodiegéticos en que el narrador aparece como personaje secundario (cfr. *infra* nota 18). Ocupa los capítulos 2.º a 9.º y final del 10.º. Es la historia de Billy Pilgrim, el cual, como el autor y el narrador, fue enviado a la guerra y sufrió el bombardeo de Dresde estando prisionero en las instalaciones del Matadero Cinco. Este personaje, además, presuntamente [«Eso dice» (28), apunta el narrador] viaja en el tiempo y al planeta Tralfamadore, llevado por extraterrestres.

La estructura de la narración intradiegética refleja uno de los mecanismos utilizados para soportar la terrible vivencia de la guerra y cómo procesar su recuerdo, que consiste en la dislocación del tiempo; rompiendo su linealidad, nos sitúa fuera del mismo para ganar la capacidad de movernos entre los distintos fragmentos de ese tiempo. De este modo, el personaje escapa de las situaciones dolorosas viajando sin pretenderlo a momentos anteriores o posteriores de su existencia o a otro planeta, al que es llevado por extraterrestres. Si bien sus desplazamientos son involuntarios y se producen de una manera azarosa, la conciencia que llega a adquirir sobre la estructura del tiempo le permitirá aceptar emocionalmente todo lo que ocurre.

A continuación (figura 1) he situado en orden cronológico los espacios temporales que aparecen en la novela y que van desde 1922, nacimiento de Billy, a 1976, fecha de su muerte; aparte de un tiempo transcurrido fuera del tiempo terrestre, en Tralfamadore, y el tiempo base de la narración marco, 1968.

MATADERO CINCO: ESPACIOS TEMPORALES EN ORDEN CRONOLÓGICO

1922 = (1) Nacimiento/ (2) Etapa de bebé.

1927 = Su padre le tira a la piscina.

1934 = Excursión familiar al Gran Cañón.

1938 = Consulta médica.

1944 = (1) Muerte de su padre/ (2) Experiencias en la guerra.

1945 = Como prisionero en Dresde.

...

...

1948 = (1) En el hospital de veteranos/ (2) Su noche de bodas.

1957 = Elegido presidente del Club de los Leones.

1958 = (1) En su consulta de optometrista/ (2) Con el entrenador de su hijo.

1961 = Infidelidad a su esposa.

1964 = Amistad con escritor de ciencia-ficción.

1965 = Visita a su madre en asilo.

1966 = Aniversario de su boda.

1967 = (1) En su consulta, calle, club, casa/ (2) En boda hija/ (3) Rumbo a Trafalmore

1968 = (1) Accidente/ (2) Hospital de Vermont/ (3) En su casa/ (4) En Nueva York.

1976 = Muerte al recibir un disparo tras dar una conferencia.

Fuera del tiempo = Trafalmore

Tiempo base narración marco = 1968 (0)

Figura 1. Espacios temporales de *Matadero Cinco* en orden cronológico

Y en la siguiente secuencia por capítulos (figura 2) figura la ordenación dislocada de estos espacios temporales en la novela, señalizados con G (guerra) los hostiles de los lugares de guerra, con R (resto) los demás hitos cronológicos en que el protagonista se desenvuelve y con A (actual) el tiempo presente, que es también el de la narración marco.

ORDEN DE LOS ESPACIOS TEMPORALES EN LA NOVELA *MATADERO CINCO*

Capítulo I = A-1968(0)

Capítulo II = A-1968(3)> R-1944(1)> G-1944(2)> R-1976> R-1922(1)> R-1927>
R-1965>R-1958(2)> R-1961> G-1944(2)> R-1957> G-1944(2)

Capítulo III = G-1944(2)> R-1967(1)> G-1944(2)> R-1967(1)> G-1944(2)> R-1967(2)

Capítulo IV = R-1967(2)> Trafalmore- 1967(3)> Tr.> G-1944(2)> R-1922(2)>
R-1967(1)> Trafalmore

Capítulo V = Tr.> R-1934> G-1944(2)> R-1948(1)> G-1944(2)> G-1945> G-1944 (2)>
R-1948(1)> Tr.> R-1948(2)> G-1944(2)> R-1948(2)> R-1944(1)> G-1944(2)>
A-1968(3)> Tr.> A-1968(3)

Capítulo VI = G-1945> R-1976> G-1945

...

