

# Tralfamadore como espejo: utopías, distopías y cultura de entretenimiento en Matadero Cinco

*Tralfamadore as a Mirror: Utopias, Dystopias and Entertainment Culture in Slaughterhouse-Five*



**Sofía Parrella**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
sofiparrel@hotmail.com

Fecha de recepción: 12/07/2021  
Fecha de aceptación: 26/04/2022

## Resumen

El presente trabajo se propone esclarecer si en la novela Matadero Cinco, de Kurt Vonnegut, el planeta Tralfamadore se construye como una utopía o una distopía. Debido a que esta discusión se enmarca en un debate más amplio respecto a si el narrador predica el mismo mensaje que el protagonista, Billy Pilgrim, en primer lugar, analizamos los usos de la autoficción y la sátira como manera de distanciar al narrador del protagonista. A continuación, exploramos la integración de elementos de la cultura del entretenimiento a la novela y su relación con los impulsos utópicos, argumentando que Tralfamadore se configura como una réplica de la sociedad estadounidense contemporánea al autor.

**Palabras clave:** Kurt Vonnegut; Matadero Cinco; utopía; distopía; cultura del entretenimiento.

## Abstract

The present article aims to clarify whether in Kurt Vonnegut's novel Slaughterhouse-Five the planet Tralfamadore is constructed as a utopia or a dystopia. Due to this discussion being involved in a broader debate regarding whether the narrator preaches the same message as the protagonist, Billy Pilgrim, we analyze firstly the uses of autofiction and satire as a way of creating

distance between the narrator and the protagonist. Next, we explore the integration of elements from entertainment culture into the novel and its relationship with utopian impulses, arguing that Tralfamadore is set as a replica of the author's contemporary US society.

**Keywords:** Kurt Vonnegut; *Slaughterhouse-Five*; utopia; dystopia; entertainment culture.

---

### **La cuestión tralfamadoriana**

Matadero Cinco, de Kurt Vonnegut, es una novela que debido a su complejidad ha suscitado perspectivas críticas completamente opuestas. La obra gozó de gran popularidad desde el momento de su publicación en 1969, gracias a su contundente mensaje antibélico. En un contexto de gran polarización de la opinión pública respecto a las decisiones políticas tomadas durante la Guerra de Vietnam, muchos lectores, principalmente jóvenes universitarios, hallaron en Matadero Cinco una defensa de sus mismos ideales. Por otra parte, los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense reaccionaron negativamente a su publicación, debido a su lectura del libro como antipatriótico e inmoral, realizando varios intentos (muchos de ellos exitosos) de prohibir su lectura en las escuelas. Sumado a ello, su estructura disruptiva y novedosa atrajo rápidamente la atención de la crítica especializada, que ha producido desde aquel momento numerosas y variadas teorías alrededor de la obra.

En el presente trabajo, exploraremos una de las polémicas en torno al texto: si el planeta Tralfamadore se construye como una utopía o una distopía. Sin embargo, para abordar esta cuestión, es necesario enmarcar la polémica en una discusión más grande, respecto a si el narrador, identificado a su vez con el autor, predica el mismo mensaje que sus personajes, Billy y los tralfamadorianos, o si, a la inversa, el mensaje global de la novela trabaja en contra de esta visión.

Para comenzar, entonces, debemos señalar cuál es el mensaje que los tralfamadorianos transmiten a Billy, y que luego Billy intenta transmitir a la humanidad. Billy aprende, al ser secuestrado por alienígenas, que no existe el libre albedrío. Cada acción del universo está determinada más allá de la voluntad o agentividad individual. Esta visión, a su vez, desbarata la idea de una cronología lineal, pues no hay un desarrollo de causas y consecuencias, sino que todo ocurre de manera simultánea; coexisten pasado, presente y futuro, y consecuentemente la muerte sería imposible. Asimismo, los tralfamadorianos podrían ver todo lo que ocurrió, ocurre y ocurrirá de manera sincrónica. De este modo, la clave para la felicidad, según los extraterrestres, sería elegir mirar los momentos alegres e ignorar por completo las partes que involucran sufrimiento.

Darryl Hattenhauer argumenta que el planeta sería una distopía, en tanto es una fantasía construida sobre reconfiguraciones del mito estadounidense. El sufrimiento de Billy provendría de "la turbulenta confluencia del puritanismo, consumismo y la frontera" (2013, p. 28). En esta lectura, debemos interpretar

que Vonnegut no fomentaría el mensaje de los tralfamadorianos, sino que esta raza alienígena funciona como un espejo deformante de los valores de la sociedad estadounidense. Por otra parte, Abdolali Yazdizadeh concuerda con las ideas de Hattenhauer respecto a que Tralfamadore es un constructo formado a partir de los mitos estadounidenses, aunque se concentra en el imaginario cultural de la postguerra en lugar de en los mitos fundacionales del país. Sin embargo, Yazdizadeh critica la etiqueta de “distopía” aplicada a Tralfamadore, y argumenta que se trata de una utopía en términos de Fredric Jameson, una quimera formada a partir de elementos existentes, sujeta a los modos de producción de la época.

A pesar de la discrepancia de etiquetas, ambos autores concuerdan respecto a la construcción de Tralfamadore: se trata de una reconfiguración de elementos presentes en la sociedad estadounidense. De este modo, la concepción de distopía que utiliza Hattenhauer y de utopía que aporta Yazdizadeh serían muy similares. De acuerdo con la definición de Jameson, las utopías siempre son utopías fallidas porque somos incapaces de imaginar condiciones inexistentes en nuestra realidad material, por lo que la percepción de ambos es correcta. Sin embargo, si nos atenemos a esta conceptualización, estaríamos describiendo la forma de la utopía y no su contenido. Resulta pertinente añadir a la caracterización de utopía dos propósitos fundamentales: la utopía implica una crítica al modelo existente y una concepción ideal de cómo deberían ser las cosas. Theodor Adorno argumenta que la “utopía está esencialmente en la negación determinada, en la negación determinada de aquello que meramente es, y concretizándose a sí misma como algo falso, siempre apunta al mismo tiempo a aquello que debería ser” (1989, p. 12). En otras palabras, la utopía niega lo que es y afirma lo que debería ser.

Por otra parte, la distopía se caracteriza por una crítica a una sociedad posible pero aún inexistente, que devendría de un desarrollo del estado de cosas actual. De acuerdo con M. Keith Booker, “las sociedades distópicas son generalmente reconfiguraciones más o menos veladas de una situación que ya existe en la realidad” (1994, p.15). Por lo tanto, la principal diferencia entre utopía y distopía no es formal (ambas reconfiguran elementos existentes), sino de contenido: las primeras postulan una negación de la realidad presente, mientras que las segundas reafirman esta realidad a través de la exhibición de sus elementos constituyentes como negativos. En este sentido, para determinar si Tralfamadore es una utopía o una distopía, debemos tener en cuenta desde qué punto de vista se podría afirmar una u otra cosa.

