

THE SIRENS OF TITAN: EL UNIVERSO POST-MODERNISTA DE
KURT VONNEGUT

JESUS LERATE DE CASTRO
Universidad de Sevilla

(Abstract)

A close reading of *The Sirens of Titan* reveals that this early novel by Kurt Vonnegut, far from being a mere science fiction tale --as it has often been labelled-- is a first-rate literary work in which the author displays a great variety of metafictional devices. The metaphysical quest for meaning in life is paralleled by a tortuous, roundabout physical journey where the ordered, controlled and harmonious universe--textually made coherent by its galactical structure and mythical allusions-- is challenged dialogically by a world of chaos which is sown with the absurd, with unexpected lexical juxtaposition, indeterminations and de-mythologizing parodies. This paper aims to explore this post-modernist nature of the novel.

.....

Dentro de la extensa producción literaria de Kurt Vonnegut, *The Sirens of Titan* (1959), su segunda novela, destaca como una de sus obras más complejas y controvertidas. Prueba de ello, son las muy diversas interpretaciones que ha suscitado entre los críticos. Así, por ejemplo, Charles B. Harris cree que *The Sirens of Titan* "though exhibiting many features characteristic of science fiction is really an extended comic metaphor for a purposeless universe" (51). John Somer la interpreta como "a mythic dramatization of one of man's fundamental spiritual problems, his need for renewal of life, his search for unity" (104). Willis E. McNelly la cataloga como "moralizing science fiction" (95). Y Joseph Sigman, por su parte, considera que la novela se sirve de la ciencia ficción "as a means for exploring the philosophical implications of modern physics" (15).

Una novela tan rica e imaginativa como *The Sirens of Titan* ciertamente justifica esta gran variedad de juicios críticos. Sin embargo, sorprende que la crítica no haya incidido en una cuestión que consideramos esencial para la comprensión global de esta obra que, según Vonnegut, es una de las mejores de su narrativa (*Palm Sunday*, 311). Nos referimos a la dimensión post-modernista que se aprecia en esta temprana novela y que el escritor desarrollará plenamente en obras posteriores como *Slaughterhouse-Five* y *Breakfast of Champions*.

The Sirens of Titan es, sin duda, la novela más fantástica y bizantina del autor. Dividida en doce capítulos y un epílogo, su enrevesada trama es realmente una excusa para plantear uno de los temas más recurrentes de su novelística: la búsqueda del significado de la existencia humana. Así, en *Player Piano* (1952), Paul Proteus entiende que "The main business of humanity is to do a good job of being human beings, not to serve as appendages to machines, institutions and systems" (273). En *Breakfast of Champions* (1973), Kilgore Trout cree que el propósito de la existencia humana es "To be the eyes and ears and conscience of the Creator of the Universe" (67). Al igual que

Eliot Rosewater en *Slaughterhouse-Five* (1969), Walter Starbuck, el protagonista de *Jailbird* (1979), termina reconociendo que "we are here for no purpose, unless we can invent one" (278). Rudy Waltz, en *Deadeye Dick* (1982), tiene su propia teoría sobre el significado de la vida: "There was no reason to take us seriously as individuals" (197). Y en *Bluebeard* (1987), el padre del protagonista afirma estoicamente que "If anyone has discovered what life is all about, it is too late. I am no longer interested" (27).

En *The Sirens of Titan* los personajes también buscarán una respuesta a "who was actually in charge of all creation, and what all creation was all about" (7). Pero, en última instancia, sólo Malachi Constant, el protagonista, y Beatrice Rumfoord, su compañera sentimental, parecen encontrar una explicación válida. El primero, reconociendo que "a purpose of human life, no matter who is controlling it, is to love whoever is around to be loved" (313). La segunda, admitiendo que "The worst thing that could possibly happen to anybody would be not to be used for anything by anybody" (310).

El que estos personajes descubran que el verdadero significado de la vida reside en el amor y en la entrega personal no es producto de la casualidad, sino consecuencia lógica de la estrategia narrativa que emplea Vonnegut en *The Sirens of Titan*. En efecto, del mismo modo que Malachi y Beatrice atraviesan mil penalidades antes de descubrir que el verdadero sentido de la existencia se encuentra en el interior del ser humano, el lector también deambula por el mismo y tortuoso camino diseñado por Vonnegut en la novela hasta reconocer que el "verdadero" significado de ésta reside en sus propios mecanismos internos.

Para desarrollar la estructura formal de la novela, Vonnegut contrapone dos mundos ficticios. El primero, se nos presenta muy brevemente en su comienzo y a modo de introducción. Aquí, un narrador anónimo y omnisciente nos informa desde una perspectiva histórica futura que "everyone now knows how to find the meaning of life within himself. But mankind wasn't always so lucky" (7). Este mismo narrador cuenta que hace menos de un siglo "mankind hoped to learn in its outward push who was actually in charge of all creation, and what all creation was all about" (7). Sin embargo, el único hallazgo que se logró con la exploración espacial fue descubrir "what had already been found in abundance on Earth—a nightmare of meaninglessness without end" (8).

Con el propósito de ilustrar lo absurdo de toda búsqueda fuera del ser humano, el narrador pasa a relatarnos "a true story from the Nightmare Ages, falling roughly, give or take a few years, between the Second World War and the Third Great Depression" (8). Esta historia, que constituye realmente toda la trama argumental, representaría el segundo mundo ficticio de la novela, y serviría para ejemplificar el mundo distópico del pasado.

Esta estructura textual basada en la inclusión de un mundo ficticio dentro de otro —y que Vonnegut utiliza por primera vez en *The Sirens of Titan*— se ve reflejada también en el segundo mundo ficticio del relato, donde encontramos una serie de historias o episodios menores que cumplen la función de ampliar y dar coherencia a la novela. Así conocemos, por ejemplo, la historia del éxito económico del padre del

protagonista, que llega a crear la poderosa corporación "Magnum Opus" empleando la Biblia como guía financiera; la historia retrospectiva de la violación de Beatrice o la historia personal del robot Salo y el planeta Tralfamador.

En *The Sirens of Titan* lo que propicia realmente el desarrollo de la acción es el viaje iniciático de Malachi Constant a través del universo. Al principio de la novela, el soberbio Malachi "pined for just one thing —a single message that was sufficiently dignified and important to merit his carrying it humbly between two points" (17). El "destino" le dará una lección y, en vez de llevarlo en línea recta hasta su madurez interior, le hará dar un rodeo por toda la Vía Láctea: de la Tierra a Marte, de Marte a Mercurio, de Mercurio a la Tierra, de la Tierra a Titán, y de aquí otra vez a la Tierra. Como veremos más adelante, este método de progresión es tan indirecto, lento y curvo como el sistema que utiliza Winston Niles Rumfoord para implantar "The Church of God the Utterly Indifferent" o el que emplean los tralfamadores para comunicarse con Salo en Titán.

