

## LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE KURT VONNEGUT PARA CONSTRUIR EL DISCURSO FICCIONAL SOBRE LA MASACRE DE DRESDE EN MATADERO CINCO

*Conditions of possibility of Kurt Vonnegut to build the fictional discourse about massacre at  
Dresden in Slaughterhouse-Five*

*Jorge Omar Aloy\**

### RESUMEN

Kurt Vonnegut, el escritor norteamericano que sobrevivió a la Masacre de Dresde, demoró veinticuatro años en vencer el silencio e incluir esa matanza en una novela: Matadero cinco. ¿Qué había sucedido? ¿Por qué no podía transformar esa hecatombe en un texto de ficción? En el presente trabajo vamos a revisar cuáles fueron las condiciones de posibilidad con que contó Vonnegut para imponerse a la negación. Para ello tendremos en cuenta, además de las obras anteriores del escritor, el contexto socio- histórico de producción y recepción de la literatura a fines de la década del '60.

**Palabras clave:** acedia, verdad, poder, ficción, historia.

### ABSTRACT

It took twenty four years to Kurt Vonnegut, the American writer who survived the Massacre at Dresden, to vanquish silence and include that slaughter in a novel: Slaughterhouse-Five. What had happened? Why could not he turn that massacre into a fictional text? In this work we are going to review what conditions of possibility had Vonnegut to impose himself upon this denial. To do that, we will take into account, besides his previous works, the social political context of production and reception of literature in the late 60s.

**Key Words:** slackness, truth, power, fiction, history.

---

\* Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Docente y Licenciado en Letras. Argentina.  
Correo electrónico: jorgealoy@yahoo.com  
Recepción: 04/08/15 Aceptación: 20/10/15.

## 1. La acedia del Siglo XX

El cristianismo, en el inicio de nuestra era, luchó contra la *acedia*, aquel pecado que señalaba la flaqueza del espíritu provocada por la insensibilidad del alma. En la Edad Media, el mismo término latino *acedia* refería a la melancolía que se apoderaba de los monjes, entre otras cosas, ante los innumerables requerimientos para iniciar un manuscrito. Este aletargamiento que dominaba a los religiosos se verá reproducido, aunque por motivos muy distintos, en el hombre del siglo XX. Kurt Vonnegut (1922-2007) durante veinticuatro años padeció de la imposibilidad y de la negación para poder escribir sobre la Masacre de Dresde, acontecimiento del cual fue un sobreviviente. La noche del 13 de febrero de 1945 los aliados destruyeron Dresde y mataron, con 4.000 toneladas de bombas explosivas e incendiarias, a miles de personas. Posteriormente, este hecho irracional se denominó Masacre de Dresde. Esa noche, Kurt Vonnegut, un joven prisionero de guerra de los nazis, vivió la destrucción de la ciudad desde un matadero que se hallaba dos pisos bajo tierra. “Cuando volví a casa después de la Segunda Guerra Mundial, hace veintitrés años, pensé que me sería fácil escribir un libro sobre la destrucción de Dresde, ya que todo lo que debía hacer era contar lo que había visto” (Vonnegut: 1999, 10). La *acedia* del siglo XX, simbolizada por la hoja en blanco de los literatos, va a encontrar su máximo esplendor cuando el tema a tratar involucre el dolor, la vergüenza y el desencanto de la época.

Las llamadas Guerras Mundiales pusieron en entredicho a la representación ficcional de los hechos históricos, y ahogaron, muy a su pesar, toda posibilidad de aceptación de un discurso único y definitivo. Esta situación, en la posguerra, determinará un nuevo sujeto que, a través de las prácticas sociales y las situaciones de poder, se verá imbuido en nuevos dominios de saber. Lo que se puso en cuestión, concretamente, es el estatuto de verdad, en el sentido que lo expresa Michel Foucault: “(...) las condiciones políticas y económicas de existencia no son un velo o un obstáculo para el sujeto de conocimiento

sino aquello a través de lo cual se forman los sujetos de conocimiento y, en consecuencia, las relaciones de verdad” (1999: 13). Los vaivenes del siglo XX hacen traslúcidas las relaciones de poder y su correspondencia con la verdad. ¿A qué nos referimos con verdad? Esther Díaz afirma que “La verdad es un invento muy conveniente para poder vivir en sociedad. Fija procedimientos para la socialización, es eficaz para la interacción, es manejada y supervisada por los diversos aparatos de poder que conforman la sociedad” (2010: 52). Por lo tanto, la verdad no es algo inocuo que circula sin esperar pleitesía: la verdad es la palabra del poder. Los discursos científicos ofrecen habitualmente verdades establecidas que ante mínimos cuestionamientos se sienten incómodos. La *acedia* de Vonnegut duró veinticuatro años, no sólo por haber sido víctima del hecho que deseaba narrar, sino porque debía encontrar la forma de sacudir una verdad que las potencias políticas de Norteamérica e Inglaterra ocultaban.

