

## **Kurt Vonnegut: hacia una poética de la simplicidad**

### **Kurt Vonnegut: Towards a Poetics of Simplicity**

JAVIER MARTÍN PÁRRAGA

G. I. Escrituras de imperio: poética y política en las literaturas en inglés moderna y contemporánea, HUM-422

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2011

Fecha de aceptación: 14 de abril de 2011

**Resumen:** El objetivo del presente trabajo es el de analizar en detalle el posicionamiento estético que adopta Kurt Vonnegut a lo largo de su prolija carrera literaria. En primer lugar se estudiará con detenimiento el contexto artístico y cultural en el que se inscribe el corpus del autor. Posteriormente, procederemos a analizar las entrevistas y “collages” literarios en los que el novelista de Indianápolis expresa su concepción de la obra de arte para, finalmente, considerar la obra póstuma *Armageddon in Retrospect* (2008), que nos resulta un colofón necesario. A pesar de que Vonnegut ha sido objeto de innumerables estudios críticos hasta el momento presente, el análisis que planteamos en el presente ensayo no ha sido aún llevado a cabo.

**Palabras clave:** Kurt Vonnegut. Estética. Postmodernismo.

**Abstract:** The aim of the present paper is to analyze in a detailed and careful way Kurt Vonnegut’s aesthetic convictions. In order to achieve this goal I will first pay attention to the artistic and cultural context in which Vonnegut’s corpus might be inscribed. As a second step, I will consider the many interviews in which the author expressed his point of view regarding aesthetics. Later on, I will move on to study the author’s literary collages. Last, but not least, I will consider Vonnegut’s posthumous work, *Armageddon in Retrospect* (2008). Besides the critical praise and interest that Vonnegut’s corpus has attracted during the past decades, the critical analysis I do propose in this essay has not yet been accomplished.

**Key words:** Kurt Vonnegut. Aesthetics. Postmodernism.

#### **1. La torre de marfil postmoderna**

En el año 1969 la novela *Slaughterhouse-Five* aparecía publicada por primera vez. La crítica especializada no tardó en catalogar el texto como un auténtico clásico contemporáneo, mientras que las librerías colocaban el libro en los estantes de *best sellers* y agotaban las primeras ediciones en cuestión de semanas. De esta forma, en 1973 hacía menos de un lustro que un escritor hasta el momento desconocido por crítica y lectores se había abierto paso con inusitada fuerza en el panorama literario norteamericano, conjugando el aplauso crítico con un apabullante éxito desde el punto de vista comercial. Así pues, no resulta sorprendente que los primeros acercamientos críticos a Kurt Vonnegut trataran de dar respuesta a la cuestión de por

qué y cómo un novelista ignorado y reducido a categorías literarias minoritarias y marginales se había alzado de repente hasta tales cotas de prestigio y éxito comercial. En este sentido, Jerome Klinkowitz coincide con la opinión vertida por Leslie Fiedler en 1970, al juzgar que si Vonnegut había ascendido de manera tan fulgurante con *Slaughterhouse-Five* era gracias a la revolución que suponía esta novela en el contexto de las letras norteamericanas del momento gracias a que

Once upon a time artists were people; that is they were for the people [...] They decided the common culture, the popular culture was not all it was cracked up to be. They began to sense that mankind was living in a spiritual wasteland, and they began to fall back into themselves with the hope of finding there, in private visions, an elixir that would restore life to man. They tried very hard to tell the common man of his plight, but they had read so many more books than he that they forgot his language [...] The artists became very lonely. Not only were they cut off from a mythic past, but they were also cut off from common humanity [...] Then came Kurt Vonnegut, Jr. He was weird (1973: 1-2).

Como se deriva de esta extensa cita, la revolución que plantea Vonnegut (y que se evidencia de manera clara y brillante en su novela más popular) radica en aproximarse a la literatura desde la perspectiva de un “common man”, puesto que es capaz de hablar el lenguaje empleado por los ciudadanos, pero aparentemente olvidado por los escritores norteamericanos del momento.

Marc Saporta coincide con Klinkowitz, al afirmar que los novelistas norteamericanos de la segunda mitad del siglo veinte “minan la impresión de experiencia vivida que confiere al relato su credibilidad y coherencia y rechazan toda temática explícita que transmita al lector la reconfortante sensación de haber captado el mensaje” (1976: 369), aunque para Saporta esta actitud no resulta negativa ni perjudica la comunicación establecida entre el texto literario y su receptor. Malcolm Bradbury y Richard Ruland, por su parte, aseveran que es cierto que la literatura postmodernista se ha separado del lector común al ofrecer textos que resultan oscuros en demasiadas ocasiones (cuando no abiertamente indescifrables). No obstante, para estos autores este fenómeno no es producto de un deseo por parte del creador de alcanzar la perfección formal, sino más bien consecuencia de la intromisión de la realidad externa en la literatura, dado que el siglo veinte “demands its discovering fictions, fictions adequate to explore the strange, ever more plural world to come” (1991: 429). Vicente Luís Mora sigue esta misma senda al afirmar que “los autores postmodernistas escriben como sujetos desestructurados, en textos desestructurados” (2006: 289).

