

## **MATADERO CINCO DE KURT VONNEGUT: EL SUJETO COMO SÍ MISMO Y COMO MULTIPLICIDAD**

**Jorge Aloy<sup>1</sup>**

**RESUMEN:** *Matadero cinco* narra fragmentariamente la experiencia de Kurt Vonnegut, su escritor, como sobreviviente de La Masacre de Dresde. La novela en general, y el primer capítulo en particular, poseen un distinguible juego narrativo que viene a plantear un interrogante en torno del yo y de su identidad. En el presente trabajo revisaremos los alcances de esta voz que se identifica con el escritor y esboza una problemática que excede lo técnico e invita a desentrañar a qué sí mismo narra. Siguiendo esta línea de análisis, nos encontraremos con la pregunta acerca de si es posible que la identidad permanezca invariable a pesar del transcurso del tiempo. Para tales propósitos vamos a seguir la perspectiva ontológica de los estudios de Paul Ricoeur en torno a la figura de *sí mismo*.

**PALABRAS CLAVE:** idem, ipse, sí mismo.

## **SLAUGHTERHOUSE-FIVE BY KURT VONNEGUT: THE SUBJECT AS HIMSELF AND AS MULTIPLICITY**

**ABSTRACT:** *Slaughterhouse-Five* relates the experience of its writer, Kurt Vonnegut, in a piecemeal manner, as a survivor of the Dresden Massacre. The novel in a general way and particularly the first chapter, have a distinguishable narrative game which sets out a question around the self and its identity. In this work we are going to go through the scopes of this voice which is identified with the writer and that outlines a problematic that goes beyond the technical, inviting to understand what self is being narrated. Following this approach, we will find the question whether it is possible that the identity remains unchanged despite the passage of time. For such purposes we are following the ontological perspective from Paul Ricoeur's researches about the self.

**KEY WORDS:** idem, ipse, self.

### **Voces inquietantes**

La literatura, a través de diversas estrategias narrativas, suele enmascarar la voz que

<sup>1</sup> Profesor y Licenciado en Letras por la UNLZ (Universidad Nacional de Lomas de Zamora). Maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad por Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Ayudante de Primera de la Cátedra Taller de Lectura y escritura (UNLZ). Co-director del proyecto de investigación (UNLZ) La recepción de la literatura norteamericana en el sistema literario y cultural argentino en la segunda mitad del S. XX (1950-2000). BA, Argentina. jorgealoy@yahoo.com.ar

presenta el discurso. Esta es una particularidad que habitualmente se destaca en los casos en donde el escritor plantea una historia que lo tiene a él mismo como personaje. La circunstancia de hallarse ante la obligación de narrarse a sí mismo, pero no como autobiógrafo sino como aquél que se encontró azarosamente en un suceso histórico pero que marcará un trauma a lo largo de su vida, revelará ciertas complejidades técnicas que se van a poner al servicio del tratamiento de problemáticas ontológicas, ya que el primer interrogante que surge en situaciones semejantes es ¿cómo narrar mi propia historia? En este sentido, un caso emblemático es la novela *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut (1999), publicada en 1969, que tiene en el centro de su ficción a La Matanza de Dresde de 1945. El jovencísimo Vonnegut era un soldado norteamericano que había sido tomado como prisionero de guerra por los alemanes, y presencié el mayor ataque con bombas explosivas e incendiarias que la humanidad lanzó contra sí misma. A pesar de ello, logró sobrevivir e imaginar que tenía entre manos la novela que lo catapultaría al reconocimiento mundial.

El primer capítulo de *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut posee una voz narrativa identificada o emparentada de tal modo con el Kurt Vonnegut empírico, cuya función no es otra que la de escritor, que parece provocar la ilusión de que estuviéramos convergiendo en una misma persona. La coincidencia de las experiencias vividas en la Segunda Guerra, entre el personaje creado y la persona que lo crea, viene a poner en cuestión la identidad del narrador en una obra de ficción. Si dejamos de lado análisis anteriores que refieren a otras cuestiones que plantea este comienzo, nos encontraremos con que este capítulo abre ciertos interrogantes que exceden los meros juegos narrativos. En consecuencia, la problemática que propone este capítulo inicial de la novela está enraizada con las discusiones producidas en torno a la categoría denominada sujeto, en donde se plantean dos ejes: qué es el yo y en qué consiste la identidad.