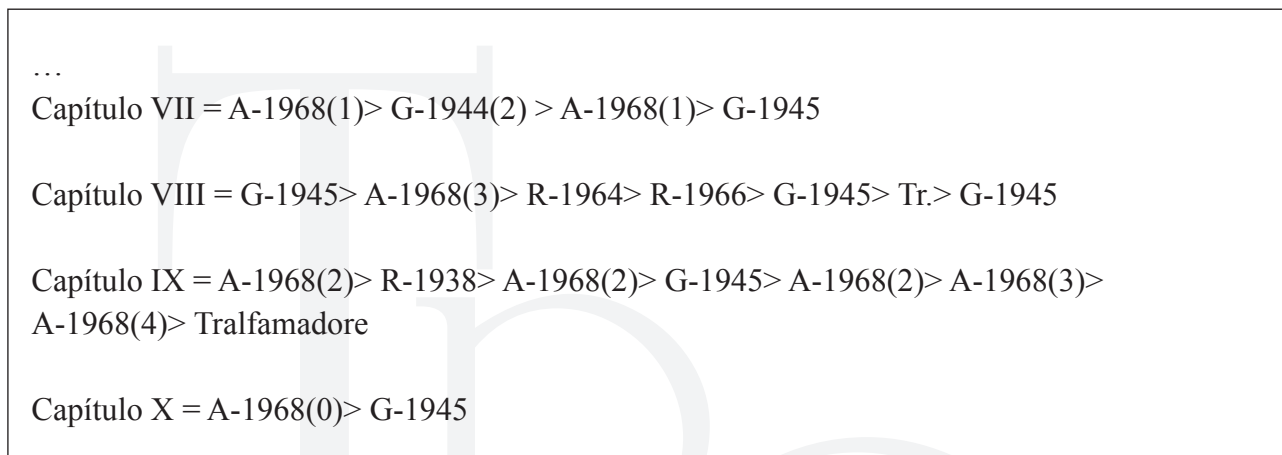


Figura 2. Orden de los espacios temporales en la novela *Matadero Cinco*

4. Adaptación

La película⁸ que se hizo posteriormente sobre *Matadero 5* fue muy bien acogida por el autor, quien la alaba como una adaptación fiel en el prólogo de *Between Time and Timbuktu* afirmando que el director había efectuado una impecable traducción de la novela a la pantalla, y que se asombraba cada vez que la veía por como armonizaba con lo que él había sentido cuando escribió el libro⁹.

Aunque hay algunas discrepancias, pues, entre otros cambios, se omite la narración marco, se acentúa la crítica social satírica de la sociedad estadounidense del momento y se favorece una interpretación realista, dado que los extraterrestres no se muestran en ningún momento, propiciando que puedan considerarse como una fantasía del anciano Billy, en tanto que los saltos en el tiempo podrían ser, a su vez, meros recuerdos e imaginaciones. Otros aspectos que se echan en falta, como señala Lupack (1994: 57) son la no repetición periódica de la frase «So it goes», pérdida que es necesaria al prescindir del narrador, y que el final se produzca en medio de unos festivos fuegos artificiales, en lugar de ante la naturaleza recobrada tras la catástrofe con el pajarillo que pía en la calma del silencio.

5. Estrategias

Son varias las estrategias seguidas en esta novela para afrontar el entorno hostil y sus consecuencias:

- Denuncia antibelicista.
- Crítica social de tono satírico.
- Actitud positiva a adoptar para ser feliz cualesquiera que sean las situaciones.

8 Estrenada en 1972, dirigida por George Roy Hill, con guion de Stephen Geller, e interpretada entre otros por Michael Sacks, Ron Leibman y Valerie Perrine. Fue rodada en Praga y Minnesota y cuenta en la banda sonora con música de Bach tocada al piano por Glenn Gould. Además del Premio Hugo de 1973 a la Mejor Presentación Dramática, obtuvo el Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1972.

9 «I love George Roy Hill and Universal Pictures, who made a flawless translation of my novel *Slaughterhouse-Five* to the silver screen. I drool and cackle every time I watch that film, because it is so harmonious with what I felt when I wrote the book» (Vonnegut *et al*, 1972: XV).

- Concepción del tiempo como un bloque divisible en fragmentos entre los que es posible desplazarse espacialmente sin seguir un orden establecido, (estrategia presente a su vez como acabo de apuntar en la propia estructura de la novela).
- Un lenguaje sencillo y, en cierto modo, acunador (característica que más adelante analizaré).

5.1. Antibelicismo

Su antibelicismo, pese a ser una motivación declarada de la novela y a que toda ella expresa una denuncia de la matanza de soldados inocentes y de civiles y de la destrucción injustificada de Dresde y por extensión de otras ciudades en las guerras, choca sin embargo con la creencia manifestada por uno de los personajes de que estas son imposibles de evitar, «tan difíciles de eliminar como lo son los glaciares» (11), y con la aceptación acrítica por parte de Billy de que su hijo se aliste para combatir en Vietnam; lo que da lugar a que en una lectura superficial pueda llegar a considerarse esa inevitabilidad como la tesis de la novela. Cabe interpretar, no obstante, y más conociendo el resto de su obra, que el autor juega con la ironía, es decir, que el narrador a través de sus personajes en realidad esté criticando a todos los que, como Billy, se consuelan con ensueños en lugar de oponerse activamente a la guerra, o a los que, como el amigo del narrador, aceptan el pensamiento dominante sin plantearse otras alternativas.