La crítica ha asumido numerosas veces que la lección de los tralfamadorianos que aprende Billy es la lección que Vonnegut intenta transmitir a sus lectores. Pocos años tras la publicación de *Matadero Cinco* se publicaban lecturas tan dispares como la de Donald J. Greiner y Arnold Edelstein. Greiner apuntaba que “[a]tormentado por la memoria de la tormenta de fuego y temeroso de la capacidad del hombre para atrocidades futuras, [Vonnegut] él se divorcia a sí mismo de la lección de Billy e insinúa que la vida eterna en un mundo que tolera la muerte y la guerra no es ninguna bendición [destacado propio]” (1973, p. 49). Por el contrario, Edelstein argumentaba

que “más racional que Billy y más consciente de los horrores de la vida y la muerte, Kurt Vonnegut -al menos el Kurt Vonnegut implícito de *Matadero cinco*- puede sin embargo acordar con los tralfamadorianos. [...] Billy y Vonnegut, finalmente, a pesar de la distancia narrativa, son uno [destacado propio]” (1974, p. 138).

La discusión aún no se encuentra resuelta, y en la crítica más reciente podemos encontrar partidarios y detractores de ambas posturas. Robert Tally Jr. sostiene que la visión tralfamadoriana adhiere a la filosofía de Friederich Nietzsche del eterno retorno. La aceptación del destino a la que llega Billy sería, para el crítico, su salvación, tanto como la nuestra; por lo tanto, el mensaje que Vonnegut imparte sería uno de adscripción a tal cosmovisión. Por otra parte, Richard Giannone lee en el libro una operación contraria por parte de Vonnegut. Él no encuentra en esta cosmovisión la salvación de Billy, ni de los lectores, sino que le adjudica la fuente de su sufrimiento. La evasión de los momentos dolorosos produce una disociación de Billy de sí mismo. Se trataría, según el crítico, de una filosofía basada en la negación y la apatía, en el extrañamiento del mundo y de sí.

En el presente trabajo acordamos con Hattenhauer y Yazdizadeh en cuanto a la aseveración de que *Tralfamadore* es una reconfiguración de elementos presentes en el imaginario cultural estadounidense. Sin embargo, creemos que ambas etiquetas aplicadas, la de distopía y utopía, son válidas, en diferentes sentidos. Desde el punto de vista de Billy Pilgrim, se trata de una utopía. Pilgrim cree haber alcanzado un mundo ideal y pretende replicarlo en su propia realidad, manifestando cómo deberían ser las cosas. *Tralfamadore* le provee de aquellos elementos de los que carece en el mundo real, ya que él mismo construye el planeta como una válvula de escape para una realidad que se ha vuelto intolerable. Desde el punto de vista de Vonnegut, por el contrario, *Tralfamadore* es una distopía, justamente porque en su construcción replica el mundo real. No constituye una negación de lo que es, sino una afirmación en términos peyorativos. A través de la sátira, el planteo reproduce el estado de cosas del mundo contemporáneo del autor y muestra sus fallas. Vonnegut construye el espacio con elementos de la cultura del entretenimiento que Billy Pilgrim -miembro representativo de la clase media estadounidense de la postguerra- consume, y parodia, con el discurso determinista de los alienígenas, la postura belicista de los estadounidenses.

Comenzaremos demostrando de qué manera Vonnegut se separa a sí mismo de Billy Pilgrim, mediante los usos de la autoficción y la sátira. A continuación, siguiendo los postulados de Hattenhauer y Yazdizadeh, exploraremos la construcción de *Tralfamadore* a partir de dos modos pertenecientes a la cultura del entretenimiento, la ciencia ficción y la pornografía, y cómo estos se vinculan con una visión utópica para Billy. Finalmente, analizaremos aquellos componentes de *Tralfamadore* que resultan utópicos para Billy, pero distópicos para Vonnegut.

## Billy y el narrador

El primer punto de confusión en las lecturas se halla en la coincidencia biográfica del autor-Vonnegut, con el narrador-Vonnegut y con el personaje Billy Pilgrim. Debido a la coincidencia del autor con el narrador consideramos que la obra se enmarca en el género de la autoficción. Al abrir la novela con un capítulo donde el narrador coincide ostensiblemente con el autor, nos está ubicando como lectores en lo que Manuel Alberca denomina “el pacto ambiguo”. De acuerdo con su definición, “el procedimiento del autor de autoficciones consiste primero en tomar algunos genes escogidos de su ADN biográfico, después depositarlos en la probeta de la novela junto con algunos principios activos ficticios y, por último, esperar el resultado” (2007, pos. 197-198). La primera oración de Matadero Cinco denota el procedimiento de combinación de realidad y ficción: “Todo esto sucedió, más o menos. De todas formas, los partes de guerra son bastante más fieles a la realidad” (2013, p. 9).<sup>1</sup> El autor intencionalmente explicita que se narrarán hechos históricos, biográficos y ficticios, por lo tanto, el texto puede ser leído dentro de este género que hibrida elementos de la autobiografía y la novela, sobre todo el capítulo inicial y el final.

En general, en los textos de autoficción, hallamos un narrador autodiegético que coincide en sus datos biográficos con los del autor.<sup>2</sup> El narrador del primer capítulo de Matadero Cinco se asimila con el autor-Vonnegut en cada detalle, incluyendo los más importantes para este relato: su participación en la Segunda Guerra Mundial, su experiencia como prisionero de guerra y la supervivencia al bombardeo de Dresde. El uso de la autoficción permite al autor expresar su voz a través del narrador e incurrir en reflexiones metaliterarias. Vonnegut utiliza el primer capítulo de Matadero Cinco para dar cuenta del génesis de su novela, donde reflexiona sobre por qué tomó más de veinte años poner su experiencia por escrito.<sup>3</sup> Aunque gran parte de la crítica ha leído el primer capítulo como un prólogo, si atendemos a las marcas paratextuales, hallamos que el fragmento se encuentra incluido dentro de la narración y no separado de ella. Por lo tanto, proponemos que el primer capítulo sea analizado en su doble valencia, como un prólogo del autor y como parte de la ficción. La voz que allí se presenta no solo construye un ethos aural, sino también un narrador-personaje que interviene a lo largo de la novela.

No obstante, en el segundo capítulo, el pacto de lectura es nuevamente sacudido, cuando el foco de la historia es llevado del narrador a Billy Pilgrim. Se observa que hay una fluctuación entre un narrador autodiegético, en el

1 En el original en inglés: “the war parts, anyways, are pretty much true” (1999a, p. 1). “The war parts” puede traducirse como “los partes de guerra”, en el sentido técnico de informes, o como “las partes sobre la guerra”. La elección de la primera alternativa implica aún un mayor contraste entre la realidad y la ficción, dado que el parte es un género discursivo oficial que pretende ser un reporte objetivo de los hechos.

2 Utilizamos los conceptos narratológicos desarrollados por Gerard Genette.

3 Resulta llamativo el hecho de que muchos relatos sobre la guerra incurran en la autoficción, pero no es extraño si pensamos que este tipo de discurso habilita la puesta en escena del momento de escritura y, por lo tanto, exhibe las dificultades propias de la narración del trauma. Otros textos como *Sin novedad en el frente*, de E. M. Remarque, la trilogía *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, o *Maus*, de Art Spiegelman, para nombrar unos pocos, incurrir en la autoficción para tratar la cuestión de la guerra.

SOFÍA PARRELLA

*Tralfamadore como espejo: utopías, distopías y cultura...*

primer capítulo, a uno que es en apariencia heterodiegético, a partir del segundo capítulo, pero que es, en verdad, homodiegético, como nos recuerda con su marcada presencia: "Este era yo. Este era yo en persona. El autor de este libro" (2013, p. 114). El desconcierto del lector se produce, entonces, al descubrir que el protagonista no era Vonnegut sino Billy, pero que al igual que él también ha ido a la guerra, ha sido tomado como prisionero por los alemanes y ha sobrevivido al bombardeo de Dresde. La extrañeza de la situación proviene del hecho de que se nos presentan dos personajes muy similares, pero distintos. ¿Por qué el autor parece duplicar su personaje en lugar de narrar la historia de uno solo de ellos?