En *The Politics of Postmodernism* (2002) Linda Hutcheon también admite que el postmodernismo adolece de una “seemingly limited accessibility - to those who

recognize the sources of parodic appropriation and understand the theory that motivates it” (2002: 3) que acaba por desencadenar una auténtica “state of crisis in representation” (2002: 29). Sin embargo no entra a considerar ni en esta obra ni en la anterior hasta qué punto el fenómeno que identifica resulta negativo para la transmisión y asimilación del texto literario por parte del lector ya que, como afirmaba en *A Poetics of Postmodernism* (1988), su teoría “is neither a defense nor yet another denigration of the cultural enterprise we seem determined to call postmodernism” (1988: ix). En *Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology* (1980) defiende que la literatura que cataloga como narcisista por su introspección y tendencia metaficcional no hace sino revitalizar el género narrativo, siguiendo en gran medida los postulados expresados por John Barth en los artículos “The Literature of Exhaustion” (1984) y “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction” (1984).

Fredrick Jameson sostiene además que para pelear contra la losa de la tradición (que Harold Bloom denomina como “the anxiety of influence”, 1973), los autores del movimiento postmodernista han optado por emplear diversos “offensive features” entre los que brilla con luz propia una cierta oscuridad que va en perjuicio de la transmisión de un mensaje claro o unívoco en el texto literario.

Robert Scholes está en la línea de Klinkowitz y Fiedler y, en la obra *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline* (1998), no oculta su preocupación porque a raíz de la separación con el lector medio y constantes flirteos con un destinatario cada vez más erudito, la literatura en lengua inglesa acabe por convertirse en un “small, elite field of study” (1998: 144). Si Fiedler y Klinkowitz están en lo cierto al considerar que, en su insaciable persecución de una sofisticación formal, los autores contemporáneos se han apartado del ciudadano medio hasta el punto en que han olvidado su lenguaje para recluirse en una especie de torre de marfil tan barroca y deslumbrante para el autor y crítico como inaccesible para el lector medio, resulta a todas luces evidente que el lector y el autor no pueden llegar a entenderse al hablar lenguajes diferentes. Esta falta de comunicación entre el emisor del texto literario y el receptor del mismo supondría un problema considerable en cualquier período histórico o movimiento literario puesto que, como Reed Way Dasenbrock asegura, aunque cada lector lea un texto diferente de acuerdo con su propio conocimiento del mundo y concepciones personales de tipo eminentemente íntimo y privados, el lector forma asimismo parte de una comunidad mayor con la que debe necesariamente compartir conocimientos y creencias para que la experiencia lectora sea factible (1993). Además, esta tendencia se acentúa de manera casi exponencial en la literatura norteamericana del siglo veinte en la que, como Madan Sarup expone “reading has lost its status as a passive consumption of a product to become performance” (1993: 3).

En definitiva, pese a las evidentes dificultades que entraña el enfrentarse a una novelística tan compleja y heterogénea como la que florece en el seno literatura norteamericana postmoderna, parece existir una cierta unanimidad crítica a la hora

de aceptar que los textos de este período han alcanzado un nivel tal de complejidad (en gran medida derivada de su consciencia metaliteraria y escepticismo) que ha acabado por alejarlos del lector medio.

## 2. Vonnegut y la poética de la simplicidad: entrevistas

Vonnegut coincide plenamente con las ideas expresadas en el epígrafe anterior y a lo largo de su corpus literario intenta de manera continua y sistemática desvincularse de dicha corriente, mediante la redacción de textos literarios cuyo principal objetivo debía ser el de transmitir un mensaje de forma clara, accesible y entretenida para el lector común, a diferencia de otros escritores del período. Además de poner en práctica estas ideas, el novelista las desarrolla también en discursos metaliterarios en varias ocasiones.

Resulta significativo que Vonnegut muestre una visión negativa sobre la opción adoptada por numerosos novelistas contemporáneos a él de encerrarse en una torre de marfil desde la cual llevar a cabo experimentos metaliterarios sin cortapisas que indefectiblemente mantienen al lector alejado de sus escritos. En una entrevista concedida a Publishers Weekly en 1971, Vonnegut considera que estos novelistas no se muestran orgullosos de este hecho sino que más bien son incapaces de librarse del elitismo que profesan, y que, además, les produce ansiedad. En sus propias palabras: “that American writers are unhappy is well known [...] All of them seemed to feel that they could not be socially useful people” (1999: 43). Para Vonnegut, la infelicidad que se manifiesta en estos novelistas producto de no ser “socially useful” se produce porque estos autores no han tomado en consideración una premisa que para él resulta evidente y básica: el proceso lector supone una tarea para la que el norteamericano medio (entre los que se incluye el propio novelista) no está preparado.

Reading is a difficult task to do and anyone who's ever taught grade school, high school, understands that most people never learn to read, or certainly not quickly or subtly [...] if you make millions of tiny marks on a sheet of white paper, it takes a very skilled person to pick those up, and what the reader has to be clever enough to do is to put on a whole show in his head [...]and that's a terribly thing and very few people can do it. For that reason every carefully constructed novel is written for an elite group and what defines 'elite' is people who can do this trick. Most people can't (Clancy 1999: 47-8).