Cabe también considerar, como señala Aloy al apuntar que Vonnegut transforma a Billy Pilgrim en un escudo catalizador de la masacre (2016: 36), que el autor no haya querido recargar las tintas haciendo explícito su punto de vista dentro de la novela, dejando que sea esta la que hable por sí misma al mostrar simplemente los hechos y hacerlo de una forma desapasionada, de manera que sean las vicisitudes de los soldados, narradas en tono humorístico y encuadradas en un marco de viajes en el tiempo, lo que esté en primer plano, quedando como parte del escenario el atroz bombardeo que destruyó Dresde y masacró a su población.

5.2. Crítica social

Respecto a la crítica social, hay una bienhumorada descripción satírica de situaciones y tipos. Aparecen entre otros: el soldado casi adolescente que ve la guerra como un juego, el idealista que se alista voluntario, el tipo retorcido con vocación de matón, el militar vocacional, el inglés metódico, el americano nazi [al que ya había dedicado una novela completa, *Madre Noche*, publicada en 1961], la crueldad inconsciente de los hijos (que cuando los padres son mayores destroran su dignidad en nombre del amor, como la hija que intenta sobreproteger a Billy), la esposa obesa e histérica (especialmente en la película), la guapa tonta (más exagerada también en la película), varios tipos de alemán: práctico, esforzado, esteta, compasivo (como el hombre y la mujer que se apiadan del caballo maltratado), solidario (como el granjero que aloja y desea buenas noches amablemente a los americanos la noche después de que los aviones aliados hubiesen bombardeado Dresde).

5.3. Actitud positiva

En cuanto a la actitud para ser feliz, es una estrategia vital importante para el autor, que no en vano le dedica los tres dibujos que aparecen en el libro como ilustraciones (omitidas en la primera traducción española, si bien sí se conserva el texto):

- 1.º El de la inscripción «Todo es hermoso, nada duele» (2000: 100 [dibujo]; 2014: 112), en cuanto a mirar con intensidad y perspectiva el presente: «¡cuán amplio era, cuán profundo y cuán al alcance de mi mano estaba el conservarlo!» (2014: 24).
- 2.º El del lema de Alcohólicos Anónimos: «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» (2000: 172 [dibujo]; 2014: 183).
- 3.º El relacionado con la actitud a adoptar ante los demás: no desdeñar a nadie (2014: 15); no matar, ni alegrarse del mal del enemigo (*ibid.* 25); no escaquearse de las tareas cuya desatención puede afectar a otros, como expresa el cartel: «Por favor, deja esta letrina tan limpia como la encontraste» (2000: 103 [dibujo]; 2014: 114).

5.4. Concepción del tiempo

Pero la estrategia principal y más característica de esta novela es, como antes apuntaba, el uso literario de la concepción del tiempo, percibido por los tralfamadorianos y más tarde por el protagonista como un bloque fragmentado:

«Se dan cuenta de la permanencia de todos los momentos, y pueden contemplar cualquiera de ellos que les interese» (2014: 31). «Veo el tiempo en su totalidad (...) todo el tiempo es todo el tiempo. Nada cambia ni necesita advertencia o explicación. Simplemente es. Tome los momentos como lo que son, momentos, y pronto se dará cuenta de que todos somos (...) insectos prisioneros en ámbar» (82). «Cuando se ven todos a la vez [al leer un libro *tralfamadoriano*] dan una imagen de vida maravillosa, sorprendente e intensa. No hay principio, no hay mitad, no hay terminación, no hay suspense, no hay moral, no hay causas, no hay efectos; profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez» (84).

De acuerdo con esta concepción, la clave para afrontar los entornos hostiles estaría en tomar solo lo que se desee de esa memoria totalizadora pero fragmentada: «Según el concepto tralfamadoriano, Nathan [un amigo muerto] estaba todavía vivo en alguna parte, y siempre lo estaría» (175). «Lo importante era concentrarse tan sólo en los momentos felices de la vida ignorando los desdichados» (171-172).

En otro momento, justo antes de su viaje a Tralfamadore, Billy contempla una película sobre la segunda guerra mundial viéndola del revés, prefigurando de este modo el mundo acausal que podría subyacer en la concepción que van a desvelarle allí.

