

IDIOS KOSMOS

CLAVES PARA PHILIP K. DICK.

Pablo Capanna (1992)

[Ir al índice](#)

IDIOS KOSMOS CLAVES PARA PHILIP K. DICK.

INTRODUCCIÓN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
PARTE I. VIVIR EN LA DESMESURA	4
Capítulo 1. Historia Clínica	8
Capítulo 2. "Paperback Writer"	18
Etapa Política (1951-1960).....	20
Etapa Metafísica (1961-1970)	25
Etapa Mesiánica (1970-1981).....	28
Capítulo 3. Un Sincretismo Californiano.....	30
PARTE 2. VINO VIEJO EN ENVASES DESCARTABLES.....	37
Capítulo 4. Falsificaciones, apariencias, ilusiones.....	37
Capítulo 5. Entropía y Caritas.....	44
Capítulo 6. Dioses y Demiurgos.....	52
Capítulo 7. Salvator Salvandus.....	58
PARTE 3. EL ALMA ESCINDIDA	67
Capítulo 8. VALIS: el Apocalipsis de 1974.....	67
Capítulo 9. No "hubo inmediata respuesta".....	79
Capítulo 10. Esquizoidia y Gnosis.....	92
APÉNDICE	119
Crítica androide y crítica empática.....	119
El cerebro dividido.....	135
BIBLIOGRAFÍA.....	140
LAS NOVELAS DE PHILIP K. DICK.....	140
NOVELAS DE PUBLICACIÓN PÓSTUMA.....	141
ANTOLOGÍAS DE CUENTOS	141
Entrevistas con Philip K. Dick.....	142
Bibliografía Crítica.....	142

INTRODUCCIÓN

A diez años de la muerte de Philip K. Dick, su fama ha crecido tan desmesuradamente como la trama de sus novelas. Quizá sea uno de los pocos escritores de ciencia ficción que no necesitan ser presentados.

Durante casi toda su vida, Dick fue una especie de Kilgore Trout, ese mítico folletín que imaginara Kurt Vonegut; seguido por fieles lectores en todo el mundo, pero recluido en el ghetto de la ciencia ficción casi a pesar suyo.

El azar, más que la perspicacia de la crítica, hizo luego de él, uno de los autores más estudiados; y ya una copiosa bibliografía indica que se está convirtiendo en algo así como un clásico posmoderno.

El cine alimentó su fama con el *Blade Runner* de Scott y el *Total Recall* de Verhoeven. Existen un premio Philip K. Dick y una sociedad Philip K. Dick. En su nombre se hacen seminarios y congresos en Francia, Italia y Gran Bretaña.

A esta altura de las cosas, también existe un mito Dick, surgido de la devoción de sus lectores y de la difusión de sus entrevistas con Rickman. Sus experiencias "místicas" y sus incursiones en el esoterismo, parecen haberlo convertido en un profeta, más que un escritor. Paul Williams afirma que, de haber vivido aún, Dick hubiese alcanzado el Premio Nóbel. Michael Bishop ha escrito una ingeniosa novela (*Philip K. Dick is Dead*, Alas!, 1988) en la cual Dick se convierte en un Salvador que vuelve de la muerte para redimir el mundo. Scott Apel afirma que Dick se le aparece en sueños e interviene en la política internacional. Como el mundo se vuelve cada día más dickiano, pronto alguien le atribuirá la caída del Muro de Berlín.

Vivimos en un tiempo en el cual, el vacío provocado por el agotamiento de las ideologías del progreso, tiende a llenarse de irracionalidad seudo religiosa. La ciencia ficción, quizá uno de los más influyentes mitos del siglo XX, ha producido su propio Mesías, y asistimos a la transformación de un notable escritor en un nuevo gurú.

Este trabajo no se propone tanto explicar a Dick como comprenderlo. Su intención es pasar revista a las peripecias espirituales de Dick, especialmente las de sus últimos años, en busca de un hilo conductor, y usando los textos como pretexto. Creo que Philip me lo hubiese perdonado.

Diciembre de 1991.

PARTE I. VIVIR EN LA DESMESURA

Edizesámen hemeautón
(*Anduve buscándome a mí mismo*)
Heráclito, Frag. 101.

En el año de 1946, hubo un adolescente californiano que, mientras barría el piso de un taller de radio y electricidad para costearse los estudios, tuvo su primer asombro filosófico. Dirigiéndose a los parlantes desarmados de un voluminoso tocadiscos, preguntó en voz alta si el disco que uno escuchaba era realmente "música" o más bien una simulación de la "verdadera" música, el sonido que producen los instrumentos. Las explicaciones que le diera entonces su patrón no debieron dejarlo satisfecho, porque un año más tarde se inscribía en un curso de filosofía en la universidad. Allí descubrió el platonismo, pero tuvo que retirarse precipitadamente de la clase cuando el profesor reaccionó en forma airada a una pregunta suya acerca del "valor pragmático" de la Teoría de las Ideas. Algunos días después, otro estudiante le dijo que no tenía derecho a plantearse el problema de la causalidad sin antes haber leído a Hume. Sin embargo, lo que para él resultó inadmisibile, fue la obligación de seguir un curso de entrenamiento como oficial de reserva como condición para ser alumno regular; fue suficiente para que abandonara la universidad.

Aficionado a la música barroca y asiduo lector de Proust, Stendhal, Flaubert y Joyce, el joven decidió leer por su propia cuenta los clásicos de la filosofía. Desprovisto de toda orientación, se sumergió en los textos de Plotino, de Maimónides o de los empiristas ingleses. La gran pregunta que se hacía en ese tiempo era de índole filosófica, aunque muy cargada de pragmatismo: "si Dios desapareciera, ¿de qué manera cambiaría mi experiencia de la realidad?"

Una profunda desconfianza hacia todas las apariencias, despertada por el estudio de los filósofos presocráticos, lo acompañaría toda su vida. Sufrió la tentación solipsista; la duda ante la mutabilidad y contingencia de todo cuanto llamamos "real" —incluyendo tanto la percepción sensible como la experiencia compartida— sería el talante más distintivo de su vida experimental; muchos años más tarde diría que fue su *raison d'être* (razón de ser).

Se sentía incapaz para todo lo que fuese análisis, aunque sí estaba dotado del espíritu de síntesis. Por ejemplo, lo que más admiraba en los filósofos estoicos era su incapacidad para abstraer. En efecto, cuando los estoicos hablaban del Logos espiritual, sólo atinaban a imaginarlo como una fuerza o energía que perneaba el universo; de la misma manera procedía él.

La búsqueda de certidumbres vitales más que de nociones abstractas, una imaginación desbordante y una personalidad hipersensible, lo hicieron escritor. Su formación autodidacta y otras contingencias de vida, lo encerraron prematuramente en un campo marginal: esa literatura popular llamada ciencia ficción, que aún no había sido hollada por los críticos. Había allí un público ingenuo y crédulo, y si uno tenía la suficiente habilidad para no salirse de las pautas comerciales, todo estaba permitido.

Fue así como se convirtió en el metafísico naif de la ciencia ficción: produjo innumerables novelas, sin tiempo para detenerse a pulir una obra maestra; pero su fama se extendió y alcanzó lugares como Francia, España, Italia, Holanda, Suecia, Alemania, Gran Bretaña, Japón, Australia y Argentina.

Tuvo una vida agitada, y no llegó a conocer la vejez, sólo fue consecuente con sus propias obsesiones, y abusó de sus fuerzas, quemando prematuramente su vida. Fue amigo de Timothy Leary y del obispo Pike, los grandes gurúes contraculturales de los años sesenta; John Lennon anunció alguna vez que estaba por producir una película basada en una de sus novelas.

Se llamó Philip Kindred Dick (1928-1982) y algunos lo calificaron de visionario. La suya fue una personalidad inestable y enfermiza, que varias veces cruzó el umbral de la locura. Su creatividad, su constancia y su enorme productividad intelectual, parecían desmentirlo. Produjo una descomunal cantidad de novelas y cuentos, para alcanzar sólo tardíamente el reconocimiento y una cierta prosperidad. Pero aún en sus obras más improvisadas y circunstanciales, siempre fue posible hallar un destello de talento.

En sus comienzos, aspiró a dirigirse a un público culto y a los críticos, pero muy temprano se vio encerrado en el ghetto de la ciencia ficción; se las arregló para eludir las estrictas convenciones del género y convertirlo en vehículo de su peculiar cosmovisión, amasada con lecturas filosóficas e impulsos místicos.

Le hicieron fama de escritor ácido, en la época en que las drogas daban prestigio, pero su fantasía nunca le debió nada a la química. Catalogarlo de escritor maldito fue una travesura francesa. Desde Poe y Baudelaire, los franceses se han empeñado en reivindicar a los marginales de la cultura norteamericana. Pero Dick fue mucho más que un contestatario, y el sistema tuvo que aceptarlo. Se lo rodeó de cierta fama de locura, que él mismo alimentó con sus desconcertantes apariciones en público.

Quizá haya estado loco, con toda la ambigüedad que la palabra tiene. La suya era una personalidad de marcados rasgos esquizoides; sufrió de manías persecutorias, alucinaciones y delirios; sus experiencias místicas de los últimos años se parecen mucho a la descripción de ciertos estados

sicóticos.

La locura no excluye al genio, pero tampoco es condición suficiente, como cree cierto persistente romanticismo. Su sicopatología no le añadió una sola pizca de talento. En todo caso, supo transmutarla en literatura; aún si efectivamente llegó a estar loco, asombra ver cuánto pudo hacer con su locura.

Para Dick, la escritura parece haber sido su mayor vínculo con la realidad y el principal aglutinante de su personalidad, aquello que lo mantuvo entero a través de las crisis psicóticas y los intentos de suicidio. La escritura fue su razón de ser; hizo de ella la antena que le permitía captar la "locura ambiental" con esa ingenua lucidez que caracterizó a otros esquizofrénicos talentosos, como sus admirados Kafka y Munich. Gracias a la escritura, Dick pudo mantenerse vivo, y nos sedujo con ella.

Su combate con la locura fue también una lucha entre la esperanza y la desesperación. Pero no fue un nihilista sino un hombre capaz de llevar, hasta sus últimas consecuencias, ciertas intuiciones que todos hemos tenido.

Así, supo hacernos sentir esa desconfianza por lo obvio, que es propia del filósofo, y esa evanescencia de lo real que atormenta al sicótico. Apostó por las caritas y la empatía, los nombres del Amor, en un mundo que veía degradarse en la entropía, ese Mal metafísico y absoluto que imaginó a la manera de esos predicadores fundamentalistas que habían aterrorizado a sus ancestros.

Sólo contaba con las armas de una imaginación tan carnal, que devoraba las abstracciones filosóficas, sólo para ponerlas en movimiento, y corporizaba sus dudas. Fue un buscador de Dios fracasado, que acabó enredándose en el dualismo. Pero su esperanza fue más fuerte que el delirio y la muerte, y merece el mayor respeto, por incongruentes que nos parezcan sus respuestas.

Se atrevió a objetivar esos temores que todos reprimimos, pero no lo hizo para revolcarse en ellos, como se estila, sino para trascenderlos. Fue un hombre ansioso de eternidad, tan libre y tan poco ortodoxo como para citar, con igual seriedad, a Platón y al Osito Winnie, a Parsifal y la naranja Crush. Tuvo que decir su verdad en el ámbito más inadecuado, y cuando se le comenzó a hacer un lugar en la cultura vio, con pesar, como su obra terminaba justificando las más insípidas labores académicas, mientras que otros lo convertían en objeto de culto.

