

Ambigüedad paródica y resistencia de lo científico a lo literario en los espacios rizomáticos

Agustina Sosa Revol
Gustavo Kofman

Resumen

Exploramos unos de los trabajos más populares de Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969), y lo tomamos como un constructo rizomático, en el cual las narrativas de las ciencias duras caprichosamente se encuentran con las de la literatura. Este espacio o 'zona' recupera de estas ciencias conceptos tales como el continuo espacio-tiempo y la geografía no-Euclidiana, entre otros, y los reedita construyendo un heterocosmos ficcional que parodia a las narrativas clásicas de ciencia ficción de las décadas de 1940-1960. Aunque el proyecto último del autor no esté expuesto abiertamente, creemos que Vonnegut infantiliza esas teorías parcialmente derivadas de la Teoría Especial de la Relatividad de Einstein y, en ese proceso, expone la idea de que la literatura jamás podrá alcanzar a conceptualizar cuestiones tan complejas como las teorías que el autor retoma y que sólo logrará construir una ficción trivial y casi ridícula cuando pretende, como lo hace Vonnegut, situarse como espejo de un cumulo de ideas incomprensibles e inalcanzables intelectualmente al ser no científico.

Abstract

We explore one of Kurt Vonnegut's most popular novels, *Slaughterhouse-Five* (1969), and take such work as a rhizomatic construct, in which some of the narratives of the hard sciences inconsistently meet those of literature. This space or 'zone' recaptures concepts such as the space-time continuum and non-Euclidian geometry, among others, and reedits them building up a fictional heterocosm that parodies the classical science fiction stories of the 1940s and 1960s. Even though Vonnegut's ultimate project is not exposed, we contend that he infantilizes those theories that partly emerged from Einstein's Theory of General Relativity and, in so doing, exposes the view that literature shall never be able to capture and conceptualize such complex notions and that it could only assemble a trivial and almost ridiculous work of fiction when it attempts to mirror a body of unintelligible and intellectually inaccessible ideas.

Desde una celebración del no-pensamiento, durante un clima en que los posestructuralistas criticaban las pretensiones científicas del estructuralismo, los críticos Franceses Gilles Deleuze y Feliz Guattari en su obra *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (1980) definen al libro como un agenciamiento o como una multiplicidad no atribuible a un sujeto, en tanto se estaría obviando el funcionamiento de los elementos que lo componen así como la exterioridad de sus relaciones. El libro como multiplicidad o agenciamiento estaría compuesto, entonces, por "materias diversamente formadas, fechas y velocidades muy diferentes" (4). En un libro, como en cualquier objeto, existirían líneas de articulación,

segmentaridad, estratos, territorios o planos, así como líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación, y ruptura de estas materias.

De acuerdo con la “naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, o su posibilidad de convergencia en un ‘plano de consistencia’ que asegura su selección, existirían distintos tipos de cuerpos sin órganos de un libro” (Deleuze y Guattari 10). Los pensadores franceses se refieren a que lo esencial en un libro son las unidades de medida que lo componen. Se debe hablar, entonces, de la cuantificación de la escritura. En un libro, según estos pensadores, no habría diferencia entre lo que dice y cómo éste está construido. Sería erróneo preguntarse sobre lo que el libro significa o quiere decir desde una relación significante-significado, ya que un libro es visto como una pequeña máquina. La pregunta adecuada sería con qué funciona y “en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades se introduce y (...) con qué cuerpos sin órganos hace converger los suyos.” (10). Un libro es una pequeña máquina dentro de una gran máquina abstracta que lo comprende todo (así podemos hablar de máquina de guerra, de amor, máquina revolucionaria, entre otras). Cuando alguien escribe estaría simplemente conectando (o *enchufando*) la máquina literaria con otra(s) máquina(s). Por ello, debería cuestionarse con qué maquinaria(s) la máquina literaria puede funcionar.