¿Cómo está configurado el yo del primer capítulo? El narrador se presenta como aquel individuo que sobrevivió al bombardeo de Dresde durante la Segunda Guerra Mundial y cuya experiencia, muy a pesar de sus deseos, no había podido ficcionalizar hasta ese momento, veinticuatro años después. En su negación, coincidente con la de Kurt Vonnegut, subyace la imposibilidad de obtener algún sentido por escribir sobre una matanza. Aquí se produce una paradoja: se supone que tanto personaje como escritor pueden coincidir en un sinfín de elementos, pero, como veremos, Vonnegut lleva las posibilidades a un límite difuso. El narrador expresa, igual que el escritor, su impedimento por escribir sobre su vida en La Matanza de Dresde. ¿Cómo puede ser posible que un narrador, cuya existencia sólo es posible

en el acto mismo de la narración, se pronuncie de ese modo? El narrador, en tanto personaje, se comporta como un ser empírico que añade a su representación la historia particular del escritor. Álvaro Pineda Botero (2013) sostiene que “Si queremos establecer el punto en donde se inicia la novela, deberíamos estar atentos al momento en que el discurso del autor pasa de natural a ficticio” (p. 284). Por lo tanto, lo más sencillo sería establecer que el discurso ficticio comienza en el segundo capítulo, pero esa consideración nos plantearía la idea de un sujeto dual y acomodaticio a las circunstancias técnicas; y negaría, simultáneamente, la contingencia de pensar al sujeto como multiplicidad. En principio, se pueden presentar dos justificaciones para no reducir el texto a un lugar tranquilizador. Primero, debemos tener en cuenta que la voz encargada del capítulo uno va a hacer entrega de sus funciones, a partir del capítulo siguiente, a otro que no tiene ninguna relación con los acontecimientos. Pero, el narrador inicial, a pesar de todo, va a conseguir inmiscuirse sigilosamente en la novela en otras ocasiones. Segundo, no podemos desconocer que en las obras en donde el escritor desea mostrar un trauma del pasado debe construir su *ethos* para legitimarse ante los lectores. Esa difícil tarea la tiene a cargo el narrador que, al igual que en un texto de retórica, no debe hablar de sí mismo, sino mostrarse. Por lo tanto, el discurso ficticio no se aferra a lo que debe decir, sino a los modos de decirlo. Dominique Maingueneau (2008) afirma que “Todo discurso, oral o escrito, supone un *ethos*: implica cierta representación del cuerpo de su *garante*, del enunciadador que asume su responsabilidad” (p. 48) (Las cursivas son de Maingueneau). El garante es el que crea un mundo que sólo es posible a través y desde el enunciado. Es en este sentido que se puede afirmar que la voz inicial no es meramente una presentadora de sucesos históricos o personales, sino que es una voz que debe cumplir con la legitimación del relato, ya que a través de éste se va a legitimar su situación de sobreviviente de La Masacre de Dresde.

En relación con algunas cuestiones discursivas, que bien podría ingresar la que aquí estamos tratando, Jorge Luis Borges (1984) en el breve ensayo “Magias parciales del Quijote” plantea algunas extrañezas narrativas en Cervantes, Valmiki, Shakespeare y *Las mil y una noches* que lo llevan a una conclusión que, lejos de cerrar la discusión, abre una perspectiva metafísica que no admite una resolución al alcance de nuestras posibilidades.

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o

espectadores, podemos ser ficticios. (BORGES, 1984, p. 45)

En el caso de que fuéramos representaciones de un mundo imaginado por algún ser empírico, no obtendríamos tampoco una respuesta definitiva sobre las problemáticas discursivas, ya que para existir necesitaríamos, indefectiblemente, ser narrados. No hay dudas de que *Matadero cinco* es una novela paradigmática en cuanto a que lleva al extremo las eventualidades narrativas, pero su propósito no culmina en el mero plano de la técnica, sino que plantea inquietudes que se hallan en el orden de lo identitario. Las idas y venidas de las voces a lo largo del texto no significan que una a la otra le delegue responsabilidades que no pretenda asumir. Por el contrario, ambas voces permanecen en el texto, pero en una suerte de cinta de Moebius, donde no hay interior ni exterior. Mientras una voz, en el capítulo inicial, narra la génesis de la novela a través del trauma sufrido por el escritor; otra voz, a partir del segundo capítulo, cuenta en tercera persona las aventuras vividas por el personaje Billy Pilgrim en la guerra. En consecuencia, será este personaje quien disimule las costuras técnicas que deja el ensamble discursivo de la novela y nos permita abrir una perspectiva de análisis que relacione las voces con los estudios de la identidad. Para ello, vamos a dejar establecido los cruces y las voces en la novela:

- Vonnegut, escritor.
- Vonnegut, personaje que narra el capítulo inicial y se inmiscuye cada tanto en el texto.
- Voz en tercera persona que narra a partir del capítulo dos.
- Billy Pilgrim, personaje que comparte la experiencia de La Masacre de Dresde con el escritor.

