

Kurt Vonnegut y la honestidad de la literatura: metaficción, autoficción y conciencia de la representación

Kurt Vonnegut and the honesty of
literature: metafiction, autofiction and
awareness

ROMINA RAUBER

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[romirauber\[at\]yahoo.com.ar](mailto:romirauber[at]yahoo.com.ar)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 14, páginas 124-144
(noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 07/12/2016, aceptado el
12/04/2017 y publicado el 30/11/2017.



RESUMEN: En este trabajo se indaga y reflexiona sobre los efectos de sentido y la recepción del uso de la auto- y la metaficción en la obra de Kurt Vonnegut, particularmente en las novelas *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade* (1969) y *Timequake* (1997), en relación intertextual con otros textos y documentos de contenido biográfico. La copresencia de ficcionalidad y factualidad corresponde a una ruptura de la ilusión que está en el corazón de toda ficción sin abandonar la libertad que otorga la licencia poética, en aras de probar nuevas formas de compromiso y acercamiento al lector. La confusión entre la entidad narrativa del autor y la persona real del escritor en un contexto de gran exposición mediática guarda una estrecha relación con la banalización de la vida y los asuntos humanos, como la guerra. Ante esto, el desafío de encontrar nuevos modos de expresión para la narrativa de ficción se traduce en una reflexividad atenta a denunciar las trampas de las jerarquías ontológicas.

PALABRAS CLAVE: Vonnegut, autoficción, metaficción, posmoderno, representación

ABSTRACT: The present paper deals with and reflects upon the meaning and reception of autofiction and metafiction in Kurt Vonnegut's work, especially in the novels *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade* (1969) and *Timequake* (1997), and its intertextual links with other texts and biographical documents. The simultaneous presence of fact and fiction is connected to a disruption of the illusion posed by fiction while maintaining the freedom and possibilities that poetic license grants, so as to try new forms of engagement and approach to the reader. The confusion between the author as a narrative entity and the real person, in a context of great exposure through the media, has a bearing on the trivialization of human life and issues, such as war. Hence the challenge for fictional narratives to find new forms of expression, which entails reflective strategies aimed at revealing the dangers of ontological hierarchies.

KEYWORDS: Vonnegut, autofiction, metafiction, postmodern, representation

INTRODUCCIÓN

...nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de
una novela en primera persona,
cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e
incurriera en diversas contradicciones,
que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos
lectores–
la adivinación de una realidad atroz o banal.
Jorge Luis Borges

Nos interesa indagar aquí las implicaciones y efectos de sentido del uso de la técnica autoficcional en algunas obras del estadounidense Kurt Vonnegut (1922-2007), con el ánimo de contribuir, desde el análisis de un caso y las conclusiones que depara, a los estudios sobre autoficción.

Tal concepto se introdujo hace más de tres décadas en el tráfico de términos literarios, y muchos lo han entendido como una variante ficcional, juguetona y poco seria de la autobiografía (Arroyo Redondo, 2011: 34-48), que mide con la vara suprema de la *adequatio* una técnica literaria que tal vez no sea tan novedosa en su funcionamiento como en su mayor frecuencia, aplicación y rarefacción actuales. La propuesta es considerar en qué medida la autoficción implica una problematización tanto de la ilusión narrativa como del compromiso autoral autobiográfico; es decir, una composición literaria que le da una vuelta de tuerca a los presupuestos narrativos tributarios de la familia de la historiografía.

En este abordaje proponemos considerar la autoficción como técnica o recurso narrativo emparentado con la metaficción (Waugh, 1984), cuya característica sobresaliente o más común es la hibridación y el cruce ontológico de mundo real/histórico y mundo ficcional en un mismo plano narrativo, según el ideario posmodernista que equipara lo real y lo simulado, cruce que pone a prueba o desestabiliza ciertos géneros ya consolidados (la novela, la autobiografía). Basada en un pacto ambiguo entre el autobiográfico y el novelesco

(Alberca, 2007) y localizada en una interzona, la autoficción implica una problematización e interpenetración de los órdenes de lo imaginario y lo real (que el hábito y la cautela tienden a mantener separados) a partir de la homonimia, la transgresión genérica y el trastocamiento de las expectativas del lector: en especial el trastocamiento del presupuesto autobiográfico de que el yo narrador autorial se corresponde con el referente de carne y hueso, al tensionar o parodiar la convención, y postular el mismo estatuto de existencia para un personaje ficticio y uno real.