El pensamiento occidental –en áreas del conocimiento humano tan diversas como la botánica, biología, anatomía, gnoseología, teología, filosofía, entre tantas otras– ha sido dominado por sistemas de estructuras jerárquicas definidas por un conjunto de puntos-posiciones y de relaciones binarias y biunívocas entre estos puntos y posiciones. Occidente ha privilegiado la estructura de árbol o sistemas jerárquicos arborescentes con centros y márgenes, principios y fin, y sistemas de rastreo en la construcción del conocimiento. Sin embargo, siguiendo a Deleuze y Guattari, en Oriente, el desarrollo del pensamiento ha mantenido una relación con la estepa, con la construcción horizontal del conocimiento, es decir con un modelo más *rizomático* que se opondría al modelo verticalista occidental. El rizoma, de acuerdo a Deleuze y Guattari, es un “tallo subterráneo [que] se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas... En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos” (12-13). El rizoma es una multiplicidad de líneas o fibras nerviosas que convergen en forma de trama en un plano de consistencia. El libro ideal sería aquel que lleva todo a un mismo plano de consistencia o exterioridad. Una página revelaría un

sin fin de acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, tramas de emociones, individuos, grupos y formaciones sociales. Un libro sería, así, una multiplicidad plana de numerosas dimensiones. Es importante aclarar, a fin de no redundar en simplificaciones, que dentro de un rizoma se producen también estructuras arborescentes o fenómenos de masificación y jerarquización. Un rizoma está compuesto por mesetas o espacios geográficos que no tienen principio o fin, ya que se encuentran siempre en el medio; son regiones cuyo desarrollo evita cualquier orientación hacia un punto de culminación o punto externo.

Para Deleuze y Guattari, no es fácil ver las cosas desde el medio ya que tendemos a verlo todo desde abajo hacia arriba o desde arriba hacia abajo, desde izquierda a derecha o desde un principio a un fin y viceversa. En este trabajo, intentamos explorar distintas posibilidades de penetrar la estructura narrativa de la obra del escritor americano Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969), al verla como un constructo rizomático que revela una resistencia de los discursos científicos a mantener una interdiscursividad con el discurso literario en cuanto, desde la tradición jerárquica arbórea de Occidente, el discurso científico se posiciona sobre el literario. Dicha resistencia de accesibilidad por parte de los discursos científicos se resuelve, en la obra de Vonnegut, como un discurso de ficción infantil. Sin embargo, el discurso literario recupera de las ciencias duras conceptos tales como el continuo espacio-tiempo y la geografía no-euclidiana, entre otros, y los reedita construyendo un heterocosmos ficcional que parodia a las narrativas tempranas de la ciencia ficción de los años 1940-1960. Aunque el proyecto último del autor no esté expuesto abiertamente, creemos que Vonnegut infantiliza dichas teorías parcialmente derivadas de la Teoría General de la Relatividad de Einstein y, en ese proceso, comunica desde la ironía que la literatura jamás podrá alcanzar a conceptualizar cuestiones tan complejas como las teorías que el autor retoma. La literatura solo lograría, así, construir una ficción trivial y casi ridícula cuando pretende, como lo hace Vonnegut, situarse como espejo de un cúmulo de ideas de alta complejidad e inalcanzable intelectualmente al ser no científico.

Entendemos que Vonnegut logra construir una estructura narrativa fragmentada al introducir, en la producción literaria de los años sesenta, un discurso de ciencia ficción que entre 1920 y 1940 existía como género para-literario o sub-género que se posicionaba al margen de una tradición literaria canonizada. Esta forma discursiva temprana del *pulp-magazine* o la *space-opera* le permiten al autor fragmentar la estructura narrativa al introducir el tradicional leitmotiv de la ciencia ficción: el viaje a través del tiempo y del espacio.