De acuerdo con el escritor, la razón por la que se ha producido este alejamiento entre autor y lector es principalmente la endogamia en que se han sumido los autores: “there are large areas of ignorance. Ruling classes always join the same clubs. But so do writers.” (Noble 1999: 63)

Cuando explica que la barrera levantada entre escritor y lector se deriva de la relación tan endogámica establecida entre escritores y textos, Vonnegut llega a manifestar lo siguiente: “I know enough about writing now to know that it doesn’t help much to read” (McLaughlin 1999: 68). Como vemos, la reacción del novelista ante el aislamiento producido por una excesiva sofisticación literaria es tal que llega a cuestionar no ya los postulados teóricos de T. S. Eliot en su “Tradition and the Individual Talent” (1920) o Ezra Pound en su *ABC of Reading* (1935) sino una concepción que ha venido siendo aceptada como inamovible, como auténtico fruto no ya de la reflexión literaria sino del sentido común, desde los albores de las Letras Occidentales: la lectura es base previa e indispensable para la creación literaria.

Posteriormente, en la entrevista aparecida en la revista *Playboy* en 1973 Vonnegut reflexiona de nuevo sobre el tema y ofrece una opinión más consecuente con la tradición, al afirmar que “my career astonishes me. How could anybody have come this far with so little information, with such garbled ideas of what other writers have said?” (Standish 1999: 110). Asimismo, en una entrevista en la que conversa con Joe David Bellamy y John Casey (1974) el autor declara que la literatura de autores como Donald Barthelme o John Barth es excelente, hasta el punto de suponer una edad dorada para la literatura norteamericana. En una entrevista concedida a Reilly (1980) confiesa que los ataques furibundos vertidos contra la literatura postmoderna que le llevaron a afirmar que la rica tradición literaria occidental no contribuye a cimentar nuevas narraciones se debía principalmente a su ignorancia. Posteriormente, en una extensa conversación con Allen y Smith, Vonnegut parece alcanzar un término medio al respecto cuando afirma que “there are two sorts of artists. One isn’t better than the other, but they certainly are very different sorts. One sort of artist responds to art history so far, and the other responds directly to life” (1999: 266).

### **3. Vonnegut y la poética de la simplicidad: “collages”**

Tras analizar las entrevistas en que Vonnegut expresa su desacuerdo con el complejo rumbo que han tomado las letras norteamericanas en el siglo veinte a continuación se estudiará cómo se reflejan estas ideas en el corpus literario del autor. Por seguir un orden cronológico primero se tratarán los tres volúmenes que el novelista define como “collages” (*Wampeters, Foma & Grandalloons* (1974); *Palm Sunday* (1981) y *Fates Worst than Death* (1991) para posteriormente investigar esta cuestión en los últimos escritos del autor: la novela de marcado carácter autobiográfico y reflexivo, *Timequake* (1997); la última colección de ensayos misceláneos del autor (*A Man Without a Country*, 2005) y, por último, la obra póstuma editada por su hijo, *Armageddon in Retrospect* (2008).

En el prefacio a *Wampeters, Foma & Grandfallons*, Vonnegut expresa con rotundidad la idea en la que basa su aproximación a la literatura, explicada con anterioridad en incontables ocasiones, tanto en entrevistas como en comparecencias públicas variadas: “I now believe that the only way in which Americans can rise

above their ordinariness, can mature sufficiently to rescue themselves and to help rescue their planet, is through enthusiastic intimacy with works of their own imaginations” (23). En otro artículo contenido en el mismo volumen desarrolla la idea en los siguientes términos: “I know that fiction can hurt the social order a lot” (205), argumentando asimismo que la labor del escritor dentro de la sociedad es la de ayudar a sus vecinos a tomar conciencia de lo que ocurre a su alrededor (205-9).

Del mismo modo, en el artículo, publicado en *Wampeters, Foma & Granfalloon* “Teaching the Unteachable” Vonnegut se refiere de nuevo al escaso papel que juega el conocimiento de la literatura universal a la hora de enfrentarse al hecho literario y explica cómo trató de transmitir esta idea a sus alumnos mientras desempeñaba el papel de instructor de literatura creativa en el Writer’s Workshop en la University of Iowa: “I tried to help those good students become what they were born to become, and avoid intimidating them with masterpieces written by great men much older than they were” (46-47).

En el siguiente collage, *Palm Sunday*, Vonnegut vuelve a dedicarse a reflexionar sobre el fenómeno creativo y expone su concepción artística de manera más evidente. La primera referencia al respecto de la obra acontece en el capítulo titulado “Triage” donde el novelista afirma que, “simplicity of language is not only reputable, but perhaps even sacred” (390). Posteriormente desarrolla sus ideas sobre la experimentación literaria:

And there went my dream of doing with words what Pablo Picasso did with paint or what any number of jazz idols did with music. If I broke all the rules of punctuation, had words mean whatever I wanted them to mean, and sprung them together higgledy-piggledy, I would simply not be understood. So you, too, had better avoid Picasso-style or jazz-style writing, if you have something worth saying and wish to be understood (392).

En la cita precedente Vonnegut ya opina que los autores que apuestan por un barroquismo o exceso de experimentación literaria pretenden camuflar el hecho de que en realidad no tienen nada importante que decir o, aún peor, no sienten el menor deseo de hacer partícipe al lector de sus ideas. Además, en un artículo posterior contenido en *Palm Sunday* (“Playmates”) Vonnegut hace extensiva su crítica al sector académico, al que ataca con auténtica y desproporcionada crueldad cuando dice: “no offense intended, but it would never occur to me to look for the best minds in any generation in an undergraduate English department anywhere [...] The dumbest people in any American university are in the education department, and English after that” (468).