A pesar de que el desarrollo de la trama es ciertamente alambicado, los distintos elementos narrativos (personajes, lugares, incidentes, etc.) quedan entrelazados al ser absorbidos por marcos referenciales más amplios. Este sistema de engranaje estructural es similar al que opera en el propio universo. En efecto, así como los satélites giran alrededor de los planetas, los planetas alrededor de los soles, los soles formando parte de las galaxias, y así sucesivamente, de forma análoga todos los elementos formales y temáticos de la novela se van ampliando e interrelacionando hasta crear el universo literario de *The Sirens of Titan*. Para proyectar adicionalmente esta idea de interdependencia dentro de la novela, Vonnegut se vale asimismo de la coherencia estructural que le proporciona la tradición mitológica.

Según la mitología clásica, primero existió el Caos y, a continuación, la Tierra (Gea), la cual engendró por sí misma el cielo estrellado (Urano). Fruto de la unión entre Gea y Urano nacieron los titanes. El más importante de ellos sería Chrono, al que también se le conoce con el nombre de Saturno en la tradición latina. Teniendo presente esta cosmogonía, es fácil identificar a Malachi ("the Space Wanderer") con Urano, a Beatrice (Bee) con Gea, y, por supuesto, a Chrono con su homónimo mitológico. Considerado desde esta perspectiva, no resulta extraño que el Chrono de Vonnegut decida quedarse a vivir en Titán, uno de los satélites de Saturno. La relación entre Rumfoord y Chrono también tiene una correspondencia con el mundo de las estrellas. En este sentido, en *The Sirens of Titan* se nos dice que la "distorted spiral" de Rumfoord tiene "its origin in the Sun and its terminal in Betelgeuse" (13). Al comienzo de la novela, Vonnegut nos hace saber que en el vestíbulo de la mansión de Rumfoord hay "a mosaic, showing the signs of the zodiac encircling a golden sun," y que este personaje "came into the foyer and stood on the sun" (20). De este modo, Vonnegut enfatiza claramente la identificación entre Rumfoord y Helio, la divinidad solar. La relación entre Rumfoord y Betelgeuse, más compleja, sugiere el parentesco de Rumfoord con Chrono. Betelgeuse es una constelación también conocida por el nombre de Orión, y Orión, según la tradición mitológica, es un gigante o titán nacido de la madre Tierra (de aquí su identificación con Chrono). Vonnegut parece sugerir

así que el "estéril" Rumfoord, como simple padrastro de Chrono/Orión, tiene una relación tan lejana y distante con él como la existente entre el Sol y Betelgeuse. Otra correspondencia significativa entre el mundo mitológico y el mundo ficticio de la novela, se evidencia en el hecho de que Orión es un personaje relacionado con el mundo de la caza y Chrono, por su parte, se une a los "Titanic bluebirds" y actúa como uno de ellos: "He wore their feathers and sat on their eggs and shared their food and spoke their language" (304).

Dentro del contexto intergaláctico de *The Sirens of Titan*, una parte importante de la acción transcurre en el planeta Marte. Y, oportunamente, Vonnegut se servirá de la asociación negativa que tiene Marte, como dios de la guerra, con el clima marcial y bélico que se desprende de esta sección de la novela.

Conociendo la actitud abiertamente pro-pacifista de Vonnegut, no sorprende que su narrativa muestre una visión consistentemente crítica hacia la guerra. Pero en *The Sirens of Titan*, esta crítica se hace además extensible a la institución que se encarga de fomentar los conflictos bélicos y que llega incluso a recompensar la crueldad: el ejército. Esta idea queda ilustrada en la escena del estrangulamiento de Stony Stevenson: "Dutifully, Unk [Malachi] strangled the man at the stake —choked him until the man's face was purple and his tongue stuck out" (104). Este hecho, a pesar de su crueldad, le valdrá la aprobación de su sargento: "Sergeant Brackman nodded at Unk, winked affectionately" (105). Otro ejemplo de crueldad recompensada lo hallamos cuando el alcalde de Boca Ratón es nombrado Senador. El motivo: el comportamiento "ejemplar" que mostró su ciudad en el enfrentamiento armado con un grupo de soldados marcianos: "Twenty-three Martians had been hanged from lamp posts in the business district, eleven had been shot dead . . . The total attacking force had been thirty-five" (170). El germen de esta crueldad parece hallarse, según Vonnegut, en la creencia de que la guerra engrandece al hombre. Como señala un personaje secundario de *Player Piano*:

There's something about war that brings out greatness. I hate to say that, but it's true . . . And another nice thing about war —not that anything about war is nice, I guess— is that while it's going on and you're in it, you never worry about doing the right thing. See? Up there, fighting and all, you couldn't be any righter (177-78).

A Rumfoord, uno de los personajes centrales de la novela, no le guía este ciego espíritu patriótico sino más bien el religioso. En Marte, este personaje se encarga de reclutar un ridículo y mal equipado ejército para que invada la Tierra y sufra una catastrófica derrota. Con este original plan, Rumfoord pretende hacer brotar en la Tierra un sentimiento generalizado de culpabilidad y repulsa hacia la guerra; un sentimiento que, en efecto, prospera cuando se descubre que los "marcianos" masacrados son en realidad seres humanos (y muchos de ellos mujeres y niños). Para conseguir este ejército suicida, Rumfoord crea una infraestructura militar en la que los soldados parecen "glass-eyed robots, and not very well-made robots at that" (112), dado

que se les ha practicado un lavado de cerebro que les impide recordar su pasado en la Tierra. Además, para poder controlarlos en todo momento, se les han implantado unas antenas en el cerebro, a través de las cuales oyen redobles de tambor en las marchas o reciben órdenes, y cuando éstas no se obedecen de inmediato reciben una fuerte descarga eléctrica.

Vonnegut también ilustra el automatismo del ejército por medio de continuas repeticiones. Así, por ejemplo, el capítulo cuatro empieza de la siguiente manera:

Rented a tent, a tent, a tent;
 Rented a tent, a tent, a tent.
 Rented a tent!
 Rented a tent!
 Rented a, rented a tent (97).

