

Corsi e ricorsi: mundos felices y mundo devastado en Slapstick (Payasadas) de Kurt Vonnegut

Romina Rauber

RESUMEN

El presente artículo consiste en un análisis hermenéutico-literario de la novela *Payasadas (Slapstick)*, 1976), del estadounidense Kurt Vonnegut, en el cual la historia “real” o extraficcional (el presente del autor) se funde con la fantasía tragicómica de un futuro en que la humanidad sobrevive a una serie de catástrofes, en una extrapolación de las consecuencias del modo de vida tardocapitalista que implica un *ricorso* en el devenir histórico. Asimismo, la confluencia de referencias autobiográficas, sátira y alusiones mítico-simbólicas al relato bíblico de la caída y del fin del mundo resultan en una interpenetración de lo fáctico y lo ficcional que permite la confesión del dolor y sirve para transmitir tanto el afán de autorrealización personal como la impaciencia ante la irresponsabilidad y la necesidad humanas, y para exhortar a una presencia consciente del valor de la vida. Estos elementos convergen en la autobiografía del protagonista (Wilbur Swain), la cual funciona como correlato ficcional y simbólico del ciclo histórico y de ciertas vivencias del autor.

Palabras clave: Vonnegut- *Payasadas*- Apocalipsis- Edén- sátira

ABSTRACT

This paper offers a hermeneutic analysis of Kurt Vonnegut’s novel *Slapstick* (1976), whose plot blends History (the author’s time) with a tragicomic fantasy about the future of the human species and its survival through a series of catastrophes –an extrapolation of the consequences of late capitalism that can be related to Vico’s idea of historical *ricorsi*. Furthermore, the convergence of mythic and symbolic allusions (to the Fall and the Apocalypse), of satire and autobiographical references, results in the mutual penetration of fact and fiction that allows for the confession of pain and conveys the striving for self-realization, the frustration in the face of folly and irresponsibility, and an exhortation to become aware of the value of Life. These elements become fused in the main character’s autobiography, which functions as a fictional counterpart of that of the author’s, as well as of the historical process.

Keywords: Vonnegut- *Slapstick*- Apocalypse- Eden- satire



Introducción

*He puesto ante ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición.
Escoge, pues, la vida para que vivas, tú y tu descendencia.*

Deuteronomio 30:19

Giambattista Vico propuso una visión de la historia según la cual las naciones siguen *corsi* de tres edades (de los dioses, de los héroes y de los hombres) que *recurren*, por los que el proceso de desarrollo que va de la barbarie a la civilización tiende a repetirse con variaciones, conforme la peculiaridad del tiempo y espacio en los que acontece. La estructura de *Payasadas*, novela de Kurt Vonnegut publicada en 1976, presenta una serie de voces narradoras que entrelaza la historia “real” o extraficcional (el presente del autor) con la fantasía de un porvenir en que la humanidad sobrevive a ciertas catástrofes, que constituyen el reverso apocalíptico de lo actual y contemporáneo. La ficción presenta el ocaso de la gran época técnica del capitalismo tardío y el retorno de formas de vida tenidas por bárbaras: guerras feudales, pestes, esclavitud, serrallos, analfabetismo y una longevidad que no supera las cuatro décadas.

La novela comienza con un prólogo-marco donde el autor refiere la génesis del libro. Le siguen cuarenta y nueve capítulos que componen la autobiografía ficcional del Dr. Wilbur Narciso-11 (ex Rockefeller) Swain, narrador y protagonista. Un epílogo, que retoma la narración dejada inconclusa por Swain (pero ahora en tercera persona), cierra la novela. Es notable que el referente del “yo” varía de un modo que remite a la interpenetración de dominios ontológicos diferentes, propia de la narrativa posmoderna: mientras que en el prólogo el *yo* se identifica con el autor, en la diégesis lo hace con Wilbur. La declaración: “Creo que esto es lo más parecido a una autobiografía que voy a escribir en mi vida” (13)¹ podría corresponder a cualquiera de los referentes señalados, y la falta de firma al final del prólogo contribuye al efecto. Por otra parte, el paso de la primera a la tercera persona en el epílogo lleva a preguntarse quién es el narrador de esa sección. Se trata de una voz omnisciente que escribe en el futuro postapocalíptico, cuyo tono impersonal reemplaza al confesional del prólogo.

Además de introducir y comentar los temas de la novela (la soledad, la familia, el valor ambiguo del conocimiento, la tecnocracia alienante y ecocida, y la labor artística), en el prólogo se cuenta sobre el viaje de Kurt y su hermano Bernard a Indianápolis para el funeral de su tío Alex. En el avión, sentados en una hilera de tres asientos, el lugar vacante entre ambos les hace pensar en su difunta hermana Alice. El autor relata las circunstancias del fallecimiento de Alice en 1958 a los 41 años víctima de un cáncer, dos días después que su esposo, quien muere en un accidente ferroviario. El autor recuerda que Alice, en su lecho de muerte y con la amarga conciencia de dejar a cuatro hijos huérfanos, calificó su situación de *soap opera* (radio- o telenovela) y *slapstick* (payasada), palabras que conjugan las formas popularizadas, simplonas y melodramáticas del *romance* con el espejo satírico de la bufonada y la farsa, y que expresan la visión vonnegutiana de la vida como comedia bufa. En el presente histórico, los setenta, cuando el recuerdo de su hermana se está desvaneciendo dolorosamente por el paso del tiempo, Vonnegut confiesa que ella ha sido la lectora implícita de su obra: “Nunca se lo dije a ella, pero siempre fue la persona para la que escribí. Ella era el secreto de cualquier unidad artística que pueda haber conseguido, el secreto de mi técnica” (29). Una declaración que también se refiere a Jane Cox, de quien Vonnegut estaba divorciándose entonces (Shields 332), y a unos años de separaciones y partidas que resuenan con los ecos de aquel trágico 1958.