Billy Pilgrim, personaje principal de carácter excéntrico, narrador oral y espontáneo, exhibe su identidad rizomática. Billy se encuentra desprendido o “destrabado” de las categorías pasado, presente y futuro que constituyen el tiempo lineal y, al poder desplazarse a través del tiempo, se encuentra, asimismo, desligado de la categoría del espacio, lo cual destruye toda posibilidad de estructuras jerárquicas o de principio-medio-fin en el discurso. Precisamente, esta configuración propicia una estructura de pensamiento rizomática que le permite viajar de forma espástica en el tiempo. Su ser rizomático logra crear rupturas en un momento y un espacio determinados y explotar a una línea de vuelo o movimiento de velocidad que puede entenderse como espontaneidad, agilidad, pensamiento dinámico y creatividad. Billy puede vivir tres vidas múltiples de forma simultánea o existir en tres niveles ontológicos desde una perspectiva de plano. El lector tiene acceso, de esta manera, a una visión simultánea de la vida del personaje principal: (1) Billy, personaje cuya experiencia en la segunda guerra mundial es la de una breve estadía como prisionero en la ciudad de Dresden, inmediatamente después de su arribo como un simple asistente de capellán; (2) la vida de Billy junto con la estrella de cine desaparecida, Montana Wildhack, en el zoológico de Trafalmore; y (3) Billy, el optometrista de Ilium. Sin embargo, a pesar de que Vonnegut hace referencia a los años correspondientes a las tres vidas del personaje, reintroduciendo la posibilidad de que el lector reconstruya el relato desde una visión diacrónica y de estructura arbórea, creemos que la estructura narrativa se encuentra dominada por lo rizomático o por la estructura de mapa. Esto problematiza y genera incertidumbre en el lector si pretende reconstruir el relato en forma lineal ya que los tres niveles narrativos y ontológicos pueden ser al mismo tiempo pasado, presente o futuro.

Podríamos especular y establecer que la experiencia de Billy durante la guerra correspondería al presente y que su vida en Ilium y Trafalmore serían sólo fabulación como resultado de un desorden psicológico. Si situamos la categoría de presente en la vida de Billy en Ilium, entonces la experiencia del personaje en la guerra sería parte de su pasado y su vida en Trafalmore de un futuro, dentro del relato de la ciencia ficción como intertexto, o sólo un mundo imaginario. Por otra parte, si tomamos como punto de partida o decidimos que la vida de Billy en Trafalmore correspondería al presente, entonces su experiencia de la guerra y luego su vida como optometrista en Ilium podrían corresponder al pasado del personaje o quizás a simple fabulaciones de un desorden mental que se asemejaría a un simple flujo de conciencia por parte de un autor-narrador-personaje que tiene por fin problematizar no sólo la estructura narrativa sino el acceso al relato. Podemos decir, entonces que el lector podría entrar

y analizar la estructura narrativa, los personajes y conceptos de *Slaughterhouse-Five* desde los caracteres que constituyen el rizoma; es decir, podríamos hablar del libro como un ejemplo de estructura rizomática. Tanto en el relato de Vonnegut como en el rizoma no existen puntos o posiciones como las que presentan las estructuras arbóreas que caracterizan el pensamiento de occidente. El relato existe sólo como un plano de multiplicidades carente de unidad jerárquica. La estructura narrativa de *Slaughterhouse-Five* revela “la posibilidad y la necesidad de distribuir todas [sus] multiplicidades en un mismo plano de consistencia o de exterioridad, cualesquiera sean sus dimensiones” (Deleuze y Guattari 14). Y en ese deseo de distribuirlo todo en una sola página, la novela revela la resistencia del discurso científico al literario y viceversa.

Recapitulando, entonces, decíamos que Deleuze y Guattari utilizan el concepto de “rizoma” para describir sistemas teóricos que permiten visiones no jerárquicas del objeto de estudio, así como entradas y salidas múltiples en la representación e interpretación de datos. Como dijéramos, el sistema rizomático trabaja mediante conexiones transversales y elabora sobre planos horizontales del conocimiento. Prestado de la botánica, el concepto de rizoma deriva de la noción de “mutualismo”, el cual en biología se entiende como una interacción entre dos o más organismos a partir de la cual todos los miembros de la agrupación obtienen algún beneficio. Deleuze y Guattari abordan la relación que se establece entre un tipo de orquídea y un insecto, en la cual estas dos especies diferentes interactúan para formar una unidad múltiple o maquinaria simbiótica. Este ensamblaje está determinado por propiedades que van más allá de la suma de las partes. La combinación de estas partes heterogéneas forma una alianza más que una filiación y éstas establecen entre sí una comunicación de tipo transversal.