Esta monótona marcha militar a ritmo de tambor se repite un total de cinco veces en este capítulo. De este modo, Vonnegut enfatiza "auditivamente" la imagen de que los soldados están tan vacíos como el son al que marchan. Este comportamiento mecánico se ve igualmente reflejado en el sistema jerárquico de comunicación militar:

Unk's divisional commander was now talking to Unk's regimental commander. Unk's regimental commander spoke to Unk's battalion commander. Unk's battalion commander spoke to Unk's company commander. Unk's company commander spoke to Unk's platoon leader, who was Sergeant Brackman (103).

Como se aprecia, todas las connotaciones negativas que aparecen asociadas en la novela con el planeta Marte están íntimamente vinculadas a la tradición mitológica del dios de la guerra.

Si Vonnegut se sirve del modelo mitológico de Marte para contextualizar en la ficción el mundo deshumanizado y destructivo del planeta rojo, Mercurio por el contrario aparece asociado en *The Sirens of Titan* a la creatividad y la armonía. Siguiendo de nuevo la tradición mítica, Vonnegut amplía paradigmáticamente todo lo relacionado con este planeta, al que llegan "accidentalmente" Malachi y su compañero Boaz.

En la tradición mitológica clásica, Hermes (Mercurio) es el mensajero personal de Zeus. Y en este sentido, el paralelismo entre Malachi y Hermes es obvio, ya que el protagonista de *The Sirens of Titan* actúa de mensajero intergaláctico del "endiosado" Rumfoord. Pero, aparte de esta correferencialidad, hay otras analogías significativas.

Por su facilidad para cruzar fronteras, a Hermes se le conoció como al dios del comercio. Esta característica se cumple igualmente en la persona de Malachi, que ha llegado a ser el hombre más rico de América gracias a la especulación comercial.

En la mitología griega, Hermes está también asociado con la seducción sexual y el rapto de mujeres. Este aspecto se manifiesta asimismo en el caso de Malachi, que seducirá a Beatrice a bordo de una nave espacial marciana y le robará su virginidad.

Otro claro paralelismo entre Hermes y Malachi viene dado por el carácter ambivalente de ambos. En efecto, de ser un "dios" de los negocios en la Tierra, Malachi pasa a llevar una pacífica vida pastoril en el planeta Titán, donde va desnudo y se alimenta de "plover's eggs, wild Titanic strawberries, and fermented daisy milk" (312). Este misma dualidad comercial-pastoril se evidencia en el mítico Hermes, que era conocido como un astuto comerciante y también como un protector de los pastos y rebaños.

Finalmente, la tradición asocia a Hermes con la música y particularmente con la invención de la lira y la flauta. Aunque a Malachi no se le conoce en principio ningún tipo de talento o sensibilidad musical, el planeta Mercurio —en el que recalca el protagonista junto a Boaz— "sings like a crystal goblet. It sings all the time" (184). Esta peculiaridad se debe a la tensión que se produce entre "the hot hemisphere of day without-end and the cold hemisphere of night without-end" (184). En otras palabras, es la tensión dinámica de contrarios (semejante a la que se establece entre la ciencia y la religión bokononista en *Cat's Cradle*) la que genera la armonía musical de Mercurio. Puesto que el planeta carece de atmósfera, el sonido se percibe por medio del tacto y no del oído. Por eso, los "harmoniums" —las únicas e inofensivas criaturas que allí habitan— se adosan a las paredes de las cuevas de Mercurio con el fin de "nutrirse" de sus vibraciones rítmicas. Cautivado por este armónico planeta, Boaz decidirá quedarse en él "alimentando" maternalmente a estas primitivas formas de vida con los latidos de su corazón.

El subtexto mítico, como hemos observado, amplía significativamente el marco referencial de la novela y, al mismo tiempo, le proporciona una coherencia narrativa basada en la interrelación concatenada de sus distintos elementos. Este principio de orden, control y subordinación aparece frecuentemente ilustrado en la novela. Así, por ejemplo, se nos dice que la primera materialización de Rumfoord va a tener lugar en su mansión de "Newport, Rhode Island, U.S.A., Earth, Solar System, Milky Way" (9). En los mismos términos se describe Indianápolis, el lugar elegido por Malachi para morir: "the ship would land itself near the end of a bus line on the outskirts of Indianapolis, Indiana, U.S.A., Earth, Solar System, Milky Way" (317). Las cuevas de Mercurio tienen "passages that branched and branched and branched. And the branches forked to twigs, and the twigs forked to passages no larger than a human pore" (192). Otra imagen que ilustra esta idea de la interrelación se aprecia cuando Malachi contempla la fuente que se alza delante de la mansión de Rumfoord. Esta fuente, diseñada a base de "bowls of ever-increasing sizes," está vacía, pero Malachi, influenciado por las drogas que ha ingerido, se la imagina funcionando:

. . . the teeny-weeny bowl at the tippy-tippy top [was] brimming over into the next little bowl . . . and next little bowl's brimming over into the next little

bowl . . . and the next little bowl's brimming over into the next bowl . . . and on and on and on (19)

Estas imágenes sugieren claramente una relación de subordinación, orden y armonía que se corresponde perfectamente con el principio apolíneo de Nietzsche.

Ahora bien, éste no es el único principio creativo que desarrolla Vonnegut en *The Sirens of Titan*. Por debajo de este mundo apolíneo en el que reina la coherencia y la interrelación, subyace un mundo dionisiaco y caótico. Como señala Lawrence R. Broer, "in a novel like *The Sirens of Titan* or *Slaughterhouse-Five*, what is seemingly outer space is actually the tortuous, subterranean passages of the protagonist's own mind" (9). Esta dimensión surrealista se ve corroborada por medio de frecuentes imágenes, paralelismos y alusiones a *Alice's Adventures in Wonderland*; una obra que fue titulada originalmente "Adventures Underground."

La primera referencia a la obra del escritor victoriano aparece en la descripción que se nos proporciona de la mansión de Rumfoord: "The one entrance to the estate was an Alice-in-Wonderland door" (10). La alusión a esta excéntrica mansión, cuya única puerta de entrada mide "four-and-a-half feet high," resulta muy efectiva. Primero, porque esta temprana alusión a la obra de Carroll nos sitúa, ya de entrada, en el plano onírico y atemporal en el que se desarrollará la novela; y segundo, porque nos anticipa el tortuoso viaje que le espera al protagonista. Después de cruzar esta puerta surrealista, no nos sorprende que Malachi vea una fuente funcionando cuando en realidad está seca; que descubra que el perro guardián de la mansión es un simple esqueleto, un montón de huesos "bleached and varnished and wired together" (12); o que su entrevista con Rumfoord tenga lugar en "a tiny room hardly bigger than a broom closet" (23). Esta serie de experiencias son tan incongruentes y contradictorias como las que vivirá Alicia, y señalan la transformación metafórica del protagonista en una "Alicia futurista." En este sentido, es muy revelador que Horace Gregory considere el libro de Carroll, "a metaphor for the irregular process of growing up" (vi-vii), puesto que Malachi experimentará este mismo proceso de crecimiento a nivel emocional.