Su vida y su obra son inseparables. La génesis de sus temas literarios, resulta un misterio si no la vinculamos con su azarosa existencia; una vida como la suya, abstractamente considerada, autorizaría a cualquier lego a diagnosticar las formas más agudas del deterioro mental, pero nunca a imaginar una obra tan rica.

Intentaremos, pues, un abordaje múltiple: psicológico, literario y

filosófico. Sin olvidar que todo "abordaje" es cosa de piratas.

Capítulo 1. Historia Clínica.

*"Quien me conoce por lo que he publicado, no me conoce".
(Leibniz)*

Los gemelos Philip y Jane Dick, nacieron prematuramente en Chicago, el 16 de diciembre de 1928. Raquíticos y desnutridos, pocos días después estaban por morirse, cuando una asistente social urgió a su madre que los hiciese poner en una incubadora. De todos modos, Jane murió un mes después.

Joseph Edgar Dick, el padre, había estado en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, y trabajaba en el lobby parlamentario de los ganaderos norteamericanos. Para Phil, fue una figura lejana y ambigua, que pronto desaparecería de su vida. La madre, Dorothy Kindred, era empleada del servicio forestal. Años más tarde, llegaría a ocupar puestos de importancia en el área de Minoridad de Ministerio de Trabajo; algo extraño si se tiene en cuenta su poca aptitud materna.

El fantasma de Jane acompañaría a Phil Dick toda su vida; se lo puede reconocer detrás de las incontables figuras femeninas, siempre morenas y autoritarias, que pueblan sus novelas, y pasa a ocupar el primer plano en su último año de vida. De hecho, del duelo por la hermana perdida, se enquistó en un núcleo traumático, el día que Philip preguntó a su madre por qué había muerto su hermana. La respuesta, supuestamente consoladora, fue que esa muerte había sido un bien; las piernas de la niña habían quedado escaldadas por una bolsa de agua caliente puesta al descuido y, de haber vivido, habría sido tullida.

Al parecer, según cuenta una de las esposas de Dick, su madre "le hizo sentir siempre, que era él, y no Jane, quien debería haber muerto". El propio Dick declaró alguna vez, que su madre había intentado envenenarlo.

La familia Dick vivió unos meses en Colorado, para radicarse pronto en California, donde cambió de casa varias veces. Cuando Phil tenía tres años, ya lo habían puesto en una nursery experimental. A los cuatro años y medio, sus padres se separaron. Phil comenzó a sufrir de asma y taquicardia, y una vez tuvo una parálisis histérica en la cual sentía que lo estaban estrangulando. Para completar el cuadro, cayó en la anorexia, negándose a comer hasta llegar a tener síntomas de desnutrición.

Su educación elemental, comenzó en un internado, y continuó en otro, dirigido por cuáqueros y especializado en niños con trastornos emocionales; esto ocurría en Washington, donde su madre se había mudado en 1935, después de la separación. Hasta su muerte, ocurrida en 1978, Dorothy Kindred fue una hipocondríaca; con ella el pequeño Phil se acostumbró a automedicarse. También era una escritora frustrada, que sólo

llegó a publicar algún cuento y, le inculcó a su hijo, la idea de que escribir era una tarea meritoria.

En 1938, Phil y su madre estaban de vuelta en Berkeley. Phil, que entonces se hacía llamar "Jim", dirigía su propio diario escolar. Cuando tenía doce años se aficionó a la música barroca, y casi al mismo tiempo descubrió la ciencia ficción. A los catorce años, escribió su primera novela (titulada *Return to Liliput*), y consiguió publicar un cuento en la página juvenil del periódico. Durante los años de secundaria, trabajó de cadete en un taller de electricidad y como portero de la radio de la Universidad. A los dieciséis años, comenzó a colaborar con el programa de música clásica que dirigía Herb Hollis en la misma radio.

Estos años fueron más tranquilos, aunque no dejó de tener trastornos: durante un examen creyó oír una voz que explicaba con toda claridad el principio de Arquímedes. Tuvo que terminar el High School estudiando en casa, con un profesor particular, porque tenía problemas para viajar en ómnibus: cuadros alternativos de claustrofobia y de agorafobia que le impedían salir de casa, y lo obligaron a recurrir a la terapia.

En esa época, dejó la casa materna y se fue a vivir con unos amigos. Su entrada —y casi inmediata salida— de la Universidad, a los diecinueve años, fue el primero de sus tres colapsos nerviosos, a los cuales alguna vez aludiera. Al año siguiente, en 1948, se casó con Jeannette Marlin, una compañera de estudios. El matrimonio duró apenas seis meses.

Dick había abandonado la Universidad, por negarse a seguir el curso de ROTC (Reserve Officers Training Corps: Cuerpo de Entrenamiento de Oficiales de Reserva), que entonces era obligatorio para todos los estudiantes. Ahora, se vio rechazado en el examen médico para el servicio militar a causa de su hipertensión. Consiguió trabajo en la casa de música de Hollis, volvió a casarse, esta vez con Kleo Apostolides, y compró una casa en Berkeley. Ayudado por el escritor Anthony Boucher, quien más tarde sería el editor de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, logró publicar algunos cuentos. Cuando llevó un ejemplar de *Planet Stories* al trabajo, su patrón le preguntó cómo alguien podía leer esas cosas, de manera que optó por no decirle que él las escribía.

Al parecer, estos fueron los años más duros de su carrera, por lo menos en el aspecto económico. Dick ha contado como compraba carne para perros, sin lograr convencer al carnicero que no iban a comérsela Kleo y él. Kleo, sin embargo, ofrece una versión mucho menos trágica de sus penurias. No faltaron las tentaciones, era la época de McCarthy, y ambos rechazaron un ofrecimiento para actuar como informantes a sueldo, infiltrados en la comunidad estudiantil izquierdista. Esto no impidió que Dick siguiera frecuentando algunos de los agentes del FBI que habían intentado comprarlo.

En 1952, Dick dejó la casa de discos e intentó ganarse la vida como

escritor; lo alentaba Boucher, a cuyos cursos literarios asistía. Su salud seguía siendo precaria: tomaba habitualmente medicación para combatir su taquicardia persistente, sufría desmayos de origen sicosomático, y un siquiatra le recetó, por primera vez, Semoxydrine, una anfetamina con la cual confiaba hacer frente a sus estados depresivos. Con ello, le creó un hábito o adicción que prácticamente no lo dejaría nunca.

Cuando comenzaba a abrirse paso como escritor, su madre volvió a casarse con un hermano de su padre, de manera que a los veinticinco años, adquirió una nueva y compleja familia, donde los primos vinieron a ocupar el lugar de hermanos. En 1958, Phil y Kleo se mudaron a un pequeño pueblo californiano, llamado Point Reyes Station. Con el tiempo, el lugar alcanzaría cierta notoriedad al convertirse en el centro de operaciones de una siniestra organización, llamada Synanon, a la cual Dick menciona a menudo en sus libros.

Allí, Phil conoció a Anne Rubenstein. Era la viuda de un poeta judío, quien le había dejado tres hijas, una gran casa y una renta. Phil se divorció de Kleo en 1960, para casarse [en Ensenada, México] con Anne. Durante un tiempo dejó de escribir y trabajó en la joyería que había abierto su nueva esposa. De ese matrimonio, nació [el 25 de febrero de 1960] su primera hija, Laura Archer.

Pero ya en 1961, Phil comenzó a sentirse encerrado e "incapaz de soportar la carga del matrimonio". Este sería su segundo colapso nervioso. El prolongado consumo de anfetaminas y alcohol, comenzó a provocarle sentimientos persecutorios. Su vida matrimonial se hizo agitada. Años más tarde, contaría cómo Anne había intentado aplastarlo con su auto y lo había perseguido con un revolver. Anne siempre lo negó pero, a su vez, contó como, tras abandonar la casa, Phil la había invitado a volver, sólo para negarle la entrada y amenazarla con un arma.

Un día de 1963, Dick tuvo una alucinación a pleno día, cuando creyó ver en el cielo una cara diabólica que lo miraba fijamente. La visión lo persiguió durante un año y, dio vida, al personaje central de su novela *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Aún bajo los efectos de su aterradora visión, buscó refugio en la religión. Inducido por Anne, se bautizó e ingresó a la Iglesia Episcopal, que muy pronto abandonaría. Pese a todo eso, entre 1963 y 1964, se las arregló para escribir diez novelas.

En 1965, tras concluir los trámites de su divorcio de Anne, sufrió un accidente de auto, al cual siguieron frecuentes "lagunas" amnésicas. Tras la separación, anduvo "sin dinero, viviendo en los suburbios de Oakland y tratando, por primera vez, con gente de la calle". Luego, admitiría que entonces "estaba yéndose rápidamente cuesta abajo"; su vida "no andaba bien", por que tenía problemas en su "mundo interpersonal". Era el tercer colapso nervioso.

Vivió un tiempo con Grania Davidson, hasta que conoció a Nancy

Hackett, una muchacha de veintiún años que había sido diagnosticada como esquizofrénica. Ambos se mudaron a San Rafael para que ella pudiera estar cerca de la clínica psiquiátrica. A través de Nancy, Dick trabó amistad con el obispo anglicano James Pike, una estrella de la "teología radical" de esos años, que acabaría siendo obligado a dimitir por herejía.

El suicidio del hijo de Pike, quien se disparó con un fusil durante un "viaje ácido", y la participación de Dick en las sesiones espiritistas que el obispo organizaba para comunicarse con su fantasma, contribuyeron a confundirlo aún más.

Entre 1964 y 1967 —en año en que nació su segunda hija, Isolde Freya— cedió a la moda e hizo algunas experiencias con alucinógenos: en total, probó LSD dos o tres veces. Sólo le sirvió para que volviese a aparecersele la imagen diabólica de Palmer Eldritch. "Todas las cosas horribles que había escrito, parecían hacerse realidad por obra del ácido" —declaró luego—. "Era un paisaje congelado, donde tras de enormes peñascos se oía un sordo latido. Era el Día de la Ira, y Dios estaba juzgándome como un pecador". Una vez creyó recordar una vida anterior, en la que había muerto agarrotado en los vestuarios del Coliseo, y se pasó horas delirando en latín.

La única experiencia feliz, en la cual se vio como un alma redimida por el Salvador, aparece incorporada en la novela *A Maze Of Death*. Bajo el efecto del LSD, escribió la segunda parte de *The Unteleported Man*, una novela fallida. Más adelante, la mezcalina le inspiraría el esquema de *Flow my Tears, the Policeman Said*.

Entre 1968 y 1969, murieron sus mejores amigos: Boucher, un fiel católico que le había enseñado a escribir, y Pike, el obispo anglicano que desapareció misteriosamente en el desierto palestino. Dick tenía entonces cuarenta años y, ambas muertes fueron una tragedia para él: "mis dos amigos creyentes morían uno tras otro", dijo luego.

En agosto de 1969 fue hospitalizado por pancreatitis. Pese a que había momentáneamente abandonado las anfetaminas, sus manías persecutorias habían crecido, tanto, que Nancy optó por abandonarlo. En una carta, Dick aseguró que ver irse a su esposa, hija y su mejor amigo en su propio auto, lo había destruido, tanto como si le hubiesen "robado el alma". Su primera reacción, tras la separación, fue una amnesia radical, que lo obligó a buscar apoyo terapéutico en el hospital del condado de Orange. Abandonó todos sus hábitos de vida regular y, durante un año y medio, vivió "en la calle". Se sumergió en la entonces floreciente cultura de la droga, sin hacerse adicto; frecuentó gente que jamás leía un libro e ignoraba totalmente su fama de escritor.