El desdoblamiento en dos personajes deriva de la necesidad de presentar dos posturas alternas. Para lograr una oposición entre dos perspectivas distintas, Vonnegut introduce un personaje que identifica con su propia voz, y otro que ha sufrido experiencias muy similares, pero que adopta una posición completamente distinta frente a los hechos.<sup>4</sup> Thomas Wymer señala que, a la manera de Jonathan Swift, Vonnegut escribe de un modo irónico: "La trampa en la que uno fácilmente cae con Swift es en la falla en percibir la ironía de la antítesis. El problema paralelo en Vonnegut es revelado en los tipos de juicios hechos sobre la cuestión de si Billy Pilgrim y su solución Tralfamadoriana deben ser identificadas con Vonnegut" (1976, p. 240). La técnica de Swift y de Vonnegut consiste en presentar una tesis y una antítesis igualmente falsas. En este caso, la tesis se trata de la presentación de un mundo atroz, donde los hombres cometen masacres como la de Dresde y se deshumaniza a las personas. La antítesis sería una suerte de solución, la presentación de Tralfamadore y su filosofía determinista que absuelve a las personas de cualquier responsabilidad moral. Es en esta última donde se haya el problema de comprensión.

Para tomarnos la antítesis en serio, y adjudicársela también a su autor, deberíamos considerar a los tralfamadorianos como ejemplos de superioridad moral. La sociedad de Tralfamadore parece, en un principio, utópica, y así lo cree Billy Pilgrim. Ellos muestran desdén por los humanos y su modo lineal de comprender la existencia. El protagonista se maravilla con su pensamiento y, sin tener ninguna prueba de ello, los considera pacifistas. Sin embargo, cuando Billy describe el mundo del que proviene, las guerras y los horrores que ha vivido, y pregunta cómo hacen los tralfamadorianos para vivir en paz, la respuesta es simple: no lo hacen. En ese momento se encuentran en paz, pero han tenido guerras en el pasado, y de hecho son ellos mismos quienes destruirán el universo en el final. El movimiento que realiza

4 Por otro lado, la identificación del narrador-autor con Billy podría tratarse de un recurso de credibilidad. Al tratarse un tema como el bombardeo de Dresde -hecho no demasiado conocido por los lectores estadounidenses de la época- resulta importante la aclaración de que el autor estuvo allí. Su carácter de testigo ocular le confiere autoridad para describir el evento. Al colocar a un personaje ficticio en este contexto histórico, el énfasis en que "los partes de guerra son bastante fieles a la realidad" apela al *pathos* del lector recordándole que lo que sufrió Billy fue en verdad sufrido por su creador. En este sentido, la superposición del narrador y el personaje está intencionalmente estructurada para que, mediante la asimilación de uno con otro, atribuyamos a los eventos que ocurren a Billy durante la guerra un carácter de veracidad, del que de otra manera podrían carecer, debido al desconocimiento del hecho histórico narrado, la incursión de la novela en el pacto ambiguo y el uso de los modos de la ciencia ficción.

Vonnegut ilusionando a Billy con una sociedad ideal, para luego revelar sus fallas, está presente en muchos de sus libros.

Sus protagonistas se encuentran descontentos con el orden de cosas, imaginan y buscan un mundo ideal, generalmente en la forma del regreso hacia un mundo anterior e idealizado que no sólo ya no existe, sino que nunca existió (Paul Proteus, Howard Campbell Jr., Eliot Rosewater). En el momento en el que la utopía parece concretarse, se destruye. Si se lee atentamente podemos hallar esta maniobra en cada novela anterior a *Matadero Cinco*. Para citar un ejemplo, vemos en el primer libro de Vonnegut, *La pianola*, cómo Paul Proteus se une a una asociación subversiva que busca destruir la maquinaria que ha reemplazado a los hombres en su labor y regresar al estado tecnológico anterior a la guerra. Inesperadamente, la asociación tiene éxito y la población se alza contra las máquinas, destruyendo los medios de producción. Pero, para el asombro de Paul, inmediatamente comienzan a repararlas.

En las novelas de Vonnegut, la realización de la utopía es imposible, pero la idea utópica funciona como un motor que impulsa a sus protagonistas a intentar modificar la realidad en la que viven. En cambio, Billy no logra ver el desmoronamiento de la utopía, sino que cree haberla alcanzado y vivir en ella, por lo tanto, no hay necesidad de cambio o mejora. A diferencia de otros protagonistas, como Eliot Rosewater, que buscan reparar las injusticias del mundo, Billy las acepta irreflexivamente como parte inevitable de la vida. Mientras que el protagonista puede creer en la antítesis representada por *Tralfamadore*, Vonnegut sabe que es tan dañina como la tesis. El uso de la autoficción permite al autor explicitar a través del narrador su postura opositora.

Al reflexionar sobre la propia escritura del libro, el narrador refiere haberle comentado a Harrison Starr, productor de cine, que estaba trabajando en un libro "anti-guerra" (2013, p. 11). Starr entonces pregunta "¿por qué no escriben ustedes un libro anti-glaciación en lugar de eso?" (2013, p. 11). La idea de Starr es que es inútil luchar contra algo como la guerra, ya que ocurrirá de todos modos. Esta es la misma postura que asume Billy. El narrador es lo suficientemente razonable como para admitir que es cierto, siempre habrá guerras. Sin embargo, el libro fue escrito. Su sola existencia -así como la identificación con la esposa de Lot- nos demuestra que Vonnegut no puede aceptar pasivamente la realidad, y aun sabiendo que será imposible la concreción de la utopía (un mundo sin guerras) evidencia con la escritura la necesidad de buscar el cambio que tienda hacia ella. Es en este aspecto, a pesar de las coincidencias biográficas, que Vonnegut se divorcia de Billy. Observamos que el uso de la autoficción es uno de los recursos necesarios para distanciarse como autor de su personaje, ya que de solo haber presentado la historia de Pilgrim, sería aún más complejo discernir su verdadera postura frente a lo relatado. Sin embargo, también es posible distinguir esta postura dentro de la narración sobre Billy.

## Tralfamadore como cultura del entretenimiento

Como señalan Hattenhauer y Yazdizadeh, Tralfamadore es una distopía o utopía construida con retazos del imaginario cultural estadounidense. Esto no es algo que se oculte en la propia trama. Cuando Billy es hospitalizado tras sufrir un colapso mental, conoce a Eliot Rosewater, quien le presta su colección de libros de Kilgore Trout, el autor de ciencia ficción creado por Vonnegut que aparece recurrentemente en sus novelas. El narrador nos dice de Billy y Eliot que “los dos intentaban rehacerse a sí mismos y rehacer el universo entero. Y por eso la ciencia ficción constituía una tan gran ayuda para ellos” (2013, p. 94). En efecto, Billy toma la idea del zoológico de humanos dirigido por extraterrestres y la descripción de los tralfamadorianos de los libros de Trout. Yazdizadeh observa que Tralfamadore se asemeja a un reality show: “los tralfamadorianos emparejan a Billy Pilgrim y Montana Wildhack juntos, exhibiéndolos desnudos en un zoológico que es concebido para simular el hábitat de la tierra, como un espectáculo elaborado de entretenimiento para la población de Tralfamadore” (2017, p. 112). Por otra parte, el crítico señala que el escenario del zoológico también se asemeja a una película pornográfica: Montana Wilder, la compañera de Billy en su encierro, es una actriz de películas pornográficas en la Tierra, y las relaciones sexuales que ellos dos mantienen son observadas por los alienígenas. Sin embargo, las asociaciones de este planeta con el mundo pornográfico van más allá de lo que Yazdizadeh exhibe.