En “Children” el autor continúa con su ataque a las instituciones educativas y a la excesiva importancia que se le da al hecho de poseer un título académico en determinados ámbitos, incluso en aquellos entornos donde haber cursado estudios

superiores o no carece de valor como prueba de la categoría profesional: “your organizers asked me what negrees I held. Even if I were a trapeze artist, they would have to ask me that, I guess” (552).

Si en “Playmates” Vonnegut ya hacía gala de una extraordinaria y demoledora ironía para atacar a los autores que apostaban por un estilo oscuro que excluyese al lector medio y a las instituciones que los encumbran, en “Funnier on Paper than Most People” el autor reafirma su creencia: “I am often asked to give advice to young writers who wish to be famous and fabulously well-to-do. This is the best I have to offer: while looking as much like a bloodhound as possible, announce that you are working twelve hours a day on a masterpiece. Warning: all is lost if you crack a smile” (496).

Aunque las reflexiones que Vonnegut realiza en *Palm Sunday* sobre la literatura contemporánea resultan interesantes, la manera en que ésta se aleja progresivamente del lector medio y el papel negativo que juega la universidad en este fenómeno, la mayor aportación del autor al campo de la crítica literaria aparece en el artículo “The Sexual Revolution”, donde el novelista manifiesta que “stories have shapes which can be drawn on graph paper” (624). En estos gráficos a los que alude el autor deben verse reflejados los parámetros “good fortune” e “ill fortune” así como el comienzo de la historia y el final.

De esta manera, y siguiendo la teoría de Vonnegut, cualquier relato no sólo podría representarse en estos esquemas sino que podría asociarse a una serie de esquemas arquetípicos de carácter casi universal. Como ejemplo de cómo reflejaría una historia arquetípica este sistema de gráficos el novelista propone varios ejemplos. Sólo se reproduce uno de ellos en estas páginas, puesto que en *A Man Without a Country* Vonnegut revisa su teoría y ejemplos de manera más madura y, por lo tanto, se incidirá en este punto en sucesivas páginas del presente capítulo. El ejemplo elegido es el del gráfico que muestra la evolución de una historia en la que un personaje que parte de un cierto nivel de bienestar hasta que un determinado suceso le arroja a un abismo del que es capaz de escapar, tras muchos esfuerzos y penurias, para alcanzar un nivel de satisfacción superior al que tenía antes de sufrir los avatares del destino.

El problema mostrado por el sistema que propone Vonnegut es evidente. Sería posible aplicar este tipo de representación gráfica a gran parte de la novelística más “tradicional” pero el gráfico se volvería cada vez más difícil, cuando no abiertamente imposible, al tratar de reflejar el esquema argumental de cualquier obra literaria que tendiera hacia la experimentación. De este modo, los gráficos propuestos por el autor como instrumento de análisis serían inútiles al realizar el estudio de gran parte de la novelística postmoderna. Tan sólo por citar algunos ejemplos, tratar de realizar este tipo de gráficos esquemáticos y, por qué negarlo, un tanto simplistas para las novelas *The Floating Opera* (Barth 1957), *Gravity's Rainbow* (Pynchon 1973), *Snow White* (Barthelme 1967) o incluso algunas obras del

propio Vonnegut como *Breakfast of Champions* o *Timequake* constituiría una tarea compleja y estéril.

En el siguiente collage, *Fates Worst than Death*, Vonnegut manifiesta su concepción de la literatura desde el propio paratexto al libro, que corresponde a una cita del diario de Samuel Johnson. Como es bien sabido, el Dr. Johnson figura con luz propia en el panorama de las Letras en lengua inglesa tanto por sus aportaciones al campo de la crítica literaria como por el extraordinario y enciclopédico conocimiento que tenía de la lengua y la literatura inglesas y reflejado en su monumental *Dictionary of the English Language* de 1755. De esta manera, al honrar a Johnson concediéndole ser el autor del único paratexto de su obra Vonnegut recurre a uno de los grandes nombres de las letras inglesas, como puedan ser Chaucer, Milton o Shakespeare. Sin embargo, la elección de Johnson indica claramente que desde incluso antes de que el lector lea una sola palabra escrita por Vonnegut éste ya conocerá el posicionamiento ético y estético del novelista, puesto que su carácter conservador y didáctico resulta de sobra conocido, así como la importancia que este crítico daba a la biografía de los autores a la hora de enfrentarse al texto literario.

Al citarlo de manera tan prominente en *Fates Worst than Death*, Vonnegut manifiesta con claridad su deseo de adherirse a una concepción de la literatura conservadora que tiene sus raíces en Horacio y esquivar por completo las teorías postestructuralistas de la muerte del autor, la deriva del significado y otros postulados concomitantes puesto que, como Bernd Dietz afirma al referirse a la crítica de Johnson: “El moralismo de tal perspectiva era tan inequívoco como inflexible: si queremos entenderle, hemos de asumir su clasicismo jerárquico y conservador como la única postura natural y aceptable, antes que como una ‘opción’ supuestamente retrógrada que contase con una inexistente alternativa ‘progresista’” (14).