Otro paralelismo entre las dos obras se establece en la semejanza visual entre el "infundibulum" (agujero negro en el espacio en forma de embudo) en el que entra Rumfoord, las cuevas de Mercurio (donde se precipita la nave espacial de Malachi) y la madriguera del conejo blanco (por donde se desliza Alicia).

Rumfoord y el "Cheshire cat" también comparten algunos rasgos comunes. El "Cheshire cat" pertenece a la Duquesa, y esta circunstancia le confiere por transposición un status aristocrático. Rumfoord, aunque no tiene títulos nobiliarios, "was a member of the one true American class" (26), y entre sus antepasados se encuentran "a tenth of America's presidents" (26). Estos dos "aristocráticos" personajes se caracterizan además por desaparecer de la misma peculiar y extraña manera. En la obra de Carroll "the cat . . . vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone" (65); y Rumfoord, por su parte, también "vanished slowly, beginning with the ends of his fingers, and ending

with his grin. The grin remained some time after the rest of him had gone" (39). Vonnegut completa el proceso de identificación con el personaje de Carroll cuando Rumfoord acusa a Malachi del asesinato de Stony Stevenson, y lo hace encaramado "up in his treetop," como si fuera un gato (259).

La similitud entre ambas obras se manifiesta también a nivel sintáctico y estilístico. En efecto, al igual que la obra de Carroll, *The Sirens of Titan* se caracteriza por un vocabulario simple, directo e infantil, y en el que predomina la coordinación paratáctica. Así, por ejemplo, una de las invenciones más audaces de la novela, "the chrono-synclastic infundibulum," se nos explica en estos términos:

Chrono (kroh-no) means time. Synclastic (sin-class-tick) means curved toward the same side in all directions, like the skin of an orange. Infundibulum (in-fun-dib-u-lum) is what the ancient Romans like Julius Caesar and Nero called a funnel. If you don't know what a funnel is, get Mommy to show you one (15).

Todas estas analogías y referencias a *Alice's Adventures in Wonderland* resultan muy apropiadas dentro del contexto de la novela, porque refuerzan la idea de que la realidad puede ser tan fantástica como las experiencias surrealistas que vive Alicia en la obra de Lewis Carroll.

Para enfatizar adicionalmente la noción de "nonsense" en la novela, Vonnegut emplea una serie de recursos literarios. Uno de los más recurrentes consiste en equiparar contextualmente elementos que, desde un punto de vista lógico, son discordantes. En la nave espacial que transporta a Malachi a Mercurio, se nos dice que hay solamente "two comic books": "They were *Tweety and Sylvester*, which was about a canary that drove a cat crazy, and *The Miserable Ones*, which was about a man who stole some gold candlesticks from a priest who had been nice to him" (177). El que se yuxtapongan paradigmáticamente obras tan dispares y el que, además, se nos resuman sus respectivas tramas en el mismo tono, produce un efecto de nivelación que rompe las expectativas lógicas del lector. Un recurso semejante lo emplea Vonnegut cuando nos describe el cambio de fortuna del "Space Wanderer":

He had suffered mightily, and now he was being rewarded mightily. The sudden change in fortunes made a bang-up show. He smiled, understanding the crowd's delight —pretending to be in the crowd himself, sharing the crowd's delight.

Rumfoord read the Space Wanderer's mind. "They'd like it just as much the other way round, you know," he said.

"The other way round?" said the Space Wanderer.

"If the big reward came first, and then the great suffering," said Rumfoord. "It's the *contrast* they like. The order of events doesn't make any difference to them. It's the thrill of the *fast reverse*—" (246-47).

El que recompensa y sufrimiento —dos conceptos en principio antagónicos— se hagan intercambiables y se sinteticen en la figura del "Space Wanderer," indica la falta de lógica que impregna a la novela.

Otro recurso que emplea Vonnegut con asiduidad consiste en la inclusión de elementos léxicos inesperados dentro de la cadena hablada. En la novela hay numerosos ejemplos que ilustran este recurso. En las primeras páginas de la obra, el narrador es de la opinión que "Money, position, health, handsomeness, and talent aren't everything" (12). Cuando el protagonista visita a Beatrice Rumfoord, ésta le insta a que "he behave, as best he could, like the gentleman he was not" (16). Cuando Chrono juega al "German batball" en Marte —un planeta en cuya composición predomina el hierro— se nos dice que "young Chrono slid into home in a cloud of rust" (142). Después de su larga estancia primero en Marte y después en Mercurio, el protagonista regresa a la Tierra y es descrito en estos términos: "Unk was forty-three years old. He had every reason to wither and die" (217). El uso inesperado de "aren't everything," "like the gentleman he was not," "rust," y "to wither and die," en vez de las formas esperadas ("are everything," "like the gentleman he was," "dust," y "to live") es, sin duda, un recurso muy eficaz para crear en el lector un efecto de humorística sorpresa.

Vonnegut consigue un efecto similar por medio de las reversiones irónicas. Así, Noel Constant se hace multimillonario al descubrir que la Biblia no es una guía espiritual, sino un manual de inversiones financieras; Moncrief, el cándido mayordomo de Rumfoord, es en realidad su "brilliant Prime Minister of Earthling Affairs" (172). No menos sorprendente resulta el que los oficiales marcianos sean simples autómatas, y que los soldados rasos sean los "real commanders" del ejército.

En la novela se nos dice que "The Solar System seems to be full of chrono-synclastic-infundibula" (14-15), y que uno de ellos es responsable de haber transformado a Rumfoord y su perro en "wave phenomena." Sin embargo, en ningún momento se nos proporciona una explicación medianamente lógica de por qué ocurren estos fenómenos. En este sentido, cabe suponer que simplemente existen y se producen por casualidad, al azar. Esto implica, en definitiva, que son fenómenos impredecibles, no cuantificables, y tan indeterminados e inciertos como el número de pájaros que ve Borges en su "Argumentum Ornithologicum."

Entendido así, el "chrono-synclastic-infundibulum" sería una imagen que vendría a representar metafóricamente el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg.¹ En *The Sirens of Titan*, este principio se manifiesta por medio de todo un entresijo de ambigüedades que también refuerzan el carácter absurdo de la novela.

1. Este principio postula que "at the subatomic level the mere act of observation affects what one is observing and . . . the nearer one reaches an accurate figure for either the position or the momentum of a particle, the less accurate becomes the figure for the other" (Citado por Sigman, 23).