En principio, Billy lee los libros de Kilgore Trout en el hospital para veteranos, pero luego olvida esta lectura por completo. No es hasta que, en Nueva York, ingresa a una tienda erótica, en cuya vitrina se exhibían los libros de Trout, que Billy relea sus páginas y recuerda haberlas leído anteriormente. La asociación del género pornográfico con el de la ciencia ficción parece ser un tema recurrente en las novelas de Vonnegut. Recordemos que, en *El desayuno de los campeones*, se nos informa que los textos de Trout eran publicados en revistas pornográficas como relleno, y sus libros se editaban repletos de dibujos eróticos que nada tenían que ver con las tramas de ciencia ficción. Este mismo hecho reaparece en *Hocus Pocus*, donde el protagonista, Eugene Debs Hartke, lee un relato de ciencia ficción de Kilgore Trout llamado “Los protocolos de los Sabios de Tralfamadore”,<sup>5</sup> publicado en la revista erótica *Liguero negro*. ¿Por qué Vonnegut liga ambos modos como la materia prima de la cual Billy abreva para fabricar su mundo de fantasía?

En primer lugar, se observa que tanto la ciencia ficción como la pornografía son géneros pertenecientes a la cultura de entretenimiento. Seguimos los criterios propuestos por Bates y Ferry (2010) para definir el entretenimiento: un acto de comunicación entre el texto (en sentido amplio) y una audiencia. Esta audiencia puede consistir en una sola persona, pero el producto cultural no es diseñado para una audiencia de uno, sino para una audiencia segmentada. El entretenimiento requiere de un estímulo externo, producido con el objetivo de proporcionar placer y

<sup>5</sup> La reaparición de Tralfamadore en distintas obras de Vonnegut ha suscitado atención crítica, puesto que, a pesar de utilizar el mismo nombre, desde su primer aparición en *Las sirenas de Titán* hasta su última mención en *Cronomoto* el planeta adquirió funciones y características tan diferentes que hay quienes consideran que se trataría de múltiples planetas homónimos, en lugar de un único Tralfamadore.



SOFÍA PARRELLA

*Tralfamadore como espejo: utopías, distopías y cultura...*

exige cierto grado de pasividad por parte del consumidor (aunque puede haber un involucramiento emocional e incluso físico, los autores excluyen estas reacciones de la definición de entretenimiento, y refieren al rol del consumidor como espectador, en oposición a creador). Ambos modos tratados por Vonnegut cumplen con estas características y ambos poseen, además, una audiencia masiva.

Alan McKee desarrolla la concepción de la pornografía como entretenimiento y declara que “la pornografía siempre ha exhibido las características del entretenimiento. Porque la pornografía, es, fundamentalmente, una forma de entretenimiento” (2012, p. 542).<sup>6</sup> Por otra parte, la ciencia ficción es un género de entretenimiento y un fenómeno masivo, si no desde sus inicios, desde su desarrollo en las revistas pulp a partir de la década del 1920 y su posterior auge en la década de 1950. Brian Attebery define a la ciencia ficción como: “no solo un modo de contar historias sino también como un nicho para escritores, una categoría de marketing para editores, una colección de imágenes visuales y estilos, y una comunidad de individuos afines” (2003, p. 32). En otras palabras, la ciencia ficción no se codifica solo como un modo literario, sino como un mercado que construye una cierta audiencia.

Podríamos interpretar que la asociación de la ciencia ficción con la pornografía en *Matadero Cinco* tiene un rol derogatorio para la primera.<sup>7</sup> La conjunción de ambos modos otorga un carácter vulgar a *Tralfamadore*. En el caso de la pornografía, la descripción de las fotografías eróticas de la tienda de Nueva York basta para convencer al lector: “Dentro de veinte años las muchachas allí representadas aún estarían jóvenes y sonrientes, o quizá simplemente mirarían con expresión estúpida con sus piernas abiertas de par en par.” (2013, p.177). Por otro lado, la ciencia ficción estadounidense al momento de escritura del texto se encontraba, no en su Edad Dorada, ya superada, sino en un estado generalizado de decadencia:

***Para los tempranos sesentas la cf se había vuelto complaciente, reciclando con modificaciones mínimas un pequeño número de tropos e ideas. La cf de la década previa había sufrido en microcosmo justo el tipo de pseudo ideas preposteradas, basura, que florecerían como la “Era de Acuario” y formarían la base de una retirada siempre en expansión de la ciencia y valores de la Iluminación -el movimiento New Age (Broderick, 2003, p. 50).***

La asociación de los modos pornográfico y ciencia ficción no resulta entonces tan extraña si pensamos en que ambos eran descartados como consumos de baja calidad. Los clichés de la ciencia ficción aparecidos en *Matadero Cinco* (viajes en el tiempo, abducciones alienígenas, viajes espaciales, zoológicos de humanos)

<sup>6</sup> Para un mayor desarrollo de la cultura pornográfica como entretenimiento y su rol en Estados Unidos véase *The Porning of America, Porn Studies y Pop-porn: Pornography in American Culture*.

<sup>7</sup> La relación de Vonnegut con la ciencia ficción es sumamente compleja si se contrasta su producción con su construcción autoral en el ámbito peritextual. En su ensayo “Science Fiction”, y en la famosa entrevista con *Playboy*, ha rechazado la etiqueta de “escritor de ciencia ficción”, a pesar de que sus primeras dos novelas pertenecen explícitamente al modo, y que lugares comunes del mismo aparezcan en gran parte de su obra. Esta misma tensión se manifiesta en las descripciones peyorativas de Kilgore Trout y su escritura.

ciertamente imitan el contenido de las novelas trilladas de la época, como las que parece escribir Kilgore Trout. Esta construcción otorga un tono burlesco a Tralfamadore y permite a Vonnegut demostrar cómo ciertos elementos de la cultura estadounidense, recontextualizados en el planeta, resultan ridículos. Por otra parte, ambos modos ofrecen la posibilidad de construir utopías y escapar hacia ellas. El crítico de cine Richard Dyer otorga a la cultura del entretenimiento un carácter utópico:

***Dos de las descripciones tomadas por sentado del entretenimiento, como "escape" y como "cumplimiento de deseos", apuntan a su empuje central, a saber, utopismo. El entretenimiento ofrece la imagen de "algo mejor", a donde escapar, o algo que queremos profundamente que nuestras vidas cotidianas no proveen. Alternativas, esperanzas, deseos -estas son las cosas de la utopía, la sensación de que las cosas podrían ser mejores, de que algo más que lo que es puede ser imaginado y tal vez realizado. El entretenimiento, sin embargo, no presenta modelos de mundos utópicos, como en las clásicas utopías de Tomás Moro, William Morris, et al. En su lugar el utopismo es contenido en los sentimientos que encarna. Presenta, de frente, por así decirlo, cómo la utopía se sentiría más que como estaría organizada. Funciona entonces al nivel de la sensibilidad, por lo cual quiere decir un código afectivo que es característico de, y ampliamente específico a, un modelo dado de producción cultural (2005, p. 20).***

Matadero Cinco exhibe el escape de Billy hacia los libros de Trout, pero en la adaptación cinematográfica de 1972 el escritor es eliminado como personaje. Resulta significativo, entonces, que en la película se enfatice el consumo de Billy del género pornográfico. Una escena que se añade a la trama es la de la familia Pilgrim en el autocine. Valencia y sus dos hijos comienzan a discutir en el auto, pero Billy se abstrae de la situación enfocándose en su lugar en la actriz Montana Wilder, que domina la pantalla. El erotismo del que carece su esposa es hallado en la cultura del entretenimiento y Billy logra evadirse de su realidad inmediata a través la inmersión en la película.