Abrió su casa a los personajes menos recomendables del vecindario: prostitutas, vagabundos, empleados de una estación de servicio que se pasaban la noche jugando a las cartas, fumando marihuana y

escuchando rock a todo volumen. Conoció a "Bárbara", una prostituta de diecinueve años de innata sensibilidad poética y, a la misteriosa chica del cabello oscuro que aparecería en varias novelas posteriores.

Pero también conoció los aspectos más sórdidos de ese mundo, aparentemente despreocupado. Uno tras otro, tuvo que acompañar a once amigos a internarse en sanatorios psiquiátricos: "vi personas que se habían destruido al punto de no poder completar una frase... la suya era una condición irreversible, de por vida. Era gente joven... fue como una visión del infierno". La novela *A Scanner Darkly* recogería todas estas experiencias; en su terrible epílogo, Dick desgrana la lista de sus amigos que murieron o se volvieron locos por causa de la droga, incluyéndose a sí mismo, con "daños pancreáticos permanentes".

Su manía persecutoria volvió a acentuarse; andaba armado y desconfiaba de sus vecinos. Como para alentarle, el 17 de noviembre de 1971, se produjo un hecho misterioso, sobre el cual nunca se haría la luz. Ese día, Dick había dejado la casa para ir a la ciudad; su auto se descompuso, quizás por sabotaje, y eso lo tuvo alejado todo el día. Al regresar, por la noche, se encontró con que su casa había sido saqueada y destrozada sistemáticamente: una poderosa carga explosiva había volado su fichero metálico, pero no faltaba dinero ni objetos de valor; sólo viejos cheques cancelados y pagados. La primera reacción de Dick, fue de alivio: pensó que ese atentado era la prueba de que no se estaba volviendo loco. A raíz del saqueo el crítico de rock, Paul Williams, le hizo una entrevista en *Rolling Stone*. Tanto en ésta, como en otras conversaciones que luego Williams recopilaría en un libro, se barajan todas las hipótesis posibles acerca de los autores y móviles del atentado; se sospecha de la CIA y del FBI; del grupo de extrema derecha, llamado Minutemen; de los terroristas negros de izquierda, los Black Panthers, que tenían una célula en el vecindario y ya habían tenido un altercado con Dick; hasta se sugiere que él mismo pudo haberlo hecho en un momento de ofuscación. Pero este era un atentado real, no una fantasía paranoide; alguien tenía motivos para perseguirlo, y esta irrupción de la realidad que reforzaba sus pesadillas, lejos de tranquilizarlo, lo alteró aún más.

Ese mismo año, Dick sufrió una nueva crisis pancreática. Su circunstancial compañera lo convenció, mediante engaños, para que se internara en un hospital de Palo Alto, para desintoxicarse de las drogas. Sin embargo, los médicos lo dieron de alta casi de inmediato. Dijeron que Dick no era un adicto; por el contrario, su hígado metabolizaba tan eficazmente las anfetaminas, que lograba eliminarlas antes de que hiciesen efecto. Un comentario irónico (o ingenuo) de Dick, acota que salía a tomar anfetaminas para combatirle insomnio.

En febrero de 1972, viajó a Canadá. Había sido propuesto por Ursula K. Le Guin como Huésped de Honor en la Convención de Ciencia

Ficción de Vancouver. Allí leyó su conferencia "*El androide y el humano*" en estado de visible alteración; muchos de los asistentes recuerdan sus ojos vidriosos y su voz entrecortada.

Pocos días más tarde hizo su primer intento de suicidio. Tras tomarse 500 gramos de bromuro de potasio, apenas alcanzó a discar el número de Asistencia al Suicida. Fue internado en X-Kalay, un centro para la rehabilitación de drogadictos, donde lo sometieron a una disciplina espartana. Tras varios días de limpiar letrinas y barrer pisos, fue dado de alta por no considerársele estrictamente un adicto: las anfetaminas, estaban entre las drogas "legales". Se repuso [regresó a Estados Unidos] y fue a radicarse un tiempo en Fullerton (California), invitado por un profesor que se proponía recopilar todos sus escritos en la biblioteca de la Universidad.

Dick tenía entonces cuarenta y cinco años. Conoció a Tessa Busby, con quien habría de tener su tercer hijo, Christopher Kenneth. Se casaron al año siguiente; Dick volvió a escribir, y su vida pareció ordenarse, ya sin penurias económicas y con una cierta estabilidad.

Pero al año siguiente, después de que su hipertensión obligara a hospitalizarlo nuevamente, comenzó a tener síntomas de despersonalización: sueños recurrentes en los cuales "no era él". Todo culminó el 2 de marzo de 1974, cuando tuvo su famosa experiencia mística. Durante varios días estuvo en un estado crepuscular, con alucinaciones auditivas (la voz de cierta inteligencia impersonal, que luego llamaría VALIS) y visuales (el paisaje real aparecería como sobreimpreso a la visión de la antigua Roma). Durante casi un año, en el cual se repitieron las manifestaciones originales, en forma cada vez más espaciada, creyó recordar vidas anteriores y tuvo accesos de glossolalia [situación sicopática en la cual, en enfermo, se imagina haber adquirido el conocimiento de un nuevo idioma con sintaxis y vocabulario propios], en los cuales hablaba griego y sánscrito. Con todas las "revelaciones" recibidas en ese periodo, compuso la Exégesis, una colección de cuadernos con apuntes que le servirían de base para varios libros posteriores, que nunca fue editada.

En 1976 volvió a repetirse una escena conocida: esta vez fue Tessa quien lo dejó, llevándose a su hijo. El escritor hizo entonces su segundo y más dramático intento de suicidio. Se cortó las venas, ingirió 49 tabletas de digital (solía tomar dos por día, para la hipertensión), mas 30 cápsulas de Librium. No conforme con esto, se encerró en el garaje con el motor del auto en marcha, para intoxicarse con monóxido de carbono. Cuando el motor se detuvo, y la sangre dejó de correr, telefoneó a la farmacia para encargar más Librium; su voz despertó las sospechas del farmacéutico, quien llamó a una ambulancia y alcanzó a rescatarlo con vida. La hipótesis de Dick era bastante inverosímil: aseguraba que se había salvado gracias a una tableta de chocolate que había ingerido poco antes, la cual habría neutralizado la acción de las drogas.

En el curso del mismo año, Dick volvió a someterse a un examen psiquiátrico. Vivió unos meses con Doris Sauter , quien también acabó por dejarlo. Tuvo una corta relación con Joan Simpson, quien lo recordaba como "un hombre muy ansioso, dominado por sus experiencias".

Al año siguiente, hizo su segunda salida de los Estados Unidos. Viajó a Francia para asistir al Festival en Metz, pero su comportamiento acabó por desconcertar aún a sus incondicionales admiradores franceses. John Brunner lo vio como "la persona más triste del mundo... en pleno deterioro". Peter Nicholls lo encontró agudo y divertido por momentos, pero capaz de hacer preguntas totalmente desconcertantes. A unos periodistas que lo acompañaban en un viaje en taxi, les confió que había recibido de Dios el don de perdonar los pecados.

Su discurso, otro fracaso oratorio, no fue menos sorprendente. Con el título "Si usted cree que este tiempo es malo, es porque no ha visto los otros", planteó el esquema de una ucronía, asegurando que en 1945 Dios había cambiado el curso de la historia para evitar que ganara el Eje y se hiciera realidad el mundo que aparece en la novela *The Man in the High Castle*. De esta manera, habría llegado a realizarse un mundo como el nuestro, donde aún era posible destituir a Nixon. Con total seriedad, aseguró que en marzo de 1974 había visto un presente alternativo, en el cual él mismo moría luchando contra las fuerzas del Anticristo que estaban por dominar el mundo y, que en marzo de 1975, había tenido una visión del Paraíso. Unos años más tarde, le confiaría a su hija con la misma convicción, que había hablado con los ángeles.

Los años 1978 a 1980 los dedicó a escribir sus últimas tres novelas, dominadas por la experiencia mística de 1974. A principios de 1981 sufrió un desmayo mientras conducía por la autopista. Los médicos le diagnosticaron agotamiento, pero Dick escribió a Russel Galen, su agente literario, que había tenido una premonición de la muerte. Ese año conoció a Gregg Rickman, asiduo lector y coleccionista de sus obras, a quien recibió en su casa durante un año, concediéndole una larga serie de entrevistas.

En los últimos tiempos, recrudesció su mesianismo: el 23 de septiembre de 1981, envió una circular a gran cantidad de personas (*La Carta de Tagore*) en la cual anunciaba el nacimiento de un nuevo Mesías en la India. Hacia el fin de sus días, se apasionó con las "revelaciones" del ilustrado inglés Crome, quien también anunciada la próxima aparición de otro Mesías, Maitreya.

El 17 de febrero de 1982 tuvo su última entrevista con Rickman , a quien despidió en la puerta con la misma afabilidad y buen humor que el lector puede encontrar en los dos volúmenes que reúnen sus conversaciones. Por la noche habló por teléfono con la crítica Patricia Warrick, y le dijo que no se sentía bien. A la mañana siguiente salió a la puerta y sufrió un ataque cardíaco paralizante. Fue hospitalizado y, tras

algunos días de "semivida", como él mismo hubiera dicho, murió el 2 de marzo de 1982, en Santa Ana. Sus cenizas descansan, junto a las de su hermana Jane, en Fort Morgan, Colorado.

Dick era un hombre corpulento, con tendencia a la obesidad; a muchos les recordaba un oso. Vivía, por lo general, recluido, aunque parecía tan incapaz de echar raíces en un lugar como de mantener una relación sentimental estable. Son muchos los que recuerdan sus repentinos cambios de humor, que también se reflejan en su discurso, fielmente reproducido por Rickman.

En sus diálogos con Rickman o con Williams, por momentos parece estar revelando una verdad metafísica con toda solemnidad, pero enseguida se desmiente o lo ridiculiza todo con un chiste. Por momentos es implacable hablando de sí mismo; en otros se siente investido por una misión, o bien muestra total indiferencia por su obra. Hablando con Williams, se empeña en confundir el nombre de uno de sus más conocidos personajes, y termina por aceptar la corrección de su interlocutor, como si la cuestión careciese de importancia para él.

Hablando con Rickman, por dos veces consecutivas llama Road Runner (el Corre caminos de los dibujos animados) a la película Blade Runner, basada en una de sus novelas. Patricia Warrick cuenta como se sorprendió al ver que en la novela VALIS el propio Dick anticipaba todas sus dudas y objeciones al analizar su experiencia mística.

Uno de los intereses de Dick fue la esquizofrenia, tema sobre el cual llegó a tener conocimientos bastante sólidos. Era la época en que la antipsiquiatría de Laing y Cooper reivindicaba al esquizofrénico como un ser creativo y sensible, pero Dick fue más lejos que ellos; conocía con profundidad la obra de Binswanger, y fue uno de los primeros en tomar contacto con la psiquiatría soviética de Vigotsky y Luria, cuando apenas se empezaba a conocerla en Occidente. Este interés teórico respondía a la necesidad de conocerse mejor.

Los rasgos esquizoides de su personalidad se traslucen en aquellos cambios repentinos de humor y actitudes de contrastantes. La escisión entre sentimiento y racionalidad (la *spaltung* de los psiquiatras alemanes) salta a la vista en un pasaje de sus conversaciones con Rickman, donde revela el origen de su preocupación por la empatía. Cuenta que a los ocho años, estuvo a punto de matar un grillo con una piedra, pero desistió cuando intuyó la indefensión que debía sentir el insecto y se apiadó del grillo. Sin embargo, poco más adelante, excluye a las cucarachas del discurso de respeto universal a la vida que acaba de formular, y se complace en relatar como aterrorizaba a sus amigos, hablándoles de su afición a cortar en dos a las cucarachas vivas.