Deleuze y Guattari sostienen que el rizoma tendría ciertas características propias que harían que el sistema fuera heterogéneo y coherente al mismo tiempo. Los principios de conectividad y heterogeneidad indican que cualquier punto del rizoma está y debe estar conectado a cualquier otro y a todos las demás puntos del mismo. Este concepto, asimismo, apunta a la idea de que el rizoma no tendría principio y fin o entrada y salida y rompe con el concepto de genealogía, el cual indica que el ser humano se involucra en procesos de rastreo —de allí los árboles genealógicos— en vez de procesos de mapeo a partir de los cuales podamos descentralizar la búsqueda hacia otras dimensiones del sistema. Luego, el principio de multiplicidad indica que la unidad es en sí misma múltiple y establece que cuando los elementos heterogéneos que componen la unidad se modifican, la multiplicidad de la unidad también cambiará

según dicten las leyes o formas de combinación de los elementos que componen el rizoma. El principio de ruptura, asimismo, indica que un rizoma es indestructible ya que si una parte del sistema sufriera una ruptura, el sistema se autorregeneraría utilizando el resto de las relaciones establecidas entre sus partes. Es así que, a diferencia de un árbol, el rizoma no tiene una parte esencial o primordial generadora de vida; todas sus partes lo son.

Deleuze y Guattari hablan, además, de procesos de desterritorialización y reterritorialización, los que serían inmanentes a todo sistema rizomático y utilizan la alegoría de la orquídea y la abeja para explicar dichos conceptos. La orquídea, según los pensadores, desterritorializa al insecto al formar una imagen, un trazo o rastro de éste, y la abeja reterritorializa sobre esa imagen, es decir, el insecto es desterritorializado al transformarse en parte del sistema reproductivo de la planta pero, a su vez, éste reterritorializa a la planta al transportar su polen. Planta e insecto, como elementos heterogéneos, forman un rizoma: la orquídea se reconfigura para imitar los procesos de la abeja y establece a partir de ello una relación transversal simbiótica y la abeja adopta una serie de códigos y comportamientos que aportan a esta relación y que forman circuitos interrelacionados.

A pesar de que tradicionalmente se entiende que una narración cuenta con un principio y un fin, sabemos que ciertas ficciones producidas sobre todo a partir de la década de 1960 intentan romper con las ya mencionadas estructuras arbóreas de entrada y salida y construyen sistemas simbólicos horizontales que resisten interpretaciones lineales. Este tipo de narraciones, en realidad, exigen lecturas transversales. "Un rizoma", Deleuze y Guattari sugieren, "incesantemente establece conexiones entre cadenas semióticas, organizaciones de poder, las ciencias y circunstancias relativas a las artes, las ciencias y las luchas sociales" (7). La estructura rizomática de un texto permitiría procesos de interfaz o procesos de transición o conexión que facilitan el intercambio de datos y que conectan dos o más entidades distintas. Es así que Vonnegut en *Slaughterhouse-Five* construye una ficción rizomática en la cual intenta poner en contacto dos grandes sistemas de significación, a saber la ciencia y la literatura, en un intento de distanciarse del género de la ciencia ficción para dar lugar a un tipo rizomático en el que ellas se encuentren de manera saludable. Sin embargo, intentamos demostrar que esta narración expone, en realidad, la resistencia que se genera a nivel simbólico cuando se intenta estructurar un sistema rizomático a partir de elementos entre los cuales no es posible establecer una relación simbiótica o de ensamblaje.

Como se expuso anteriormente, sostenemos que Vonnegut crea una ficción de tipo rizomática haciendo uso deliberado de las posibilidades que este constructo otorga. Sin embargo, el autor reconoce que las teorías de las ciencias duras que pretende resemantizar no sólo escapan a su entendimiento sino además se sitúan en planos cognitivos desarticulados o inconexos a aquel que un trabajo de ficción pueda capturar. De este modo, su ficción banaliza nociones tan complejas como aquellas derivadas de las teorías de Einstein e infantiliza teorías universales como las originadas a partir de las conjeturas del matemático griego Euclides.