Como apuntaba el narrador en la página de inicio (2000: s/n), la propia novela, con su sucesión de fragmentos dislocados, es una ejemplificación de la visión del tiempo que propugna: una concepción del mismo donde se mira desde fuera, como desde el vértice de un cono, fusionando en un solo bloque todo lo sucedido; un tiempo cónico donde la espiral posmoderna se ha cerrado y, tras la línea, hemos vuelto al círculo.

El tiempo sería, de este modo, un bloque al que se podría acceder desde fuera, eligiendo los momentos como se escogen las cuentas de un collar o los guisantes o judías en su vaina.

Esta concepción *tralfamadoriana* del tiempo —en la que resuenan la visión sincrónica de Dante¹⁰, el universo de bloque de Einstein¹¹, la vía láctea de instantes del pensamiento musulmán¹², el tiempo aprehendido por la conciencia de Bergson¹³ y las dimensiones extra de las teorías cuánticas¹⁴—, así como la estructura del mundo ficcional en que se concreta, son recreadas (allí estructuralmente como ciencia ficción con dos dominios, cfr. *infra*: apartado 7) en el relato de Ted Chiang «La historia de tu vida» (1998); adaptado a su vez al cine en la película *La llegada* (2016), de Denis Villeneuve, cuya protagonista al entrar en contacto con extraterrestres capta a través de su lenguaje una concepción del tiempo como la expuesta, lo que le posibilita superar el trauma de la muerte de su hija al poder situarse mentalmente en un punto exterior desde el que vivir como presente cualquier momento del pasado.

5.5. Intratextos e intertextos

Otra estrategia de distensión no menos eficaz y que propicia, además, el humor es el uso de un lenguaje desenfadado, según Marvin (2002: 18) deliberadamente sencillo al estilo de Thoreau, en el que predominan muletillas como «esto es lo que hay» o «y así sucesivamente», dando lugar con tales repeticiones periódicas de lo que podemos considerar intratextos internos (del propio autor y dentro de la misma obra) a un ritmo sosegante, acunador, como antes comentaba al criticar su opacamiento en una de las traducciones. Otro intratexto interno es el del ladrido de un perro que retumba en la soledad como el eco de una campana de bronce (cfr. 2014: 49, 79).

Abundan también los intratextos procedentes de otras obras del autor, por ejemplo los tralfamadorianos que ya aparecían en una de sus novelas anteriores, *Las sirenas de Titán* (1959), y las personas ficcionales compartidas, como el protagonista de *Madre Noche* (1961), el filántropo Eliot Rosewater, de *Dios le bendiga, Mr. Rosewater* (1965), y el señor Rumfoord, o el escritor de ciencia ficción Kilgore Trout (recurrentes en varias de sus obras); así como los intertextos, obtenidos de obras de otros autores, como la cita parafraseada de Céline¹⁵ con que inaugura la novela y sobre la que vuelve en el capítulo 1.º (26), la idea del poeta William Blake sobre la existencia de seres en otra dimensión que evoca en el capítulo 5.º (97), o las alusiones que hace uno de los personajes —que se

10 En cuya *Comedia* toda la historia del ser humano aparece como sincrónica: «En su profundidad [la de la luz eterna] vi que se encierra,/ cosido con amor en un volumen,/ todo lo que despliega el universo» (2018: 806, canto XXXIII, vv. 85-87).

11 El universo que predice la relatividad general formaría un bloque en el que los acontecimientos están fijos (cfr. Greene, 2016: 183-184).

12 El tiempo vivido es percibido como una sucesión discontinua de instantes marcados, que Dios puede interrumpir en cualquier momento, «una vía láctea de instantes» (cfr. Gardet, 1979).

13 En Bergson (1985) existe un tiempo de la ciencia, que es más bien espacio, en el que son comparados por la inteligencia estados sucesivos yuxtapuestos como fotografías expuestas, y un tiempo real, que es duración, la de la conciencia misma, que es a la vez memoria y libertad, reunión en cada momento de todo lo anterior en algo totalmente nuevo.

14 Greene (2016: 608) explica que si el universo estuviera contenido en una brana o bolsa multidimensional podríamos, análogamente a como ocurría en la caverna de Platón, vivir dentro de un holograma.

15 Para un mayor detalle sobre la influencia de Céline en Vonnegut, cfr. Watts (2009), el cual no solo señala la existencia de dicha influencia, tanto temática como estilística, sino también el reconocimiento que este hace de su deuda con el autor francés en un elogioso prólogo que escribió en 1975 para la traducción de algunas de las obras de aquel a la lengua inglesa.

identifica con ellos— a *Los tres mosqueteros* (1844), de Alejandro Dumas (44, 76), así como menciones a *Los hermanos Karamázov* (1880), de Dostoievski (94), *Ivanhoe* (1820), de Walter Scott (151), *La cabaña del Tío Tom* (1852), de Harriet Beecher Stowe (181) o al escritor Norman Mailer (ídem), autor de *Los desnudos y los muertos* (1948).