Observamos que, en Matadero Cinco, tanto en los modos de la ciencia ficción como en el género pornográfico, se fabrican utopías que jamás podrán trascender a la realidad (por ejemplo, el mundo formulado por Trout en El nuevo gospel, o la mujer ideal, Montana Wilder, presente sólo en la pantalla, ya que se encuentra desaparecida). Desde el propio origen de la palabra, la utopía es un no-lugar, algo que no existe. Como argumenta Dyer, el entretenimiento puede tener una función de escape para sus consumidores. Billy lleva esta característica un paso más allá y, sumido en el imaginario cultural de la época, se proyecta como protagonista de su propia ficción escapista, que le provee de todos aquellos elementos que la realidad falla en concederle.

## Apatía y culpa

En primer lugar, Tralfamadore le permite a Billy vivir de manera apática. Desde el comienzo de la novela, Billy es caracterizado como un personaje pasivo. Su deseo no se manifiesta en una determinada acción que quiera llevar a cabo, sino en la no-acción. Cuando su padre lo arroja a la pileta para que aprenda nadar -el método “nadar o hundirse”-, él se hunde. En la guerra, solo sobrevive a causa de sus compañeros que lo arrastran de un lugar a otro. Cuando regresa a Estados Unidos, se deja llevar por las circunstancias, casándose con Valencia, sin saber muy bien por qué e intentando ajustarse al modelo de vida norteamericana de la época. Billy no es un personaje con agentividad. Además, los elementos que toma para la construcción del planeta provienen de la cultura del entretenimiento, una de cuyas características es el consumo pasivo. En Tralfamadore, puede llevar a cabo su fantasía de inactividad, pues su estancia allí se reduce al confinamiento en una sala de estar prototípicamente estadounidense. Las únicas actividades que puede realizar son ver la televisión, comer y mantener relaciones con su pareja, Montana. Nadie le pide que tome decisiones. Asimismo, la filosofía tralfamadoriana es una filosofía determinista, según la cual cada acción del universo está predestinada a ocurrir de ese modo.

El autor está parodiando con el mensaje de los tralfamadorianos la mentalidad estadounidense determinista en cuanto a la guerra. Cuando Billy asiste al Club de los Leones, el orador invitado sentencia que “los americanos no tenían otra alternativa que continuar luchando en Vietnam” (2013, p. 60). La Guerra de Vietnam no parece estar sujeta al poder decisión de los ciudadanos estadounidenses, sino que se representa en el discurso como algo que no pueden evitar. Al oír esto, “Billy no se movió para protestar contra los bombardeos de Vietnam del Norte, ni tampoco se estremeció al recordar las cosas horribles que él, él mismo, había visto durante la Segunda Guerra Mundial” (p. 60).

Daniel Hallin (1984) argumenta en contra de la extendida concepción de que los medios de comunicación se volvieron hacia una postura mayormente opositora de las instituciones estadounidenses durante el transcurso de la Guerra de Vietnam, sobre todo a partir de la ofensiva Tet. En cambio, lo que Hallin demuestra en su análisis es que -exceptuando los comentarios editoriales- la mayor parte de la cobertura de noticias sobre Vietnam era presentada de manera objetiva, como un recuento de los hechos, más que una crítica a la toma de decisiones políticas. La actitud de Billy no es entonces la de un desequilibrado, sino que se condice perfectamente con el discurso mediático de la época, que mantenía una postura neutral.

La escena del Club de los Leones se intercala con el lema de Alcohólicos Anónimos, del cual Billy tiene en un cartel en su consultorio oftalmológico: “Concédeme, Señor, serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar las que sí puedo y sabiduría para distinguir las unas de las otras” (2013, p. 60). La frase también se encuentra en el pendiente que Montana Wilder lleva al cuello en Tralfamadore.

La construcción de este espacio a partir de los elementos de la cultura “baja” y la exhibición del lema en el pecho de la actriz (acompañado por una ilustración) otorgan a la frase un tono de burla al ser recontextualizada. Además, esta plegaria, que proviene evidentemente de una mentalidad cristiana, concuerda con la filosofía tralfamadoriana, excepto que, en la cronología lineal tradicional, el futuro aún no ha sido determinado, mientras que, en la nueva corriente de pensamiento alienígena, las cosas que Billy no puede cambiar son “el pasado, el presente y el futuro” (2013, p. 61). La mentalidad del representante del ejército estadounidense, así como la mentalidad que el protagonista asume, concuerda con la de los extraterrestres, pero también con la del ciudadano medio, enfrentándose a la realidad política como un destino inamovible. Si se toma esto como cierto, no es ilógico que Billy se deje sumir en una total apatía frente a los hechos que se le presentan, pero el autor no pierde la oportunidad de burlarse de esta línea de pensamiento a través de la réplica en un registro paródico.

Se aprecia en la secuencia del Club de los Leones que el país en su conjunto reproduce la actitud de Billy. El protagonista no puede hablar de la guerra, del trauma, ni del bombardeo. A nivel intrafamiliar esto implica que Billy jamás relate su terrible experiencia en Dresde a su hijo, quien crece para alistarse en el ejército y convertirse en sargento de los Boinas Verdes.<sup>8</sup> A nivel país, el silencio de Billy se replica en toda una generación. Estados Unidos celebró la victoria de la Segunda Guerra Mundial y el subsecuente crecimiento económico, pero no trató públicamente su involucramiento en las masacres perpetradas a civiles, como se exhibe en el primer capítulo. Allí, el narrador-Vonnegut escribe a las Fuerzas Aéreas pidiendo información sobre el bombardeo de Dresde. La contestación recibida por parte de un representante es que “lo sentía mucho, pero que la información continuaba siendo alto secreto” (2013, p. 17). Luego, Bertrand Rumfoord, compañero de hospital de Billy tras el accidente de avión, intenta escribir una historia de las Fuerzas Aéreas, pero en sus fuentes (los veintisiete tomos de la Historia Oficial de las Fuerzas Aéreas en la Segunda guerra Mundial) “no se hablaba del bombardeo de Dresde, a pesar de la importancia del suceso” (2013, p.168).