Alrededor del año 300 AC, Euclides ya establecía las reglas de lo que hoy se conoce como Geometría Euclidiana, la cual se focaliza en las relaciones entre ángulos y distancias en el espacio. En un primer momento, Euclides desarrolló la geometría plana, la cual se encargaba de estudiar objetos de dos dimensiones situados en una superficie plana. Luego, desarrolló la geometría sólida, la cual ya examinaba la geometría de objetos tridimensionales. Todos los axiomas desarrollados por el matemático griego se han codificado en constructos abstractos matemáticos, conocidos como el Espacio Euclidiano de dos o tres dimensiones. Estos espacios matemáticos pueden ser aplicados al estudio de cualquier espacio o dimensión. A partir de Albert Einstein y Hermann Minkowski, en la física y la matemática las tres dimensiones del espacio inicialmente formuladas por Euclides se combinan con una única dimensión, la del tiempo, para así formar una entidad múltiple o una variedad topológica de cuatro dimensiones que representa el espacio-tiempo, entidad geométrica en la cual se desarrollan todos los eventos físicos del universo. Este continuum espacio-tiempo resuelve la necesidad de unificar la localización geométrica del tiempo y del espacio, ya que la diferencia entre componentes espaciales y temporales es relativa según el estado de movimiento del observador.

Debido a que el universo tiene tres dimensiones espaciales observables, es usual referirse al tiempo como la cuarta dimensión y al espacio-tiempo como un espacio de cuatro dimensiones para enfatizar la inevitabilidad de considerar al tiempo como una dimensión geométrica más. En la física, el espacio-tiempo es un modelo matemático basado en la percepción Euclidiana del espacio en el cual las tres dimensiones corresponden al largo, ancho y profundidad, cuyas direcciones cardinales se definen según altitud, latitud y longitud, y la cuarta dimensión, ubicada ortogonal o perpendicularmente a las otras dimensiones espaciales es, como se dijo, el tiempo. De estas consideraciones teóricas, aquí condensadas y acotadas casi al absurdo, se desprenden otras reflexiones de estirpe científico con alto grado de aceptación académica, como por ejemplo la de los agujeros negros desarrollado por el reconocido Stephen

Hawking, físico, cosmólogo y divulgador científico británico. Según Hawking, en los agujeros negros se viola el segundo principio de la termodinámica —el cual dicta que cuando una parte de un sistema cerrado interactúa con otra parte del mismo sistema, la energía tiende a dividirse por igual, hasta que el sistema alcanza un equilibrio térmico— lo que dio lugar a especulaciones sobre viajes en el espacio-tiempo y sobre los conocidos agujeros de gusano. En física, un agujero de gusano, también conocido como un puente de Einstein-Rosen, es una hipotética característica topológica del espacio-tiempo, descrita por las ecuaciones de la relatividad general, la cual es esencialmente un 'atajo' a través del espacio y el tiempo.

A partir de Immanuel Kant, quien fuera el primero en concebir la posibilidad de una geometría diferente de la geometría clásica desarrollada por los griegos y expuesta por Euclides, y luego con mayor consistencia hacia principios del siglo XX se empieza a hablar de una geometría no euclidiana para referirse a cualquier forma de geometría cuyos postulados y propiedades difieren en algún punto de los postulados de la geometría convencional formulada por Euclides, como la geometría hiperbólica. Hacia 1920, Einstein aborda en su Teoría General de la Relatividad la problemática de la estructura geométrica del Universo, a partir de la cual muestra cómo la geometría del espacio-tiempo tiene curvatura, dando lugar a las especulaciones sobre los agujeros negros y de gusano y el viaje en el continuum espacio-tiempo.

Sin ánimo de dogmatizar estas concepciones teóricas, que como tales sólo son especulaciones con fundamento científico, cualquier intento de acercarse a las mismas con algún propósito de tipo esclarecedor parece insignificante. Vonnegut sin duda reedita lo destacado de las mismas y aquello con mayor potencial de comercialización, tal como lo hicieron las tan recordadas series televisivas de ciencia ficción de las décadas 1940-1960. En ese proceso de resemantización, Vonnegut construye una narrativa rizomática y, a su vez, circunscribe la experiencia literaria a un cúmulo de planos narrativos yuxtapuestos que jamás alcanzaría profundidad cognitiva.