A este respecto, señala Linda Hutcheon (1989: 9-10) que el autor conjuga en esta novela dos tipos de intratextos: los puramente ficcionales y los que remiten a noticias historiográficas sobre la destrucción de Dresde, que ya aparecían en obras anteriores suyas y cuyo conjunto, en su opinión, opera como una alegoría de la dificultad emocional de Vonnegut para afrontar el tema; y cuatro tipos de intertextos:

- Los referentes a datos históricos reales, cuyas fuentes documentales se citan en el texto.
- Los que remiten a textos de ficción histórica, como las novelas mencionadas de Céline o las de Stephen Crane sobre la guerra civil norteamericana, como *La roja insignia del valor* (1895) (cfr. 2014: 92).
- Los literarios procedentes de la cultura popular, como la novela sobre la vida en Hollywood *El valle de las muñecas* (1966), de Jackeline Susann, que lee Billy durante su viaje a Tralfamadore (cfr. *ibid.* 83).
- Los literarios tomados de autores canónicos, como el poemario *Palabras para el viento* (1958) de Theodore Roethke, del que se recogen unos versos en el capítulo 1.º (cfr. *ibid.* 26).

También aparece, en mi opinión, un intertexto cuando en el capítulo 9.º (*ibid.* 172-173) el protagonista, en su último día en Dresde, llora desconsoladamente por el estado de unos caballos, como hiciera Nietzsche, según ha sido reflejado por sus biógrafos (cfr. por ej. Kaufmann, 1974: 67), cuando se abrazó a un caballo maltratado en Milán, momento que le ocasionó una crisis emocional de la que, a diferencia de Billy, ya no se recuperaría. También es de reseñar como posible intertexto el momento de paz, la epifanía, que precede a este incidente cuando Billy dormita al sol sobre una carreta, recién finalizada la guerra, sintiendo que ese es el momento más feliz de su vida; evocación de un instante perfecto que subjetivamente me ha traído a la memoria la plenitud emocional del poema *Sils-María* de Nietzsche: «todo juego, todo mar, todo/ mediodía, todo tiempo sin meta»¹⁶ (*Poemas*: 26).

6. Clímax

La novela está jalonada de pequeños clímax, que se originan cada vez que el tiempo irrumpe en el espacio ocasionando la ruptura del cronotopo espaciotemporal; pero los clímax principales, en mi opinión, se producen, por el contrario, cuando el transcurrir del tiempo desaparece en la quietud del momento perfecto, al que acabo de aludir, y al final, cuando solo los pájaros cantan en el silencio sin tiempo que sigue a la masacre.

16 Aunque para que pueda consultarse el poema completo doy la referencia de una traducción de sus poemas publicada anteriormente, la versificación específica que cito está tomada de la conferencia *El impedimento en el camino: El Wanderer en Nietzsche y Beckett* impartida por Arno Gimber el 13 de junio de 2019, durante el Seminario *Estéticas del impedimento: En torno a Samuel Beckett*, dirigido por Lourdes Carriedo y Jordi Massó y organizado por el Seminario Permanente *La Europa de la escritura*; correspondiendo a la edición crítica que está siendo preparada por la Universidad Complutense de Madrid en el marco del Proyecto de Investigación *Friedrich Nietzsche: Poesía y Filosofía. Edición crítica bilingüe y recepción en la literatura española*.

7. Mundos ficcionales

Desde el punto de vista de su estructuración ficcional, extensionalmente¹⁷ encuentro (cfr. *figura 3*):

- Un mundo A, el del narrador, autoficcional realista histórico en cuanto a su clasificación genérica.
- Un mundo B, el de Billy, que para el narrador es ficción enajenada, en cuanto que se inclina por no creer el relato de la persona ficcional, dividido a su vez en dos dominios:
- Un dominio B1, en el que existen los tralfamadorianos, opaco para Billy durante un tiempo, en el que lo que ocurre en este ámbito es ficción fantástica, dada la imposibilidad de explicarlo, y luego ciencia ficción; pero siempre opaco para las demás personas ficcionales, salvo la joven actriz que también viaja a Tralfamadore.
- Un dominio B2, espejo del mundo A, realista histórico y autoficcional (tanto a través de un personaje interpuesto como, en ocasiones, por la aparición en él del propio narrador¹⁸).