Se explicita que la idea general de la obra surge de una ensoñación (*daydream*) durante el vuelo a Indianápolis: “Así es, y mientras mi hermano pensaba en las nubes, la mente que *yo* recibí imaginaba el argumento de este libro. Una historia acerca de ciudades desoladas y canibalismo espiritual, de

¹ A menos que se especifique lo contrario, todas las citas de la novela corresponden a la edición de 1977 de editorial Pomaire.

incesto y soledad, de desamor y muerte, y todo lo demás. Nos describe a mí y a mi hermana como monstruos, y cosas por el estilo” (32, resaltado del autor). Con esta novela, Vonnegut intenta expresar cómo *siente* la vida, “toda esa interminable serie de pruebas para mi limitada agilidad e inteligencia” (13). A semejanza de Laurel y Hardy, el dúo cómico al que está dedicada la obra, la gracia fundamental de vivir es hacer todo lo posible y de buena fe al afrontar las peripecias que depara la existencia. El título *Slapstick* (que reemplazó al inicial *The Relatives*, “Los parientes”) anticipa, así, la clave que articula una comedia física y práctica (la “poesía grotesca, circunstancial, como las películas del cine mudo”, 13) con lo autobiográfico (el sentimiento de la pérdida, la relación con Alice y con Jane). La transposición de las experiencias vitales del autor a una dimensión imaginaria sirve para asimilarlas, a la vez que, en una figura masculina, superviviente y solitaria, se proyectan la memoria de los muertos y el paso del tiempo en un mundo devastado, donde la historia de la humanidad está recomenzando. Wilbur es “este espantoso anciano que vive en las ruinas de Manhattan” (32), un doble de Vonnegut: “Supongo que soy yo mismo... experimentando con la idea de ser viejo” (33).

El *recurso* de la muerte así como el *recurso* del sentimiento del fin de una era, desde la perspectiva de una conciencia madura, advienen sobre los *cursos* vigorosos y esperanzados de la edad y la historia en floración y expansión. Así, podemos dividir la historia de Wilbur Swain en tres grandes etapas que incorporan alguna forma de mundo feliz, edénico o utópico, rodeado de caos y muerte: 1) la infancia en reclusión con su hermana melliza Eliza, hasta los quince años; 2) la vida mundana desde su período de estudiante hasta su mandato como presidente de Estados Unidos; y 3) la vejez en el Parque Nacional de los Rascacielos o Isla de la Muerte (ex Manhattan) en el presente postapocalíptico, cuando está por cumplir ciento un años. Etapas que pueden leerse, también, como paralelos de: a) la infancia del autor en la prosperidad de su Indianápolis natal, b) su vida familiar junto a Jane y progenie mientras luchan por vivir de la literatura, y c) la solitaria cima del éxito y la fama.

El delicioso asteroide de la infancia

Los gemelos dicigóticos Wilbur y Eliza Swain son tan feos que avergüenzan a sus padres Caleb y Letitia, miembros de la élite estadounidense, jóvenes, bellos, encantadoramente tontos y fabulosamente ricos. A pesar de los rasgos monstruosos de los niños (tienen más dedos y tetillas de lo normal y las facciones exageradas de un neandertal), sus mentes son las “dos mitades especializadas de un mismo cerebro” (66), una unidad brillante en la que Wilbur tiene la capacidad de escribir y leer; y Eliza, la oratoria y la intuición². Su vida transcurre dentro de los límites de una mansión rodeada por un huerto de manzanos, un cementerio familiar y un muro, y ubicada en el pueblo ficcional de Galen, en Vermont. La situación de la pareja recrea la de Adán y Eva en el Edén, aunque en un escenario donde se entrecruzan elementos del mito, el cuento de hadas, el gótico y la ciencia ficción. Al principio sobresale la obvia diferencia de la deformidad física, que constituye un indicio de un nuevo tema en la obra vonnegutiana: “the abuse of children who are deemed abnormal or retarded” (Rackstraw, 1976, 63).

Gracias a la biblioteca y al sistema de pasadizos secretos de la mansión donde están reclusos junto a un ejército de sirvientes, en poco tiempo, los hermanos se autoalfabetizan y aprenden ciencias y varios idiomas, incluido el griego antiguo. Conciben ideas novedosas que ponen por escrito, como “un método para cuadrangular círculos y un utópico plan para crear en los Estados Unidos un tipo de familia artificialmente ampliada mediante la imposición de un nuevo apellido” (131). Critican la teoría de la evolución de Darwin y la Constitución estadounidense (por promover el derecho a la felicidad sin establecer la manera de garantizarlo), y componen un ensayo sobre la naturaleza de la gravedad, cuya tesis explica la construcción de los grandes monumentos de la Antigüedad.

2 La belleza intelectual, la riqueza material y la fealdad física de los gemelos se conjugan en la doble reminiscencia acústica del apellido a *swan* (cisne) y *swine* (cerdo).