En el momento del bombardeo, Vonnegut era un incipiente escritor que aún no tenía ninguna obra literaria publicada. Sus primeras cinco novelas vieron la luz entre 1952 y 1965. En ellas se entrecruzan sociedades mecanizadas, viajes en el tiempo y el espacio, un espía nazi acusado de crímenes de guerra, un intento de biografía sobre el presunto creador de la bomba atómica y las semblanzas de un extraño benefactor de la humanidad. Sus tramas están cargadas de destrucción, pero no como propuesta sino como resultado del desatino que la humanidad debió tolerar por el espanto de las guerras. La destrucción, verdadero epítome de la Masacre de Dresde, está omnipresente en los intersticios de los argumentos de toda la obra vonnegutiana.

En 1961, por fin, llega la primera referencia explícita sobre Dresde. En el prólogo de *Madre Noche* aparece la mención directa de aquella oscuridad ígnea: “(...) en la noche del 13 de febrero de 1945, aviones norteamericanos y británicos arrojaron explosivos de alto poder sobre Dresde. Hasta el momento en que escribo esto han transcurrido unos veintiún años desde

aquel bombardeo” (1974: 8). El prólogo origina un doble llamado de atención: por un lado, es una referencia al silencio provocado por las potencias que triunfaron en la Segunda Guerra, y por otro, el ruido que puede producir en el lector el discurso sobre una masacre.

Vonnegut narra el acontecimiento general y agrega, de modo subrepticio, un condimento: su propia presencia. La narración, como ya dijimos, no surge en el discurso ficcional de la novela, sino en el prólogo. Tampoco se presenta como discurso histórico, ya que el autor, además de hallarse en el lugar del hecho, lo relata como una vivencia que roza lo anecdótico, incluso incorpora una broma hacia el final. Esta apertura de las condiciones de posibilidad para la construcción del discurso ficcional luce como una liberación para Vonnegut, ya que él como individuo es víctima, pero como hombre perteneciente a un conjunto denominado Nación puede considerársele un responsable más. El silencio no sólo puede prefigurarse porque exista algún tipo de culpa sino también porque Vonnegut en *Barbazul*, una novela de 1987, desarrolla la teoría del “síndrome del superviviente”: el padre del protagonista sentía vergüenza por no haber muerto, junto a sus amigos y familiares, en la matanza del Imperio Turco. “Nunca te fíes de un superviviente –solía advertirme mi padre (...)– hasta que no hayas averiguado lo que hizo para seguir con vida” (1987: 37). Vonnegut, conciente de ser un sobreviviente, aclara inmediatamente en el prólogo de *Madre Noche* en qué lugar y en qué situación se hallaba en el momento del bombardeo. En pocas palabras, Vonnegut esclarece que su supervivencia fue casual y sin perjudicar a terceros.

En el prólogo de *Madre Noche*, Vonnegut no sólo se divorcia de los discursos ficcionales e históricos, sino que deja entrever que su propósito personal es generar las condiciones de posibilidad necesarias para exteriorizar aquellos días aciagos. Todavía no estaban dadas las circunstancias para transformar aquella pesadilla en ficción. Dominick LaCapra sostiene que “La literatura deviene redundante cuando nos dice lo mismo que puede ser recogido de otras fuentes documentales” (2005: 107). En este caso,

debido al ocultamiento, las fuentes históricas eran escasas, pero sobraban las percepciones. Es decir que el discurso adquiriría la posibilidad de construirse sin riesgos de caer en terrenos trillados. Por lo tanto, en el cruce de la literatura, la historia y sus propias percepciones, el escritor norteamericano debía encontrar el mecanismo formal que pueda habilitar la ficción.