Así, Vonnegut nunca nos proporciona el nombre del narrador y supuesto autor de la narración, ni precisa en qué tiempo futuro se encuentra con respecto a los acontecimientos que nos relata. Por otra parte, si como afirma este narrador anónimo, "certain speeches and thoughts are necessarily constructions by the author" (6), cabe preguntarse cuáles y cuántas son exactamente estas "constructions," y cómo ha obtenido el resto de la información acerca de los acontecimientos que describe. Vonnegut nunca nos lo aclara. Asimismo, la novela nos sugiere que la historia de la humanidad ha sido controlada por los tralfamadores; nunca, sin embargo, se nos explica si estos extraterrestres están siendo manipulados a su vez por otras inteligencias. La misma ambigüedad existe en lo concerniente a la relación entre la religión de Rumfoord y el plan tralfamador para que Chrono y su amuleto lleguen a Titán.

Entendemos, pues, que estas ambigüedades tienen el propósito de interferir en la coherencia estructural que le proporciona a la novela su dimensión apolínea. Vonnegut —como Pynchon o Barth— parece utilizar dos estrategias técnicas contrapuestas, pero al mismo tiempo complementarias: la interrelación y la indeterminación.

Este principio binario de composición, que sitúa a la obra de lleno en la órbita de la ficción post-modernista, es lo que Mikhail Bakhtin denomina "dialogism," "heteroglossia" o "polyphony." En pocas palabras, y como resume perfectamente Robert Stam:

The concept of "polyphony" calls attention to the coexistence, in any textual or extra-textual situation, of a plurality of voices which do not fuse into a single consciousness but rather exist on different registers, generating dialogical dynamism among themselves. Neither heteroglossia nor polyphony points to mere heterogeneity as such, but to the dialogical angle at which voices are juxtaposed and counterposed so as to generate something beyond themselves (1988, 128-29).

Vonnegut introduce esta pluralidad de "voces" utilizando varios recursos metaficcionales. La intertextualidad es uno de ellos. En efecto, al igual que hace Borges en algunos de sus relatos, nuestro autor incluye numerosas referencias a libros y autores ficticios. Así, todos los capítulos de la novela empiezan con una cita textual supuestamente extraída de una obra real y publicada. Estas citas o epígrafes introductorios, están en autorreferencialidad con el texto ficticio, ya que suelen estar entresacadas de obras atribuidas a Rumfoord (*The Winston Niles Rumfoord Authorized Revised Bible*, *The Winston Niles Rumfoord Pocket History of Mars*); a Beatrice (*The Beatrice Rumfoord Galactic Cookbook*) o bien a algún personaje secundario, al cual se le hace autor de una frase o comentario determinado. Pero en la novela, la incorporación intertextual no se circunscribe exclusivamente a estas citas que abren cada capítulo, sino que entra a formar parte integral de la narración. De este modo, a la hora de explicar un "chrono-synclastic infundibulum," el narrador de Vonnegut reproduce "fielmente" la definición que de este fenómeno da el ficticio Dr. Cyril Hall

en "the fourteenth edition of *A Child's Cyclopedia of Wonders and Things to Do*" (13-14). Lo mismo ocurre con la crónica sobre la guerra entre Marte y la Tierra. Esta información nos la proporciona el narrador de forma abreviada y basándose en *The Pocket History of Mars*, "Rumfoord's masterpiece" (166), una obra que, según el narrador, es indispensable para cualquier lector interesado en el tema: "Winston Niles Rumfoord chose 75,000 words so well for his *Pocket History of Mars* that nothing remains to be said, or to be said better, about the war between Earth and Mars" (166). El recurso técnico de la intertextualidad, que tan importante será en la narrativa vonnegutiana, le permitirá difuminar los límites entre lo real y lo ficticio. De este modo, el texto deja de ser unívoco. Es decir, se distorsiona, se pluraliza y se hace autorreferencial.

En *The Sirens of Titan*, como en *Bluebeard*, Vonnegut también dinamiza y multiplica el mundo ficticio de la novela por medio de las continuas transformaciones que experimentan los personajes. Al principio de la novela, el protagonista se disfraza con gafas y barba postiza, y adopta el nombre de Mr. Jonah K. Rowley. En Marte, Malachi Constant se convierte en Unk (quizás un apócope de "Unknown"); cuando vuelve a la Tierra se le renombra "the Space Wanderer," y termina su vida como un hipnotizado "homeless old man" (314). Del mismo modo, Beatrice empieza siendo la "immaculate" esposa de Rumfoord; luego se convierte en una automatizada instructora marciana llamada Bee. Más tarde, y tras el "accidente" que sufre su platillo volante, este personaje se convierte en miembro de una primitiva tribu amazónica. Cuando regresa a Newport, se transforma en vendedora de artículos religiosos. En Titán, Beatrice se paganiza, adquiere la apariencia física de "a gypsy queen" (288), y se convierte en la autora de *The True Purpose of Life in the Solar System*, "a refutation of Rumfoord's notion that the purpose of human life in the Solar System was to get a grounded messenger from Tralfamadore on his way again" (308). Finalmente, y como veremos más adelante, este personaje termina siendo asociado con la Beatrice literaria de Dante.

A pesar de sus continuas materializaciones y desmaterializaciones, la personalidad de Rumfoord se mantiene constante. No obstante, cuando oye que Salo lo llama "Skip" (su apodo de niño), su reacción es contundente:

"Skip?" said Salo.

"Do you have to call me that?" said Rumfoord.

"No," said Salo.

"Then don't," said Rumfoord. "I'm not fond of that name." (281)

Salo es quizás el personaje que experimenta la transformación más sorprendente. Primero, al "humanizarse" (llegando incluso a "suicidarse") y después "robotizándose" de nuevo. En la novela, hasta los personajes secundarios disfrazan su identidad real. George M. Helmholz y Roberta Wiley, "both masters of disguise," se hacen pasar por maestros jubilados cuando, de hecho, son "crack agents for the Army

of Mars" (88); y Boaz, un simple sargento marciano en apariencia, es en realidad uno de sus comandantes encubiertos.

Este "travestismo" lúdico, cuyas últimas raíces se hallan en el uso de máscaras en el teatro clásico, les permite a los personajes no sólo interpretar distintos papeles, sino además hacer indistinguible la barrera entre "performer" y "audience." Visto desde esta perspectiva, la estrategia técnica de Vonnegut puede encuadrarse dentro de la noción bakhtiana de "carnival." Como señala Ihab Hassan:

Indeed, what Bakhtin calls novel or carnival —that is, antisystem— might stand for post-modernism itself, or at least for its ludic and subversive elements which promise renewal. For in carnival, "the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal," human beings, then as now, discover "the peculiar logic of the 'inside out,' of the turnabout, . . . of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings. A second life" (507).