A pesar de su vigorosa inteligencia conjunta, Wilbur y Eliza, conscientes de sus ventajas, se comportan intencionalmente como idiotas (babean, balbucean, ventosean, comen engrudo) para mantener la dulce farsa de una vida prácticamente idílica: “nuestro paraíso, nuestra nación de dos” (89), en el que “la felicidad consistía en estar perpetuamente en compañía del otro, con montones de sirvientes y buena comida, viviendo en una mansión tranquila y llena de libros, situada en un asteroide cubierto de manzanos...” (65).

Pero, como a un asteroide a la deriva en el espacio infinito, al mundo idílico de los hermanos lo rodean la oscuridad y la muerte, los errores propios de la inexperiencia y la inevitable acción del tiempo.

Aunque Mustazza considera al personaje de la psicóloga Cordelia Cordiner una “god figure” (139) por su carácter severo e implacable y por ser la responsable de deshacer la armonía primigenia (algo que también podría vincularla a la serpiente), la reelaboración del mito bíblico adopta elementos del cuento de hadas, apreciables en las figuras materna y paterna y en la semejanza de Cordelia con una bruja. Esto diluye los componentes intertextuales bíblicos de la autoridad sobrenatural en otros de carácter más secular. Los padres, incapaces de asumir la responsabilidad de educar y amar a sus hijos, se desembarazan de ellos. Los recluyen por vergüenza, a la espera de que mueran; una acción que remite a la de los padres plebeyos de Hansel y Gretel (aunque de condición social opuesta a la de Caleb y Letitia) así como a la de los reyes que alejan a su hija de la corte para evitar la consumación de una maldición (en *La Bella Durmiente*). No obstante, la motivación no es ni la extrema pobreza, ni la voluntad de protección, sino el rechazo y la repugnancia de estar emparentados con tales criaturas, como le sucede a Víctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley. De hecho, en una carta de Caleb a Letitia se explicita la expectativa de que los gemelos no vivan mucho, además del plan de enterrarlos en el cementerio junto a la mansión, donde predominan las tumbas de parientes mediocres y olvidados.

Hay en esta novela una genuina preocupación por la educación de niños y jóvenes (fundamental en la labor artístico-política de Vonnegut) en contextos de alienación y disfuncionalidad familiar. Una cita de *Los hermanos Karamazov* –“un sagrado recuerdo de la infancia es quizás la mejor educación” (111)– indica que lo edénico de la situación de los gemelos se encuentra en los placeres compartidos (como el de aprender) y el amor mutuo, evocadores de la relación de Kurt y Alice Vonnegut.

Caleb y Letitia visitan a sus hijos solo una vez al año, para el *fuff-bay*³, y es en una de estas visitas cuando se produce “la caída”, la ruptura de la ilusión infantil. El encuentro de la familia consiste en una serie de gestos protocolares y actos de rutina, marcados por la anáfora “como de costumbre” (77), además de la distancia señalizada por la imagen de una gran mesa de café interpuesta entre hijos y padres. Como observa Reed, lo grotesco y repugnante de Wilbur y Eliza, además de subvertir la predilección cultural por la juventud y la belleza, sirve como una imagen hiperbólica de la necesidad de amor y de la pesada soledad de la vida moderna, particularmente la estadounidense (citado por Beck 67). La oposición entre hijos y padres también remite a la brecha, cada vez mayor, entre las distintas generaciones y clases sociales conforme el siglo XX (y el milenio) llega a su fin.

Los gemelos intuyen que son el centro de las vidas de las personas que se ocupan de ellos, quienes

solo podían ser heroicamente cristianos ante sus propios ojos si Eliza y yo seguíamos siendo desvalidos y detestables. Si nos convertíamos en personas sensatas e independientes, ellos se transformarían automáticamente en nuestros monótonos inferiores. Si éramos capaces de hacer frente al mundo, ellos podrían perder sus aposentos, sus televisores en color, la ilusión de sentirse una especie de doctor o enfermera y además sus bien pagados empleos (57).

La aguda racionalidad de Wilbur y Eliza contrasta con su completa inocencia emocional: no advierten que pueden “provocar náuseas al desconocido que se encontrara inesperadamente con

3 El cumpleaños, según el balbuceo de los mellizos. La edición de Pomaire ofrece la traducción *cucañ*.

nosotros” (74), ni le ven el sentido al cuento del patito feo, es decir, a la importancia de ser bello para ser aceptado en un grupo. No entienden el odio ni han escuchado nunca nada malo acerca de sí mismos cuando espían a los sirvientes. Tampoco reconocen la expresión de “agridulce terror” (77) que sus padres esbozan al verlos en las obligadas visitas anuales. Todo esto cambia cuando cumplen 15 años y toman conciencia de los efectos de su fealdad; es decir, la pérdida de la inocencia se produce por la adquisición de un conocimiento que altera el orden establecido.