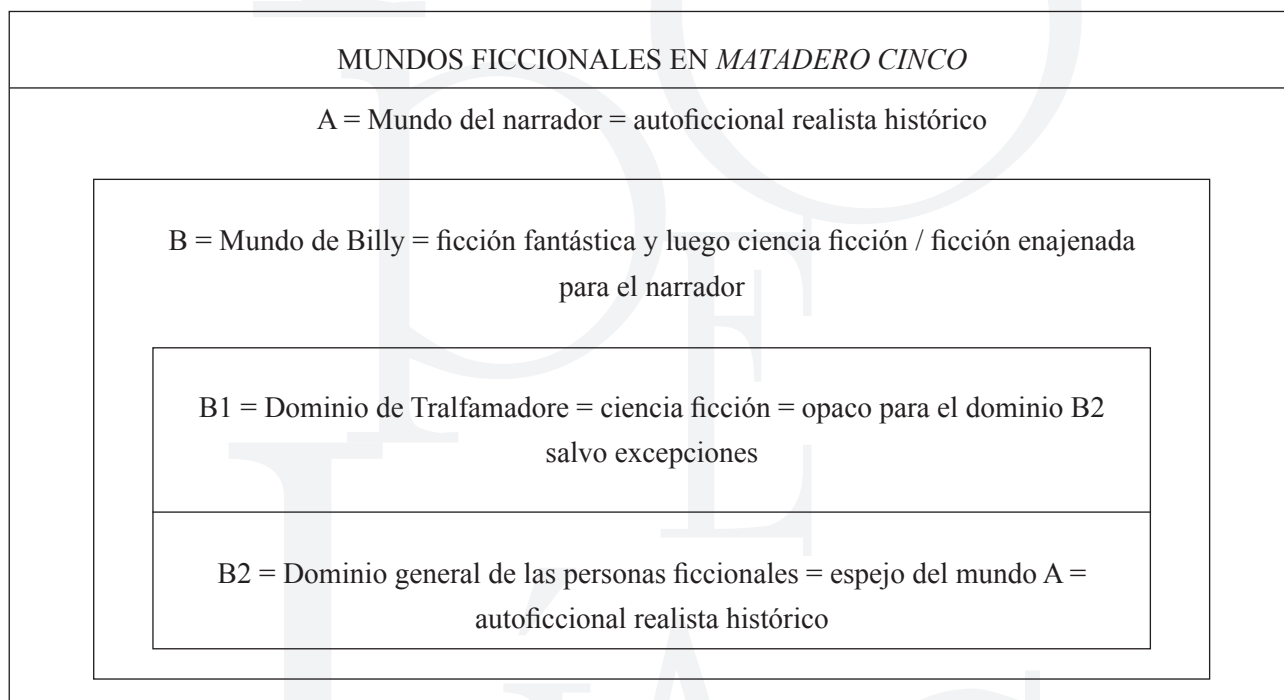


Figura 3: Mundos ficcionales en *Matadero Cinco*

Respecto a la estructuración intensional, como hemos podido ver a lo largo de este análisis, su secuencia temporal, fragmentada a imagen de los viajes azarosos del protagonista y del estado en constante sorpresa de su mente, está jalonada por intratextos que la contrarrestan con un flujo narrativo regular compensador y por intertextos que dan cuenta del pensamiento externo sobre la guerra.

17 Sobre los conceptos de semántica ficcional ‘extensional’ e ‘intensional’ cfr. Doležel (1999).

18 Manifiesta encontrarse allí junto a Billy y los otros soldados prisioneros en tres ocasiones: enfermo en una letrina del campo de prisioneros (2014: 114), maravillado al llegar a la ciudad de Dresde, que confiesa era la más hermosa que había visto (133), y sumergido en el horror de rescatar cadáveres tras el bombardeo (186).

8. Paradigmas temporales

Volviendo a la concepción del tiempo, antes analizada en el apartado 4 al que me remito, bien podemos considerar que el dominio correspondiente a la dimensión extra desde la que es posible contemplar todo el tiempo, la cual permanece oculta a los demás habitantes de la Tierra pese a los esfuerzos de Billy Pilgrim por darla a conocer (y en este sentido es metafóricamente sintomático que su profesión sea la de optometrista), sería el exterior de una brana (cfr. Greene, 2016: 608) que envuelve el mundo de las personas ficticiales.

Sin embargo, así como el mundo de Billy cobra sentido en Tralfamadore, el del narrador — trasunto del nuestro— carece de la cosmovisión racional que le brindaban los grandes relatos de la época moderna: es un mundo esquizofrénico, cuyos fragmentos duele mirar. Sin embargo, como no se cansa de repetir el autor a través de los dibujos intercalados (cfr. *supra*: apartado 5.3), es necesario trascender su sinsentido con una actitud humana y solidaria.