Así como nunca supo qué hacer con su vida matrimonial, Dick

tampoco supo qué hacer con el dinero. Pese a su enorme producción, su relativo éxito comercial en Estados Unidos, y los derechos que especialmente en sus últimos años le aportaban las traducciones de sus obras, Dick se vio siempre acosado por las obligaciones hacia sus numerosas ex mujeres y, por la ayuda a sus amigos, a menudo drogadictos insaciables. Vivió siempre bordeando la miseria. Cuando tenía dinero, era sumamente generoso. No vaciló en enviar una contribución a Camboya, para alimentar a los sobrevivientes de la guerra, desoyendo las advertencias de sus amigos que le hacían notar que, de esa manera, estaba apoyando al Pol Pot. En 1981, entregó un cheque de \$ 1,000 dólares a la fundación antinuclear Karen Silkwood, colaboró con entidades filantrópicas, organizaciones para la rehabilitación de adictos, con los pobres de la Parroquia de Santa Ana, y se comprometió a costear los estudios de dos niños, uno mexicano y el otro de Appalachia.

Se sentía particularmente fascinado por la cultura alemana, desde que comenzó a estudiar alemán en la Universidad; de ello dan cuenta las abundantes citas literarias que aparecen en sus obras. Pero también muestra su ambivalencia el hecho de que sus estados totalitarios de ficción, siempre tienen un carácter germánico, y sus villanos llevan nombres como Bluthgeld, Hinkel, Denkmal, von Vogelsang o Luftteufel.

Hacia el final, tanto en *VALIS* como en su correspondencia privada, solía escindirse entre "Philip K. Dick" y "Horselover Fat". "Horselover" es la traducción del griego "Philippos" (amante de los caballos), mientras que "Dick" significaba "gordo" (fat) en alemán. Pero en realidad, su apellido era de origen escocés, y sus antepasados venían de Irlanda y Escocia.

Miriam Lloyd, una de sus amigas, lo recordaba como "una persona muy afectuosa, incapaz de cuidar de sí mismo. Era abierto y frontal; quizá esta fue una de las razones por las cuales recurriera a la droga, y el porqué de su vida recluida. Era incapaz de diferenciarse a sí mismo de la gente que le importaba".

Quizá la explicación de sus reiterados fracasos matrimoniales, pueda encontrarse en una carta de 1977, donde se entrecruzan un tema del Banquete platónico, con el trauma de la hermana Jane: "me comprometí en una activa búsqueda de mi contrapartida isomórfica; es decir, no busqué la ayuda del padre cósmico, sino la ayuda humana, la otra parte de mí mismo, la mitad perdida de mí mismo, reuniéndome con la cual hubiésemos podido ser un solo ser completo".

Sus hábitos de trabajo, acicateados por la necesidad económica y una inmersión total en el mundo de cada novela que estaba escribiendo, eran obsesivos. Solía tomar notas sin cesar, especialmente filosóficas. "Me pasaba semanas estudiando a un filósofo y haciendo comentarios a su obra". Luego, se ponía a escribir a un ritmo increíble —cuarenta, sesenta, y hasta noventa páginas por día— ensimismado en sus auriculares, llenos de

música clásica, tomando café y anfetaminas. Al finalizar una novela, solía pasarse varios días de convalecencia, totalmente agotado e incapaz de hacer nada útil. Estos picos de creatividad obsesiva, acompañados por lagunas de indolencia y momentos de bloqueo total, fueron constantes a lo largo de su vida.

Si resumimos en una ficha clínica la existencia de Dick, encontraremos sobrados elementos para un diagnóstico psiquiátrico. Abundan los factores esquizofrénicos, como el trauma de la hermana perdida, o el prematuro divorcio de los padres. En su vida, hubo cinco matrimonios, cuya duración promedio no llega a los cuatro años, y una serie de liasons esporádicas, con las cuales se llega a un promedio general de menos de dos años, para la estabilidad de las parejas que constituía.

Veinte años tomando anfetaminas en forma casi ininterrumpida, experiencias circunstanciales con alucinógenos, hipertensión crónica, algunas tendencias al alcoholismo, alucinaciones auditivas desde la adolescencia, una crisis confusional, dos intentos de suicidio, un mes de internación psiquiátrica, y muchos años de terapia en instituciones públicas; el todo, culminado con una muerte tan prematura como su nacimiento, a los cincuenta y cuatro años.

El más cauteloso de los profesionales que examinara una historia clínica como esta, no diría que se trató de una muerte imprevisible, sino de un deterioro progresivo, agravado por tendencias suicidas. Pero le resultaría difícil explicar su prodigiosa creatividad, el sentido del humor con el cual era capaz de mirarse a sí mismo, y su cordialidad, que testimonian todos los que lo conocieron. Resulta casi milagroso que una persona tan enferma, haya podido construir una obra tan rica, exorcizando sus propias obsesiones y evitando, por años, la desorganización mental, sin acabar prematuramente en una institución psiquiátrica.

Capítulo 2. "Paperback Writer".

"En la obra de un hombre, está la explicación de ese hombre"
(Paul Gauguin)

Una de las primeras y más fieles exégesis del pensamiento de Dick, fue la de Gregg Rickman. A diferencia de los críticos académicos, propensos a la tarea monográfica, Rickman era un entusiasta que había leído toda la obra dickiana, y en un breve ensayo proponía algunas líneas de interpretación. Este fue el trabajo con el que logró acceder a la amistad del escritor, y se convirtió en cronista privilegiado de su última evolución intelectual.

Contando con la aprobación de Dick, Rickman proponía entonces una periodización de su obra en tres grandes etapas, ignorando que ese año sería el último en la vida del autor.

En rigor, seis años antes, el crítico marxista Darko Suvin ya había hecho una propuesta de periodización. Atraído por la problemática social y la crítica del sistema que caracterizaba las primeras novelas de Dick, Suvin perdió interés en este autor cuando éste se fue inclinando por los temas metafísicos, y decretó que desde 1963 su creatividad se había agotado. En aquel trabajo, Suvin establecía tres etapas: 1952-1962; 1962-1965; 1966-1974. El tercer periodo ya sería el de la decadencia, estimando que en 1975 Dick ya había entrado en la esterilidad. Si consideramos la cantidad y calidad de las obras publicadas por Dick entre 1974 y la fecha de su muerte, tendremos una idea del apresuramiento de Suvin, quien no tuvo reparos en volver a publicar el mismo texto en 1983, sin hacerle rectificación alguna.

Otra periodización, sin duda mucho más ponderada, fue la que propuso la crítica Patricia Warrick, en su libro escrito después de la muerte de Dick. Warrick había entrevistado repetidas veces al escritor, y había intentado una sistematización de todos los lugares en los cuales transcurre su mundo de ficción (el "Cosmos de Fomalhaut"), que contaba con la aprobación de Dick. En su examen de la obra completa dickiana, Warrick distinguía cinco etapas: Aprendizaje (1952-1960), Madurez (1960-1966), Periodo Entrópico (1966-1973), Regeneración (1973-197) y Periodo Metafísico (1977-1982). Quizá el único defecto de esta periodización, es que parece calcada sobre el esquema de los matrimonios de Dick: la autora dice expresamente que el primer periodo corresponde a Kleo, el segundo a Anne, el tercero a Nancy y el cuarto a Tessa. Pese a que existe una innegable concomitancia entre las experiencias matrimoniales de Dick y las fases de su producción literaria, es preferible atenerse a la obra para descubrir en el propio desarrollo de ésta, su evolución espiritual, que

obviamente reflejará aquellas incidencias.

Volvamos, pues, al sencillo esquema de Rickman, que en su momento fue avalado por la opinión de Dick. Rickman proponía consideras sólo tres periodos: 1952-1960, 1962-1965 y 1966-1976. Con la novela, *A Scanner Darkly*, de 1977, se habría iniciado un cuarto periodo.

La idea de un cuarto periodo rondaba también por la mente de Dick. En sus cinco entrevistas con Rickman, el escritor le confió su intención de escribir una novela sobre el cuarto periodo en la obra de Beethoven. Dick había nacido el mismo día que Beethoven y, desde la infancia, había sido un devoto de la música culta, de modo que no es aventurado imaginar alguna identificación, sobre todo cuando confiesa "tenía que figurarme en qué podía haber consistido el Cuarto Periodo de Beethoven. Eso fue lo que me destrozó: tratar de pensarlo. Estudié los tres primeros periodos y traté de proyectar un cuarto, pero al hacerlo quebré el proyector, que era mi propio cerebro".

Paul Williams, otro importante interlocutor de Dick, propuso más tarde una modificación al esquema de Rickman, cuyos hitos principales respetaremos aquí, por entender que se ajustan mejor tanto a la evolución de su temática, como a los hechos decisivos de su vida.

Para orientarnos en la amplísima obra de Dick, de la cual otros ya han hecho un examen erudito y exhaustivo, habremos de convenir un esquema de tres etapas. La primera (1951-1960) abarca desde los primeros cuentos de ciencia ficción ("*Beyond Lies the Wub*" apareció en 1952), hasta la novela *Confessions of a Crasp Artist*, última de una serie de obras "realistas" que llegaría a publicarse muchos años más tarde. La etapa se cierra cuando Dick se casa con Anne, circunstancia que lo alejó por un tiempo de la escritura. Sin negar que ya es esta etapa aparecen esbozados los temas que habrían de obsesionarlo toda su vida (basta recordar que el primer cuento publicado encierra ya la temática de la redención que afloraría en las últimas obras), podemos convenir en caracterizarlo como etapa política.

El segundo periodo es el metafísico: abarca desde los años en que Dick escribió *The Man in the High Castle*, la novela que le permitió acceder a la fama en 1962, hasta la publicación de *Flow my Tears, the Policeman Said* (1970). Este periodo es, también, el más productivo; en él se escribieron casi todas las obras que los críticos consideran perdurables.

La última etapa (mesiánica) se abre con "la experiencia de VALIS" y termina con la publicación de *The Transmigration of Timothy Archer* (1981), incluyendo los proyectos inconclusos.

Si se había iniciado un cuarto periodo, es difícil saberlo ahora que la muerte cortó las posibilidades del autor; tan difícil como imaginar el cuarto periodo de Beethoven. En realidad, al estudiar la evolución espiritual de Dick, intentaremos mostrar cómo tanto su vida como sus

planteos llegaban a un callejón sin salida, y la muerte —presentida— no vino a interrumpir sino a cerrar un ciclo.

Etapa Política (1951-1960)

A los veinte años, Dick pertenecía a dos culturas mutuamente excluyentes. Aficionado desde la infancia a la ciencia ficción —un género entonces menospreciado por los intelectuales— su mundo era el de los estudiantes en Berkeley, y frecuentaba los mismos escritores que leían aquellos: Stendhal, Flaubert, Proust, Joyce, Kafka, Dos Passos; con el tiempo, sería admirador de Beckett y Borges.

Su más caro proyecto era llegar a ser un novelista a la altura de esos modelos literarios; una posibilidad que veía cada vez más lejos a medida que se iban acumulando sus manuscritos, en los cuales ningún editor tenía interés.

Pero, por otra parte, la amistad de Anthony Boucher, un escritor de buen gusto vinculado con el mundo de la ciencia ficción, le ofreció la oportunidad concreta de acceder a las revistas populares del género y, también de ganar el dinero que tanto necesitaba. Renunciando momentáneamente a sus proyectos, intentó la ciencia ficción y, entre 1953 y 1954, publicó nada menos que cincuenta cuentos. En la primera Convención a la cual asistió, sus colegas le aconsejaron escribir novelas, que rendían más en lo económico. Dick pensaba hacerse conocer en el campo de la ciencia ficción, y usarla como trampolín para lanzar sus novelas realistas; durante el año 1956, se dedicó casi exclusivamente a ellas, rechazando un ofrecimiento para trabajar como libretista de televisión en New York. Una primera muestra de su productividad intelectual asombrosa, es el hecho de que, paralelamente a las novelas y cuentos de ciencia ficción que publicó en la década del cincuenta, llegó a componer doce novelas realistas, algunas de las cuales como *Voices From the Streets*, tenían más de 600 páginas.