## 2. Después de veinticuatro años, llega Billy Pilgrim

A medida que los años fueron transcurriendo, Vonnegut comprobó que la necesidad de contar la Masacre de Dresde no lo podía conducir hacia una narración realista o histórica. Consecuentemente, el personaje principal de *Matadero cinco*, Billy Pilgrim, no es un héroe clásico, sino un simple optometrista que viaja en el tiempo. Estos viajes los hace, según Marc Chénétier, “para escaparse a la memoria de lo inolvidable y de lo indecible (el bombardeo de Dresde)” (1997: 104). ¿Qué fue lo que finalmente sucedió para que Vonnegut pueda escribir sobre la masacre? Una visión romántica preferiría pensar que la escritura, muchas veces, ofrece un efecto liberador. En este caso creemos, simplemente, que se produjeron las condiciones de posibilidad aptas para lograr nuevas formas expresivas del lenguaje en su función de constructor del discurso ficcional.

La *acedia* del siglo XX, silencio misterioso que quizá también tenga su correlato en la culpa o en el trauma del autor, debe ser observada desde los cambios que exteriorizó la posguerra en el modo de narrar sus acontecimientos. Linda Hutcheon relaciona a la postergación de la escritura de Vonnegut con el personaje de *Matadero cinco*, Billy Pilgrim: “La fantástica vida de Billy actúa como una alegoría de los propios desplazamientos y postergaciones del autor (esto es, sus otras novelas) que impidieron que escribiera antes sobre Dresde, y son los intratextos de la novela los que señalan esta alegoría (...)” (1989: 7). En otras palabras, hay un desahogo de los impedimentos narrativos que

se ven expresados en las peripecias que sufre el personaje a través de los viajes temporales.

Debemos mencionar que en la construcción de *Matadero cinco* el suspenso narrativo está ausente. De hecho, en el capítulo Uno se menciona la frase final de la novela. En relación a esta particularidad no podemos acordar con Solans García cuando afirma que “El lector al llegar a este punto tiene la impresión de enfrentarse a una novela de tipo realista, (...); sin embargo, esta apreciación se desvanece cuando al avanzar página tras página encuentra una extraña mezcla de elementos de realidad y de ficción” (1990: 99). Sería imposible que esto nos suceda, ya que la novela realista no desnuda sus procedimientos de construcción como sí lo hace abiertamente *Matadero cinco*. El realismo intenta que el lector no advierta que está leyendo ficción, mientras que en el caso que nos ocupa no se pretende mantener fidelidad entre lo que se narra y el acontecimiento. Si eso fuera así, estaríamos caminando hacia un texto histórico. Para confirmar esta situación, el capítulo Uno comienza con “Todo esto sucedió, más o menos. De todas formas, los partes de guerra son bastante más fieles a la realidad” (1999: 9). El “más o menos” consigue alejar de la novela cualquier discusión acerca de realismo o de historia. En ninguno de estos dos tipos de textos hay posibilidad de que exista el “más o menos”. Por lo tanto, la construcción del discurso para Vonnegut que presenta un cruce entre lo histórico y lo literario, no se agota sólo en una perspectiva de orden técnico sino que, también, abarca el plano ontológico. Linda Hutcheon define a este tipo de literatura con el nombre de “metaficción historiográfica”. Esta denominación refiere, precisamente, a que los hechos históricos no tienen otra opción de que los recibamos a través de los textos, produciendo de este modo una conexión con la literatura. Por eso afirma que “El pasado existe realmente, pero sólo podemos ‘conocer’ ese pasado hoy mediante sus textos, y allí radica su conexión con lo literario” (1989: 8). En efecto, no hay negación del pasado, sino que lo hace “en un modo irónico y problemático, que reconoce

que la historia no es el registro transparente de alguna ‘verdad’ infalible” (Hutcheon, 1989: 9).