En el *Génesis*, la transgresión de Adán y Eva es el resultado de una elección entre no desobedecer el mandato divino “so pena de muerte” (Gen 3: 3) y la invitación seductora de la serpiente (como símbolo de la concupiscencia humana) a comer el fruto prohibido para ser como dioses (Gen 3:5), y sucumbir así al orgullo. A pesar de llevar una vida despreocupada y feliz, Eliza y Wilbur caen en la tentación de revelar su inteligencia con el fin de hacer felices a sus padres, luego de descubrir la “maldición” que pesa sobre estos: “Estaban paralizados y estrangulados por el deseo de que sus propios hijos muriesen” (83). El impulso les viene tras escuchar a su madre declarar tres veces (como una vieja bruja, en una especie de convulsión endemoniada) que odia a su progenie y que desea “un débil signo de inteligencia, un mínimo destello de humanidad en los ojos de alguno de nuestros hijos” (87). En consecuencia, esa noche los gemelos deciden confesar la verdad. A la mañana siguiente se encuentran primero con toda la servidumbre, a quienes anuncian:

Una nueva vida comienza hoy para todos nosotros. Como puede ver y oír [se dirigen a una enfermera], Wilbur y yo ya no somos subnormales. Anoche ocurrió un milagro. Los sueños de nuestros padres se han hecho realidad. Estamos curados.

(...) No se hará ningún cambio en relación con el personal, con excepción del siguiente: la vida aquí se hará aún más fácil y agradable que antes. (...) Resultaría muy simpático si en lo sucesivo se dirigiera a mi hermano y a mí como «señorito Wilbur» y «señorita Eliza». (...)

–Con la cooperación de ustedes –dije–, haremos que esta mansión sea famosa por la inteligencia que cobija, así como en el pasado fue conocida por la idiotez de sus moradores (90-92).

Culpa e inocencia están entrelazadas: tanto el altruismo (su preocupación por los trabajadores, el cumplimiento del deseo de sus padres) como el orgullo (demostrar su inteligencia) causan la pérdida del paraíso (Mustazza 139). Se trata de un orgullo asociado con el sentimiento de superioridad propio de una inteligencia racional superdotada, aunque emocionalmente ingenua, cuyo contrapunto es la ignorancia dichosa de Melody e Isadore al final. Además, la transgresión no viola una prohibición explícita, sino que infringe una regla tácita: “Sin saber qué hacíamos, Eliza y yo estábamos poniendo la tradicional maldición de los monstruos sobre criaturas normales. Estábamos pidiendo respeto” (93).

La revelación hace entrar en escena a una exitosa psicóloga contratada por los padres. Profundamente resentida contra los ricos, maltrata y menosprecia a los gemelos. Con su lema: “ráscate con tus propias uñas” (115), síntesis de la ideología insolidaria contra la que Vonnegut arremete, en Cordelia se satiriza la autosuficiencia y el esnobismo de mucha *self-made people*⁴, y la intolerancia con que la sociedad estadounidense trata a quienes no encajan en su representación del éxito. A pesar de que Wilbur y Eliza confiesan solo ser inteligentes si están juntos (lo que remite a la tesis de que la unión hace la fuerza), Cordelia evalúa su aptitud mental por separado, como lo reclama el individualismo competitivo, y obtiene los resultados característicos de Betty y Bobby Brown, los nombres que los mellizos se dan a sí mismos en su versión alienada, de inteligencia promedio. Gracias a la intervención de la madre se les permite hacer la prueba juntos, pero entonces caen en un espantoso frenesí erótico que resulta en la separación definitiva al día siguiente. Wilbur es enviado a un colegio

4 La sátira es aún más corrosiva por tratarse de una mujer (por la inevitable asociación con la protección materna) y psicóloga.

pupilo especial y Eliza, a un manicomio. Aquí la novela pone de relieve la primacía del varón, típica de una sociedad patriarcal, y es consistente con el castigo que recae sobre la mujer en el relato bíblico⁵.

En relación con el comportamiento incestuoso aludido, nuevo en la caracterización de la relación fraterna, cabe considerar que, en los cuentos de hadas, el encuentro entre príncipe y princesa suele ser “una imagen del logro de la armonía con el otro” (Bettelheim 242), que implica “una conjunción de mente y espíritu en la pareja” (240) y constituye un símbolo de madurez. Pero lo que en tales cuentos ocurre al final, en *Payasadas* es origen mítico, más ligado al relato bíblico de Adán y Eva y al platónico del andrógino. Es el mundo de una infancia dichosa (y de un matrimonio juvenil, como el de Kurt y Jane, desgastado por las presiones económicas), destinado a caducar, desgarrado por la inevitable experiencia del mal.

La vida próspera y alienada de Betty y Bobby Brown

La separación marca el inicio de la alienación de los gemelos respecto de sí mismos, del otro y del espacio sagrado y humano de la infancia. Eliza es olvidada rápidamente por Wilbur, quien sigue con su vida como si ella no existiera, sumando a su estupidez el engreimiento que una posición aventajada suele conllevar (con el sobreentendido de que solo hay que estar bien relacionado para triunfar en el *material world*). Se muda a Beacon Hill (uno de los barrios más caros de Boston), estudia en Harvard (de donde egresa como médico) e incluso se vuelve popular con las mujeres (posteriormente se casa y tiene un hijo, pero la relación termina en divorcio). Vemos, entonces, en la marginación (el manicomio) y la inculcación de valores banales, despolitizados y egoístas (la educación de Wilbur en Harvard, con la fuerte crítica a la academia que esto implica) los procesos enajenantes del individuo.

Como en el mito bíblico, la caída se vincula con la sexualidad, pero en la novela la relación erótica (y tabú) es posterior al error y la separación. En la misma medida en que crecen el tiempo y la distancia que separan a los hermanos, se potencia la intensidad sexual del contacto entre ellos. La fusión de las mentes da paso a la fusión corporal y un despliegue de sexualidad avasallante, como se observa en el reencuentro orgiástico⁶ de los hermanos luego de que Eliza sea rescatada del manicomio por un abogado y demande, furiosa, su parte de la herencia familiar.