En julio de 1963 su encierro en el ghetto de la ciencia ficción quedó sellado al devolverle Scott Meredith, su agente literario, la totalidad de los manuscritos "literarios", que no habían logrado interesar a ningún editor. Pero, en septiembre del mismo año, obtuvo el Premio Hugo de ciencia ficción por *The Man in the High Castle*, con lo cual volvió a tener esperanzas. A partir de entonces, asumió su identificación con la ciencia ficción e intentó cultivar un híbrido que combinara las convenciones del género con sus crecientes inquietudes metafísicas. Hacia el final de su vida, la fama alcanzada le permitiría escribir con más libertad: su última novela, *The Transmigration of Timothy Archer*, es una narración realista aunque encierre algunos componentes sobrenaturales.

Según Kim Stanley Robinson, el leit motiv de las inéditas novelas dickianas adscriptas al realismo social, era "la destrucción de las relaciones humanas en el mundo de los negocios" y la exaltación de las virtudes del trabajo manual frente al burocrático.

En general, se trata de novelas verbosas y extensas, excesivamente detallistas y carentes de humor, que caracterizaría la obra madura de Dick. La narración es en tercera persona, y no existe un protagonista único, sino un contrapunto entre los representantes de la clase dominante y la dominada. Los personajes femeninos están calcados sobre los de Thackeray en *Feria de Vanidades*: las "Becky Sharp" son ambiciosas y manipuladoras, y las "Amelias" son débiles y pasivas, con claro predominio de las primeras, lo cual le ganaría la fama de "misógino".

El modelo de narración multifocal, con varios personajes centrales, tramas y subtramas que se entrecruzan, procede sin duda de John Dos Pasos, maestro del realismo social norteamericano, a quien Dick cita alguna vez con respeto.

Más tarde, Dick volvería echar mano de estos textos para reciclarlos en sus novelas de ciencia ficción. El lector puede encontrarse aquí con nombres como Jim Briskin, Looney Kluge, Jack Isidore, Leo Runcible o Jim Fergusson, que le resultarán conocidos si ha leído las novelas de ciencia ficción de Dick; tropezará con la idea del falso fósil en *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike*, que habría de reaparecer en *The Penultimate Truth*; con un esbozo de la visión del "mundo tumba" en *Puttering About in a Small Land*, y con una doctrina de la inmanencia divina, por la cual el mundo físico habrá de transformarse en Dios, en *Voices From the Street*.

Dick renegaba —injustamente— de casi todos los cuentos de ciencia ficción que publicó en esa época; insistía en que había sido un pésimo escritor, "increíblemente convencional" y autor de historias "muy mal contadas". En esos cuentos se encuentran, ya prácticamente todos los temas dickianos, en diverso estado de desarrollo: los simulacros ("*Second Variety*", 1953; "*Impostor*", 1953; "*Colony*", 1953; "*The Father-Thing*", 1954, "*Pay for the Printer*", 1956); la impostura y el engaño que en la etapa metafísica se convertirían en un cuestionamiento de la realidad física misma, ya están en "*The Days of Perky Pat*" (1953). A veces, el impostor puede resultar mejor que el original, como en "*Human Is*" (1955), o convertirse en emblema de la condición humana, como en "*The Electric Ant*" (1969), que ya corresponde a la etapa metafísica. Aún, el gran tema de la irrealidad, resuelto en clave esotérica, se anuncia en "*Upon the Dull Earth*" (1954).

El pacifismo de algunos de estos cuentos, es una sublimación dickiana de la vieja obsesión de John W. Campbell por la guerra nuclear. Aparece en cuentos ambientados en el holocausto atómico como "*Second*

Variety" (1953), *"The Days of Perky Pat"* (1953), *"Breakfast at Twilight"* (1954) y *"Foster, you're Dead"* (1954); este último cuento fue traducido, entonces, por la revista soviética Ogoniok.

También hay esbozos distópicos de un futuro dominado por las máquinas en *"Autofac"* (1955) y *"Service Call"* (1955). La manipulación política, que sería el tema central de *The Penultimate Truth*, se anuncia en *"If There Were no Benny Cemoli"* (1963). Pero ya en *"The Mold of Yancy"* (1955), era una sátira de Eisenhower y *Eye in the Sky* (1957), una crítica del macartismo, aunque resuelta en clave conformista.

Las novelas de ciencia ficción de la colección ACE, que le abrieron lentamente el camino a la fama y le permitieron ganarse la vida durante muchos años, estaban encuadradas en un férreo esquema comercial. Pese a la gratitud que Dick sentía por su editor, Donald Wollheim, siempre tuvo que luchar contra sus limitaciones. Los ACE-Doubles eran libros de bolsillo peculiares: dos novelas en un solo volumen, que se vendían al reducidísimo precio de treinta y cinco centavos. La norma establecía que las novelas debían ser "de aventuras" y ajustarse a una pauta de 6,000 líneas, ni una más ni una menos. Era difícil concebir una obra "literaria" en esas condiciones, pero pese a todo, Dick se las arregló para subvertir con su poderosa creatividad unos moldes tan estrechos.

En las novelas que escribió para la colección ACE (*Solar Lottery* (1955); *The World Jones Made* (1956); *The Man who Japed* (1956); *Eye in the Sky* (1957); *The Cosmic Puppets* (1957); *Time Out of Joint* (1959); *Dr. Futurity* (1960) y *Vulcan's Hammer* (1960), Dick ya insinuaba todos sus grandes temas.

Pese a respetar los requisitos formales de la colección, su ciencia ficción era bastante anómala. Sus futuros no eran utópicos ni apocalípticos, sino decadentes; sus intrigas eran transparentes parábolas de los conflictos políticos y económicos de la posguerra: el poder de las grandes corporaciones, visto desde la óptica de sus víctimas, el sistema militar-industrial, la manipulación de la opinión a través de los medios.

Es posible trazar un paralelo entre la primera ciencia ficción dickiana y la "novela negra" policial. Ambas eran literatura de masas, pensada como algo efímero y sometida a los imperativos del mercado. Al igual que los grandes narradores del género policial, Dick acostumbraba a "canibalizar" sus textos, refundiendo varios cuentos en una novela, y retomando ideas ya esbozadas o malgastadas.

Al igual que en los policiales "negros", en las novelas "políticas" de Dick se habla mucho de dinero, intereses y objetos de la vida cotidiana, de corrupción, ambientes sórdidos y antihéroes. Muchos personajes llevan incluso los nombres de sus amigos, de calles, negocios y domicilios reales.

En las novelas de esta época, aparecen ya estructurados ciertos "módulos" que señalara la sagacidad de Sandra Miesel en la primera reseña

de *Eye in the Sky*: los matrimonios desavenidos, el antihéroe endeudado, los monopolios todopoderosos, la deshumanización y la resistencia a la opresión.

Para reflejar la complejidad de los conflictos sociales, en este periodo Dick usa una técnica multifocal tomada de John Dos Pasos. En sus novelas no existe un protagonista en torno al cual gira la narración como un foco único, sino varios personajes centrales: dos en *Solar Lottery*, seis en *Time Out of Joint*. Junto a la trama central, en la cual se entretajan las historias focalizadas en aquellos personajes, a menudo hay varias tramas secundarias, algunas cerradas en sí mismas.

Pero, en esta etapa, los personajes no sólo son focos narrativos, sino referentes de clases sociales y estructuras de poder político. La estructura típica de una novela dickiana de esa época tiene dos focos: el Gran Protagonista (poderoso) y el Pequeño Protagonista (rebelde). Cuando no hay Gran Protagonista, su lugar lo ocupa el Sistema. Ambos tienen algún vínculo en común (en *Solar Lottery*, por ejemplo, tienen la misma amante). El Gran Protagonista está rodeado de sus esbirros y cómplices; el Pequeño Protagonista tiene camaradas, aliados y, a veces, aliados remotos: esta circunstancia suele dar lugar a una o varias tramas secundarias.

Se narra en tercera persona, aunque por momentos el autor adopta el punto de vista omnisciente. A través de toda una red de historias, queda delineada una situación compleja; a veces las tramas se entrecruzan y refuerzan mutuamente, dejando cabos sueltos. El recurso a la multifocalidad apunta a que el lector haga su propia síntesis, de manera activa. En una novela posterior, para acentuar la multifocalidad, se llega a repetir una misma conversación, con pequeñas variantes, según la posición que ocupaban uno y otro narrador (*A Maze of Death*, capítulo 4).

La temática político-social de sus novelas, hizo que Dick adquiriera cierta reputación de escritor de izquierda, quizá alentada por el director de la colección, Donald Wollheim, quien había sido marxista en su juventud. Con cierto apresuramiento, Thomas Dish llegaría a asegurar que Dick era "el único escritor marxista de la ciencia ficción". Según Disch, *Solar Lottery* es "una alegoría casi-marxista", aunque reconozca que su tema principal es, en realidad, la trascendencia y la búsqueda de redención.

En su niñez, Dick había tenido una niñera comunista que, antes de la guerra, de pasaba horas hablándole de los obreros de Stalingrado. Siendo estudiante, había adquirido las costumbres y el lenguaje de los intelectuales izquierdistas de Berkeley; tuvo su poster del Che Guevara y llamó "Chai" al rebelde de su novela *Vulcan's Hammer* en homenaje al Che. Quizá esto lo haya hecho sospechoso para algunos, pero lo cierto es que más tarde tendría amigos policías, marginales, homosexuales y drogadictos, sin ser uno de ellos.

Precisamente cuando se comenzaba a catalogarlo como "marxista",

Dick estaba en plena polémica con sus amigos de Berkeley. Había colgado en su habitación una foto que mostraba a unos alemanes de las zonas ocupadas enfrentando con palos y piedras a un tanque ruso. Sus amigos condenaban su actitud como "reaccionaria" precisamente por tratarse de alemanes y rusos. Dick les respondió que, cada vez que viera hombres inermes que tenían el coraje de enfrentar la prepotencia de un tanque, él estaría de su lado. En sus últimos días, llegaría a afirmar que "si Dios se pone a fabricar bombas y el Anticristo se ocupa de los pobres, yo estaré con el Anticristo".

Dick nunca fue un activista político, sino "un romántico al estilo de Sturm und Drang", como alguna vez se definió. Así como en un momento el FBI quiso comprarlo como delator, en otro lo calificó de subversivo; quizá todo esto haya tenido alguna influencia sobre el atentado de 1971.

La postura política de Dick era anticapitalista, pero de ningún modo marxista. Partía de su veneración por el trabajo manual y la defensa del pequeño empresario, paternalista y servicial, aplastado por los monopolios. En *Martian Time-Slip* es donde más claramente enunciará estos principios. Su Marte es la Nueva Frontera, "una pesadilla engendrada por el capitalismo salvaje" donde reinan el racismo, el desprecio por el hábitat natural y la explotación de los colonos, donde el pequeño empresario civilizador sucumbe ante las grandes corporaciones monopólicas. Darko Suvin sugiere que AM-WEB, el nombre de una de las empresas que explotan Marte, puede ser la sigla de American Web, la "red americana" de los grandes negocios. También, en el cuento "Paycheck" que trata una revolución, se trata de una "revolución liberal" y antimonopólica, iniciada por una pequeña compañía familiar.