9. Conclusión

Nos encontramos, en consecuencia, ante una ficción posmoderna —atravesada por el desencanto, pero no exenta de humor, cfr. Marvin (2002: 16); Díez Cobo (2006: 257-277)— cuya estructuración, basada en la ruptura temporal y envuelta en un mundo de ciencia ficción, trasciende la ficción realista de Semprún, la reescritura por la que abogaba el personaje de Littell para no enloquecer y el silencio sugeridor de Kressmann, para abordar con pulso firme los horrores intolerables que se han vivido en el siglo XX.

Observo, además, que la novela *Matadero Cinco* proyecta una triple metáfora. Pues, al dar cuenta de las vicisitudes de los jóvenes soldados enviados a la guerra muestra una cruzada de niños, como aquella de época medieval a la que remite su subtítulo; pero estos acontecimientos, entre los que se halla el bombardeo de Dresde, son a su vez metáfora de lo que sucede en todas las guerras; y su evocación es también, como señala Freese¹⁹, una metáfora de la acción destructora del hombre que lleva a preguntarse sobre las condiciones de la existencia humana.

Bibliografía

- ADORNO, T.W. ([1955] 1962). *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Manuel Sacristán (trad.). Barcelona: Ariel.
- ALOY, J. O. (2016). «Las condiciones de posibilidad de Kurt Vonnegut para construir el discurso ficcional sobre la masacre de Dresde en *Matadero cinco*». En *Kañina: Revista de Artes y Letras*, 40.1. San José: Universidad de Costa Rica, 33-39.
- BERGSON, Henry ([1907] 1985): *La evolución creadora*. María Luisa Pérez Torres (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

19 «He turns his idiosyncratic tale into a ‘Duty-Dance with Death’ and, in the process, elevates his fictional evocation of the Dresden firestorm into a philosophical inquiry into the conditions of human existence» (Freese, 2009: 28).

- BLAKE, W. ([1789-1820] 1989). *The Complete Poems*. William Henry Stevenson (ed.). Londres: Longman.
- BORSHCHAK, O., HERNÁNDEZ GARCÍA, M. L. (2016). «Ficción y realidad en *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell». En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31.1. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 39-54. <https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.51655>
- CÉLINE, L. F. ([1932] 2011). *Viaje al fin de la noche*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona, Edhasa.
- ([1951] 2007). *Muerte a crédito*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona, Lumen.
- ([1957] 1974). «D'un château l'autre». En *Romans II*. París, Gallimard, 1-299.
- ([1960] 1974). «Nord». En *Romans II*. París, Gallimard, 301-707.
- (1991). *Lettres à la N.R.F. 1931-1961*. Pascal Fouché (ed.). París, Gallimard.
- CRANE, S. ([1895] 2000). *La roja insignia del valor*. Jesús Zulaika Goicoechea (trad.). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- CHIANG, T. ([1998] 2019). «La historia de tu vida». En *La historia de tu vida*. Luis García Prado (trad.). Madrid: Alamud, 79-121.
- DANTE ALIGHIERI ([1322] 2018). *Comedia*. José María Micó (trad.). Barcelona: Acantilado.
- DÍEZ COBO, R. M. (2006). *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Valencia: Publications de la Universitat de València.
- DOLEŽEL, L. ([1998] 1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Félix Rodríguez (trad.). Madrid: Arco/Libros.
- DOSTOIEVSKI, F. ([1880] 2011). *Los hermanos Karamázov*. Augusto Vidal Roget (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- DUMAS, A. ([1844] 1987). *Los tres mosqueteros*. José Baeza (trad.). Barcelona: Juventud.
- FORTIER, P. A. (1969). «Ostrovsky, Erika Céline and his Vision (Book Review)». En *Comparative Literature*, 21. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 183-185. <<https://www.dukeupress.edu/comparative-literature>>
- FREESE, P. (2009). «Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* or How to Storify an atrocity». En BLOOM, H. (ed.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kurt Vonnegut's 'Slaughterhouse-Five'*. Nueva York, Infobase Publishing, 17-32.
- GARDET, L. ([1975] 1979). «Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo y la historia». Antonio Sánchez-Bravo (trad.). En RICOEUR, Paul et al.: *Las culturas y el tiempo*, 223-245. Salamanca: Sígueme.
- GREENE, B. ([2004] 2016). *El tejido del cosmos*. Javier García Sanz (trad.). Barcelona: Crítica.
- HILL, G. R. (dir.) (1972). *Slaughterhouse-Five* [película]. Nueva York: Universal Pictures.
- HUTCHEON, L. (1989). «Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History». En O'DONNELL, P.; DAVIS, R. C. (eds.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 3-32.
- KAUFMANN, W. A. ([1950] 1974). *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