## **Identidad**

Cuando mencionábamos que el narrador no debe hablar de sí mismo para construir su *ethos*, sino que debe mostrarse, nos referíamos a que el modo de narrar debe pasar a un primer plano, pues está en juego la confianza del lector. Ya no se trata de seleccionar qué se cuenta y qué no se cuenta de ese pasado traumático, sino que se trata de convencer a los lectores sobre la gravedad de un acontecimiento histórico y la propia participación involuntaria del escritor. En este sentido, cuando afirmamos que quien narra debe mostrarse, lo que queremos decir es que debe narrarse, pero en esta ocasión desechando las formas

canónicas y los lugares comunes de los relatos realistas. Esto implica que contarse a sí mismo no puede ser un ejercicio rutinario. En *Matadero cinco*, Vonnegut habla de un sí mismo de hace veinticuatro años. ¿Qué hay de aquel joven soldado en este experimentado escritor casi dos décadas y media después? En el tiempo que media entre el acontecimiento histórico y la narración ficcional, Vonnegut estudió antropología, trabajó de corresponsal de noticias en Chicago, hizo relaciones públicas para General Electric, fue profesor universitario en Oxford y publicó cinco novelas<sup>2</sup>. ¿Qué significa, por lo tanto, narrarse a sí mismo? ¿Podemos hablar de sí mismo como si habláramos de una identidad invariable? Para intentar una respuesta que exceda el ámbito de lo técnico y nos ayude a entender la problemática desde una perspectiva ontológica nos vamos a apoyar en los estudios de Paul Ricoeur sobre la identidad.

Ricoeur (1999) parte “de la problemática de la *identidad* considerada desde la noción de ‘sí mismo’ (...). Nos encontramos con un problema, en la medida en que ‘idéntico’ tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*” (los destacados pertenecen a Ricoeur) (p. 215). *Idem* refiere a lo idéntico en el sentido de “parecido”, que no cambia con el transcurso del tiempo, mientras que *ipse* indica “lo propio” y señala a la identidad que permanece con el correr del tiempo. El estudio de Ricoeur sobre el sí mismo excede los análisis de las teorías de la acción, de los actos de habla y de la imputación moral; a tales efectos va a tener en cuenta la dimensión narrativa, en donde la temporalidad humana va a ocupar un lugar destacado<sup>3</sup>. En otros términos, plantea el concepto de identidad personal a partir de la dialéctica entre la identidad como mismidad y la identidad como ipseidad, y considera que no se puede llegar a buen puerto en el análisis si no se tiene en cuenta la dimensión narrativa. Explica, además, que “La confrontación entre nuestras dos versiones de la identidad plantea realmente problemas por primera vez con la cuestión de la *permanencia en el tiempo*” (2006, p. 109) (las cursivas son de Ricoeur). Tal permanencia, es necesario insistir, está asociada a la mismidad (identidad-*idem*), y ésta se define como un concepto de relación, pero además como “una relación de relaciones. A la cabeza se sitúa la identidad numérica: así, de dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable

<sup>2</sup> *La pianola* (*Player Piano*, 1952), *Las sirenas de Titán* (*The Sirens of Titan*, 1959), *Madre Noche* (*Mother Night*, 1961), *Cuna de gato* (*Cat's Cradle*, 1963), *Dios le bendiga, Mr. Rosewater o echando margaritas a los puercos* (*God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine*, 1965).

<sup>3</sup> “Al estudio que propongo en este momento le precede un análisis de la reflexividad en los tres ámbitos en los que hoy en día se está investigando con una gran profundidad: a) la teoría de la acción, en la que el sí mismo se designa como agente, es decir, como autor de una acción que, para él, depende de sí mismo; b) la teoría de los actos de habla (*speech-acts*), en la que el sí mismo se designa como hablante, es decir, como emisor de enunciados; y c) la teoría de la imputación moral, en la que el sí mismo se designa como sujeto responsable” (Ricoeur, 1999: 216).

en el lenguaje ordinario, decimos que no constituyen dos cosas diferentes sino ‘una sola y misma cosa’” (RICOEUR, 2006, p. 110) (El destacado es de Ricoeur). Identidad, en este contexto, significa unicidad, lo opuesto de pluralidad. La identidad realiza un proceso de identificación que equivale al reconocimiento, es decir volver a conocer lo mismo. La articulación de la mismidad no se produce sólo con la mismidad numérica, sino también con la mismidad cualitativa que refiere a la identidad en tanto semejanza, donde sería indistinto realizar un intercambio semántico.