La pretensión de correspondencia mimética es un rasgo distintivo de ciertas concepciones estéticas vinculadas a la convención que sustenta la autobiografía, es decir, el supuesto de que lo que leemos representa “la verdad” de quién es la/el autor. Pero sabemos que el realismo no agota los principios de funcionamiento del arte. La racionalidad científicista y su desprecio de lo no comprobable empíricamente o por vía experimental ha perdido vigencia y contrasta con la emergencia de disciplinas y teorías (la sociología del conocimiento, la antropología, la psicología) que han contribuido al reconocimiento de la complejidad de la percepción humana de la realidad. La literatura y el arte en general pertenecen a un campo cognoscitivo regido por una lógica que le es propia. Un ejemplo de larga data de la complejidad cognitiva humana lo constituye el personaje religioso, o categoría metafísica, o persona divina, al que llamamos “Dios”, y que suele ser un actor importante en la existencia concreta de las personas creyentes y devotas de una religión. La figura del dios (o dioses) implica desde antiguo un compromiso entre la imaginación y el principio de realidad que se resuelve por medio de la fe o el dogmatismo, y que pone en evidencia la interpenetración de órdenes ontológicos diferentes en la relación individuo-mundo.

José Amícola ilumina nuestro camino con sus observaciones a propósito de Witold Gombrowicz: se puede leer la autoficción como una mezcla bizarra de escritura ficcional con compromiso autorial, “algo que desborda la cuestión de lo ficcional para venir a suturar heridas del yo en su relación con el mundo” (Amícola, 2009: 183). Este recurso, que suele

informar textos enteros (al punto de ser considerado un género por algunos), se emparenta con la metaficción en la medida en que supone un texto que resalta su condición de artefacto y juega con la ilusión narrativa o ficcional.

Finalmente, no hay que olvidar que la categoría de autor/a remite a una entidad narrativa, tanto como la de lector/a. Esta última está más cerca de la experiencia de un crítico literario (de allí surgen la estética de la recepción, la categoría de lector implícito), mientras que la de autor es más elusiva, ya que corresponde al otro polo de experiencia en una comunicación por naturaleza diferida.

METODOLOGÍA

Nuestra discusión del asunto consiste en el análisis de la estructura (la imbricación de diferentes planos narrativos, el desmontaje de la trama) y las entidades narrativas (identidad del autor y el narrador homodieético, desdoblamiento, personajes protagonistas y *alter nos*, referencias autobiográficas, la apelación al lector) de las novelas “mojón” para la auto y metaficción en la obra vonnegutiana: *Slaughterhouse-Five, or The Children’s Crusade* (1969) y *Timequake* (1997), para establecer relaciones intertextuales con otras obras del autor, documentos biográficos, la biografía escrita por Charles Shields, *And So It Goes, Kurt Vonnegut: A Life* (2011), y las declaraciones públicas de familiares y amigos, a los fines de estudiar la copresencia de factualidad y ficcionalidad en la obra vonnegutiana, sus efectos de sentido y recepción.

DISCUSIÓN

El recurso a la auto y metaficción en Vonnegut comienza con *Slaughterhouse-Five, or The Children’s Crusade*, de 1969, y llega a su máxima expresión en *Timequake*, de 1997.¹ En

¹ Otras obras de Vonnegut en las que la técnica auto y metaficcional es clave, no analizadas en este trabajo, son: la novela *Breakfast of Champions* (1972), algunos textos de las misceláneas *Wampeters, Foma and*

general, las estructuras narrativas de las novelas de Kurt Vonnegut, a partir de *Slaughterhouse-Five*, acusan un discernimiento de la manipulación que todo relato implica respecto de lo narrado. Hay una conciencia de que las tramas son mecanismos que delinear patrones y expectativas en el lector, delimitando lecturas de la realidad simplificadoras de la comprensión del mundo, ya que implican decisiones tomadas *a priori*, dadas al sujeto, que menoscaban las posibilidades de ejercicio de la libertad. En el contexto del siglo XX, cuando se afianza 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), Vonnegut resalta que la forma como se cuenta una historia y la forma como se presenta el yo son armas de doble filo.