Perdimos los estribos. Sólo la gracia de Dios impidió que saliéramos dando tumbos de la casa para caer en medio de la multitud que llenaba la calle Beacon. (...) Ya no sabía dónde terminaba yo y dónde comenzaba Eliza. O dónde terminábamos Eliza y yo y dónde comenzaba el resto del mundo. Era maravilloso y horrible a la vez. Espero que el siguiente dato sirva para medir la cantidad de energía implicada: La orgía se prolongó durante cinco días con sus noches.

Después de eso, Eliza y yo dormimos tres días seguidos. Cuando desperté finalmente, me hallaba en mi cama. Pero me estaban dando alimentación intravenosa.

Eliza, según me enteré más tarde, había sido trasladada a su casa en una ambulancia privada (155-156).

El acontecimiento incestuoso es tan traumático que los personajes no se reunirán nunca más, a excepción de la graduación de Wilbur, cuando Eliza le recita desde un helicóptero el soneto 39 de Shakespeare, que expresa la necesidad de separación de dos amantes y el sentimiento de que el amor

5 En otro pasaje se expone la valoración social injustamente desigual de la belleza de niño y niña: “Cuan bonito habría sido, especialmente para Eliza, puesto que era una niña, si hubiese resultado que éramos patitos feos, y con el tiempo hubiésemos llegado a ser bellos. Pero la verdad es que cada día que pasaba nos poníamos más ridículos. Ser un niño de más de dos metros tenía algunas ventajas. Era un respetado jugador de baloncesto en la escuela preparatoria y en la Universidad, aunque tenía los hombros muy estrechos y voz de flautín, y ni un solo indicio de barba o vello público. (...) Pero Eliza, que tenía exactamente la misma altura que yo, no podía esperar ser bien recibida en ninguna parte. No había un rol femenino convencional que pudiese admitir de alguna manera a una semigenio neandertaloide de cuatro tetillas, doce dedos en las manos y doce en los pies, que medía dos metros veinte y pesaba un quintal” (71).

6 ¿Acaso una imagen de las potentes fuerzas reprimidas en y por la sociedad contemporánea?

persiste más allá de la convivencia física⁷, tema que se anticipa en el prólogo. Allí, el yo-autor indica que prefiere el concepto de *common decency* para referirse a todo buen trato recíproco entre personas, en lugar de *love*: una distinción semejante a la que establece Rougemont entre el *ágape* cristiano y el amor romántico.

El incesto, “según Jung, simboliza el anhelo de unión con la esencia de uno mismo, es decir, la individuación” (Cirlot 259). Pero, también corresponde a las sociedades y psiquismos cerrados, incapaces de asimilar al otro, y puede representar un bloqueo o “detención en el desarrollo moral y psíquico de una sociedad y una persona” (Chevalier 591). De hecho, la potencia creativa suscitada por la unión de los gemelos se transforma, hacia el final, en impulso de muerte. Eliza se va a vivir a Marte⁸, donde muere en una avalancha. Muchos años más tarde, en la fase postapocalíptica de la trama, la viuda de un físico, creador de un aparato para contactar a los muertos, se comunica con Wilbur para decirle que su difunta hermana desea hablar con él. Como consecuencia de la conversación con el espíritu de Eliza, Wilbur engendra con la viuda un hijo, quien a su vez le dará una nieta: Melody.

El mundo de ultratumba, denominado “criadero de pavos” (230), es una versión paródica del eterno descanso celestial: allí los muertos graznan, cloquean, se quejan, profieren obscenidades y se aburren por los siglos de los siglos. Vonnegut consideraba supersticiosa y ridícula la creencia en una vida trascendente, y peligrosa, puesto que disminuía el valor fundamental de la existencia terrenal y finita⁹. A esto se suma otro elemento paródico: la “Iglesia de Jesucristo Secuestrado” (220), una secta cuyos miembros buscan frenéticamente a Cristo, que ya ha vuelto por segunda vez y ha sido raptado por las fuerzas del mal. Si no lo encuentran a tiempo, Dios destruirá la humanidad. Se trata de una hipérbole de la admonición (en los evangelios sinópticos) de permanecer vigilantes y atentos a las señales del fin, y una sátira de las lecturas que toman el texto bíblico y la profecía de la segunda venida al pie de la letra, ya que, en lugar de esperar la ayuda milagrosa (como un niño confía en la asistencia parental), la humanidad debería ocuparse ella misma de cambiar sus *evil ways* para no destruir el único Edén que existe (la Tierra). De esta manera, (la creencia en) el más allá *cría pavos*.

Ante semejante panorama de ultratumba, Eliza desespera por reunirse con su hermano y le pide que se vuele la tapa de los sesos cuanto antes. Con toda la intención de suicidarse, Wilbur regresa a la “Isla de la Muerte” con la esperanza de inhalar chinios microscópicos comunistas¹⁰, causantes de la “Muerte Verde”, una de las plagas que ha despoblado el planeta¹¹. No obstante, y gracias a la intervención de la familia artificial de los Raspberries (o Melocotones, en la traducción de Pomaire), quienes le administran por la fuerza el antídoto, Wilbur sobrevive varios años más.