Rumfoord, a su vez, vuelve a encarnar la mentalidad determinista frente al conflicto bélico. Refiriéndose al bombardeo de Dresde pronuncia: “Tenía que hacerse [...]. Es la guerra” (2013, p. 174). La sola aparición de este tipo de discurso no es suficiente para adjudicar una visión reprobatoria a Vonnegut, sin embargo, los personajes de esta clase son desacreditados y retratados de la peor manera. Cuando Rumfoord insiste en diagnosticar a Billy con ecolalia, el narrador nos dice que “[n]adie tomó en serio el diagnóstico de Rumfoord. El personal tenía a Rumfoord por un hombre odioso, despreciable y cruel” (2013, p. 170). El autor manifiesta mediante estos personajes un tipo de discurso que plantea la guerra y la masacre como algo inevitable, por lo que las únicas respuestas razonables se tornan la colaboración o la pasividad, volviendo inútil cualquier tipo de oposición o resistencia. La apatía de Billy es la apatía de los medios y de la población, la misma

<sup>8</sup> Aquí vemos nuevamente el contraste entre Billy y el narrador-Vonnegut, que no sólo habla a sus hijos en contra de la guerra, sino que les ha “inculcado que no deben trabajar en empresas que fabriquen máquinas de matar, y que deben expresar su desprecio por la gente que las cree necesarias” (2013, p.25).

actitud que posibilita que el país bombardee civiles durante la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra de Vietnam, que Billy se aliste en el ejército, y luego lo haga su hijo, reproduciendo la misma lógica belicista y determinista. Que Billy adopte esta mentalidad para dar sentido a un universo que ya no lo tiene no implica que Vonnegut, narrador o autor, lo recomiende como salvación. De hecho, es posible que la fragmentación de Billy ocurra a causa de ello. Como expresa Giannone, el método que Billy adopta para sobrellevar una vida sin sentido le provoca un aislamiento de sí mismo:

***La técnica tralfamadoriana para manejar el dolor recuerda al modo en que un niño podría ejercitar control sobre el ambiente a través de la visión. Cerrar los ojos crea el blanco que sirve para borrar incidentes indeseados. El hábito puede liberar a la persona del dolor; pero también puede causar aislamiento, porque la desaparición de visiones no bienvenidas coloca al espectador aparte del universo que es desterrado. Separado de la realidad que transforma, la fantasía puede ser destructivamente abrumadora para la mente soñadora. Veremos en Matadero Cinco, como vimos en la envolvente premisa de Madre Noche, que el auto cegamiento puede crear una rápida regresión a una inconsciencia parecida a la muerte. Gran riesgo físico, entonces, acompaña la paz interior que Billy aprende cómo desarrollar en Tralfamadore (2007, p. 66).***

Tras la escena del Club de los Leones, Billy se retira a su casa y llora en silencio. En apariencia, este llanto es espontáneo, él no cree que sea provocado por algo en particular. Esto se debe a una completa falta de auto examinación por parte del personaje. Billy se duerme llorando, hasta que un inválido vendiendo suscripciones para revistas lo despierta al tocar el timbre de su casa. Billy "continuó llorando mientras contemplaba a los inválidos y a su jefe" (2013, p. 63). La figura del inválido aparece en el territorio estadounidense encarnando las consecuencias de la guerra.<sup>9</sup> Tanto la Segunda Guerra Mundial, como la Guerra de Vietnam, se libraron en territorio extranjero, es por eso que el inválido incomoda. Irrumpen en la aparente tranquilidad que se vive en el país y manifiestan corporalmente los estragos de la guerra, que sus defensores no quieren ver. Billy no puede ignorarlos, la técnica de los tralfamadorianos no funciona en esta ocasión. Aunque no se especifica en el texto si se trata de inválidos a causa de heridas de guerra, es posible que la visión de aquellos que fueron mutilados físicamente recuerde a Billy su propia mutilación mental.

Billy no llora sin motivo, Billy llora debido al mundo en que vive, enfrentado al conocimiento de que, a pesar del trauma que experimentó, a pesar de haber sobrevivido al bombardeo de Dresde, su país y su hijo continúan librando una guerra, cometiendo y experimentando la masacre en carne propia, y él es parte del sistema que lo permite. Billy "apoya ciegamente en toda manera consistente con su edad y posición todas aquellas fuerzas que lo habían llevado a Dresde. Él es, de hecho, un tipo familiar de Vonnegut, la víctima-agente" (Wymer, 1976, p. 243). Su apatía tralfamadoriana lo vuelve agente de la masacre, y debe lidiar con esa culpa subyacente.

<sup>9</sup> De los más de 2.000.000 de soldados estadounidenses que combatieron en Vietnam, 75.000 fueron clasificados como discapacitados a su regreso, y el número de amputados creció un 300% con respecto a la Segunda Guerra Mundial y un 70% respecto a la Guerra de Corea.

En tanto víctima, Billy es un chivo expiatorio. Hattenhauer (2013) le atribuye el rol de absorber las culpas y pecados de su época, en este caso, la carga de las contradicciones y absurdos de la sociedad norteamericana de postguerra. En este sentido, Billy se hace responsable de la mentalidad estadounidense, pero a diferencia del chivo expiatorio tradicional que debe ser eliminado por la sociedad para lavar las culpas, el chivo expiatorio postmoderno sufre precisamente por su inclusión en la sociedad. El narrador nos dice que, para Rosewater y Billy, "la vida había llegado a carecer de sentido, en parte por la culpa de lo que habían visto en la guerra [...]. Billy había sido testigo de la mayor carnicería de la historia de Europa, el bombardeo de Dresde" (2013, p. 94). La experiencia de la guerra lo ha transformado, le mostró los horrores que la sociedad intenta ocultar, y debido a ello ya no puede encajar en el mundo que dejó antes de partir. Su rol de víctima-agente lo coloca en una posición incómoda, pues a pesar de sus esfuerzos por encajar como agente en la posición social que le corresponde y apoyar la guerra, la experiencia como víctima no le permite concretar el papel en su totalidad.

Billy carga además con la culpa del sobreviviente,<sup>10</sup> tanto por haber sobrevivido a la guerra y al bombardeo de Dresde, como por haber sobrevivido al accidente de avión que se llevó la vida de su suegro, y consecuentemente de su esposa Valencia, quien muere ahogada en el auto -que él mismo le había regalado- de camino al hospital. Es entonces que la filosofía tralfamadoriana entra el rescate de Billy. Cuando el protagonista es secuestrado por los alienígenas la pregunta que les hace es "¿Por qué yo?" (2013, p. 74). La respuesta de los tralfamadorianos es "¿Por qué usted? ¿Por qué nosotros?, podríamos decir. ¿Por qué cualquier cosa? Porque este momento, sencillamente, es" (74). La pregunta de Billy no implica sólo el porqué de ese evento, por qué él fue secuestrado y no otro. La pregunta de Billy es la pregunta que se hacen todos los supervivientes, por qué ellos están vivos entre todos aquellos que murieron: ¿por qué Billy y no Roland Weary o Edgar Derby, por qué Billy y no su suegro, por qué Billy y no Valencia? La respuesta de los tralfamadorianos implica que no hay una razón para que sobreviva una persona y no otra, estaba determinado a ocurrir sin causas o propósitos. Es en este sentido que Tralfamadore se construye como una utopía. Aunque el discurso determinista sea parodiado por Vonnegut, le provee a Billy un analgésico para su dolor, al comprender que su existencia no tiene una razón de ser, sino que, sencillamente, es.