Henri Lefebvre, sociólogo marxista francés, filósofo y crítico literario, en su obra *La producción del espacio* (1974) recupera el concepto de espacio euclidiano cuando habla de la supremacía del espacio sobre el tiempo, entendido este último como el tiempo histórico o humano. Lefebvre argumenta que el tiempo ha sido dominado por el espacio capital y habla sobre la sociedad del espacio abstracto, espacio que estaría compuesto de tres aspectos: el visual espectacular, el geométrico o euclidiano y el fálico. El intelectual francés expone que, en un primer

momento, los espacios heterogéneos de la naturaleza y el espacio social se reducen al espacio homogéneo de Euclides; es decir, estos se reducen a un *topos* de tres dimensiones. Luego, este espacio homogéneo se reduciría al espacio plano e ilusorio de representaciones de dos dimensiones. De allí, Lefebvre desprende la idea que estipula que el espacio no es una entidad concreta y opaca la cual pueda ser experimentada o vivida, como así también percibida y concebida. Por el contrario, el espacio sería una entidad abstracta y transparente a la cual se la observaría pasivamente desde la distancia. Entonces, según Lefebvre, lo que se ve no es el espacio sino una imagen del espacio y, de este modo, el mismo se presentaría como un texto para ser leído.

Lefebvre argumenta que el pensamiento occidental en general promueve “el sofismo básico por el cual la noción filosoficoepistemológica del espacio es “fetichizado” y el ámbito de lo mental envuelve al social y al físico” (Lefebvre 5) y sostiene que “la presuposición cuasi-lógica de una identidad entre espacio mental (el espacio de los filósofos y epistemólogos) y espacio real crea un abismo entre la esfera mental, por un lado, y las esferas físicas y sociales por el otro” (Lefebvre 6). En otras palabras, Lefebvre retoma algunas concepciones que establecen divisiones supuestamente claras entre estas esferas o ámbitos –mental, social y físico– y las cuestiona por ser altamente reduccionistas y absolutistas. Para el filósofo francés dicha distinción no existe ya que todo espacio es un producto o un constructo social complejo basado en la producción *social* de significados. De igual modo, el teórico literario norteamericano Brian McHale, en su obra *Ficción Posmoderna* (1987), hace referencia a la dualidad entre los mundos ontológicos de ficción y realidad. McHale indica que a pesar de que estos planos sean en parte paralelos, su geometría es de tipo no euclidiana por lo que en realidad se yuxtaponen al poseer una unión referencial doble. En este sentido, se considera a la geometría no euclidiana como una intrusión en la narración que irrumpe en el orden natural. Armado tal vez de estas vagas concepciones, Vonnegut parece haber construido una heterotopia foucaultiana como un “espacio en el cual fragmentos de un número de órdenes posibles han sido reunidos” y “donde espacios inconmensurables se yuxtaponen o superimponen” (McHale 18, 163).

Siguiendo con la visión de McHale cuando habla sobre el espacio posmodernista, podemos incluso ver la ficción de Vonnegut como un mapa que mantiene una relación *en abyme* con lo narrado. Es decir, Vonnegut crea esta red de conceptos y eventos, la cual mapea un estado de cosas, desde la vida del personaje principal hasta el bombardeo de Dresde, ubicando a los mismos hacia el infinito como generalizaciones sobre

problemáticas que el autor intenta examinar en su ficción. El poder de visión o percepción que les atribuye a los Tralfalmadorians, es decir la posibilidad de contemplar eventos y objetos en un continuum de espacio-tiempo de cuatro dimensiones, da cuenta de este poder universalizador de apreciación, concepto del cual se desprende la posibilidad de ubicar eventos narrados en relación *en abyme* con la secuencia en que los mismos acontecen. Es con el fin de lograr este efecto que Vonnegut juega con los constantes desplazamientos temporoespaciales de Billy. Claro que, como se viene sugiriendo en esta apreciación del trabajo del novelista norteamericano, el autor expone una vez más la suerte ridícula que han sufrido las teorías de las ciencias duras antes mencionadas al haber penetrado el mundo de la ficción. Sin hacer alusión explícita a esto, Vonnegut parece estar señalando que así como los discursos científicos de las matemáticas y la física silencian al literario porque prescinden de éste, el mundo literario sólo puede recuperarlos en una caricatura grotesca hiperbólica de los mismos, tal cual lo hicieran las ya nombradas tiras de ciencia ficción de las décadas 1940-1960.