Puesto que la noción post-modernista de "carnival" actualiza en buena medida la tradición griega de las máscaras y los ritos lúdicos dedicados a Dionisio, no es extraño que Malachi funcione como figura paródica del dios griego Hermes. Pero Malachi, cuyo nombre significa "faithful messenger," funciona también como modelo paródico del Jonás bíblico y del profeta Malaquías. En efecto, mientras que estos personajes bíblicos cumplen una función verdaderamente importante como mensajeros de la palabra de Dios, Malachi, por el contrario, es un simple chivo expiatorio manipulado por la "divinidad" tralfamadora.

Esta transposición irónica a partir del modelo bíblico, puede inscribirse dentro de lo que Lyotard llama "deslegitimación" (73-78) y Hassan, "decanonization" (505). En un sentido amplio, estos conceptos post-modernistas inciden en la desacralización o desmitificación subversiva de los valores jerárquicos tradicionales de autoridad. Este proceso de decanonización por medio de la parodia, se evidencia también en la caracterización de Rumfoord y Beatrice.

El papel que representa Rumfoord en la novela sugiere una clara intención paródica por parte de Vonnegut. Este personaje, al haber entrado "accidentalmente" en el "chrono-synclastic infundibulum," adquiere una serie de atributos que son propios de la figura de Dios. En efecto, Rumfoord existe como "wave phenomenon" (es decir, fuera del tiempo y del espacio), lo que le permite el don de la ubicuidad. Este personaje también escribe una Biblia, funda una religión, puede predecir el futuro y realiza "miracles" (176). A pesar de estos atributos, Rumfoord se perfila básicamente en la novela como una parodia desmitificadora de la imagen divina, puesto que ni es omnisciente, ni omnipotente, ni eterno, ni bondadoso. No es omnisciente porque, aunque tiene la capacidad de saber lo que va a ocurrir en el futuro, desconoce el porqué tiene que ocurrir así. Por eso, cuando habla con Beatrice sobre el parecido de la vida a una montaña rusa, le dice: "I didn't design the roller-coaster. I don't own it, and I don't say who rides it and who doesn't. I just know what it's shaped like" (58).

Su omnisciencia también queda en entredicho, puesto que desconoce el mensaje que transporta Salo. Con razón, le dirá Beatrice: "I'm beginning to catch on that you're not nearly as omniscient as you pretend to be" (55). Tampoco es omnipotente ni eterno, porque no puede evitar que una explosión de manchas solares acabe con su existencia: "Rumfoord disappeared with a pff" (298). Tampoco, a diferencia de la imagen tradicional que tenemos de Dios, es en absoluto bondadoso, pues no duda en organizar cínicamente los acontecimientos para que Malachi estrangule a su mejor amigo o para que el ejército marciano sea cruelmente masacrado. El carácter "divino" de Rumfoord es, pues, consistentemente tergiversado en la novela con el fin de desmitificar paródicamente la figura de Dios.

Vonnegut también desarrolla el concepto post-modernista de la decanonización a través de la figura de Beatrice. Este personaje, que aparece siempre asociado al color blanco, vendría a simbolizar la pureza inmaculada de la Virgen María. Sin embargo, cuando Rumfoord la destierra y Beatrice se ve obligada a "subir a los cielos" a bordo de la nave espacial que la llevará a Titán, "she took the brassière down" (263). Este gesto significativamente vulgar, decanoniza su identificación asociativa con la virginal madre de Cristo. Este proceso desmitificador se completa cuando descubrimos que la pura y "touch-me-not" Beatrice lleva en su vientre un hijo no deseado y fruto de una violación. Este hecho convierte adicionalmente a Chrono en una desacralizada figura paródica de Cristo. Al final de la novela, Beatrice es asociada simbólicamente con la Beatriz de la *Divina comedia*. Esta identificación se consolida cuando un moribundo Malachi se imagina (gracias al sueño post-hipnótico de Salo) que Stony Stevenson se le aparece para guiarlo ante la presencia de Beatrice en el paraíso:

"And go where?" said Constant.

"Paradise," said Stony.

"What's Paradise like?" said Constant.

"Everybody's happy there forever," said Stony, "or as long as the bloody universe holds together. Get in Unk, Beatrice is already there waiting for you."
(319)

En esta escena final de la obra, Vonnegut se sirve de la analogía con la *Divina comedia* para identificar a Stony Stevenson con Virgilio, a Beatrice con la amada de Dante, y a éste con Malachi. Sin embargo, dentro del contexto de la novela, la utilización de este marco de referencia es totalmente paródico. La parodia brota del hecho de saber que esta conversación es una pura ilusión imaginada. Mientras que en la *Divina comedia* el viaje iniciático de Dante termina en el paraíso y en la sublime contemplación de Beatrice, en la novela Malachi muere en una parada de autobús de Indianápolis y engañado hasta el último minuto de su vida. El que la novela y el viaje dantesco del protagonista concluyan con la mencionada ilusión post-hipnótica sugiere implícitamente el carácter irreal y absurdo de la noción cristiana de paraíso. Desde este punto de vista, la novela puede pues interpretarse como una comedia "divinamente" grotesca que parodia —con una gran dosis de humor negro— la tradición

cristiana de que la vida es un viaje alegórico cuya meta final es el paraíso. En el universo de *The Sirens of Titan*, lo único que parece reinar es el caos infernal.

Vonnegut también aprovecha el carácter dialógico de la parodia para decanonizar a personajes e instituciones reales de la vida americana. Así, el Presidente Kennedy y su famoso discurso sobre el "New Frontier" son parodiados por medio del programa espacial que anuncia el presidente ficticio de la novela; un programa que, por su planteamiento, trae a la memoria la conocida serie televisiva *Star Trek*: "We could build and fire rockets forever, and never fill up space and never learn all there is to know about it" (60). En otro pasaje, Vonnegut parodia humorísticamente el sermón "puritano-espacial" del Reverendo Bobby Denton (un evangelista que recuerda a Billy Graham). En el sermón que les dirige a sus feligreses, Denton —como el Padre Mapple en *Moby Dick*— compara metafóricamente a la Tierra con una gran nave espacial construida por Dios, y en la que todos los hombres pueden viajar "to the Kingdom of Heaven" (33). Denton termina el sermón comparando el "manual de instrucciones" de "God's space ship" con un "religious countdown," o lo que podríamos llamar una versión actualizada de los diez mandamientos:

"Ten!—" said Bobby Denton. "Do you covet thy neighbor's house, or his manservant, or his maidservant, or his ox, or his ass, or anything that is thy neighbor's?"