Los dos componentes de la identidad, la numérica y la cualitativa, pueden tener implicado el tiempo y generar que el reconocimiento de una misma cosa produzca vacilaciones, ya que con el paso del tiempo se pueden presentar dudas acerca de si es o no la misma cosa.

La debilidad de este criterio de similitud, en el caso de una gran distancia en el tiempo, sugiere que se acuda a otro criterio, que proviene del tercer componente de la noción de identidad, a saber, la continuidad ininterrumpida entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo; este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento, el envejecimiento, actúan como factores de desemejanza y, por implicación, de diversidad numérica; así, decimos de un roble que es el mismo desde la bellota hasta el árbol totalmente desarrollado; lo mismo de un animal, desde que nace hasta que muere; lo mismo, en fin, de un hombre —no digo de una persona— como simple muestra de la especie. (RICOEUR, 2006, p. 111)

¿Podemos, entonces, pensar en Kurt Vonnegut en términos de la mismidad como identidad de lo mismo, después de los veinticuatro años transcurridos? A pesar de que no nos referimos a los lógicos cambios corporales, podemos sostener que la semejanza produce la diferencia, pero no destruye por completo la similitud. Hay algo, por consiguiente, de aquel Vonnegut sobreviviente en este Vonnegut escritor. Los cambios, entre una identidad y otra, son imperceptibles y progresivos a lo largo del tiempo y, por lo tanto, el intento de percibirlos ocasiona dificultad. Es decir que poseemos un aspecto que presenta cierta unidad, cierta mismidad; pero por otro lado contamos con otro aspecto que presenta cambios ininterrumpidos. En consecuencia, surge un principio de “permanencia en el tiempo” que podría conseguir conjurar la amenaza que sufre la identidad. El interrogante que rige el estudio de Ricoeur (2006) es, precisamente, si la identidad ipse involucra un modo de permanencia en el tiempo que no se reduzca “a la determinación de un sustrato, incluso en el sentido relacional que Kant asignó a la categoría de sustancia, es decir, una forma de permanencia en el tiempo que no sea simplemente el esquema de la categoría de sustancia”

(p. 112). ¿Es posible un modo de permanencia en el tiempo que responda a la pregunta “¿quién soy?” “Al hablar de nosotros mismos, disponemos, de hecho, de dos modelos de permanencia en el tiempo que resumo en dos términos a la vez descriptivos y emblemáticos: el carácter y la palabra dada” (RICOEUR, 2006, p. 112). Veamos detenida y separadamente estos dos conceptos.

El carácter es un aspecto que permite que un individuo se reconozca como el mismo. No es una esencia, es un conjunto de signos que “acumula la identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. De ahí que designe de forma emblemática la mismidad de la persona” (RICOEUR, 2006, p. 113). En otras palabras, el carácter es un conjunto de hábitos adquiridos y perpetuados en el tiempo que definen y permiten reconocer a un individuo. Por lo tanto, aquí *idem* e *ipse* no se diferencian, pero no porque signifiquen lo mismo sino porque la identidad *idem* envuelve, circunda a la identidad *ipse*. Es lo que habitualmente Ricoeur denomina recubrimiento del *ipse* por el *idem*. Esto permite confirmar el juego dialéctico en donde no se puede pensar una identidad sin la otra. Por ende, el conjunto de hábitos que permanece en el tiempo no engloba una totalidad, sino que configura un rasgo y admite el reconocimiento de la persona. En *Matadero cinco*, Vonnegut salva la distancia del tiempo presentando el capítulo inicial no como la narración de un hecho histórico, sino como la génesis de la novela en donde pudo desarrollar la inversión de la imposibilidad de la escritura. Esa imposibilidad es un rasgo de su identidad, es la negación de la escritura que, aún concretada, en Vonnegut (1999) permanece la causa o parte de ella: “(...) si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería sólo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre (p. 24). El horror y lo indecible, entrecruzados en la perspectiva vonnegutiana, marcan el carácter que establece la identidad en la que se nos permite reconocer al escritor. Nos encontramos con un conjunto de signos que sedimentaron a lo largo de veinticuatro años en la subjetividad humana de Vonnegut. Signos que en el transcurso de esas dos décadas y media fue exponiendo en distintos textos. En el prólogo de *Madre Noche* (1974), novela anterior en ocho años a *Matadero cinco*, habla de la gigantesca llamarada de las bombas incendiarias de Dresde en estos términos: “¡Imaginen ustedes! Una tempestad de fuego. Entre paréntesis, fue la matanza más grande de la historia europea. ¿Y qué hay con eso?” (VONNEGUT, 1974, p. 9). Efectivamente, la Matanza de Dresde es un signo distintivo por el cual conocemos a Vonnegut, pues a través del transcurso del tiempo identificamos a la misma persona. Es decir que los horrores de Dresde marcan el

carácter de Vonnegut y lo hacen imperecedero. El carácter se ve reafirmado en la pregunta “¿Y qué hay con eso?”, ya que no refiere al dato estadístico sino a la situación ominosa en la que se puede ubicar el ser humano frente a una situación de poder: primero, por su capacidad de autodestrucción; luego, por su indiferencia y negación para difundirlo y asumir su responsabilidad.