La segunda venida (o el carácter recurrente de la historia)

7 La conexión con el proceso de separación de Kurt y Jane es evidente. En una carta de 1971 a su hija Nanny, Vonnegut escribe: “I still love your mother, but we can’t be together much without fighting. We have tried to do things about this, but nothing helps, and each fight hurts more than the last one” (Vonnegut, *Letters*, 170).

8 Una recompensa otorgada por los chinios, quienes han llegado a controlar la gravedad y el universo gracias a un descubrimiento de los hermanos en su infancia, cuyo documento Eliza les facilita.

9 La irracionalidad de la idea de un más allá contribuyó a la ruptura con Jane, según consta en *Palm Sunday (PS)* cuando Vonnegut cita a su bisabuelo librepensador Clemens Vonnegut: “Whoever entertains liberal views and chooses a consort that is captured by superstition risks his liberty and his happiness” (505).

10 Téngase en cuenta que la novela se escribe durante los últimos años de la Revolución Cultural de Mao Zedong en China y de la guerra de Vietnam. Vonnegut se burla de los populares villanos orientales de historieta y de la obsesión anticomunista de su país: nadie puede ver, de hecho, a los chinios (son microscópicos y no tienen malas intenciones), pero están detrás de varios sucesos a gran escala.

11 La otra es la influenza albana. Nótese la alusión al comunismo nuevamente (el régimen imperante en Albania entre 1941 y 1990).

La etapa postapocalíptica no es el resultado de una catástrofe única y rápida, sino más bien un progresivo retroceso de la civilización, que remeda a escala planetaria la disociación y deterioro de la inteligencia de los gemelos. El agotamiento paulatino del combustible hace que los caballos y las embarcaciones vuelvan a ser los medios de transporte más comunes. Desaparecen las máquinas y las comunicaciones. La primera catástrofe es desatada por un fuerte aumento de la fuerza de gravedad, producto de un experimento de los chinos: “se rompían los cables de los ascensores, se estrellaban los aviones, se hundían los barcos, se rompían los ejes de los automóviles, se derrumbaban los puentes y ocurrían toda clase de cosas por el estilo” (184).

Paralelamente a este proceso, Wilbur convierte su mansión en un hospital infantil para cerrarlo años después y, en el ínterin, se vuelve adicto a una droga que le produce sensación de aplomo. Esta le ayuda a iniciar su carrera política y ganar las elecciones presidenciales con el eslogan “¡Nunca más solo!” (192)¹².

Como presidente, lleva adelante un proyecto para mejorar las condiciones de vida de los estadounidenses mediante la puesta en práctica del esquema de grandes familias artificiales ideado por él y Eliza en la infancia¹³. Se explora así la aplicación de una reforma política radical para explotar el “tesoro social de la nación” (212) y resolver los problemas propios de una cultura egoísta y utilitarista donde los vínculos humanos están pervertidos¹⁴ y la gente se siente sola e infeliz. Rápidamente, las nuevas *extended families* reemplazan al Estado nación, ya que resultan una forma de organización comunitaria más genuina y efectiva¹⁵, según se narra en el capítulo 37. Funcionan como grandes clanes o tribus, lo que remite a la noción antropológica de *folk society* de Robert Redfield, inspiradora para Vonnegut (Klinkowitz 17). Como segundo mundo feliz, el aspecto utópico se describe en los capítulos 45 a 47, donde se relata una de las reuniones semanales de la familia Narciso¹⁶ en Indianápolis. La reunión sigue el protocolo parlamentario y es presidida por una niña de once años con igual destreza que si lo hiciera un mayor. En un ambiente de equidad, respeto y tolerancia, se toman decisiones colectivas sobre temas como el envío de soldados a la guerra y la recepción de refugiados.

Pero entonces, precisamente en el momento en que todo iba tan bien, cuando todo el mundo era más feliz que nunca, aunque el país estaba en bancarota y cayéndose a pedazos, la gente comenzó a morir por millones víctima de la *Influenza Albana*, en la mayoría de los sitios, y aquí en Manhattan a causa de la *Muerte Verde*.

Y ese fue el fin de la nación. Quedó reducida a algunas familias y nada más (223).

El proyecto de familias artificiales posee un carácter candoroso y pueril que contrasta con los avanzados experimentos científicos de los chinos (miniaturización, manipulación de la gravedad, colonización de Marte, dominación del universo), principales causantes de la ruina de la Tierra. Dado que ambas formas de manipulación del entorno provienen del mismo cerebro (los chinos realizan sus descubrimientos gracias la combinación de dos cerebros en uno, idea que obtienen de los gemelos; las familias artificiales y la manipulación de la gravedad son también ideas originales de Wilbur y Eliza), se infiere que la capacidad para el bien y el mal, para crear y destruir, es inherente al hombre.

12 Vonnegut le propuso dicho eslogan a Robert Sargent Shriver Jr. para su campaña política en 1972 (*PS*, 516).

13 Las familias artificiales se conforman a partir de la asignación arbitraria de un apellido intermedio, “un sustantivo, el nombre de una flor, una fruta, una verdura, una legumbre, un pájaro, un reptil, un pez, un molusco, una piedra preciosa, un mineral o un elemento químico, seguido de un guion y un número del uno al veinte” (Vonnegut, *Pa*, 195).

14 Algunas citas que ejemplifican esto: “¿qué norteamericano sabe algo acerca de sus abuelos?” (63). “¿Qué país civilizado podría estar interesado en un infierno como los Estados Unidos –respondió [Eliza]–, donde todo el mundo tiene una forma asquerosa de tratar a sus parientes?” (144).