En la novela de 1969 Vonnegut se instituye como narrador, protagonista del marco narrativo y personaje secundario de la diégesis. El marco narrativo está constituido por los capítulos 1 y 10 (que remiten a la realidad extradiegética) donde se relatan las vicisitudes de composición de la novela. La imbricación de cuatro planos o espacios narrativos (la vida “real” de Billy Pilgrim, el protagonista; su vida paralela en el planeta Tralfamadore; la historia de la composición del libro; y el cuarto espacio de la lectura en que el lector actualiza el relato) apunta a concienciar respecto de la importancia de la función social del escritor, la narración responsable, la lectura activa y atenta, y la memoria. La identificación autor = narrador = personaje no es importante en sus implicaciones miméticas, sino que lo es para la relación que se establece entre dos personas, autor y lector, en que una cuenta a la otra una historia. Esta historia trata sobre la guerra y la experiencia de un soldado raso prisionero durante la segunda guerra mundial, quien no era más que un niño perdido en medio de una

Granfalloon (1974), *Palm Sunday* (1981), el collage autobiográfico *Fates Worse Than Death* (1991) y el ensayo *A Man Without A Country* (2005). Además, casi todas sus novelas entre *Slaughterhouse-Five* y *Timequake* incluyen una introducción o prólogo por el que el yo autoral interviene en la ficción. Su trabajo como orador en ceremonias de graduación y todo tipo de actos académicos y culturales contribuyó a la construcción de un yo público que impactaría en su ficción.

total confusión, al que le tomó mucho tiempo llegar a comprender lo que vivió y ser capaz de escribir al respecto.

La elección de las técnicas mencionadas guarda relación con: 1) cierta insuficiencia de la narrativa testimonial para referir el impacto de una masacre, y 2) la incompatibilidad de la ficción bélica (especialmente en cine y televisión) en relación con el sentido que se busca transmitir. En el primer caso, la literatura no ficcional más reciente de los relatos de sobrevivientes de campos de concentración desgastaba su potencial representativo con su contribución a la constitución de un público cada vez menos sorprendido ante las imágenes de guerra y destrucción (o que, peor aún, las consumía con morbo interesado, y las tornaba banales). En el segundo caso, las películas de Hollywood presentaban una imagen épica, mítica, de la guerra, que resultaba muy inadecuada en su clave de gesta valiente, glamorosa y heroica.²

El objetivo era demostrar que no había nada inteligente que decir, nada grandilocuente, respecto de una matanza masiva. El ingreso del yo autoral garantizaba la concomitancia de la efectividad de una confesión y la ruptura de la ilusión de objetividad, mientras que la ficción distópica salvaguardaba a la narrativa del sermón y la moralización demasiado directa. El interés radicaba, no en atiborrar nuestros sentidos con la truculencia de un testimonio ominoso, sino en plasmar de alguna manera cómo puede llegar a *sentirse* una guerra, cómo se la metaboliza, se extreman las precauciones para no caer ni en la frivolidad ni en la mistificación acrítica, como se daba, por ejemplo, en las arengas de los oficiales del ejército y en los presupuestos ignorantes y aseveraciones altamente simplificadoras y corrientes de la opinión pública, que poblaban la interacción cotidiana. Así, podemos ver que la ficción y su

² En términos de representación bélica, la obra de Vonnegut está más cerca de las que ofrecen *The Wall* (1982), de Alan Parker (basada en el álbum homónimo de la banda de rock británica Pink Floyd); y *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, basada en *The Short-Timers* (1979), una novela semi-autobiográfica de Gustav Hasford sobre sus experiencias en la guerra de Vietnam.

licencia poética permiten ir más allá de los límites del testimonio e involucrar al lector, por ejemplo, al mostrarle los peligros de abordar ciertos temas con liviandad, como mero entretenimiento o simple convención.

Un ejemplo del choque entre ficción y realidad, y de la inversión del valor de la convención como indicio de verosimilitud, se puede apreciar en el ensayo “Wailing Shall Be in All Streets”, escrito por Vonnegut entre 1945 y 1947 y publicado en la antología *Armageddon in Retrospect* (2011). Enviado a algunas revistas sin éxito, permaneció inédito hasta la muerte del escritor. Lo podemos considerar un antecedente de la denuncia contenida en *Matadero Cinco*. En él leemos los siguientes pasajes:

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? [...] Didn’t Hitler and Tojo say the Americans were a bunch of softies? Ha! They’ll find out.” [...] It was a war of reason against barbarism, supposedly, with the issues at stake on such a high plane that most of our feverish fighters had no idea why they were fighting –other than the enemy was a bunch of bastards. A new kind of war, with all destruction, all killing approved (Vonnegut, 2011: 33-34).