Pero las contradicciones de Dick, también se daban en lo político. Le fascinaban los líderes carismáticos y, así como aborrecía en nazismo, siempre sintió admiración por Mussolini: "pienso que Mussolini fue un hombre muy, pero muy grande" le confió a Rickman. El dictador italiano, le sirvió de modelo para el personaje de Gino Molinari, el líder indiscutido y paternalista que se inmola para salvar a la tierra en *Now Wait for Last Year*.

Más allá de sus arbitrariedades ideológicas, no puede negársele a Dick una aguda sensibilidad política, que por momentos raya en la intuición profética. En *Time Out of Joint* (1959), aparece un excéntrico grupo juvenil que preanuncia tanto a hippies como a punks. El clima supersticioso y mágico de *Solar Lottery* (1955) es mucho más actual hoy, que cuando la novela fue escrita. En ella, también aparece el asesinato del Presidente, como un rito institucionalizado, muchos años antes de la muerte de Kennedy. Las conspiraciones y manipulaciones de la opinión que ocupa el centro de su novela *The Penultimate Truth* (1965), parecen presagiar el clima político-cultural que años más tarde desembocaría en Watergate. En

Vulcan's Hammer (1960), se usan los sanatorios psiquiátricos como campos de concentración para los disidentes políticos, y en *The Unteleported Man* (1966), se anuncia la reunificación de Alemania, con el nombre de Neues Einige Deutschland.

En *The World Jones Made* (1956), describe con detalles un espectáculo sexual en vivo, cuyos espectadores se estimulan con drogas. En *Eye in the Sky* (1957), se ven menores de edad consumiendo bebidas alcohólicas en un bar. Tan aceleradamente han cambiado las pautas culturales, que hoy nos parece anacrónica la actitud escandalizada con la cual Dick presentaba entonces tales situaciones.

Dick no fue un ideológico ni un militante, sino un "activista introvertido", como lo calificara Pierce. Una sola vez, en 1968, participó en una concentración política, de corte pacifista. Pero hacia el fin de su vida, se había construido una versión romántica del pasado, y no tuvo reparos en decirle a Rickman que "durante muchos años me vi comprometido en la acción política, hasta que súbitamente tuve mi experiencia religiosa de 1974"; ahora veía ambas etapas como una preparación de su mesianismo final.

Etapas Metafísicas (1961-1970)

Pese a que el periodo de mayor estabilidad mental —los años del matrimonio con Kleo— había pasado, y se avecinaba una etapa en la cual comenzarían las visiones y las manías persecutorias, este fue el periodo más creativo de la carrera de Dick. Fueron los años en que ganó reconocimiento internacional con obras como *The Man in the High Castle* (escrita en 1961), *Ubik* y *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, compuestas respectivamente en 1966 y 1968.

Junto a estos títulos, Dick ponía otra novela que situaba entre lo mejor de su producción, a pesar del silencio de la crítica: *Martian Time-Slip*. Tanto esta, como *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, fueron escritas en 1965, y *Galactic Pot-Healer* en 1969. El ciclo se cierra en 1970, cuando Dick escribe *Flow my Tears, the Policeman Said*.

Junto a estas obras maestras, hay una segunda línea de novelas menos acabadas pero rebosantes de ideas: *The Penultimate Truth*, *Clans of the Alphane Moon* y *Dr. Bloodmoney*, publicadas en 1965; *Now Wait for Last Year*, de 1966; *Counter-Clock World* de 1967 y *A Maze of Death*, de 1970.

Una tercera línea la componen varias novelas escritas generalmente para ACE, con pretensiones menores: *The Game Players of Titan* (1963), *The Simulacra* (1965), *The Crack in Space* (1966), *The Unteleported Man* (1966), *The Zap Gun* (1967), *The Ghanymede Takeover* (en colaboración

con Ray Nelson, 1967), *Our Friends from Frolix 8* (1970). También entre 1969 y 1979, compuso una novela que retomaba su temática "realista": *We Can Build You*, que habría de publicarse recién en 1972.

En su fugaz paso por la universidad, Dick había leído los fragmentos de los presocráticos. En un texto de Heráclito descubrió el gran tema que lo identificaría como escritor: desenmascarar las ilusiones, para descubrir la realidad última que está oculta tras el velo de lo aparente.

El tema, ya esbozado en algunos cuentos, se plantea decididamente en *The Man in the High Castle*, novela inspirada por el I Ching, el Libro de las Mutaciones chino. Sus personajes viven en una ucronía, en donde el Eje ha ganado la guerra; en su mundo existe un libro que cuenta la versión opuesta, en la cual vencieron los Aliados; pero tampoco se trata de la historia que nosotros conocemos. ¿Cuál es pues la realidad: nuestro mundo, el mundo de la novela, o el mundo de la novela que está dentro de la novela?

Para recrear en el lector tal sensación de irrealidad, Dick tuvo que modificar la estructura multifocal de sus primeras novelas. Aquí no hay dos, sino cuatro personajes principales (Tagomi, Childan, Frink y Juliana). Ya no hay dos niveles sociales, sino tres: el de los ocupantes japoneses de la costa Oeste, el de los colaboracionistas norteamericanos y el de la población sometida. El conflicto tampoco se da entre "los de arriba" y "los de abajo", sino entre todos ellos y una amenaza exterior (los nazis) que pone en peligro a todos. La estructura se complica porque, según ha observado Warrick, la novela se ha conformado según el modelo del I Ching, que Dick consultaba para resolver sus situaciones: los 15 capítulos constituyen un trigramma, con cinco capítulos por lado. El propio Dick, añade que en esta novela había experimentado técnicas narrativas desarrolladas en la posguerra por los estudiantes de francés de la Universidad de Tokio.

En *Martian Time-Slip*, en cambio, se vuelve al viejo esquema multifocal: siguen habiendo dos niveles sociales y cinco focos narrativos, de los cuales sólo uno está en el nivel superior. Aquí, el tema de la irrealidad se plantea por medio de la caducidad del mundo material y su tendencia a la entropía, denunciadas por un autista que es capaz de "ver" tras las apariencias. Un papel similar, también lo cumple la psicosis en *Clans of the Alphane Moon* y *Dr. Bloodmoney*, aunque el tratamiento dista de ser satisfactorio.

En *The Penultimate Truth*, el motivo vuelve a ser político: una impostura para mantener sojuzgada a la humanidad, urdida a partir de una falsa película documental que desvirtúa la historia de la segunda guerra mundial. También aquí la "verdadera" historia se desdibuja y se hace tan dudosa como un 1984 de Orwell. También se esconde una impostura y una horrible realidad, tras las apariencias en *Time Out of Joint*. En *Now Wait*

for Last Year se da la situación inversa: la realidad vislumbrada es mejor que la apariencia vivida.

El esquema multifocal prácticamente agota sus posibilidades en *A Maze of Death*. Aquí, la irrealidad es un sueño compartido que permite evadirse de una situación infernal. En *Flow my Tears, the Policeman Said* se confunden, de un modo inextricable, lo subjetivo y lo objetivo, por la acción de una droga que cambia la visión del mundo, pero ya hay un solo protagonista.

Quizá sea *Ubik*, con su mundo crepuscular y subjetivo, la obra que transmite de un modo más vivido y perturbador, esa incomodidad tan dickiana frente al mundo habitual, aparentemente sólido y seguro.

La multifocalidad va siendo relegada, pero no se extingue del todo; más bien evoluciona hacia una cierta "bifocalidad" que culminará, años más tarde, en *VALIS*, con la escisión entre el autor-personaje (Phil Dick) y el personaje-autor (Horselover Fat).

Esta dualidad aparece mucho antes en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Robinson entiende que en esta novela ya no hay dos protagonistas, sino uno solo, Rick Deckard. Lo mismo parecen haber entendido los guionistas del film *Blade Runner* (adaptación libre de la novela), al desplazar a las sombras al otro personaje principal, John Isidore. En un excelente análisis estructural, Patricia Warrick ha mostrado como, en realidad, en el libro hay dos historias paralelas: la de Rick, que encarna la ley y la lógica, y la de Isidore, que representa la intuición y el afecto. Uno es asesino, el otro enfermero. Cada uno de ellos tiene su contrapartida en el mundo sintético de los androides: Rick y Rachel, Isidore y Pris. El mundo humano tiene un Salvador, que media entre la racionalidad y el amor (Wilbur Mercer), y el mundo androide tiene su demonio tentador (Buster Friendly), que se burla de Mercer.

La pregunta metafísica que atraviesa la novela es "¿qué significa ser hombre?". Aquí, el sentimiento de irrealidad llega a hacer mella en la condición humana, pues hay hombres despiadados y androides filantrópicos.

El otro gran tema, que prefigura la problemática "religiosa" de la próxima etapa, se plantea como presencia del Mal absoluto en *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, y como visión dualista del mundo en *Galactic Pot Healer*. Una novela menor, *Counter-Clock World*, relaciona al tiempo con la disolución entrópica, y propone un purgatorio a partir del cual es posible la resurrección.

Etapa Mesiánica (1970-1981)

Entre 1970 y 1974 Dick escribió poco: fueron los años del vagabundeo, del atentado, los dos intentos de suicidio y la breve internación psiquiátrica. En ese periodo, salieron de la imprenta algunas obras escritas años antes, incluyendo una de las viejas novelas "realistas", *Confesiones of a Crap Artist* (1975). En 1976 se publicó *Deus Irae*, escrita en colaboración con Roger Zelazny; era casi un remake de *Dr. Bloodmoney*, pero en ella ya se deslizaban algunos elementos procedentes de la experiencia mística de 1974.

La gran sorpresa de este periodo, fue una nueva novela realista sobre el mundo de la droga, *A Scanner Darkly*, escrita en 1973 y publicada en 1977. Fue este, uno de sus libros más "negros" y desesperados, que transmitían todo el horror de la droga, sin necesidad de recurrir a discursos moralizantes; se limitaba a mostrar la destrucción de los personajes (en quienes retrataba a sus amigos de esa época) y, con ellos, a una sociedad hipócrita y suicida, donde el narcotráfico termina por sostener a los centros de rehabilitación, en un círculo infernal.

Luego vendría la experiencia "mística" de 1974, y las tres últimas novelas, directa o indirectamente vinculadas con ella: *VALIS* (1981), *The Divine Invasión* (1981) y *The Transmigration of Timothy Archer* (1982). *The Olw in Daylight*, la obra que debía rematar esa trilogía, quedó en proyecto.

En esta etapa, la narrativa pasa a ser más decididamente autobiográfica. La experiencia de 1974 —ya sea considerada una genuina visión mística o un colapso patológico— sería la obsesión de sus últimos años; Dick creía haber sido elegido como depositario de verdades metafísicas procedentes de una entidad casi-divina, que luego llamaría VALIS (siglas de "Vasto Sistema de Inteligencia Viva Extraterrestre"). Desde entonces, llevaba una especie de diario filosófico llamado Exégesis. Parte de este heterogéneo material fue a parar a una novela llamada *Radio Free Albemuth* (que luego sería publicada en forma póstuma) y, por fin, en *VALIS*, un libro genéricamente inclasificable que, según Williams, es "la primera novela metafísica picaresca del mundo". *The Divine Invasión* (cuyo título original era *VALIS Recuperado*), fue concebida como su complemento: recapitula todos los temas dickianos y retoma, por última vez, la multifocalidad.

La última novela publicada en vida de Dick, *The Transmigration of Timothy Archer*, tuvo por eje la figura de su amigo, el obispo Pike. La concebía como una autocrítica de la "manía religiosa" que lo había embargado desde 1974. De la búsqueda de la gnosis, iba evolucionando hacia un humanismo, que desembocaría en la actitud mesiánica que embargó sus últimos actos.