¿Cuál es el punto de observación que debe asumir el narrador en un caso como el presente? Si la historia no está negada y si el único modo que disponemos para referirnos a ella es a través de la burla, quiere decir que la utilización de este procedimiento persigue algún fin concreto. Probablemente la finalidad, en este caso, sea conseguir contar lo incontable de una vez y para siempre, sin que eso conlleve la pretensión de plantear una verdad indiscutible. Hayden White afirma que “Las situaciones históricas no son inherentemente trágicas, cómicas o novelescas. (...) Todo lo que el historiador necesita hacer para transformar una situación trágica en cómica es adoptar otro punto de vista o modificar el alcance de sus percepciones” (2003: 115). Vonnegut modifica el alcance de sus percepciones respecto de los acontecimientos: elimina todo dramatismo y se aleja del lugar de víctima ocasional que ocupó durante el bombardeo. Ahí se visualiza el primer paso para romper la pared de lo inenarrable. Las bombas, los escombros y los cuerpos calcinados se inscriben en el orden de lo indecible. Vonnegut para atravesar ese orden va a modificar su punto de observación y, en consecuencia, va a transformar a Billy Pilgrim en un escudo catalizador de la masacre.

### 3. El Contexto de recepción

Si una vez finalizada la Segunda Guerra los modos de narrar ya no fueron los mismos, y la verdad de la altisonante Historia dejó de ser sagrada, quiere decir que existió una transformación social que impactaba en lo discursivo. En la década del '60, EEUU no detenía su ataque a Vietnam, la Guerra Fría alcanzaba su mayor grado de tensión, y en su propio territorio no dejaban de brotar las manifestaciones antibélicas que se sumaban a los reclamos por derechos civiles que encabezaba Martin Luther King. A ello habría que agregar la inusitada fama de los Beatles y el encumbramiento del hippismo como movimiento contracultural por antonomasia. Por su lado, la literatura que desde el fenómeno cultural de la Generación

Beat venía ofreciendo un rechazo a ciertos valores norteamericanos se transformó, a partir de algunas obras emblemáticas, en portavoz del discurso pacifista.

Este breve compendio que habla de una década convulsionada por guerras y manifestaciones (por no mencionar los asesinatos de John F. Kennedy y el ya mencionado Martin Luther King) dice por sí mismo que no solamente el modo de producción pudo haber cambiado, sino también la forma de recepción. ¿Cómo se cuenta la historia en un contexto de incredulidad masiva? ¿Cómo conjugar un discurso ficcional sin caer en meras fábulas con moraleja? Ante la posibilidad de cambios, el poder –organizador del canon– se siente muy a gusto con los modos escolarizados de ver las expresiones artísticas, siempre y cuando no pretendan subvertir el orden establecido. En las relaciones de poder es donde el canon se ve sesgado y transformado en pieza de museo. O se lucha contra ese fósil o veremos cómo se reproducen infinitamente los modos conocidos de escritura que perviven con la esperanza de ocupar, alguna vez, un ilusorio lugar de privilegio.

Cuando después de veinticuatro años Kurt Vonnegut consigue ficcionalizar la Masacre de Dresde en *Matadero cinco*, revela que “Pocos americanos sabían que había sido mucho peor que Hiroshima, por ejemplo. Yo tampoco lo sabía. No se había hecho mucha publicidad” (1999: 16). Por supuesto, no había necesidad de difundir un hecho atroz que, además, autoinculpe al triunfador de la Segunda Guerra. Si se intentara contar el bombardeo tal como lo vivió un testigo, para más norteamericano, podría interpretarse que la historia es el producto de un sueño o un delirio. En el contexto de negación por parte del poder, de incredulidad por parte del público, y de tantas guerras que atraviesan las sociedades del mundo, Vonnegut prefiere contar que Billy Pilgrim viaja por el tiempo y que, a través de esos viajes, recorre las vivencias de la Segunda Guerra. Habitantes de un planeta llamado Tralfamadore lo raptan y lo trasladan hacia ese mundo. En uno de sus regresos temporales, ante la pregunta sobre qué había sido lo más valioso que le dejó aquel planeta, respondió

sobre el modo en que habían aprendido a vivir en paz. En el recuerdo, vio cuando le rogaba a los tralfamadorianos que le enseñen ese secreto.

¡Los terrícolas deben de ser, sin duda alguna, el terror del Universo! Si los demás planetas aún no están en peligro por causa de la Tierra, pronto lo estarán. Así pues, les ruego me digan el secreto para llevarlo a la Tierra cuando regrese y conseguir nuestra salvación. ¿Cómo puede vivir en paz un planeta? (1999: 107).