Three small-town merchant wives, middle-aged and plump, gave me a ride when I was hitchhiking home from Camp Atterbury. “Did you kill a lot of them Germans?” asked the driver, making cheerful small-talk. I told her I didn’t know. This was taken for modesty. As I was getting out of the car, one of the ladies patted me on the shoulder in motherly fashion: “I’ll bet you’d like to get over and kill some of them dirty Japs now, wouldn’t you?” We exchanged knowing winks. I didn’t tell those simple souls that I had been captured after a

week at the front; and more to the point, what I knew and thought about killing dirty Germans, about total war (Vonnegut, 2011: 34).

En la primera cita nos encontramos con una confrontación entre la idea-propaganda de la guerra justa que demoniza al enemigo y eleva a la categoría de portador de los valores morales universales al que lo combate, y la crudeza de los principios que sostienen la formación de sujetos para matar.

La segunda cita satiriza al ciudadano pelele y su absoluto desconocimiento de la guerra, en particular a las señoras madres y amas de casa.³ La referencia al auto-stop desde Camp Atterbury es inventada. Sabemos que su padre, su hermana Alice y su tío Alex fueron a buscarlo gracias a una carta de este último fechada el 4 de julio de 1945. Sabemos que Kurt quiso manejar de regreso a casa. La carta refiere textualmente las palabras de Kay (así lo llamaba su familia) durante el viaje, un testimonio directo y escalofriante. La reacción de su tío Alex transmite la ignorancia civil imperante y el desafío a la imaginación literaria: “‘Kay’, I said, ‘you’ll have to be patient with us civilians. We’ll probably say things that are mightily offensive to you because we haven’t enough imagination to understand what you have gone through’” (Vonnegut, 2014: 12).

La disparidad entre el contenido biográfico crudo del documento citado y la estilización de la experiencia que ofrece el ensayo no afecta la verosimilitud de lo narrado; de hecho, la licencia poética, que habilita el moldeado ficcional de las anécdotas, nos permite vincularlas con enunciados corrientes en la realidad cotidiana, al tiempo que el entramado textual las engarza de modo tal que la connotación es de una ironía contundente, descubriendo “una realidad atroz y banal” que desesperaba al artista.

³ Vonnegut utiliza con frecuencia las imágenes de madres y pediatras como símbolos de vida por oposición a científicos y fabricantes de armas nucleares.

Por su parte, en *Timequake* se profundiza la composición a modo de *collage*, mediante la amalgama de anécdotas personales, referencias autobiográficas e historiográficas, ficción, alusiones y citas literarias de otros autores, inserciones de pequeños relatos atribuidos a Kilgore Trout (personaje escritor que aparece en diferentes obras de Vonnegut y funciona como su *alter ego*), comentarios, cartas, entre otras variedades textuales y enunciativas. Ha sido considerada tanto una novela semiautobiográfica, como la autobiografía de una novela, como un ensayo sobre la condición humana (Klinkowitz, 2010: 152); calificaciones que revelan con acierto rasgos distintivos de la obra.

El carácter metaficcional 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 diez 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 a *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, y la respuesta del pescador fue que Santiago había cometido un gran error al 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 ve en los tiburones 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*, según 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 leemos; por otro, el espacio extraficcional, representado por la anécdota del pescador y las referencias de carácter autobiográfico. En definitiva, el espacio metaficcional, donde se revela la intención y proyecto de recorte de la primera versión de la novela, llama la atención sobre su proceso de escritura.

La yuxtaposición de los tres ámbitos sin otorgar preeminencia a ninguno genera el efecto de paridad ontológica, la ruptura de la unidad, linealidad y jerarquía temporal y espacial, y la difuminación de los límites entre lo real y lo no real, con la alteración del pacto ficcional. Esto se observa en la celebración del picnic playero al final, en honor a Kilgore Trout, al que asisten Vonnegut, los personajes de *Timequake One*, familiares y amigos del autor, y agentes y críticos literarios “reales”, entre otros.