Si desde el propio paratexto Vonnegut mostraba ya su intención de vincularse con una tradición literaria tan convencional y conservadora como ancestral, en el primer ensayo contenido en el volumen, el autor muestra su desacuerdo con las ideas expuestas en las universidades más prestigiosas y punteras de Estados Unidos, a las que acusa de preocuparse en exceso por las apariencias y mostrar un halo de sofisticación antes que por la formación o futuro profesional de su alumnado: “I had been sent to an Ivy League college from a public school in Indianapolis in order that I might become more sophisticated. If I had gone to Indiana University or Purdue or Wabash or DePaul, I might now be a Congressman or Senator” (20). Si esta crítica a las Ivy League resulta agresiva, en un pasaje posterior Vonnegut declarará con aún mayor vehemencia lo siguiente: “I worry a lot about what they teach at Yale” (82).

En un artículo posterior, el novelista da un ejemplo de hasta qué punto la enseñanza de las letras está errada en Estados Unidos, al examinar un pasaje de Mark Twain, uno de los escritores a los que más admira y aprecia, en el que el genio

norteamericano emplea una serie de términos con profusión: “No fear of repeating words there. How many of you had teachers who told you never to use the same word twice in a paragraph, or even in adjacent paragraphs? Clearly, that was poor advice” (63).

Posteriormente, en el capítulo V del mismo volumen, Vonnegut muestra de nuevo su desprecio hacia una forma de literatura que tiene como objeto su propia perfección e ignora que su destinatario último, y sin el cual la obra literaria pierde por completo su razón de ser, no es sino el lector: “Literature, unlike any other form of art, requires those who enjoy it to be performers [...] Why write a symphony, so to speak, which can’t be played by the New York Philharmonic?” (55)

En 1999 aparece *Like Shaking Hands with God: A Conversation about Writing*, obra donde se incluyen dos conversaciones mantenidas entre Vonnegut y el joven novelista afroamericano Lee Stringer, que tras padecer durante tres lustros una vida paupérrima como mendigo en la ciudad de Nueva York había alcanzado el reconocimiento crítico y una cierta fama en 1998 con su ópera prima *Grand Central Winter*. La primera entrevista corresponde a la transcripción literal de un encuentro entre los dos novelistas, celebrado en una céntrica librería de Manhattan el 1 de octubre de 1998 y auspiciado por Ross Klavan, que ejerce de moderador. La segunda conversación tiene lugar en enero de 1999 y es continuación lógica de la primera, aunque tiene lugar en un escenario más íntimo, la cafetería Café de París, y no cuenta con más audiencia que la de Ross Klavan, que vuelve a ejercer de moderador, y Daniel Simmons.

Aunque como se adelantó anteriormente, Vonnegut nunca sintió la necesidad de exponer sus teorías literarias de manera sistemática en un volumen, *Like Shaking Hands with God* constituye en muchos sentidos la mejor aproximación teórica al fenómeno literario realizada por el novelista, cuya primera respuesta sirve de improvisado manifiesto: “When I teach I’m not looking for people who want to be writers. I’m looking for people who are passionate, who care terribly about something. They are people with a hell of a lot on their minds [...] and if you have a hell of a lot on your mind, the language will arrive, the right words will arrive, the paragraphing will be right” (16).

En la cita precedente Vonnegut expresaba con rotundidad cómo las ideas prevalecen sobre la forma a la hora de enfrentarse a la página en blanco. En la siguiente cita desarrollará con esmero una idea que había anticipado ya en numerosas ocasiones, pero nunca de forma tan sistemática y completa:

And of course literature is the only art that requires our audience to be performers. You have to be able to read and you have to be able to read awfully well. You have to read so well that you get irony! I’ll say one thing meaning another, and you’ll get it. Expecting a large number of people to be literate is like expecting everybody to play the French horn. It is extremely difficult [...] When we think about what reading

is [...] it's impossible. Literature is idiosyncratic arrangements in horizontal lines of only twenty-six phonetic symbols, ten arabic numbers, and about eight punctuation marks. And yet there are people like you who can look at a printed page and put on shows in your head [...] The New York Times says that there are forty million people in the United States who can't read well enough to fill out an application for a driver's license. So our audience cannot be large because we need a highly skilled audience, unbelievably skilled [...] About "the death of the novel" and so forth: it has never been terribly alive- again, because the audience has to be made up of performers and such audience is going to be very small (17-9).

Respecto a la muerte de la novela, Vonnegut vaticina que ésta no tendrá nunca lugar en otra de sus respuestas, pero no por el interés de los creadores en transmitir unas determinadas ideas que resulten interesantes, o incluso necesarias, para el lector, sino más bien como actividad privada, esto es, para su propio uso y disfrute o para dar respuestas no a la necesidad exógena percibida en el lector sino a una pulsión interior: "People will continue to write novels, or maybe short stories, because they will discover that they are treating their own neuroses" (32).

El autor considera, sin embargo, que este tipo de literatura, producto de las ansiedades individuales del escritor y cuyo fin es el de exorcizar los propios demonios antes que el de transmitir un mensaje honesto (y útil) al lector está condenada al fracaso, puesto que, en su opinión: "you cannot fool a reading audience!" (50) o "if you write an insincere book, the reader will see right through you" (63).