La complejidad —tanto espiritual como psicológica— de esta evolución, obliga a que le demos un tratamiento aparte, en los capítulos 8 y 9.

Capítulo 3. Un Sincretismo Californiano.

"Este es un mundo donde, por así decirlo, la filosofía sale a la calle"
(Stanislaw Lem, *"Dick, un visionario entre charlatanes"*, 1975)

Conforme a cuanto hemos visto hasta aquí, se entenderá por qué Dick se ha ganado la fama de escritor dominado por preocupaciones metafísicas y religiosas: "metafísicas", en cuanto especula sobre el fundamento último de la realidad, y "religiosas" por que aspira a comunicarse con aquél. De esta manera, Warrick ha podido calificarlo de "visionario", y Rickman estimó que en el futuro sería valorado más como filósofo que como artista.

Encontrar las fuentes del pensamiento filosófico de Dick y reconstruir su itinerario espiritual (tan difícil de discernir de su patología), no es tarea fácil. "En mi caso -decía Dick- la búsqueda religiosa está, en definitiva, basada en poderosas tendencias psicológicas".

Dick siempre fue un autodidacta que buceó sin método en las corrientes de pensamiento más dispares, desde los filósofos griegos hasta la teosofía y el gnosticismo, para buscar tanto respuestas como nuevas preguntas. Hizo su aprendizaje espiritual de modo errático, siguiendo hábitos omnívoros de lectura: la fuente más confiable de conocimientos fue, para él, la Enciclopedia Británica, a cuya autoridad solía remitirse, y donde intentaba resolver todas sus dudas.

Es preciso considerar el hecho de que los años de madurez de Dick, transcurrieron en el peculiar clima intelectual de la California de los años sesenta: la época de la campus culture, del flower power, la revolución sexual, la psicodelia y la antipsiquiatría. California era el epicentro de una anárquica revolución cultural que en su búsqueda de alternativas al establishment buceaba en la locura, las drogas y las corrientes espirituales más exóticas. El psicoanálisis, como dijera una vez Dick, era entonces una forma de vida. "En California, es posible comprar la iluminación de la misma manera que se compran guisantes en el supermercado", afirma uno de sus personajes.

Dick estuvo vinculado con dos de las figuras más célebres del mundo californiano de los sesenta: Timothy Leary, el gurú de las drogas psicodélicas, y el ex obispo de California, James Pike. Es casi seguro que conoció las ideas de la antipsiquiatría, por entonces en boga: R. D. Laing afirmaba que la esquizofrenia era una "brecha" del conocimiento antes que un colapso de la mente; David Cooper hacía de la familiaridad con la locura y la muerte las cualidades del "revolucionario". Muchos estudiaban el Bardo Thodol, el libro tibetano de los muertos, que pasaba por ser una segura guía para la experiencia psicodélica; otros tantos consultaban el I

Chin, el oráculo chino: Dick fue uno de los primeros y, quizá, uno de los promotores.

Sin embargo, la suma de todas estas influencias (cuyos rastros perduran en su obra), o un eventual catálogo de sus lecturas, no bastarían para explicar la evolución intelectual de Dick, si no consideramos sus peculiares mecanismos de pensamiento.

Como en cualquier artista, había en él un predominio de la imaginación, acentuado por cierta tendencia a traducir las ideas -aún los conceptos más abstractos de la filosofía- en imágenes y símbolos.

Uno de los rasgos del pensamiento del esquizoide, es precisamente la literalidad, que consiste en visualizar las metáforas en términos "concretos", de la misma manera que lo hace el niño antes de la adolescencia. Dick acostumbraba a jugar con esta tendencia para exorcizar algo que quizá temía reconocer en sí mismo. La literalidad era, para él, un rasgo negativo del autista y del esquizoide (a quien diferenciaba netamente del esquizofrénico), que tenía su paralelo en la insensibilidad afectiva.

Uno de sus primeros cuentos ("*The Eyes Have It*", 1953) se basa en el equívoco de alguien que lee un relato convencional e interpreta literalmente todas sus metáforas. Donde el narrador dice "sus ojos se pasearon por la habitación", entiende que se trata de un monstruo capaz de desprenderse de sus ojos. También cabe recordar, el juego de traducciones con que se divierte el protagonista de *Galactic Pot-Healer*: consiste en hacer traducir una metáfora del ruso al chino, del chino al alemán y del alemán al inglés, obteniendo resultados absurdos. Aquí, quien cae en la literalidad del autista, es la computadora que traduce. Un diálogo nonsense de la misma obra ilustra este mecanismo: "¿Le gusta Yeats? No sé; nunca lo he comido"; "¿Le gusta Wagner? No sé, nunca he wagnido" (capítulo 13).

El test de los Proverbios de Benjamín, sirve precisamente para detectar la literalidad del esquizoide; consiste en probar la capacidad para percibir el sentido figurado de una frase común ("escoba nueva barre bien", "la piedra que rueda no se cubre de musgo"); este test sirve para comprobar que Pris (en *We Can Build You*) y Bill (en *The Transmigration of Timothy Archer*) son esquizofrénicos. En *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Es una de las pruebas usadas para determinar si un androide se hace pasar por humano, junto al test de la empatía.

Sin embargo, la imaginación de Dick tiende a visualizar las metáforas, tanto como a materializar las abstracciones y dogmas. Dick entiende la "transubstanciación" aristotélico-tomista como la impregnación del universo físico por dios. Todos dicen que "la publicidad es una plaga": Dick imagina unos avisos comerciales que persiguen al consumidor como moscas (*The Simulacra*). La metáfora del Deus ex machina se vuelve una verdad tangible en *Our Friends from Frolix 8*: la divinidad desciende a la

Tierra en una máquina espacial.

Otra característica del pensamiento de Dick, es su tendencia a ramificar las alternativas, lo cual explica su interés por la ucronía y los mundos paralelos. Según le hiciera notar, por primera vez Patricia Warrick, Dick partía, por ejemplo, de la situación X. Su negación, sería "-X"; una segunda negación daría "-(-X)" lo cual, en la lógica tradicional nos daría nuevamente X. Pero, en el caso de Dick, la doble negación, en lugar de anularse, da por resultado una profundización de la negación simple: una tercera alternativa, que no es X ni "-X".

Con este peculiar estilo de pensamiento, Dick se acercó a la filosofía y la teología para buscar respuestas a los interrogantes de índole metafísico y religioso que paulatinamente se fue planteando. Dorothy Kindred le dio a su hijo una educación indiferente ante la religión. En cambio, la abuela era cristiana creyente y practicante: descendía de una familia donde figuraban ministros del culto, y tuvo cierta influencia sobre Phil. Algunas huellas también puede haberle dejado el paso por el internado de los cuáqueros.

En su juventud, Dick se consideraba ateo. Sus primeros cuentos habrían de reflejar los cursos de filosofía antigua y las lecturas filosóficas posteriores. Es así como descubrimos las paradojas de Zenón en el cuento "*The Undefatigable Frog*". En "*Upon de Dull Earth*" se anticipa en muchos años el interés que llevaría a Dick hacia el emanatismo neoplatónico y la gnosis; también utiliza deliberadamente la teoría platónica de las Ideas y el principio escolástico de la individuación por la materia. La novela *The Penultimate Truth* también es una adaptación de la alegoría platónica de la caverna, donde el protagonista sale por primera vez a la luz, y descubre que había estado viviendo en un mundo ficticio.

Los pensadores griegos que más influyeron en Dick, fueron Heráclito y Platón. El fragmento 123 de Heráclito (que Dick cita en *The Divine Invasion*) es quizá una de sus claves intelectuales más importantes: *physis hryptesthai philei*, "la naturaleza ama ocultarse". También la noción heracliteana de *dókos* (apariencia) fue asumida por Dick como concepto central de su pensamiento. Más tarde, la relacionaría con el Velo de Maya de los budistas: la ilusión que encubre la realidad. Toda esta línea de pensamiento desembocaría, a través de Jung, en la gnosis valentiniana, el sistema filosófico-religioso que Dick asumiría como propio.

En los primeros cuentos de Dick, también pueden encontrarse algunas referencias a la Biblia, utilizadas meramente como material literario. Así, en "*The Builder*" (1954) actualiza la historia del arca de Noé; pero en "*Prominent Author*" (1954), la propia Biblia aparece como la historia de las apariciones de un falso Yahvé, quien en realidad es un modesto empleado que viaja por el tiempo sin saberlo.

Un nuevo elemento, el dualismo, se introduce con la novela *The*

Cosmic Puppets. Por exigencias de la trama, Dick se vio obligado a efectuar algunas lecturas para documentarse sobre la religión del Zoroastro. Desde que hubo descubierto el dualismo, que tanto se adecuaba a sus tendencias esquizoides, no pudo abandonarlo. También comenzó a plantearse otro gran problema: la existencia del Mal, incompatible con la idea de un Dios omnipotente.

En la época de su tercer matrimonio, Dick leyó a Freud y a Jung. Por influencia de Anne, se interesó más por Jung, cuya obra llegó a conocer en profundidad. Jung lo llevaría por el camino de la gnosis; el psiquiatra suizo fue uno de los renovadores del gnosticismo y, muchos años más tarde, sería convertido en un profeta del neopaganismo.

En esa época, Jung y Wilhelm acababan de publicar su exégesis del I Ching: de ella tomaría Dick su interés por el Zen y el taoísmo. *The Man in the High Castle* se estructuraría sobre la base del I Ching, al cual solo dejaría de consultar muchos años más tarde. Dick también se interesó por la teoría de la sincronicidad de Jung y Pauli, a la cual menciona al pasar.

Tras la alucinación de 1963, en la cual creyó ver la figura del Mal, se volvió momentáneamente hacia el cristianismo. Su superficial "conversión", también fue obra de Anne; ella le recomendó ingresar a la Iglesia Episcopal, con el dudoso argumento de que estaba "llena de gente respetable". Su paso por la iglesia fue fugaz, pero sus lecturas teológicas le dejaron un interés obsesivo por la Eucaristía: la noción de "transubstanciación", que interpreta a la manera de Teilhard de Chardin, sería una idea clave para él. Cierta interés especulativo por la teología, se refleja en la novela *Counter Clock World* salpicada de cintas de Duns Escoto, Santo Tomás de Aquino y Meister Eckhart; Dick aseguraba que estudiar esos autores y localizar las citas que pone como epígrafes, le había insumido más tiempo y le había brindado un enriquecimiento mayor que escribir la novela misma.

Hasta la experiencia "mística" de 1974, predominó en su obra, una problemática cristiana, aunque bastante heterodoxa. Bastará recordar las constantes referencias a la Epístola de los Corintios, que ya aparecía en *The Cosmic Puppets*, y se habría de volver central en *Counter Clock World* y *A Scanner Darkly*.

Probablemente, la persona que más gravitaría en la visión que Dick se hizo del cristianismo, fue James Pike (1913-1969), un hombre conflictuado que había sido obispo de California de la Iglesia Episcopal, antes de retirarse y ser condenado por herejía. Dick haría de Pike, el personaje de dos de sus novelas: sería el Anarca Peak, el líder religioso negro que regresa de la muerte en *Counter Clock World*, y el obispo Archer en *The Transmigration of Timothy Archer*.