La fragmentación de la trama a la manera de un rompecabezas, disposición observable en las dos novelas citadas, exige la concentración del lector para reordenar las piezas de una narrativa desmontada. El reordenamiento funciona, no como restauración de la armonía o normalidad, sino como telón de fondo contra el cual leer la novela en su forma actual. Así, el yo ficcional, a la vez que autobiográficamente alusivo, implica una superposición de planos que enriquece su sentido en la superposición misma, no en su deslinde. O bien, la superposición de ilusión y realidad es consustancial a la percepción, y eso mismo es lo que se busca transmitir.

Examinemos el impacto de esta “mezcla bizarra” en la recepción. La biografía *And So It Goes, Kurt Vonnegut: A Life* de Charles Shields muestra una preferencia por indagar la discrepancia entre la imagen pública de Vonnegut y el hombre privado, en especial desde que le llega la fama con la publicación de *Matadero Cinco*.⁴ Shields observa que la técnica de introducirse en su ficción no solo permitió que el lector pudiera indagar debajo de la máscara autoral, sino que, al borrar los límites entre arte y realidad, generó expectativas respecto de Vonnegut mismo, y muchas decepciones.⁵

⁴ Cabe destacar que desde el momento en que se consagra, Vonnegut inicia una carrera de orador comprometido con la denuncia de los problemas de su país y el mundo, como la producción de armas nucleares y la irresponsabilidad de la investigación científica, entre otros.

⁵ Sus supuestas inversiones en acciones de Dow Chemical (fabricante de napalm) son un ejemplo de las contradicciones citadas por Shields entre el Vonnegut público y el privado que han decepcionado a muchos seguidores. Esta información en particular ha sido desmentida ante la prensa por Donald C. Farber, agente

Shields nos deja un retrato respecto del cual Lawrence Broer no duda en declarar: “Not the Kurt we know” (Broer, 2012: 1), para luego recomendar las memorias publicadas por Loree Rackstraw, vieja amante y amiga de toda la vida del autor. También Mark Vonnegut, el hijo mayor del escritor, hizo pública su disconformidad.⁶ La biografía presenta, con ciertos matices, a un hombre inmaduro, amargado, desagradable e infeliz, incluso hipócrita. La reputación de Vonnegut como vocero de ideales de izquierda, ecologista y pacifista queda casi reducida a una pose de mercado para impulsar las ventas, dirigida a un público lector universitario y contracultural. Vonnegut aparece como un remedo comercial de Mark Twain, alguien que sabe explotar la demanda de la incipiente industria cultural.

Impedido de citar las cartas de Vonnegut, Shields parafrasea y cita a los allegados e íntimos, y la consecuencia es una biografía en la que el biografiado se convierte en figura fantasmática, en la percepción de otra percepción. Si la leemos con cuidado, la biografía de Shields nos permite aprehender, más que al artista creativo, al hombre imperfecto, sobreviviente de muchas tragedias, un tanto infantil e híper sensible al rechazo.⁷ El Vonnegut de Shields por momentos parece el burdo producto de una curiosidad chismosa y fisgona, que descansa en una amalgama de retazos testimoniales de terceros más que en la penetración aguda, propia de un verdadero captador de almas.

Tal vez Vonnegut haya hecho un mejor trabajo en representarse a sí mismo. La conciencia del problema de las representaciones (la tendencia a su cristalización monolítica en

de Vonnegut por más de 40 años (Farber, 2011: 1), y su hijo, Mark Vonnegut (citado por Flood, 2011: 1).

⁶ Shields conoció a un Vonnegut octogenario menos de un año antes de su muerte, y los detractores (Farber, 2011; Flood, 2011; Broer, 2012) de su biografía marcan este detalle para desacreditar su investigación.