Por su parte, la palabra dada es un compromiso que, a pesar de los cambios que se pueden sufrir debido al transcurso del tiempo, se asume y se cumple. El deseo de la escritura al regreso de la guerra y el anhelo por mostrar *La Matanza de Dresde* se constituyen en la promesa del joven soldado que marcha camino hacia su constitución como escritor.

### **Historia de una vida**

Bajo el concepto “Historia de una vida”, Ricoeur (2006) introduce la dimensión temporal para interrogarse en qué sí mismo puede reflejarse tal historia, y añade: “El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato” (p. 216). Podemos colegir, en consecuencia, que la dimensión temporal de Kurt Vonnegut, en tanto historia de vida, deviene relato narrado.

¿El tiempo transcurrido licúa el dolor, atempera el espíritu, genera prejuicios? Probablemente la respuesta a las tres dudas sea sí, pero no podemos ofrecer certezas. De hecho, no encontramos una ipseidad opuesta a la mismidad, porque no podemos pensar a la identidad en términos opositivos, sino complementarios. La diferencia que podemos señalar entre *idem* e *ipse* es la diferencia entre la identidad sustancial y la identidad narrativa. El paso del tiempo produce cambios, por supuesto, pero guarda cierta coherencia, cierta mismidad. Si el proyecto de escritura se hubiera concretado inmediatamente después de la Segunda Guerra, la novela no hubiera sido atravesada por la imposibilidad de la escritura. Veinticuatro años después, paradójicamente, la dificultad de escribir y la escritura conviven en un mismo lugar: el texto. Esto queda expuesto en el capítulo inicial, en donde la voz de un Vonnegut narrador anuncia que pudo por fin contar lo de Dresde, se justifica, construye su *ethos*, se ríe de sí mismo y se convierte en estatua de sal debido a que tuvo que mirar hacia atrás.

*Matadero cinco* construye el carácter permanente del personaje Vonnegut y éste, a su vez, construye una historia dinámica sobre Dresde. Esta configuración del carácter es la



identidad narrativa de Vonnegut. La matanza sucede una y otra vez en el recuerdo del escritor, de la misma manera que una y otra vez Billy Pilgrim, el personaje de la novela, retorna a Dresde a través de su pensamiento; y del mismo modo ocurren reiteradamente los acontecimientos en el planeta Tralfamadore, donde según las propias declaraciones de Pilgrim lo mantuvieron secuestrado. La recurrencia de los sucesos no responde a una vulgar disposición lineal de la temporalidad, en donde el tiempo se constituye como una sucesión de momentos. En efecto, el tiempo se presenta simultáneamente como interrogante, vacilación y respuesta de la historia narrada. En la novela, los habitantes de Tralfamadore conocen cómo será el fin del universo: alguien apretará un botón mientras experimentan con un nuevo combustible. Billy Pilgrim, afecto a la interpretación lineal del tiempo humano, preguntó por qué no lo evitaban. La respuesta tralfamadoriana fue: “*Siempre* lo ha presionado y *siempre* lo presionará. *Siempre* hemos dejado que lo hiciera y *siempre dejaremos* que lo haga. El momento ha sido *estructurado* así” (VONNEGUT, 1999, p. 108) (las cursivas pertenecen a la novela). Lo imprevisible, a los ojos nuestros, no es lo constitutivo del planeta Tralfamadore. El cuestionamiento a la linealidad temporal del relato nos interpela acerca de la univocidad de los sucesos de la vida. Si aceptáramos que las cosas ocurren ordenadamente una después de otra, estaríamos desechando todo tipo de relación entre los acontecimientos. David Lodge (2002), pensando en *Matadero cinco*, sostiene que “Es el movimiento inexorable, unidireccional, del tiempo lo que hace la vida trágica en nuestra perspectiva humana, a menos que uno crea en una eternidad en la que el tiempo es redimido y sus efectos resultan reversibles” (p. 132).