"No!" cried the Love Crusaders

"Nine!—" said Bobby Denton. "Do you bear false witness against thy neighbor?"

"No!" cried the Love Crusaders.

"Eight!—" said Bobby Denton. "Do you steal?"

"No!" cried the Love Crusaders

"One!—" Cried Bobby Denton. "Do you put any gods before the one true Lord thy God?"

"No!" cried the Love Crusaders.

"Blast off!" shouted Bobby Denton joyfully. "Paradise here we come! Blast off, children, and Amen!" (33-34)

Según Linda Hutcheon, el discurso post-modernista se caracteriza principalmente por la yuxtaposición paródica de "high and low art forms" (81). En *The Sirens of Titan* esta técnica metafictional se concreta en la paródica utilización conjunta de modelos literarios serios (como la Biblia o la *Divina comedia*) y de las convenciones típicas de la ciencia ficción. Esta yuxtaposición da como resultado lo que se ha dado en llamar la "space-opera"; es decir, un híbrido cómico, producto de la incorporación del absurdo a la ciencia ficción (Brooke-Rose, 262).

En la novela uno de los casos más obvios de inversión paródica es la invasión marciana de la Tierra, que es claramente una parodia de *The War of the Worlds* de H.G. Wells. En efecto, mientras que en la novela de Wells los marcianos son seres inhumanos, terroríficos, y están equipados con un armamento muy superior; los

marcianos de Vonnegut son en realidad unos pobres infelices reclutados con el engaño de que se les va a ofrecer "nine dollars an hour, tax free, plus food and shelter and transportation, to work on a secret Government project in a remote part of the world for three years" (89). Además, para llevar a cabo la invasión, el desangelado ejército marciano sólo dispone de un tipo de escopeta "that made its reputation when used by the Spaniards in the Earthling Spanish-American War" (108), lo que hace que esta invasión parezca más una broma que una seria amenaza para la humanidad.

Vonnegut también parodia las pretensiones pseudo-científicas de la ciencia ficción al transgredir conscientemente toda una serie de principios científicos. Así, la ley de la gravedad parece no existir para la "American Levitation Company," una empresa que fabrica muebles flotantes. Los principios científicos de la medicina se desafían con el descubrimiento del "goofball": "It consists, essentially, of taking a pill rich in oxygen. The bloodstream takes on this oxygen through the wall of the small intestine rather than through the lungs" (148).

Por otra parte, si entendemos que la energía ni se crea ni se destruye, es difícil explicar la base científica del "Universal Will to Become": "UWTB is what makes universes out of nothingness —that makes nothingness insist on becoming somethingness" (138). Tampoco parece tener consistencia lógica el hecho de que Salo, el robot mensajero del planeta Tralfamador, se humanice y decida suicidarse al conocer el mensaje que transporta: "He killed himself out there. He took himself apart and threw his parts in all directions" (301).

The Sirens of Titan es, como señalan Karen y Charles Wood, "a spoof on science fiction, and a blackly humorist treatment of most of the themes and motifs which recur in the genre" (148). Pero no sólo esto. En nuestra opinión, Vonnegut utiliza también las convenciones propias de la ciencia ficción como vehículo para ilustrar la teoría de Marshall McLuhan sobre los medios de comunicación. En su libro *Understanding Media*, McLuhan dice lo siguiente:

A "sacred" universe is one dominated by the spoken word and by auditory media. A "profane" universe, on the other hand, is one dominated by the visual sense. The clock and the alphabet, by hacking the universe into visual segments, ended the music of interrelation. The visual desacralizes the universe and produces the "nonreligious man of modern societies." (155)

Estos dos universos conceptuales se corresponden metafóricamente con el mundo apolíneo de la interrelación y el mundo dionisiaco de la indeterminación. Como hemos visto, el mundo apolíneo —basado en el principio de orden, armonía y cohesión— se ve reflejado en el uso consciente de la tradición mitológica y la propia estructura cósmica del universo. Sin embargo, Vonnegut socava este marco de referencia estructural introduciendo alusiones explícitas a *Alice's Adventures in Wonderland* e incorporando asimismo "nonsense games." El efecto final que produce la colisión de ambas dimensiones será un híbrido "profano" en el que tienen cabida todo tipo de recursos metaficticios. Desde este punto de vista, Vonnegut, al igual que

McLuhan, parece entender que éste es un universo "profano" y post-modernista a causa de su obsesiva orientación visual y tecnológica. Esta actitud crítica hacia los medios de comunicación y las tecnologías, que crean "a world where the television screen has become the only reality, where the human body and the televisual machine are all but indistinguishable" (Kaplan 5), se pone claramente de manifiesto en *The Sirens of Titan*.

Una magnífica ilustración gráfica de lo que decimos se desprende de la fotografía de las tres sirenas de Titán (en realidad tres estatuas esculpidas por Salo) que Rumfoord le introduce en la cartera a Malachi Constant:

It was no ordinary photograph, though its surface was glossy and its margins white. Within the margins lay shimmering depths. The effect was much like that of a rectangular glass window in the surface of a clear, shallow, coral bay. At the bottom of that seeming coral were three women —one white, one gold, one brown. They looked up at Constant begging him to come to them, to make them whole with love. (38)

Obviamente, Vonnegut está asociando aquí a las tres sirenas de Titán con las sirenas mitológicas. Malachi Constant, al igual que Ulises, se sentirá fuertemente atraído por ellas: "He had to look away from all that beauty in order to keep from bursting into tears" (38). Pero, mientras que la atracción que ejercen las sirenas mitológicas sobre los marinos es puramente acústica, en *The Sirens of Titan* es visual. Las fotografías, como medio de comunicación visual directo, estimulan al espectador y le incitan a querer tocar/poseer la imagen reproducida: "movie stars and matinee idols are put in the public domain by photography. They become dreams that money can buy. They can be bought and hugged and thumbed more easily than public prostitutes" (McLuhan, 189). Malachi, como buen comerciante que es, explotará la belleza y la sensualidad de las tres sirenas, que le dan título a la novela, para anunciar la marca de cigarrillos "Moonmist":

Pleasure in Depth! said the headline on the ad. The picture that went with it was the picture of the three sirens of Titan. Three they were —the white girl, the golden girl, and the brown girl. The fingers of the golden girl were fortuitously spread as they rested on her left breast, permitting an artist to paint in a Moonmist Cigarette between two of them (56).

Este sugerente anuncio publicitario asocia claramente la experiencia visual con el deseo carnal. Esta orientación está naturalmente en consonancia con el énfasis que pone la sociedad capitalista en fomentar este tipo de relación asociativa por medio de tecnologías visuales como la televisión o las fotos publicitarias.