La estructura interna, la red conceptual y el mapeo cognitivo de las concepciones teóricas brevemente mencionadas aquí e inconsistentemente recuperadas en *Slaughterhouse-Five* imposibilitan cualquier intento de ficcionalización. Los mundos semánticos que crean tanto estas ciencias duras como la literatura son mutuamente excluyentes. Si bien es cierto que cuando estos se encuentran se produce una irrupción en el orden natural y se fragmenta la estructura narrativa arbórea de principio y fin, de secuencias cronológicas, de binarismos, de centro y periferia, y de entrada y salida, el sistema que Vonnegut crea parece ser inestable o, al menos, discrepante o inconexo ya que su rizoma parece no reunir por lo menos uno de los principios esenciales de este tipo de sistema de sistema: el de conectividad. Las ficciones de tipo rizomáticas se estructuran siguiendo una red neuronal de relaciones intranarrativas a partir de las cuales ideas se yuxtaponen, creando tejidos semánticos. Este proceso de creación de significado o semiosis valida la pertinencia de estas relaciones, sobre todo cuando las mismas trabajan sobre un mismo plano de sentido. Desde esta perspectiva, *Slaughterhouse-Five* estaría constituido por *mesetas* o fragmentos autónomos comunicados entre sí y cada fragmento podría leerse en relación con cualquier otro y ser tomado como un principio o un fin más de la narración. Vonnegut crea esta malla de significados pero lo hace asociando mundos narrativos dispares que se excluyen mutuamente. Las teorías de las ciencias duras, sobre todo de la física y la matemática, que Vonnegut reedita y el modo en que las resemantiza excluyen y silencian la experiencia literaria.

Como señala McHale, a pesar de que sus autores no lo reconozcan abiertamente, las ficciones posmodernas han recuperado consistentemente motivos, contenidos y topos ontológicos de la ciencia ficción, como los viajes interplanetarios. Aún más frecuente es la adaptación del desplazamiento temporal –más habitual que el espacial– como motivo común a las narrativas de ciencia ficción. Al interpolar espacios incongruentes a través de estas estrategias se produce una doble visión que desorienta por un lado y que, por otro, cancela toda posibilidad de ficcionalizar la ciencia. Vonnegut parece querer alejarse de la producción de ciencia ficción, marcada en su carrera como lo indica McHale con sus publicaciones de 1950 y principios de 1960: *Player Piano* (1952), *The Sirens of Titan* (1959) y *Cat's Cradle* (1963), siguiendo el movimiento a nivel de producción en el cual el posmodernismo intentara desarrollarse paralela pero apartadamente de la ciencia ficción. En 1969, con *Slaughterhouse-Five*, Vonnegut se distancia de la ciencia ficción para la crítica literaria y crea una ficción compleja en motivos posmodernistas. Sin embargo, aun no logra ficcionalizar la ciencia como lo intentara hacer, usualmente de manera ingenua e infantil, la ciencia ficción. La literatura y la ciencia en la obra de Vonnegut aquí analizada no conforman un isomorfismo, de modo tal que esas dos estructuras o sistemas complejos se relacionen de manera coherente y puedan ser mapeadas la una hacia la otra. Por el contrario, en esta obra, Vonnegut arbitrariamente inserta sistemas semiológicos discordes pero, al mismo tiempo, expone que a partir de un algoritmo específico, podemos interpolar datos, muestreos y experimentos y crear nuevos mundos partiendo del conocimiento de un cúmulo de mundos discretos.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1980.
- Einstein, Albert. *El Significado de la Relatividad: Sobre la Teoría Especial y la Teoría General de la Relatividad*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- Einstein, Albert y Leopold Infeld. *La Física: Aventura del Pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1939.
- Hawking, Stephen W. *Historia del Tiempo: del Big Bang a los Agujeros Negros*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- Kellner, Douglas. "Deleuze & Guattari on the Rhizome." Philosophy of Education Chair. Graduate School of Education & Information

Studies, UCLA 10 Jul 2007 <<http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/kellner/deleuze.html>>

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1974

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.

Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. 1969. New York: Dial Press, 2005.