M. Dolores Herrero Granados (1990) estudió la relación de la escritura de Kurt Vonnegut con las teorías de la relatividad y la física cuántica, y señaló que el choque de dos partículas a gran velocidad genera nuevas partículas de distinto tamaño y peso que el par mencionado; por lo tanto, “(...) nociones tales como la del tiempo y el espacio absolutos quedarán rotas en mil pedazos. Para la nueva física, el tiempo y el espacio no son dimensiones absolutas y separadas, sino parte de un continuo espacio-tiempo (p. 76)”. En relación a ello podemos señalar el comienzo del capítulo dos: “Oíd: Billy Pilgrim ha volado fuera del tiempo” (VONNEGUT, 1999, p. 28). ¿Qué tiempo? El tiempo absoluto de la linealidad y el progreso ilimitado que los efectos de la Guerra se encargaron de desnudar y exhibir. Marc Chénétier (1997) sostiene que los sucesos de la novela “invitan el escepticismo: para estos extraterrestres de tira cómica, la desgracia del mundo radica en que los humanos se agarran a la cronología y a la causalidad” (p. 173). La invitación al escepticismo, mucho antes, ya la

había cursado la Guerra. La literatura no tiene propiedades prospectivas para con sus lectores, ni la obligación de transmitir esperanzas, sean ciertas o falsas. La literatura, si bien muestra en general una posibilidad de lo que podría ser, se destaca muchas veces por ofrecer modos de comprender la existencia humana. *Matadero cinco* ofrece una de las múltiples miradas que el sujeto puede entregar sobre la autodestrucción y su propia insignificancia en un mundo que se deshilacha. Vonnegut, al narrarse a sí mismo, viene a confirmar esta fragmentación, ya que nos introduce en el interrogante sobre en qué “sí mismo” se constituye la historia de vida que se desea narrar.

Narrarse a sí mismo, en literatura, no se consigue a través de la mirada en un espejo, como quizá podría hacer un pintor para un autorretrato. El escritor pasa por otra problemática, relacionada con la memoria. Si el conjunto de signos denominado carácter permite que nos reconozcamos como nosotros mismos, se debe a que la memoria constituye en ello un papel decisivo. La memoria mantiene con el olvido un juego dialéctico que ya señaló, precisamente, Paul Ricoeur (1987) cuando reflexionó sobre la presencia del olvido en la representación del pasado, y refirió que la memoria y el olvido no son separables, que no hay una sin el otro. “Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo. La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva” (RICOEUR, 1987, p. 572). La memoria y la narración entran en contacto para enfrentar a la imposibilidad de poder contar todo. Si así no fuera, lo que se denomina pasado histórico quedaría librado sólo a la narración que ofrecen los grupos de poder y, en consecuencia, el olvido sería forzado. Por eso, Ricoeur (1987) dice que “Se utiliza aquí una forma ladina del olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos” (p. 572). En otras palabras, el olvido se convierte en omisión. Pero esta omisión se caracteriza por estar bajo los influjos de determinados intereses. Precisamente fue éste el panorama con el que se encontró Kurt Vonnegut, ya que cuando regresó a EE.UU., se sorprendió por lo poco que se sabía sobre la masacre perpetrada en Dresde. Las narraciones históricas, comandadas por el poder político, negaban la matanza. “Pocos americanos sabían que había sido mucho peor que Hiroshima, por ejemplo. Yo tampoco lo sabía. No se había hecho mucha publicidad” (VONNEGUT, 1999, p. 16). Era superfluo publicarla, no había necesidad de romper con la dicotomía “buenos y malos” de la Guerra, donde los buenos salvarían al mundo, incluso, sin derramar sangre. Vonnegut se propuso narrarse a sí mismo en ese silencio. También recuerda esta situación en un reportaje publicado en *The Paris Review* (2007) en donde señaló que al regreso de la guerra fue a

averiguar qué había sobre Dresde en las oficinas del periódico *News* de Indianápolis, y se encontró con que “Había un extracto como de un centímetro, donde decía que nuestros aviones habían sobrevolado Dresde y se habían perdido dos. Así que me imaginé que, bueno, aquélla debía de haber sido la anécdota más insignificante de la Segunda Guerra Mundial” (p. 183). Vonnegut, al igual que los poetas épicos, no deseaba contar una historia desconocida; por el contrario, anhelaba referir los detalles íntimos de una masacre que el público debería estar ávido de escuchar. Y del mismo modo que los poetas épicos, necesitaba deslumbrar con su maestría en el arte de contar, imprimiendo nuevas miradas a los acontecimientos conocidos. Por lo tanto, la dialéctica memoria-olvido también surge en el plano utilitario del recuerdo, ya que la selectividad no sólo se emplaza en lo que conserva o desecha para sí el escritor, sino también en lo que conserva para la operación de narrar. Cuando Vonnegut sostiene, precisamente, que nada inteligente se puede decir sobre una matanza no está pensando en qué decir para lamentar el suceso, sino en qué decir para que el suceso, a partir de la forma que adquiera, se convierta en algo narrable.