Vonnegut utiliza el disfraz de la ciencia ficción, un género considerado menor en el seno de la cultura oficial, para poder desnudar ciertas miserias. Hayden White dice que “La cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados” (2003: 114). En este sentido, la Masacre de Dresde está tramada desde la ironía y la parodia, como un acontecimiento de fondo en su apariencia, que deja protagonismo a los viajes por el tiempo. La lucha contra las relaciones de poder se da en los silencios de la obra, en lo que musita: Vonnegut narra una inocente historia de ciencia ficción, que no dice nada. La obra le disputa al poder la naturalidad en la trasmisión de los acontecimientos, ya que, como plantea Foucault,

(...) entre el conocimiento y las cosas que éste tiene para conocer no puede haber ninguna relación de continuidad natural. Sólo puede haber una relación de violencia, dominación, poder y fuerza, una relación de violación. El conocimiento sólo puede ser una violación de las cosas a conocer y no percepción, reconocimiento, identificación de o con ellas (1999: 24).

Por lo tanto, no existe una lógica que explique, justifique y convierta un acontecimiento en obra literaria. Tampoco existe un solo modo de transmitirlo. La imaginación siempre está en tensión con la escritura. Vonnegut confesó, precisamente, respecto de *Matadero cinco* que “Me disgustaría decir lo que este asqueroso librito me ha costado en dinero, malos ratos y tiempo” (1999: 10).

#### 4. Penúltimas palabras

Los viajes temporales de Billy Pilgrim se presentan como pretextos para narrar una masacre que se ocultó por años. Si Vonnegut utilizó su experiencia personal no fue por arrogancia autorreferencial, sino para conformar una escritura acorde con el contexto de fines de la década del '60. El escritor norteamericano captó la agitación de la época y desarrolló, finalmente, una novela con los ropajes de la ciencia ficción, sin necesidad de mostrar en carne viva un tema grandilocuente. La anécdota que desarrolla la novela se esconde en los viajes de Billy. Es una historia pequeña, sin pretensiones, pero que pone en cuestión el estatuto de verdad, a la vez que intenta dar significación a la finitud de la vida. La "verdad" parte desde el poder y transita, a codazos, los caminos de todos. Enfrentarla implica que se la rebaje al valor de la Doxa, de la mera opinión.

El contexto antibélico de la década del '60 abrió las puertas a las condiciones de posibilidad de Vonnegut para poder desarrollar el discurso ficcional sobre la Masacre de Dresde. Las décadas del '40 y del '50 no presentaban escenarios pertinentes, pero el descontento y los trastornos de la década siguiente sí los proporcionó. La perspectiva que nos ofrece la distancia, hoy nos permite afirmar que romper con los modos tradicionales de la narrativa también significa romper con los moldes dominantes de la literatura.

Por último, el motivo de la acedia quizá se pueda apreciar en la opinión del propio Vonnegut, cuando dice que "(...) si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza" (1999: 24). A pesar de todo, consiguió contradecirse.

#### Bibliografía

Chénétier, Marc. (1997). *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana*

*desde 1960 hasta nuestros días*. Madrid: Visor (Traducción al español de María Lozano).

Díaz, Esther. (2010). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Echeverría, Ignacio (Editor). (2007). *The Paris Review. Entrevistas*. Barcelona: El Aleph Editores.

Foucault, Michel. (1999). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa (Traducción al español de Enrique Lynch) [1973].

Hutcheon, Linda. (1989). "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History" en O'Donnell, P., and Robert Con Davis (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 3-32. Web. < <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> > [Consulta: 1 de Julio 2014]. (Traducción al español de Cristina Cánepa).

LaCapra, Dominick. (2005). "La historia y la novela". En Godoy, Cristina y Laboranti, María Inés (Compiladoras). *Historia y ficción*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario - UNR Editora (traducción al español de las compiladoras).

Soláns García, Ma. Antonia. (1990). "Slaughterhouse-five: A la búsqueda de una realidad". En Collado, Francisco (Coord.). pp. 95-107. *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

- Vonnegut, Kurt. (1987). *Barbazul*. Barcelona: Ed. Anagrama (Traducción al español de Gemma Rovira).
- \_\_\_\_\_. (1974). *Madre noche*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana (Traducción al español de J. C. Guiral) [1961].
- \_\_\_\_\_. (1999). *Matadero cinco*. Barcelona: Editorial Anagrama (Traducción al español de Margarita García de Miró) [1969].
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (traducción al español de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino) [1978].