15 El valor que Vonnegut daba a las *extended families* está conectado con las amistades que forjó durante su participación en el Iowa Writer’s Workshop (Rackstraw, 2009, 58).

16 Los *Daffodils*. Estas flores se asocian con el renacimiento y la alegría de la primavera y tienen una fuerte presencia en la literatura inglesa.

En un discurso de graduación dado en 1974, Vonnegut interpreta el mito de la caída como alegoría profética:

El *Libro del Génesis* se considera a menudo una historia sobre lo que pasó hace mucho tiempo. Su comienzo, al menos, también puede ser leído como una profecía de lo que está sucediendo ahora mismo. Puede que el Edén sea este planeta. Si es así, entonces todavía estamos en él. Puede ser que nosotros, envenenados por todo nuestro conocimiento, todavía estemos gateando hacia la puerta. (*PS* 512, nuestra traducción)

“*Slapstick* tells a retrograde history of America” (Beck 69): el presente postapocalíptico es el resultado de un retorno a una suerte de barbarie medieval. El último acto de Wilbur como presidente, y el clímax de su historia, es la venta de Louisiana por un dólar (que no recibe) a un joven psicópata que se ha convertido en el rey de Michigan y está en guerra con los piratas de los Grandes Lagos y el nuevo duque de Oklahoma.

Skyscraper National Park

A pesar de la guerra, la enfermedad, la ambición de poder y la miseria, la vida rebosa y persiste entre las ruinas de la civilización. Parece promisorio, como todo recomienzo, como todo *ricorso*. En este sentido, el final de *Payasadas* ofrece una restauración edénica aproximada u oblicua, un equívoco final feliz¹⁷ que anticipa el de *Galápagos* e implica una mirada irónica de la historia y el saber científico. Un ejemplo de tal ironía son los dos nuevos nombres de Manhattan, desde la perspectiva experimentada de Wilbur y la de los jóvenes como Melody e Isadore: “Skyscraper National Park” (en clave de ciencia ficción) y “la Isla de la Muerte” (de reminiscencia más mítica o maravillosa). Como Titán (en *Las sirenas de Titán*) y Galápagos (en la novela homónima), la isla de Manhattan se convierte en un territorio próspero y pacífico donde conviven los Melocotones, los Ardilla y Wilbur, ahora “el Rey de Nueva York”. Su vecina, Vera Ardilla-5 Zappa, explota agrícolamente la isla y posee esclavos “a los que trata muy bien” (36), como un buen señor feudal a sus siervos. De hecho, ser esclavo de Vera es una ambición de muchos, pero no cualquiera es aceptado. Esta reivindicación de una esclavitud positiva exuda mordacidad, si se tiene en cuenta la visión del sujeto moderno como un tipo de esclavo más sofisticado, inconsciente de su condición no libre (alienado): uno más entre las “piezas intercambiables de la maquinaria norteamericana” (20).

Wilbur y Vera son el patriarca y la matriarca de este *brave new world*: detentan el respeto propio de las personas longevas y sabias. Vera se preocupa por sus esclavos al igual que Wilbur lo hace por la pareja de Melody e Isadore, con quienes vive en el primer piso del Empire State. En su centésimo primer cumpleaños, Wilbur recibe un regalo que marca el fin de su trayectoria vital y un posible triunfo simbólico sobre la regresión (en relación con el concepto junguiano de la individuación), expresado por una imagen esplendente de mujer y hombre como dioses, reyes de la creación:

Vera Ardilla-5 Zappa, transportada a través de la selva de ailantos en una silla de manos y acompañada por un séquito de catorce esclavos, apareció cuajada de diamantes. Me trajo vino y cerveza, con los cuales me emborraché. Pero el más embriagador de todos los regalos fueron las mil velas que ella y sus esclavos habían hecho en un molde colonial. Las colocamos en las vacías bocas de mis mil palmatorias y las esparcimos sobre el suelo del vestíbulo.

Las encendimos todas.

De pie en medio de todas esas pequeñas y temblorosas luces, me sentí como si fuese Dios metido hasta las rodillas en la Vía Láctea (268).

17 Que ha llevado a críticos como Mustazza a leer en la novela una actitud más optimista de parte del autor (132), perdiendo de vista la fuerte impronta satírica, como si la hecatombe ficcional no fuera más que una minucia fantástica.

No obstante, sus descendientes (Melody, Isadore y los esclavos) no saben leer ni escribir, “como todos los demás jóvenes de la isla” (39) y son totalmente ignorantes de la historia del mundo: la imagen (problematizada luego en *Bluebeard*) del joven estadounidense promedio del siglo XX tardío.

A pesar de contar con solo 16 años, “Melody tiene a veces el aire de una confiada anciana china” y “es un espectáculo lamentable para un pediatra. Pero el amor que el sonrosado y robusto Isadore le profesa es algo que da mucha alegría ver” (102). Wilbur les desea una vida corta y feliz y, por su bien, les oculta la verdad sobre el más allá.

Como ya se indicó, el epílogo introduce un nuevo narrador que no se identifica. Además de referir el último encuentro transdimensional con Eliza, se concentra en la historia de Melody, sus penurias y la travesía para llegar a Nueva York, donde espera encontrar a su abuelo, el famoso rey de las palmatorias. “¿Quién es Melody? Durante un tiempo creí que era todo lo que conservaba del recuerdo de mi hermana. Ahora pienso que representa lo que, cuando experimento con la idea de la vejez, queda de mi optimista imaginación, de mi creatividad” (33).