El comienzo de la novela pareciera indicar que es factible caminar sobre terreno firme, pero inmediatamente se retrae para plantear dudas sobre aquello que denominamos realidad. Dice “Todo esto sucedió, más o menos. De todas formas, los partes de guerra son bastante más fieles a la realidad” (VONNEGUT, 1999, p. 9). ¿Qué será lo más y qué será lo menos de lo que sucedió? La ficción no tiene necesidad de aclararlo, pero sí los partes de guerra, aunque muchas veces se destaquen porque desarrollan la imaginación más allá de lo admisible. Lo cierto es que en este nudo imposible de desenredar que nos brinda la ficción sobre un hecho traumático en la vida, en este caso, de un sobreviviente, no se puede consentir otro punto neurálgico que el acontecimiento mismo del cual sobrevivió. Vonnegut se sitúa en ese centro y narra los efectos de La Masacre en donde un pájaro pía sobre la desolación de un mundo calcinado.

Cuando decimos que *Matadero cinco* narra los efectos de la masacre intentamos expresar que la masacre, propiamente dicha, es inenarrable; ya no desde la subjetividad de Kurt Vonnegut o de cualquier otro sobreviviente, sino que es inenarrable desde la óptica del estatuto de verdad que poseía la historia. La historia pasa a ser una historia, un relato entre los relatos que ya no intenta legitimar nada. Después de las guerras mundiales desaparece la idea del relato totalizador de la historia y se pone en cuestión la idea del progreso constante. Vonnegut atravesó estos pormenores y desafió aquel estatuto de verdad lineal y única para convertir a su voz en un mero juego retórico sin pretensiones totalizadoras.

Más arriba hacíamos referencia a la tarea del pintor cuando se pinta a sí mismo. Paul Ricoeur (2003) en “Sobre un autorretrato de Rembrandt” se pregunta cómo podemos saber si el rostro del cuadro que tenemos enfrente es el mismo rostro del pintor. Eventualmente, no alcanzaría la etiqueta que así lo indica por fuera del cuadro, ya que se necesitaría otra etiqueta en la cara de la pintura para que nos lo reafirme. Para obtener certezas se necesitaría información que el cuadro no contiene, que hay que buscarla por fuera. En este caso, dice que hay que buscarla en la biografía de Rembrandt para averiguar, en un principio, si en esa fecha el pintor se había autorretratado. Y agrega: “Necesito además la garantía de la escuela de bellas Artes, de coleccionistas, directores de galerías y conservadores de museos para confirmar que éste es el autorretrato en cuestión” (RICOEUR, 2003, p. 23). Es decir que Ricoeur se aleja de cualquier idea fenomenológica o formalista de análisis inmanente, ya que el propio nombre de la pintura nos lleva al nombre del pintor.

Ahora bien, el autorretrato, para responder a su título me exige que identifique al personaje representado con el que lo pintó. Me pide, pues, que considere idénticos a dos seres ausentes: uno es el personaje irreal, a quien vislumbramos más allá del lienzo material; otro es el pintor real, pero ya muerto. Hay un abismo entre el personaje sin nombre del cuadro y el autor cuyo nombre atestigua la firma. Como ya no tiene una entidad manifiesta, he de construirla. (RICOEUR, 2003, p. 23)

Entre pintor y personaje sólo queda la imaginación del observador. El pintor luego de usar su imagen especular se convence de que esa imagen pintada es él, cosa que al bautizar a la obra como Autorretrato, lo atestigua. “Entre el yo, visto en el espejo, y el sí mismo, leído en el cuadro, se insertan el arte y el acto de pintar, de pintarse” (RICOEUR, 2003, p. 24). La imaginación es pura especulación. No hay modo de confirmar cómo Rembrandt se veía a sí mismo más de lo que tenemos en el cuadro. La pintura representa al pintor en un momento dado y no permite pensar dialécticamente en la identidad como algo permanente y algo que cambia. En literatura, en cambio, no hay un espejo, en sentido literal, para verse a sí mismo. Tampoco se narra el momento que se está viviendo. En este caso, la literatura es la narración del recuerdo, y sólo es posible en el encuentro dialéctico entre memoria y olvido.