La década de los noventa supone un período de crisis en la narrativa de Vonnegut debido a que, por una parte, sufre continuos "writer's blocks" durante el proceso de escritura de *Timequake*, única novela de la década y, por otra, parece haber perdido gran parte del interés en la escritura para trasladar su atención a otras actividades como puedan ser el dibujo o la redacción de editoriales y artículos de carácter político para diversas revistas de ideología izquierdista. De esta manera, no resulta sorprendente que el único volumen que el novelista diera a la imprenta tras la década de los noventa conformase un nuevo collage que, en este caso, se nutre principalmente de sus contribuciones a las referidas publicaciones de izquierdas. Desde el mismo título de la obra, *A Man Without a Country*, el autor arremete contra la administración de George W. Bush, Jr. y la dureza de las críticas es tal que el novelista llega a afirmar que está dispuesto a demandar a la tabacalera cuyos cigarrillos fuma de manera compulsiva, puesto que "for many years now, right on the package Brown and Williamson have promised to kill me. But I'm now eighty-two. Thanks a lot, you dirty rats. The last thing I ever wanted was to be alive when the three most powerful people on the whole planet would be named Bush, Dick and Colon" (40).

A pesar de que la intención del libro sea eminentemente política y que con *A Man Without a Country* Vonnegut quiera desempeñar de nuevo el papel de “canary on a coal mine” y alertar a sus conciudadanos de los peligros inherentes a la política exterior de Bush y al cambio climático y progresiva destrucción del planeta fomentada por este dirigente, el autor dedica el capítulo más extenso y, desde nuestro punto de vista, el más interesante de la obra, a meditar sobre el hecho creativo en general y sobre el proceso creativo que da como fruto la redacción de una novela. Así, en “Here is a lesson in creative writing” (23-39) retoma las ideas anticipadas en *Palm Sunday* y las desarrolla con mayor grado de detalle y madurez.

El artículo muestra tanto la ferviente pasión que se apodera del novelista a la hora de reflexionar sobre la literatura como el profundo dogmatismo en el que llega a incurrir a raíz del mencionado apasionamiento. De esta manera, el ensayo comienza con una exhortación tan provocadora como doctrinal: “First rule: Do not use semicolons. They are transvestite hermaphrodites representing absolutely nothing. All they do is show you’ve been to college” (23). Como se aprecia claramente en esta primera cita, Vonnegut es muy cuidadoso de iniciar su ensayo más sistemático y detallado sobre el hecho literario afirmando que la literatura no debe nunca emplearse para mostrar el nivel de erudición del autor, ya que las novelas surgidas de las aulas universitarias tienen como destinatario a un lector altamente educado e instruido. Por lo tanto, estos escritos acaban por recluir a los autores y a sus obras en la tan odiada torre de marfil a la que refiere Klinkowitz. De esta manera, el comienzo de un artículo redactado pocos meses antes de la muerte del autor sigue manteniendo una idea que le es central y que ya manifestara más de dos décadas antes en *Palm Sunday*: “Simplicity of language is not only reputable, but perhaps even sacred” (390).

Tras apostar por la transparencia lingüística como vía de expresión, Vonnegut trata una teoría que, de nuevo, fue ya expuesta en *Palm Sunday*: existe una serie muy limitada de argumentos arquetípicos de los que se nutre la literatura universal y que pueden ser representados de manera gráfica con gran simplicidad. Como se aprecia con claridad a raíz de esta afirmación, Vonnegut acepta sin dudar tanto el tradicional y bíblico “nihil novi sub sole” como el ideario modernista resumido por Pound en su brillante *Make it New* (1935) que aceptaba la evidente limitación temática a la que se veía abocada la literatura, a la vez que urgía al escritor a mostrar temas y argumentos de sobra conocidos con nuevos enfoques, de modo que aunque la línea argumental del libro fuera tradicional y arquetípica, ésta estuviera compuesta de forma nunca antes contemplada.

Los cuatro argumentos arquetípicos expuestos por el autor, junto con sus correspondientes representaciones gráficas, se citan a continuación:

1. Vonnegut llama al primer argumento analizado “Man in hole” y lo describe de la siguiente manera: “Somebody gets into trouble. gets out of it again” (25). La representación gráfica de este arquetipo sería la que se reproduce a continuación.

2. La siguiente estructura argumental propuesta por el novelista lleva el título de “Boy meets girl” y en ella un personaje que parte de un cierto bienestar ve cómo su fortuna se ve de repente intensificada hasta elevarle a unos límites de felicidad que no había conocido con anterioridad cuando, de manera fortuita, halla algo que, sin saberlo, había estado buscando durante toda su vida. Sin embargo, este personaje ve cómo, ya sea por avatares del caprichoso destino o por errores propios, se desvanece su felicidad recién alcanzada y se precipita a un pozo de infelicidad del que finalmente, y tras innumerables esfuerzos, logra escapar para conseguir de nuevo, esta vez de manera permanente, aquello que primero encontró y más tarde perdió.

3. La tercera trama argumental planteada en *A Man without a Country* se denomina “Cinderella” y se inicia con un personaje cuya existencia resulta triste y desdichada pero cuya suerte va progresivamente cambiando hasta elevarse a un cierto nivel de felicidad. Sin embargo, un súbito giro de la rueda de la fortuna hará que el personaje se suma de nuevo en la tristeza, aunque de manera temporal, puesto que pronto su suerte cambiará y le permitirá escapar de ese estado de tristeza a una felicidad que ya nunca terminará y que a medida que avanza el tiempo se vuelve más completa y gratificante.