En *The Sirens of Titan* los personajes no son reemplazados por computadoras, como ocurre en *Player Piano*, pero sí funcionan como medios a través de los cuales se canaliza la información. Más que personajes propiamente dichos son mensajes informativos de los que se sirven los tralfamaduros. La famosa teoría de McLuhan "the

medium is the message," se ve muy bien reflejada en el personaje de Winston Niles Rumfoord. Rumfoord existe simultáneamente en diferentes momentos y lugares, ya que se ha transformado en "wave phenomenon." Esta anomalía le obliga a materializarse y desmaterializarse continuamente, del mismo modo que las señales audio-visuales aparecen y desaparecen fugazmente en las imágenes transmitidas por la televisión.

Las periódicas materializaciones y desmaterializaciones de Rumfoord enfatizan su evanescencia y falta de sustancia real. Al estar diseminado "far and wide, not just through space but through time too" (15), Rumfoord se ha convertido en un ser tridimensional, pero también ha quedado reducido a una simple imagen que habla, a una imagen sin sustancia: "He had become quite transparent. His voice was becoming tinny, too, as though coming from a cheap radio" (39). Rumfoord, al existir en forma de onda, representaría el "medio" dentro de la teoría de McLuhan, mientras que su función de transmisor de los deseos de los tralfamadores constituiría el "mensaje." En otras palabras, Rumfoord sería una personificación del proceso comunicativo audio-visual que se manifiesta a través de sus materializaciones.

Teniendo en mente la teoría de la comunicación de McLuhan, Malachi —cuyo nombre significa "faithful messenger"— es el medio que utiliza Rumfoord para transmitir su mensaje religioso de que "God is Utterly Indifferent" hacia el hombre. Paralelamente, Malachi y Beatrice son los medios físicos o corporales que "producen" a Chrono, que será a su vez el medio del que se valgan los tralfamadores para rescatar a Salo. De forma similar, este robot es el medio del que se sirven los tralfamadores para comunicar a nivel cósmico el intrascendente mensaje "Greetings." Por otra parte, si el nombre de este robot se interpreta como forma apocopada de "say hello," este mensajero tralfamador personificaría el propio mensaje que transporta.

En *The Sirens of Titan*, los únicos mensajes que parecen sinceros y auténticos los emiten los "harmoniums." Estas pequeñas criaturas, como ya dijimos, se "alimentan" de la musicalidad de Mercurio y, en este sentido, evocan el "sacred universe" que McLuhan asocia con el sentido auditivo. Los "harmoniums" no tienen el don de la palabra, pero usan sus cuerpos —como letras alfabéticas— para transmitir dos mensajes visuales: "The first is, 'Here I am, here I am, here I am.' The second is, 'So glad you are, so glad you are, so glad you are'" (186). Estos mensajes, por su poder de evocación modernista, nos recuerdan la poesía de Wallace Stevens, precisamente el autor de una colección de poemas que lleva por título *Harmonium* (1923). Sin embargo, al igual que el ejército marciano, los "harmoniums" no tienen libre albedrío y están controlados por Rumfoord: "The messages were written, of course, by Winston Niles Rumfoord, who materialized briefly on Mercury at fourteen-day intervals. He peeled off harmoniums, slapped others up there, making the block letters" (197).

En *The Sirens of Titan* Vonnegut lleva esta idea de la manipulación hasta el extremo de reducir la historia y el arte de las distintas civilizaciones a un nivel de expresión insignificante. Así descubrimos que Stonehedge, la Gran Muralla de China y otros muchos monumentos famosos, han sido construidos a lo largo de la historia bajo la influencia telepática de los tralfamadores, y con el único propósito de comunicarse visualmente con su mensajero.

Convirtiendo los logros artísticos de la humanidad en simples mensajes cifrados dirigidos a Salo, Vonnegut pone en tela de juicio la noción de la creatividad artística a través de la historia. Nuestro escritor, al igual que John Barth, parece entender que "literary history... has pretty much exhausted the possibilities of novelty" (80). Consecuentemente, a lo más que puede aspirar el escritor contemporáneo es a "[to] turn paradoxically the felt ultimacies of our time into material and means for his work" (Barth, 78) seleccionando y manipulando "previous and contemporary texts, affirming some and denying others in order to assert his or her own right to speak" (Kristeva, 341). Esto es precisamente lo que hace Vonnegut en *The Sirens of Titan* por medio de técnicas y recursos metaficticios.

BIBLIOGRAFIA

- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Novel Today*. Ed. Malcolm Bradbury. Glasgow: Fontana, 1982. 70-83.
- Broer, Lawrence R. *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Ann Harbor: UMI, 1989.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero. *Diccionario de la mitología clásica*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1983.
- Gregory, Horace, ed. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. By Lewis Carroll. New York: Signet, 1960.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Post-modern Perspective." *Critical Inquire* 12 (1986): 503-520.
- Harris, Charles B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven, CT: College, 1971.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1986.
- Kaplan, E. Ann, ed. *Post-modernism and its Discontents*. London: Verso, 1988.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- Liotard, Jean-François. *La condición post-moderna*. Madrid: Cátedra, 1989.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. London: Routledge, 1975.
- McNelly, Willis E. "Kurt Vonnegut as Science-Fiction Writer." *Vonnegut in America: An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Jerome Klinkowitz and Donald Lawler, eds. New York: Delacorte, 1977.
- Sigman, Joseph. "Science and Parody in Kurt Vonnegut's *The Sirens of Titan*." *Mosaic* 19 (1986): 15-32.
- Somer, John. "Quick-Stasis: The Rite of Initiation in the Novels of Kurt Vonnegut, Jr." Diss. Northern Illinois U, 1971.

-
- Stam, Robert. "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique." *Post-modernism and its Discontents*. Ed. E. Ann Kaplan. London: Verso, 1988. 116-45.
- Vonnegut, Kurt. *Palm Sunday*. New York: Dell, 1982.
- . *Breakfast of Champions*. New York: Delta, 1973.
- . *Jaübird*. New York: Dell, 1980.
- . *Player Piano*. New York: Dell, 1985.
- . *The Sirens of Titan*. New York: Dell, 1985.
- . *Deadeye Dick*. New York: Dell, 1985.
- . *Galápagos*. New York: Delacorte, 1985.
- Wood, Karen and Charles. "The Vonnegut Effect: Science Fiction and Beyond." *The Vonnegut Statement*. Ed. Jerome Klinkowitz and John Somer. New York: Delta, 1978. 133-57.