- LE GUIN, U. K. ([1969] 2008). «La mano izquierda de la oscuridad». Francisco Abelenda (trad.). En *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona: Minotauro, 575-872.
- LITTELL, J. ([2006] 2007). *Las benévolas*. María Teresa Gallego Urrutia (trad.). Barcelona: RBA.
- LUPACK, B. T. (1994). *Take Two: Adapting the Contemporary American Novel to Film*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- MAILER, N. ([1948] 2000). *Los desnudos y los muertos*. Patricio Canto (trad.). Barcelona: Anagrama.
- MARVIN, T. F. (2002). *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- NIETZSCHE, F. ([1900] 2005). *Poemas, edición bilingüe*. Virginia Careaga, Txaro Santoro (eds. y trads.). Madrid: Hiperión.
- OSTROVSKI, E. (1967). *Céline and his Vision*. Nueva York: New York University Press.
- ROETHKE, T. ([1958] 1961). *Words for the Wind: The Collected Verse of Theodore Roethke*. Bloomington: Indiana University Press.
- SCIENCE FICTION AWARDS DATABASE (2012-2021). «Nebula Awards 1970» [Sección de sitio web]. En www.sfadb.com: *Nebula Awards*. Oakland, California: The Locus Science Fiction Foundation (LSFF). <http://www.sfadb.com/Nebula_Awards_1970>
- SCOTT, W. ([1820] 2013). *Ivanhoe*. Antonio Lastra Meliá, Ángeles García Calderón (trads.). Madrid: Cátedra.
- SEMPRÚN, J. (1963). *Le grand voyage*. París: Gallimard.
- (1967). *L'évanouissement*. París: Gallimard.
- (1980). *Quel beau dimanche!* París: Grasset.
- (1994). *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard.
- (2001). *Le mort qu'il faut*. París: Gallimard.
- STOWE, H. B. ([1852] 2007). *La cabaña del tío Tom*. Carme Manuel (trad.). Madrid: Cátedra.
- SUSANN, J. ([1966] 2016). *Valley of the Dolls*. Nueva York: Grove Press.
- TAYLOR, K. ([1938] 2000). *Paradero desconocido*. Carmen Aguilar (trad.). Barcelona: RBA.
- THE HUGO AWARDS (s/f). «1970 Hugo Awards» [Sección de sitio web]. En *The Official Site of The Hugo Awards: Hugo Awards by Year*. Sunnyvale, California: The World Science Fiction Society (WSFS). <<http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1970-hugo-awards/>>
- (s/f). «1973 Hugo Awards» [Sección de sitio web]. En *The Official Site of The Hugo Awards: Hugo Awards by Year*. Sunnyvale, California, The World Science Fiction Society (WSFS). <<http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1973-hugo-awards/>>
- VILLENEUVE, D. (dir.) (2016). *La llegada* [película]. Los Ángeles: Paramount Pictures.
- VONNEGUT, K. ([1959] 2006). *Las sirenas de Titán*. Aurora Bernárdez (trad.). Barcelona: Minotauro.
- ([1961] 1994). *Madre Noche*. J. C. Guiral (trad.). Barcelona: Plaza y Janés.
- ([1965] 1987). *Dios le bendiga, Mr. Rosewater o Echando margaritas a los cerdos*. Amparo García Burgos (trad.). Barcelona: Anagrama.
- ([1969] 2000). *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade*. Londres, Vintage. // (2014). *Matadero Cinco o La cruzada de los niños*. Margarita García de Miró (trad.). Barcelona:

Anagrama. // (2020). *Matadero cinco o la cruzada de los niños* (cómic). Ryan North (redactor), Albert Monteys (il.), Oscar Palmer (trad.). Bilbao, Astiberri. // (2021). *Matadero cinco: la cruzada de los niños*. Miguel Temprano García (trad.). Barcelona: Blackie Books. // Para la versión cinematográfica cfr. HILL.

VONNEGUT, K. *et al.* (1972). *Between Time and Timbuktu or Prometheus-5: A Space Fantasy: Based on materials by Kurt Vonnegut, JR.* Nueva York: Delacorte Press [Corresponde al guion de la película homónima dirigida por BARZYK; en el que colaboraron, entre otros, Kurt Vonnegut, Fred Barzyk, David O'Dell, David R. Loxton, Bob Elliott y Ray Goulding].

WATTS, P. (2009). «Rewriting History: Céline and Kurt Vonnegut». En BLOOM, H. (ed.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kurt Vonnegut's 'Slaughterhouse-Five'*. Nueva York: Infobase Publishing, 33-44.