4. La última estructura arquetípica expuesta por el novelista se denomina “Franz Kafka” y en ella un personaje cuya vida es triste y miserable se va sumiendo de manera progresiva en estados de desesperación cada vez más profundos hasta el punto en que se hace evidente que no cabe esperanza para él y no le queda sino ir hundiéndose de manera irremediable en un abismo de miseria.

Aunque Vonnegut ha madurado y desarrollado con mayor profundidad su teoría desde el momento en que la esbozara por primera vez en *Palm Sunday*, es evidente que los problemas inherentes a esta metodología siguen siendo fundamentalmente los mismos: esta serie de clasificaciones y su correspondiente representación gráfica pueden ser de cierta ayuda a la hora de exponer el argumento de ciertas obras literarias, pero utilizar estas herramientas al enfrentarnos a novelas más ricas, complejas, ambiciosas y pobladas por multitud de personajes del tipo que E.M. Forster catalogaba como “rounded” arrojaría como resultado un esquema zigzageante, cuando no manifiestamente demencial. Sin ir más lejos, aunque sea posible resumir y representar de manera gráfica el argumento superficial de ciertas novelas del propio Vonnegut (*Player Piano*, *The Sirens of Titan* y *Jailbird*, principalmente), tratar de aplicar esta metodología a la mayor parte del corpus narrativo del autor de Indianápolis produciría un esquema caótico, sin principio ni final claro y con una estructura interna similar a la de una montaña rusa.

#### **4. A modo de conclusión**

La obra póstuma del año 2008 *Armageddon in Retrospect* constituye otro texto interesante a la hora de estudiar la actitud del novelista hacia la literatura, ya que tras escuchar su opinión en numerosas entrevistas y artículos y haber tomado en consideración la opinión de los críticos que han analizado su corpus, en este

Armageddon el lector tendrá por primera vez la oportunidad de escuchar la opinión de su hijo Mark. Éste realiza la selección de textos comprendidos en el volumen (la última conferencia pública que Vonnegut redactó pero no pudo leer en público y una colección de relatos breves que el novelista nunca consideró oportuno publicar) y escribe una introducción en la que explica la concepción literaria de su padre.

Resulta especialmente revelador que la frase que abre esta introducción sea la siguiente: “Writing was a spiritual exercise for my father, the only thing he really believed in” (2008:1). El inicio de esta suerte de elegía filial comienza expresando hasta qué punto su padre apostaba por una relación “romántica” con la literatura, pero Mark Vonnegut dedica la mayor parte de sus esfuerzos a combatir la idea defendida por numerosos críticos de que el corpus literario del autor padecía una cierta desestructura y avanzaba mediante un lenguaje improvisado, carente de elegancia o incluso adolescente, fruto tanto de la falta de capacidad del autor como de su actitud poco profesional: “He rewrote and rewrote and rewrote, muttering whatever he had just written over and over, tilting his head back and forth, gesturing with his hands, changing the pitch and rhythm of the words. Then he would pause, thoughtfully rip the barely written-on sheet of typing paper from the typewriter, and start over again” (2008:1-2).

Es cierto que, a priori, la obsesión del autor con alcanzar “le mot juste” parece contrastar con una obra aparentemente simple y casual, pero Mark Vonnegut explica por una parte que “if you can’t write clearly, you probably don’t think as nearly as well as you think you do,’ he told me. If you ever think something he wrote was sloppy, you might be right, but just to be sure, read it again” (4). En segundo lugar, expresa una idea que su progenitor había manifestado en infinidad de ocasiones y que se percibe en cualquiera de sus textos:

The most radical, audacious thing to think is that there might be some point to working hard and thinking hard and reading hard and writing hard and trying to be of service. The reader’s time and attention were sacred to him. He connected with people on a visceral level because he realized that content was not the whole story (2008: 5).

Si la introducción a la poética de Vonnegut se iniciaba en estas páginas citando un trabajo de 1973 en el que Klinkowitz juzgaba como el mayor talento del novelista es el de ser capaz de escapar de la torre de marfil postmoderna para hablar el idioma del hombre común, este apartado se cierra con la cita del hijo del propio autor que, más de tres décadas después, sigue manteniendo la misma idea en términos ciertamente similares.

Tras analizar con detenimiento la firme apuesta de Vonnegut por dedicar su carrera literaria a la producción de una novelística accesible para el lector medio, procederemos en secciones posteriores a analizar las diferentes estrategias que emplea el novelista de cara a alcanzar este objetivo. No podemos, sin embargo,