⁷ Vonnegut tenía una relación ambivalente con el ámbito académico. Tal vez hubiera un complejo por no haber completado ninguno de los estudios universitarios que emprendió (en química y en antropología) frente a los éxitos de su hermano Bernard. Sentía que su obra no era lo suficientemente reconocida, consideraba a los académicos como esnobs que no la entendían y resentía las críticas negativas de sus publicaciones. Sin embargo, se desempeñó como profesor de escritura creativa en el célebre Iowa Writers' Workshop, en Harvard (aunque renunció a los seis meses) y en CUNY, entre otras instituciones.

forma de convenciones) es evidente en el recurso a la auto- y metaficción: la unidad del yo y el orden de la trama son construcciones que se desmontan a través de la confrontación de diversos planos diegéticos y diversos tipos de personaje. No es solo el yo del autor narrador de sus prólogos el que marca la autoficción, sino también los personajes protagonistas (como Billy Pilgrim en *Matadero Cinco*) y el escritor de ciencia ficción, Kilgore Trout.⁸

Esta conciencia de la representación está formulada en una de las frases más citadas y célebres de Vonnegut (tomada de la novela *Madre noche*): “Somos lo que fingimos ser, así que debemos tener cuidado con lo que fingimos ser” (Vonnegut, 2016: 7). Es decir que, si la máscara es más real que lo que hay debajo, solo podemos atisbar, o intuir, más que conocer, el misterio de “lo real real”.

El enojo de cierto público con su “pose” puede también interpretarse como el traslado de la exigencia de cualidades divinas (el *summum bonum*) a un ser humano. La obra vonnegutiana (para muchos, un evangelio secular) da expresión inequívoca y muy eficaz a ideales humanistas, como la solidaridad, la paz, la concordia y la preservación de la naturaleza, lo que ha llevado a esperar de Vonnegut casi una encarnación de Cristo. Sin embargo, un personaje tan obvio como Kilgore Trout debería ser prueba suficiente de que no estamos más que ante un simple e imperfecto mortal. Hay una confusión de lo simbólico y transformador con una idea bastante pedestre de lo dado, comparable con la infantilidad de responsabilizar a un Dios Padre de los problemas humanos. De modo que la figura mítica es más “honesta” en cuanto mito: un dios omnipotente que en primera persona nos exhorta a la paz tiene más sentido que si lo hace un pobre pecador (o sea, un par humano). El error consiste en anteponer el producto, una determinada representación del escritor, a la acción

⁸ Véanse (Bloom, 2010: 101-110) sobre el tema de las proyecciones de sí mismo en los personajes de sus novelas, y (Reed, 2010: 11-124). También (Raubert, 2012: 11-20).

que busca realizar con su obra: tratar de concienciar al lector sobre la responsabilidad que este tiene respecto de su entorno, y sobre la *seriedad* con que debe leer ficción.

Surge la pregunta: ¿no se subestimarán los efectos de la profesionalización y la fama en el escritor contemporáneo? Vonnegut inició su carrera de escritor como autor de relatos cortos que vendía a las revistas populares de los años 50 (como *Colliers*, *Cosmopolitan*, *Ladies' Home Journal* y *The Saturday Evening Post*), pero la irrupción de la televisión en poco tiempo aniquiló el rol de entretenimiento popular de dichas publicaciones, muchas de las cuales desaparecieron o mutaron, y dejaron de lado la publicación de literatura. Esto 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 la incursión en el género de la novela para libros en rústica. Este se volvió el nuevo objetivo para ganarse la vida como escritor e implicó nuevos desafíos en cuanto a tema y forma. Vonnegut mismo comentó que al ingresar en el mundo de la novela se hizo necesario prestar más atención a la técnica, ya que el público destinatario era más pretensioso respecto de la forma. Se da así una tensión entre los orígenes *lowbrow* de la ficción vonnegutiana, y sus esfuerzos por mantenerse en la profesión (él siempre decía que el único talento que tenía era escribir) e ingresar en el circuito *highbrow* (porque allí estaba garantizada la supervivencia a base de su habilidad), a medida que el “mercado” se volvía más difícil y competitivo, sin olvidar las presiones económicas de una familia numerosa.⁹ Esto choca decididamente con cierta perspectiva intelectual para la cual la creación artística responde a necesidades que están más allá de las materiales, como lo ilustra la siguiente declaración de Loree Rackstraw sobre la primera clase de Vonnegut en el Iowa Writers' Workshop: “He drew some murmurs when he

⁹ Los términos *highbrow* y *lowbrow* se utilizan en inglés para referir con tono peyorativo, respectivamente, la superioridad afectada de un público intelectual y los objetos que apelan a él, por un lado, y la ausencia de sofisticación de un público menos exigente junto con la producción popular a la que se lo vincula, por otro.

said he didn't see any reason for working on a story unless you wanted to sell it. (Some of us still considered financial reward beneath one's dignity)" (Rackstraw, 2009: 5).