Si bien Vonnegut no construye la narración de sí mismo como si fuera un autorretrato, en *Matadero cinco* se encuentra un Vonnegut narrador encargado de hacerlo a través de la evocación de los sucesos vividos en Dresde y nos pide, como en el cuadro de Rembrandt, que identifiquemos como idénticos a dos seres ausentes. La conexión que este narrador tiene con el Vonnegut empírico es un rasgo distintivo que marca su carácter y por el

cual se lo puede reconocer como una misma persona. El rasgo que lo constituye es, por supuesto, la experiencia de Dresde que se ancló perdurablemente. Pero no es lo único que permanece en el tiempo, ya que la palabra dada es un desafío, una promesa que se conserva sin importar el tiempo que transcurra. La escritura de *Matadero cinco* entra en este tipo de proposición, ya que por un lado se concretó después de veinticuatro años y, por otro, ya no interesó si Vonnegut opinaba lo mismo sobre aquello vivido. Simplemente, lo que sucedió fue cumplir con la palabra dada.

La palabra dada ingresa en el terreno de la ética, y en ella encuentra su justificación y relación con el tiempo, ya que desarrolla una permanencia temporal que puede ser opuesta a la del carácter. No hay coincidencia entre ipseidad y mismidad y se produce lo que Ricoeur denomina un “intervalo de sentido” que se debe llenar. “Este intervalo es abierto por la polaridad, en términos temporales, entre modelos de permanencia en el tiempo, la permanencia del carácter y el mantenimiento de sí en la promesa. Ha de buscarse, pues, la mediación en el orden de la temporalidad” (RICOEUR, 2006, p. 119). Llegados a este punto, debemos reconocer con Ricoeur que ese intervalo de sentido es lo que produce la identidad narrativa. Es decir que existiría una permanencia en el tiempo en donde se involucran el idem y el ipse, pero por otro lado también tendríamos tal permanencia pero sin implicar al idem.

## **Multiplicidad**

¿Cómo construye, entonces, el personaje su identidad? Según Ricoeur (2006) aquí también se produce un juego dialéctico, pero esta vez entre personaje y relato. Lo define de la siguiente manera: “El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (p. 147). En otras palabras, la narración del capítulo inicial de *Matadero cinco* construye la identidad del personaje que lo narra y, simultáneamente, su identidad narrativa. La Matanza de Dresde se presenta como el elemento constitutivo que configura a Vonnegut como escritor, y la marca de la historia de una vida que será reconocida en la permanencia del tiempo y la concreción del relato.

La multiplicidad narrativa no es azarosa, responde a la multiplicidad del sujeto que quedó en evidencia a partir de la posguerra. No estamos ya ante un fundamento del tipo cartesiano, en donde el pensamiento es la esencia del alma y permite que haya una identificación entre el pensar y el ser. Vonnegut al narrarse a sí mismo, no sólo requirió de

varios narradores, también en él se multiplicó el sujeto. El estatuto del sujeto estable estalla por los aires, y cada fragmento exige ser narrado y ser narrador. En consecuencia, el conjunto de signos que conforma el carácter de una persona se conserva en la permanencia temporal y constituye su identidad narrativa. Queda cancelada, pues, la duda metódica y abre paso a la idea de un fundamento que no es esencial. Se presenta, de este modo, un aspecto de identidad que se compone de hábitos que se conservan pero que se encuentran permeables a las variaciones.

La multiplicidad de voces en *Matadero cinco* enfrenta al sujeto moderno que arrastra su unidad constitutiva e inamovible. Los viajes en el tiempo y los viajes de nuestro planeta hacia otro son vividos por los lectores como un recurso de la ciencia ficción, en el sentido de que estos recursos permiten juntar los añicos en que el sujeto devino.

Kurt Vonnegut conserva un elemento constitutivo de aquel joven soldado, y lo hace a través de la palabra dada, empeñada en narrar el horror de Dresde. Esto lo demuestra en los prólogos de las obras anteriores, en cada reportaje que concedió y en cada conferencia que dio antes y después de hacer posible *Matadero cinco*.

## Bibliografía

BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”. En *Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1984.

CHÉNETIER, Marc. *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*. Madrid: Visor, 1997.

ECHEVERRÍA, Ignacio (Ed.). *The Paris review. Entrevistas*. Barcelona: El Aleph Editores, 2007.

HERRERO GRANADOS, M. Dolores. “Kurt Vonnegut y la nueva ciencia”. En Collado Rodríguez, Francisco (Coord.) *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea*. Zaragoza. Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias, 1990, pp. 71-94.

MAINGUENEAU, Dominique. *Los términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

LODGE, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Ed. Península, 2002.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Ed. F.C.E., 1987.

----- . *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

------. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

------. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

VONNEGUT, Kurt. *Madre Noche*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

------. *Matadero cinco*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Recebido em 13/09/2015.

Aceito em 04/12/2015.