comenzar esta tarea sin señalar que el objetivo de Vonnegut nos resulta loable y complejo, ya que no se debe confundir nunca simple con simplista ni ágil con apresurado. De esta manera, estamos firmemente convencidos de que la aparente simplicidad de las novelas de Vonnegut esconde una sofisticada estructuración y planificación. Por proponer un símil proveniente del mundo de la informática (tan adecuado a la hora de estudiar la narrativa contemporánea), el sistema operativo más eficiente no es aquel que resulta complicado para el usuario, sino el que le ofrece unas posibilidades técnicas casi infinitas a través de un entorno gráfico intuitivo, agradable y cuya curva de aprendizaje sea relativamente ágil y simple. En otras palabras, una calculadora científica con numerosas teclas y pantallas duales no es en absoluto más complicada que un sistema operativo, por simple que pueda resultar la interface gráfica de éste último.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: University of South Carolina, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- BARTH, John. *The Floating Opera*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
- \_\_\_\_\_, "The Literature of Exhaustion". En: *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam, 1984, pp. 62-76.
- \_\_\_\_\_, "The Literature of Replenishment". En: *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam, 1984, pp. 193-206.
- BARTHELME, Donald. *Snow White*. London: Cape, 1968.
- BARTHES, Roland. "The Death of the Author". En: *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2000.
- BELLAMY, Joe David. *The New Fiction; Interviews with Innovative American Writers*. Urbana: University of Illinois Press, 1974.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- CLANCY, Laurie. "Running Experiments Off: An Interview". En: *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 46-57.
- DASENBROCK, Reed Way. *Literary Theory after Davidson*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- DIETZ, Bernd. "Introducción a Samuel Johnson: Vida de los poetas ingleses". En: *Samuel Johnson: Vida De Los Poetas Ingleses*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 9-46.
- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co, 1920.
- FIEDLER, Leslie. "The Divine Stupidity of Kurt Vonnegut". En: *Kurt Vonnegut: Images and Representations*. Ed. Leeds, M., Peter J. Reed. Westport: Greenwood Press, 2000, pp. 5-18.

- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- KLINKOWITZ, Jerome. *The Vonnegut Statement*. New York: Delacorte Press, 1973.
- MCLAUGHLIN, Frank. "An Interview with Kurt Vonnegut, Jr." *Conversations with Kurt Vonnegut*. Ed. Allen, William Rodney. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 66-75.
- MORA, Vicente Luis. "¿Posmodernidad? Narrativa de la Imagen, Next-Generation y Razón Católica en la Narrativa Contemporánea". En: *Figures of Belatedness: Postmodernist Fiction in English*. Eds. Gascueña Gahete, Javier y Paula Martín Salván. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, pp. 275-303.
- NOBLE, William, T. "'Unstuck in Time'... A Real Kurt Vonnegut: The Reluctant Guru of Searching Youth". En: *Conversations with Kurt Vonnegut*. Ed. Allen, William Rodney. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 57-65.
- POUND, Ezra. *Make It New*. New Haven: Yale University Press, 1935.
- \_\_\_\_\_, *Abc of Reading*. New York: J. Laughlin, 1960.
- PYNCHON, Thomas. *Gravity's Rainbow*. London: Cape, 1973.
- REILLY, Charles. "Two Conversations with Kurt Vonnegut". En: *Conversations with Kurt Vonnegut*. Allen, William Rodney. Jackson: University of Mississippi Press, 1999.
- RULAND, Richard, y Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. 1st American ed. New York: Viking, 1991.
- SAPORTA, Marc. *Historia de la Novela Norteamericana*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976.
- SARUP, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1993.
- SCHOLES, Robert E. *The Rise and Fall of English : Reconstructing English as a Discipline*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- STANDISH, David. "Playboy Interview with Kurt Vonnegut". En: *Conversations with Kurt Vonnegut*. Allen, William Rodney. Jackson: University of Mississippi Press, 1999.
- STRINGER, Lee. *Grand Central Winter: Stories from the Street*. New York: Seven Stories Press, 1998.
- VONNEGUT, Kurt. *Player Piano*. New York: Charles Scribner's Sons, 1952.
- \_\_\_\_\_, *The Sirens of Titan*. New York: Delacorte Press, 1959.
- \_\_\_\_\_, *Canary in a Cat House*. Greenwich: Fawcett Publications, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Cat's Cradle*. New York: Holt, 1963.
- \_\_\_\_\_, *God Bless You, Mr. Rosewater; or, Pearls before Swine*. New York: Delacorte Press, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Player Piano*. New York: Holt, 1966.

- \_\_\_\_\_, *Welcome to the Monkey House; a Collection of Short Works*. New York: Delacorte Press, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Slaughterhouse-Five; or, the Children's Crusade, a Duty-Dance with Death*. New York: Delacorte Press, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Happy Birthday, Wanda June; a Play*. New York: Delacorte Press, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Between Time and Timbuktu; or Prometheus-5, a Space Fantasy*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Breakfast of Champions; or, Goodbye Blue Monday!* New York: Delacorte Press, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Wampeters, Foma & Granfaloon (Opinions)*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Slapstick : Or Lonesome No More!* London: J. Cape, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Jailbird : A Novel*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Palm Sunday : An Autobiographical Collage*. New York: Delacorte Press, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Deadeye Dick*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Galápagos: A Novel*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Bluebeard : A Novel*. New York: Delacorte Press, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Hocus Pocus*. New York: Putnam's, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Fates Worse Than Death: An Autobiographical Collage of the 1980s*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Timequake*. New York: G.P. Putnam's, 1997.
- \_\_\_\_\_, *God Bless You, Dr. Kevorkian*. New York: Seven Stories Press, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Bagombo Snuff Box : Uncollected Short Fiction*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Armageddon in Retrospect: And Other New and Unpublished Writings on War and Peace*. New York: G. P. Putnam's Sons, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Look at the Birdie : Unpublished Short Fiction*. Delacorte Press, New York: 2009.
- \_\_\_\_\_, *A Man without a Country*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- \_\_\_\_\_, y Lee Stringer. *Like Shaking Hands with God: A Conversation about Writing*. New York: Seven Stories Press, 1999.