En el marco de las tensiones observadas, la autoficción podría leerse como el resultado de una búsqueda de equilibrio ante la inestabilidad que le produce al artista la problemática convivencia del yo privado con el yo público, junto con la disparidad de las expectativas académicas y las de mercado para su obra, además de las propias como artista, en el contexto de una exposición cada vez más masiva, en la era de la radio, la televisión y, más recientemente, internet y la telefonía móvil. Quizás el artista se siente más en casa en la realidad de su arte que en la realidad predominante y cotidiana.¹⁰ Si esta última es (o se ha vuelto, cómo saberlo) atroz y banal, ¿se ha de culpar al artista?

Preocupado por la utilidad social de todo trabajo y por las transformaciones que atentan contra el sentimiento de dignidad de los trabajadores, el Vonnegut autoficcional insiste en definir al escritor como un artesano de las letras y las palabras, practicante de un oficio. Como dice su asesor de tesis, de la Universidad de Chicago, citado en *Timequake*:

"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!" (Vonnegut, 1998:162).

La cita revela el deseo frustrado de arreglar, de enmendar la convivencia con los otros en varias de sus formas (sociedad, matrimonio). La escritura se vuelve un espacio, sino de concreción, de exploración de deseos. Como artista de la pluma, Vonnegut ensaya formas de arreglar el mundo, crea dimensiones posibles que contrastan con la realidad predominante, que la revelan en sus caras más y menos amables.

¹⁰ Tomamos este concepto de "realidad predominante y cotidiana" de Berger y Luckmann (2008).

La atmósfera de familiaridad que propician el contenido autobiográfico insertado en la ficción y la utilización de un lenguaje coloquial y ameno (como cuando Vonnegut se refiere a la muerte de su ex esposa Jane y sus hermanos Alice y Bernard en *Timequake*), abona 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 espacio íntimo –una comunidad¹¹ donde se da una transmisión de experiencias en relación con la muerte, las relaciones humanas y las instituciones, por citar algunos ejemplos.

El adentrarse en la lectura de la obra completa de un escritor hace sentir que en cierta manera se lo conoce. Cuando la distancia es grande (no existe ningún tipo de relación personal, el lector y el autor pertenecen a culturas y épocas diferentes, hablan idiomas distintos), la relación lector-autor forma parte de una realidad de otro orden, distinto del biográfico: la dimensión de las proyecciones. El lector puede ver al autor como un dador de belleza y/o sabiduría a través de su obra. Aquellas expresiones, personajes y fragmentos atesorados despiertan un sentimiento de gratitud perdurable. Como dice Mark Vonnegut en la introducción a *Armageddon in Retrospect*, Vonnegut nos enseña, entre otras cosas, a leer y cuestionar lo dado:

Kurt was and is like a gateway drug or a shoehorn. Once the reader is over the threshold, other writers become accessible.

“Does anyone out of high school still read me?”

¹¹ 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 Klinkowitz, 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, sobre la “folk society”. Su teoría se basaba en evidencias 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 (Klinkowitz, 2010: 17).

He taught how stories were told and taught readers how to read. His writings will continue to do that for a long time. [...] Reading and writing are in themselves subversive acts. What they subvert is the notion that things have to be the way they are, that you are alone, that no one has ever felt the way you have. What occurs to people when they read Kurt is that things are much more up for grabs than they thought they were. The world is a slightly different place just because they read a damn book. Imagine that (Vonnegut, 2011: 5-6).

Al decir “Kurt Vonnegut, el escritor”, nos referimos a mucho más (o a mucho menos, depende del punto de vista) que al hermano menor, al padre, al esposo adúltero, al profesor, al representante de Saab, o al estadounidense heterosexual blanco de ascendencia alemana. El autor existe en la dimensión de nuestros afectos, como entidad portadora o transmisora de los valores que nos reveló la lectura de su obra.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En la poética posmodernista se comprende que la frontera entre mundo ficcional 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 ámbito de la realidad, y por la capacidad humana de concebir dimensiones 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 dominio ficcional 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 cosmos 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 cosmovisiones 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 (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). De modo que la literatura posmodernista logra transmitir la complejidad y pluralidad de experiencia de lo real en las avanzadas sociedades industriales occidentales 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 se recurra a las técnicas estudiadas para explorar los presupuestos teóricos de la narrativa de ficción exponiéndola en cuanto tal, para dejar al descubierto sus mecanismos y así despertar la conciencia del lector. Las obras adquieren entonces un carácter reflexivo, 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

observador en lo observado. La metaficción y la autoficción se convierten en los principales recursos de la literatura posmoderna al revelar el carácter ficcional, provisorio, del mundo y el yo presentados, la condición de “artefacto” de la obra y la manipulación que subyace en la disposición de los elementos de la trama, demandando una lectura más atenta y consciente por parte del lector.