## **Trauma y muerte**

La ciencia ficción y la pornografía tienen otro punto en común: en ambos géneros puede explorarse lo reprimido. El género pornográfico permite la exploración de la sexualidad, muchas veces de elementos que la sociedad reprime o

<sup>10</sup> El concepto fue acuñado por William G. Niederland en 1961, tras haber analizado a más de dos mil pacientes que habían sobrevivido a los campos de concentración nazi.

condena como perversos.<sup>11</sup> En cuanto a la ciencia ficción, el propio Eliot Rosewater pronuncia sobre los autores del género, en Dios le bendiga, Mr. Rosewater, "Sois los únicos que tenéis el valor y el coraje de preocuparos realmente del futuro; [...] de lo que nos hacen las máquinas, lo que nos hacen las ciudades, lo que nos hace las tremendas incomprensiones, equivocaciones, accidentes y catástrofes" (1977<sup>a</sup>, p. 29). Vonnegut coloca en boca de Rosewater una visión de la ciencia ficción como aquel género, el único, que se permite hablar de cosas importantes, entre ellas, la guerra. En Matadero Cinco, vemos que es en Tralfamadore, conjunción de la pornografía y la ciencia ficción, donde Billy puede finalmente enunciar el trauma provocado por su experiencia de guerra.

En primer lugar, debemos atender a la escena de la noche de bodas de Billy con Valencia, la misma noche en la que queda embarazada de su primer hijo. En ese momento, Valencia manifiesta su deseo de que le cuente sobre la guerra (conceptualizando la experiencia de guerra como algo atractivo o romántico al vincularla con la pulsión sexual), a lo que Billy responde evasivamente y se retira sin revelar demasiado al respecto. Al irse, abre la puerta del baño y vuelve a estar en Alemania. En Tralfamadore, encontramos una réplica de esta situación, cuando Montana, embarazada de seis meses, pide a Billy que le cuente una historia. El pedido no es específicamente sobre la guerra, como sí había sido el de Valencia, no obstante, en esta ocasión, Billy procede a relatar el bombardeo de Dresde, algo que no había hecho hasta este punto en la novela. Mientras que, en el plano de la realidad, es el narrador quien nos cuenta lo que le ocurrió al protagonista durante la guerra, al encontrarse en otro planeta que él mismo se ha fabricado, Billy se convierte por primera vez en un narrador intradiegetico de su propia experiencia. Patrick W. Shaw observa que Billy

***imagina a su salvador en la imagen de un aparato ordinario del hogar usado para aflojar excremento y suciedad acumulada de las tuberías de las alcantarillas. Simbólicamente, esta es la misma función de los tralfamadorianos hacia Pilgrim: limpian las tuberías de su percepción, destapan su visión al desengañarlo de fijaciones históricas, sociológicas (2000, p. 106).***

La forma de los tralfamadorianos se asemeja a una sopapa. Los alienígenas no sólo destapan su visión, sino también su mente. Es a través de su aislamiento en el planeta que Pilgrim logra procesar el trauma de lo que ha vivido y contar con sus propias palabras el horror. Tralfamadore vuelve a ser una utopía en su acepción etimológica, un no-lugar, que gracias a su condición por fuera de la vida cotidiana permite a Billy abstraerse de los hechos. Billy no está desatascado en el tiempo, está atascado en Dresde. Constantemente se ve forzado a revivir

<sup>11</sup> Aunque anacrónico al período de estudio del presente trabajo, resulta interesante considerar el postulado de *Pornography in American Culture*. Los análisis allí compilados intentan explicar el fenómeno ocurrido a principios del milenio en Estados Unidos, cuando George Bush ganó las elecciones predicando valores conservadores sobre la familia y la monogamia (contra poniéndose a la imagen de Bill Clinton), al mismo tiempo que crecía como nunca el consumo de pornografía. Esta clara oposición en los ámbitos público y privado en cuanto a la sexualidad puede verse también en la contradicción presente en la fantasía de Billy Pilgrim: la vida real familiar carente de erotismo, frente a su vida soñada en el zoológico junto a Montana.

aquella situación dolorosa. La noción de los tralfamadorianos del tiempo acentúa la falta de relación entre eventos. No obstante, la ironía de la novela recae en la insistencia de que el tiempo pasado es contenido dentro del presente. Dresde continúa ocurriendo mientras lo ignoramos (Wymer, 1976, p. 247). En cambio, en el planeta extraterrestre, Billy puede dejar de ignorar lo ocurrido y así desprenderse de su perpetuo desarrollo: en lugar de revivir el bombardeo, comienza a recordarlo. A través de la palabra, construye su experiencia como una narración, no en el presente, sino como parte de su pasado. Claro que ello solo puede ocurrir en la imaginación de Billy, en su sala de terapia fabricada a medida, y no logra efectuar el mismo proceso de asimilación en su realidad.

Por otra parte, Tralfamadore es una utopía en uno de sus aspectos fundamentales. Adorno sostiene que "sin la noción de una vida sin trabas, liberada de la muerte, la idea de Utopía, la idea de la utopía, no puede ser pensada en lo absoluto" (1989, p. 10). Según el filósofo, la superación de la muerte es el pilar de toda utopía. Billy Pilgrim se encuentra atormentado por las imágenes de la muerte. En *Matadero Cinco*, presenciamos la muerte de humanos, animales, objetos inanimados, e incluso la muerte de la novela. La muerte se produce por accidente, con intención, de manera individual y en masa. La filosofía tralfamadoriana nuevamente anestesia a Billy, en esta ocasión frente al desfile de muertes. El protagonista logra sobrellevar la masacre gracias a una total negación del hecho.

En Tralfamadore, Pilgrim aprende que uno sólo está muerto en apariencia. Aunque esto resulta un consuelo para Billy, el narrador-Vonnegut no se muestra de acuerdo: "Si es cierto lo que Billy Pilgrim aprendió de los tralfamadorianos -que siempre viviremos-, no importa lo muertos que algunas veces parezcamos estar. No es que la idea me seduzca, la verdad" (2013, p. 185). El narrador parece concordar con Adorno, quien indica que la superación de la muerte es fundamental en toda utopía, pero no es algo que pueda trascender a la realidad: "si la muerte fuera eliminada, si la gente ya no muriera, eso sería lo cosa más terrible y horrible" (1989, p. 8). Billy no toma la vida eterna como una posibilidad, sino como una realidad. En su mente, la utopía ya es real y debido a ello acaba por insensibilizarse frente a la muerte, repitiendo mecánicamente "So it goes". Billy acaba por convertirse en una máquina, tal como los tralfamadorianos conciben a los humanos. Es incapaz de conmovirse con la muerte de su esposa: en lugar de hacer el duelo, recurre a planear cómo predicará el pensamiento tralfamadoriano a la humanidad. La filosofía tralfamadoriana le impide procesar la muerte, porque considera que tal evento es imposible. Para él da lo mismo si su esposa ha muerto, si su hijo asesina gente en Vietnam, o si él mismo es asesinado por Paul Lazzaro, porque todo esto no sería más que una ilusión. Vonnegut nos advierte contra esta mentalidad y nos recuerda que, aunque la muerte sea parte inevitable y dolorosa de la vida, también es aquello que nos hace humanos.



## Conclusión

Habiendo realizado este recorrido, nos remitimos a las dos cuestiones planteadas en un comienzo: ¿son Vonnegut y Billy la misma persona?, y ¿es Tralfamadore una utopía o una distopía?