Melody se presenta ante Wilbur como “una niña embarazada y hambrienta, aferrada a una palmatoria de Dresden” (282), una austera imagen de renacimiento y esperanza que brota entre las ruinas, que tal vez simboliza el tímido optimismo que a Vonnegut le despierta la juventud contemporánea y la emergencia de una “willingness to say ‘No, thank you’ to our factories” (*PS* 521), así como el deseo de una vida más humana y decente, y el esfuerzo creativo por expresarlo. En los párrafos finales predomina el lenguaje del cuento de hadas, como si la mutua impregnación de ficción e historia, novela y autobiografía, resumiera la lucha perenne de la imaginación (la capacidad para idear esquemas de supervivencia) y la muerte. O bien, como si la ficción fuera el único medio disponible para lidiar con un mundo terrible. La dualidad, la convergencia y la dispersión que caracterizan la trama permiten expresar los avatares de la existencia humana en su tránsito a través del cambio y la repetición, la pérdida y la recuperación, como lo sintetiza el epitafio de Wilbur Swain:

*¿Cómo hacer frente entonces
a la abrumadora fuerza
de las rudas payasadas
del hombre y de Dios?
Tranquilo y sin miedo, gracias,
jugando a rehacer nuestros sueños.* (270, cursiva del autor)

Conclusión

La palabra “historia” aúna la referencia al tiempo de la vida de la humanidad y del individuo, y a su configuración narrativa, ya sea verosímil o no¹⁸. Tanto la trayectoria vital de los gemelos como la de la civilización avanzan y retroceden en función de la concurrencia de múltiples factores (ensayos, errores, aciertos, accidentes) con los que hay que transigir de buena fe, como afirma en el prólogo el autor a propósito de las dolorosas pérdidas vividas. Los tres mundos “felices” identificados comparten su transitoriedad, lo que revela una profunda conciencia del tiempo y la muerte, y de la paradoja de la vida eterna como instante. En su limitado alcance, marcan también un contraste con la esfera mayor en la que se inscriben: la de un mundo continua y progresivamente devastado por criaturas estrechas de miras y la de un cosmos preponderantemente inhóspito. Esta configuración puede despertar lecturas críticas diferentes, de optimismo o pesimismo, como lo hace la ambivalencia de nuestra humanidad, tan grandiosa en su inteligencia y creatividad como en su destructividad y estupidez. La imaginación vonnegutiana no es excepcional en plantear el apocalipsis como el *ricorso* de una Edad de Hierro o Piedra antes que como la recompensa de un paraíso bienaventurado. Pero la insistencia apunta contra una incompetencia lectora respecto de los mitos y símbolos milenarios a los que la religión y el arte

18 Cf. las *grammatical fictions* de Northrop Frye (21) y el *literary artifact* de Hayden White (81).

siempre han recurrido para objetivar y comunicar, no hechos históricos, sino los arduos y lentos procesos de transformación espiritual humana, la base de toda verdadera civilización.

Bibliografía

- Allen, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: The University of South Carolina Press, 1991.
- Beck, Gunther. "Slapstick Humor: Physical Comedy in Vonnegut's Fiction". *Studies in American Humor*. Special Issue: Kurt Vonnegut and Humor. 3/26 (2012). 59-72.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 1975. Barcelona: Crítica, 2007.
- Biblia de Jerusalén*. 1967. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 1969. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1958. Barcelona: Siruela, 2000.
- Frye, Northrop, and Jay Macpherson. "The Shape of the Bible". *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press. 21-30.
- Klinkowitz, Jerome. *The Vonnegut Effect*. 2004. Columbia: The University of South Carolina Press, 2010.
- Lehman Haupt, Christopher. "Slapstick". *The New York Times*. 24 sept. 1976. Web. 11 de abril de 2018.
- Mustazza, Leonard. "Idiots Were Lovely Things To Be. Knowledge and the Fall in *Slapstick*". *Forever Pursuing Genesis*. Cranbury: Bucknell University Press, 1990. 132-144.
- Shields, Charles. *And So It Goes. Kurt Vonnegut: A Life*. New York: St. Martin's Griffin, 2011.
- Rackstraw, Loree. "Paradise Re-Lost". *The North American Review*. 261/4 (Winter, 1976). 63-64.
- . *Love as Always, Kurt. Vonnegut as I Knew Him*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2009.
- Redfield, Robert. "The Folk Society". *American Journal of Sociology*. 52/4 (Jan., 1947). 293-308.
- Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*. 1744. Madrid: Tecnos, 1995.
- Vonnegut, Kurt. *Las sirenas de Titán*. 1959. Buenos Aires: Minotauro, 1971.
- . *Slapstick, or Lonesome No More*. 1976. New York: Dell Publishing, 1989.
- . *Payasadas*. 1976. Buenos Aires: Pomaire, 1977.
- . *Palm Sunday*. 1981. London: Vintage, 1994. [Citado como PS].
- . *Galápagos*. 1985. New York: Dial Press, 2009.
- . *Bluebeard*. 1987. New York: Dial Press, 2011.
- . *Letters*. 2012. New York: Dial Press, 2014.
- White, Hayden. "The historical text as a literary artifact". *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986. 81-100.

Fecha de recepción: 15/04/2018

Fecha de aceptación: 01/09/2018