El escritor contemporáneo preocupado por acercar al lector alguna visión de la “verdad” insistirá, así, en el aspecto parcial, construido y ficcional de su obra y acentuará los dilemas y decisiones al momento de su composición, enfatizando la problemática misma de intentar *contar una historia*. Es la institución de la narración y su poder mistificador lo que se ve cuestionado con las auto y metaficción. La exigencia de coherencia entre ideales y comportamiento puede llegar a límites inhumanos, a centrarse en el escándalo banal en lugar de reconocer las buenas obras (por ejemplo, un gran legado artístico y humanista); la pérdida del valor del mito ha resultado en la reificación de la persona pública, en la peligrosa confusión entre mensaje y mensajero, entre obra e instrumento. Si el recurso a dichas técnicas pretende acercar a autor y lector luego de la supuesta muerte de aquél, problematizar los grandes relatos, desmontar toda linealidad uniformadora, confiar en una lectura activa y contribuir a una elevación de la conciencia respecto de ilusión y realidad; sus objetivos se pueden considerar cumplidos en la medida en que, como lectores, entendamos que no hay jerarquías ontológicas, sino, simplemente, prioridades vitales.

La figura del autor que emana de una obra vigorosa vive en la memoria de su comunidad lectora. Todo retrato o autorretrato del autor (y de cualquier persona) es parcial, porque toda percepción es parcial, pero el lector le insufla una vida espiritual particular mientras sigue las huellas que dejó de sí mismo con sus poderosas palabras, ese regalo valioso que se guarda para el camino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AMÍCOLA, José. (2008) Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes: Borges, Gombrowicz, Copi, Aira. *Olivar*, 9(12), 181-197. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf. (15 abril 2017).
- ARROYO REDONDO, Susana. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo autobiográfico. Límites del género*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Alcalá, Madrid. Disponible en: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941>. (15 abril 2017).
- BERGER, Peter; & LUCKMANN, Thomas. (2008). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- BLOOM, Harold. (Ed.) (2000) *Kurt Vonnegut. Modern Critical Views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- BROER, Lawrence. (2012). New Vonnegut Biography: Not the Kurt we know. HTML (Versión 5). <http://www.tampabay.com/features/books/new-vonnegut-biography-not-the-kurt-we-know/1216311>.
- FARBER, Donald C. (2011). And So It Goes. HTML (Versión 5). <http://www.nytimes.com/2011/12/18/books/review/and-so-it-goes.html>.
- FLOOD, Alison. (2011). Kurt Vonnegut's son attacks biography of his father. HTML (Versión 5). <https://www.theguardian.com/books/2011/dec/07/kurt-vonnegut-son-biography-charles-shields>.
- KLINKOWITZ, Jerome. (2010). *The Vonnegut Effect*. Columbia: University of South Carolina Press.
- MC HALE, Brian. (1991). *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge
- RACKSTRAW, Loree. (2009). *Love as Always, Kurt: Vonnegut as I Knew Him*. Boston: Da Capo Press.
- RAUBER, Romina V. (2012). *Matadero Cinco* de Kurt Vonnegut: estructura antropológico-mítica de iniciación y novela de autoformación. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/407>. (15 abril 2017).

— (2015). Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut. En MATTONI, Silvio; & PABELLA, Cecilia. (Comp.) (2015). *Aparatos estéticos I*. Córdoba: Ferreyra Editor.

SHIELDS, Charles. (2011). *And So It Goes. Kurt Vonnegut: A Life*. New York: Saint Martin's Griffin.

VONNEGUT, Kurt. (1991). *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade*. New York: Dell Publishing.

— (1998). *Timequake*. New York: Berkley.

— (2009). *Armageddon in Retrospect*. London: Vintage.

— (2014). *Letters*. New York: Dial Press.

— (2016). *Madre noche*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

WAUGH, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.