Respecto a si Vonnegut se asimila o separa de Billy, resulta evidente que hay un distanciamiento respecto del personaje. Esta separación se logra, en primer lugar, mediante el uso de la autoficción como manera de establecer la postura explícita del autor, opuesta a la del protagonista, a través de un narrador-personaje que coincide con él en sus datos biográficos y, en segundo lugar, a través de la sátira. Con el primer recurso, al insertarse en el libro, Vonnegut puede formular juicios contrarios a los de Billy, como observamos en su opinión respecto a la "inmortalidad" tralfamadoriana, o su intervención en el primer capítulo sobre la necesidad de escribir un libro "anti-guerra". En ambos casos, el mensaje del narrador es uno que convoca a mirar los hechos de frente, y no a negarlos o aceptarlos pasivamente, como desea el protagonista.

Por otra parte, a través de la sátira, Matadero Cinco se construye como una crítica a la pasividad. Mediante la yuxtaposición de escenas y la asimilación del pensamiento tralfamadoriano al de personajes retratados despectivamente, se logra una parodia del discurso que afirma la necesidad e inevitabilidad de la guerra. A nivel país, se condena el silencio sobre los ataques perpetrados durante los conflictos bélicos, en particular el bombardeo de Dresde, y el colaboracionismo con la continuidad de las guerras por parte de quienes observan con apatía. Asimismo, esta pasividad se condice con el modo de consumo de la cultura del entretenimiento. Gracias al utopismo que la caracteriza, Pilgrim puede tomar dos de sus expresiones y reconfigurarlas para crear su sueño fatal. La guerra y la muerte pasan a ser consumidas del mismo modo que los productos de la cultura del entretenimiento, los ciudadanos se convierten en meros espectadores de un show sobre el cual no pueden ejercer control, excepto, como Billy, al cerrar los ojos y fingir que no se está produciendo.

Al dilucidar si Tralfamadore se trata de una utopía o una distopía, se observa que, para Billy, se trata de una utopía debido a su convencimiento de que la filosofía tralfamadoriana es una solución, por lo tanto, algo distinto y superior al mundo del que proviene. Pilgrim recibe de Tralfamadore aquello que anhela y no puede recibir en el mundo real: una confirmación de que él no es culpable, una manera de procesar el trauma y un consuelo frente a tanta muerte. Sin embargo, Vonnegut refuerza consistentemente las semejanzas entre Tralfamadore y el mundo real. La construcción del planeta a partir de los elementos de la cultura popular y la semejanza entre el discurso de los alienígenas con el de los estadounidenses nos demuestran que no se trata de una negación de lo que es para afirmar lo que debería ser,

sino de una mera reproducción de lo que es, en tono burlesco. El mensaje global de la novela advierte sobre los riesgos de una supuesta solución que radica en una total insensibilización del hombre frente al dolor y la muerte.

Como declaró Wymer, Tralfamadore ocurre mientras lo ignoramos. Frente a esto, Matadero Cinco no promueve cerrar los ojos y suspirar un mantra de resignación, sino que nos insta a mirar hacia atrás y reflexionar sobre la capacidad humana para hacer el mal, de modo que el trauma pueda sanar y el presente no sea sólo una reproducción del pasado.

## Bibliografía

- » Adorno, T. W. y Bloch, E. (1989). *Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing* (trad. de Jack Zipes y Frank Mecklenburg). En *The Utopian Function of Art and Literature* (pp. 1-17). Cambridge: The MIT Press.
- » Atterby, B. (2003). *The Magazine Era: 1926-1960*. En James Edwards y Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (pp. 32-47). Nueva York: Cambridge University Press.
- » Bates, S.; Ferri, A. (2010). *What's Entertainment? Notes Toward a Definition*. *Studies in Popular Culture*, 33(1), 1-20.
- » Booker, K. (1994). *Introduction*. En *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism* (pp. 1-23). Westport: Greenwood Press.
- » Broderick, D. (2003). *New Wave and Backwash: 1960-1980*. En Edwards, J. y Mendlesohn, F. (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (pp. 32-47). Nueva York: Cambridge University Press.
- » Dyer, R. (2005). *Entertainment and Utopia*. En *Only Entertainment* (pp. 19-35). Oxfordshire: Taylor & Francis.
- » Edelstein, A. (1974). *Time out of Joint*. *College Literature*, 1(2), 128-139.
- » Genette, Gerard (1989). *Voz*. En *Figuras III* (trad. de Carlos Manzano), (pp. 270-321). Barcelona: Lumen.
- » Giannone, R. (2007). *The Novel as a Moral Testimony*. En Harold Bloom (ed.) *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five* (pp. 62-71). Nueva York: Chelsea House.
- » Greiner, D. J. (1973). *Vonnegut's Slaughterhouse-Five and the Fiction of Atrocity Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 14(3), 38-51.
- » Hall, A. C., & Bishop, M. J. (2007). *Pop-porn: pornography in American culture*. Westport: Praeger.
- » Hallin, D.C. (1984). *The Media, the War in Vietnam, and Political Support: A Critique of the Thesis of an Oppositional Media*. *The Journal of Politics*, 46(1), 2-24.
- » Hattenhauer, D. (2013). *Tralfamadore is America: Cultural History in Slaughterhouse-Five*. En Robert T. Jr. (ed.) *Critical Insights: Kurt Vonnegut* (pp. 27-41). Massachusetts: Salem Press.
- » McKee, A. (2012). *Porn as Entertainment*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26(4), 541-552.
- » Sarracino, C., & Scott, K. M. (2009). *The porning of America: the rise of porn culture what it means, and where we go from here*. Boston: Beacon.
- » Shaw, P. (2000). *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. En *The Modern American Novel of Violence* (pp. 100-115). Troy: Whitston Publishing Company.
- » Tally Jr., R. (2011). *Eternal Returns, or, Tralfamadorean Ethics: Slaughterhouse-Five*. En *Kurt Vonnegut and the American Novel*. Nueva York: Continuum.
- » Vonnegut, K. (1975) *Science Fiction y Playboy Interview*. En *Wampeters, Foma and Grandfaloon* (pp. 1-5 y 237-285). Nueva York: Dell Publishing Co.

SOFÍA PARRELLA

*Tralfamadore como espejo: utopías, distopías y cultura...*

- » \_\_\_\_\_. (1977a). *Diosle bendiga, Mr. Rosewatero Echando margaritas a los puercos* (trad. de Amparo García Burgos). Barcelona: Bruguera.
- » \_\_\_\_\_. (1977b). *La pianola* (trad. de Marcelo Covián). Barcelona: Bruguera.
- » \_\_\_\_\_. (1993). *Hocus Pocus* (trad. de Argelia Castillo C. y A. Hornero Flores). Ciudad de México: Grijalbo.
- » \_\_\_\_\_. (1994). *Madre Noche* (trad. de J. C. Guiral). Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- » \_\_\_\_\_. (1999a). *Slaughterhouse-Five*. Nueva York: Dell.
- » \_\_\_\_\_. (1999b). *El desayuno de los campeones* (trad. de Cecilia Ceriani y Txaro Santoro). Barcelona: Anagrama.
- » \_\_\_\_\_. (2013). *Matadero Cinco* (trad. de Margarita García de Miró). Buenos Aires: Anagrama.
- » Williams, L. (2004). *Porn studies*. Durham: Duke University Press.
- » Wymer, T. L. (1976). *The Swiftian Satire of Kurt Vonnegut Jr.*. En Thomas D. Clareson (ed.) *Voices of the Future: Essays on Major Science Fiction Writers*. Ohio: The Popular Press.
- » Yazdizadeh, A. (2017). *Tralfamadorian Utopia and the Logic of the Consumer Society*. *Australasian Journal of American Studies*, 36(1), 101-118.