Cuando Dick lo conoció, Pike acababa de salir del escándalo de su insólito juicio por herejía. Convertido al anglicanismo (había nacido

católico), ex abogado, discípulo de Tillich y Niebuhr, Pike había iniciado su carrera con un programa de televisión que llegó a rivalizar, en popularidad, con el de monseñor Fulton Sheen. En 1958 fue elegido obispo de California; pronto fue conocido como liberal, amigo de Martín Luther King Jr., y de Robert Kennedy y, decidido partidario del movimiento de los derechos civiles. Su creciente escepticismo, lo llevó a poner en tela de juicio todos los dogmas cristianos, desde la Trinidad, hasta la realidad histórica de Jesús. Su interés por los esenios y los manuscritos de Qumran, lo llevó a viajar varias veces a Israel, mientras crecía el malestar en el episcopado por algunos de sus actos político-pastorales: la ordenación de una diaconisa (en una época en que la Iglesia aún no admitía a las mujeres en el ministerio); sus críticas a la conversión de la hija del presidente Johnson, y su activismo a favor de los negros, que quizá fuese lo que más molestaba a los grupos de poder racistas.

En 1966 su vida comenzó a derrumbarse, cuando su hijo Jim, con el cual acababa de viajar por Israel, se suicidó de un tiro, aparentemente bajo el efecto de la droga. Pocos meses después, Pike renunció a su ministerio, pero no pudo evitar que la conferencia episcopal, movilizada por el obispo de Florida, lo juzgara y condenara por herejía.

Fue en esas circunstancias cuando Dick lo conoció. Maren Bergrund, la madrastra de Nancy Hackett, era amante de Pike, y ella fue quien los presentó. Pike asistió al casamiento religioso de Dick y Nancy en 1966.

Alterado por la muerte de su hijo, Pike había pasado del escepticismo a la superstición, y recurría a una médium para comunicarse con el más allá. A comienzos de 1967, Dick participó en algunas de esas sesiones espiritistas, de las que ha dado una visión bastante irónica en *The Transmigration of Timothy Archer*. Por su parte, Pike ofrecería su versión, básicamente coincidente en cuanto a los hechos, en su libro *The Other Side* (1968).

En sus pláticas con Pike, Dick adquirió nociones teológicas que luego (en colaboración con William Sarill), desarrollaría como una religión imaginaria, "basada en el postulado arbitrario de que Dios existe". Esta serviría de marco a su novela *A Maze of Death*. Lo más notable de este sistema, si consideramos el rechazo de Pike por el dogma trinitario, que le había valido la excomunión, es que al fin y al cabo, reproduce un esquema trinitario bastante similar a la ortodoxia cristiana, si bien resuelto en clave gnóstica.

Pike murió en circunstancias misteriosas, cuando recorría el desierto israelí en auto, junto a su esposa Diane, quien se salvó; sólo llevaba consigo un mapa caminero y dos botellas de gaseosa.

Tanto esta muerte, como la del católico Anthony Boucher, fueron un fuerte golpe para Dick. Ya no tenía amigos creyentes con quienes

discutir de religión; heredaba las dudas de Pike, y pronto daría un nuevo paso hacia el sincretismo.

En los años de vagabundeo, Dick conoció a muchos buscadores del Absoluto, entregados a la droga. Años atrás, había creído en las drogas psicodélicas como camino de "trascendencia". Ese había sido la época de su amistad con Timothy Leary, el sicoanalista convertido en líder de la contracultura, que más tarde acabaría en la cárcel por tráfico de drogas; era un recuerdo amargo para Dick. Quizá el nombre "Timothy Archer" haya querido ser una síntesis de los dos personajes que, de algún modo, influyeron en su vida: Leary y Pike.

Después sobrevino la experiencia de VALIS, que indujo a Dick a buscar respuesta en los libros, y en todas las tradiciones religiosas conocidas. Durante un año o dos, siguió los cursos de los Rosacruces, pero los abandonó cuando se dio cuenta de que casi todo cuanto enseñaban ya estaba en las obras de los filósofos.

Por un tiempo se dedicó a leer filosofía, "desde Thales hasta Wittgenstein", deteniéndose especialmente en la metafísica de Alfred North Whitehead, de la cual lo atraerían ciertas resonancias neoplatónicas. Según decía, sólo el ocasionalismo de Malebranche, un sistema "idealista" cercano al solipsismo de Berkeley, le fue útil.

En las entrevistas con Rickman, que constituyen "su último testamento", Dick habla aún con respeto de la dogmática cristiana. En su núcleo (la Cruz y la Resurrección) ve el misterio que se oculta en todas las religiones del mundo, pero inmediatamente se remite al orfismo y a los cultos místéricos para buscar un fundamento más amplio. De los Evangelios, sólo acepta el de Lucas y el de Juan, aunque cree que el Bhagavad Vita debería formar parte del Nuevo Testamento. También afirma que se interesó en la Cábala, y consideró la posibilidad de convertirse al judaísmo cuando escribió *The Divine Invasion*.

Pero si algo había quedado en él, de las intuiciones que durante años lo llevaron a gravitar en torno del cristianismo, sin duda ese algo era el personalismo cristiano, tan afín a su búsqueda personal de identidad, realidad y sentido, y con su rechazo de toda manipulación. Esa actitud lo llevó a asumir posturas irritativas y políticamente imprudentes, basadas en un valor que consideraba no negociable: el respeto por la persona. Así como en otro momento había escandalizado a sus amigos de izquierda, con su independencia, una de sus últimas polémicas lo llevó a enfrentarse con el feminismo radical, representado en el campo de la ciencia ficción por Ursula K. Le Guin y Joanna Russ.

Le Guin, quien también había escrito una novela *dickiana* (*The Lathe of Heaven*, 1971) que tenía muchos puntos de contacto con *Ubik*, siempre había defendido y apoyado a Dick, pero luego se dejó llevar por la ideología.

La piedra del escándalo fue la cuestión del aborto, que cierto feminismo ha convertido en objetivo político esencial, y que nadie se atreve a objetar, si desea ser considerado "progresista". En 1974, Dick escribió el cuento "*The Pre-persons*", que llevaba al absurdo, con una lógica enteramente de ciencia ficción, el concepto mismo de aborto. Si es posible deshacerse de una persona no nacida porque todavía no ha alcanzado un nivel "humano" de conducta, ¿por qué no llevar la edad del "aborto" hasta los doce años, la edad en que se alcanza el pensamiento abstracto, y mandar a la cámara de gas a los niños incómodos?

Aparentemente, la sátira dio en el blanco, porque Dick recibió cataratas de cartas y llamados telefónicos amenazadores de militantes feministas. Particularmente dura fue la carta de Joanna Russ, cargada de gruesos insultos y agresiones personales. Desde entonces, Dick se convirtió en la bete noire de las feministas.

Aún Ursula K. Le Guin, olvidando su actitud amistosa, se plegó a esta actitud y cayó -a pesar de sus buenas intenciones- en el argumento ad hominem más desleal. Hablando con unos periodistas tras una conferencia en Emory (1981), acusó a Dick de misoginia. Unos días más tarde, en Atlanta, dijo que todos los personajes femeninos de *VALIS* son odiosos. Acabó por descalificarlo, con argumentos totalmente ajenos al tema en cuestión: "Dick parece estar encerrándose cada vez más en sí mismo, empeñado en resolver problemas metafísicos que, probablemente, sean insolubles; está lentamente volviéndose loco en Santa Ana, California".

Las réplicas de Dick fueron tan agudas como irónicas y, tan cuerdas como para desmentir, de hecho, las insinuaciones de locura. Observó que "volviéndose loco en Santa Ana" parecía el título de una tragedia de Eurípides, y que no creía que existieran problemas metafísicos resolubles. Además, si el personaje de *VALIS* estaba loco, eso no bastaba para inferir que su autor lo estuviera; razonando de ese modo, se llegaría a concluir que Agata Christie era una asesina.

PARTE 2. VINO VIEJO EN ENVASES DESCARTABLES.

Capítulo 4. Falsificaciones, apariencias, ilusiones.

"Para los despiertos existe un mundo único (koinos), pero cada uno de los dormidos se aparta hacia el suyo en particular (idios)"
Heráclito, Fragmento 89.

Siendo adolescente, Dick había reparado por primera vez en que la música grabada no es la "verdadera" música, sino apenas una copia de la música que producen los instrumentos. El suyo era todo un descubrimiento filosófico: nuestro conocimiento no accede a las cosas mismas, sino está mediatizado por los instrumentos que usamos, y en definitiva por los sentidos; no todo lo que se manifiesta a los sentidos es efectivamente real.

El estudio de los presocráticos, los primeros en discernir entre apariencia y realidad, y de Platón, que consideraba al mundo sensible como una copia de las Ideas, de la misma manera que la imagen reflejada en un espejo es "copia" del objeto real, lo apasionó y lo detuvo durante mucho tiempo en este umbral del filosofar. Dick supo traducir esta desconfianza por todo lo que el sentido común da por seguro y evidente, a su propio lenguaje de imágenes. La experiencia de irrealidad que suelen sufrir sus personajes, esa evanescencia de todo lo que parece estable, define ese peculiar clima que identifica su mundo; quien lo ha leído, ya no dejará de reconocerlo en otros contextos, de la misma manera que se suele calificar de "kafkiana" una situación.

Las primeras obras de Dick iban dirigidas al público de la ciencia ficción que, a pesar de las apariencias, es tradicionalmente "realista"; sólo insinuaban esa preocupación ontológica de manera indirecta o tangencial. "La mayoría de esas historias -diría más tarde Dick- fueron escritas cuando mi vida era más simple y tenía sentido. Entonces podía decir cuál era la diferencia entre el mundo real y el mundo acerca del cual escribía...".

A pesar de esto, en muchos cuentos hay una cierta recurrencia de situaciones, en las cuales se hace difícil discernir lo verdadero de lo falso, el original de la copia, lo ilusorio de lo real. Puede ser una forma de vida proteica que asume la apariencia de objetos y personas conocidas para engañar ("*Colony*", 1953) o un arma letal que se presenta bajo un aspecto humano y conmovedor ("*Second Variety*", 1953).

Uno de los temas más persistentes desde la primera época, es el de la "falsa memoria"; parte del supuesto de que es posible implantar en el cerebro, recuerdos falsos y hasta una falsa identidad. Los personajes suelen

descubrir que no son quienes creían ser, o aun descubren que ellos mismos son el enemigo que más temían ("*Impostor*", 1953; "*Exhibit Piece*", 1954; "*Retreat Syndrome*", 1965; "*We Can Remember it for you Wholesale*", 1966).

Ya en pleno periodo metafísico, este tema encontraría su forma más acabada en el cuento "*The Electric Ant*" (1969), cuyo protagonista descubre que no es un hombre sino un robot, provisto de falsas sensaciones, falsa memoria y falsa personalidad. Decidido a conocer la "verdadera" realidad, comete entonces un "suicidio empirista": resuelve cerrar todos los canales por los cuales recibe información y va desactivando uno a uno sus sentidos, pero acaba aniquilándose.

En la primera etapa, las falsificaciones, por perfectas que sean, aún pueden distinguirse de las cosas reales. En un cuento, los hombres logran sobrevivir al Holocausto nuclear, gracias a que seres superiores pueblan su mundo con copias de los objetos que solían rodearlos antes de la destrucción. Para incitarlos a que salgan de la cómoda ilusión y empiecen a reconstruir, un personaje les explica que "copiar es algo completamente distinto que hacer" ("*Pay for the Printer*", 1956).

En las novelas "políticas", todavía es posible cotejar las ilusiones con la realidad objetiva: "nuestro pequeño cosmos se está resquebrajando; el mundo real lo invade", dice un personaje de *The World Jones Made* (capítulo 8). Aún los mundos subjetivos de pesadilla que desfilan en *Eye in the Sky*, surgidos de la mente de los seis personajes, terminan dando lugar al mundo real en el cual todos despiertan.

En el periodo metafísico, en cambio, ya no se asegura que existe un mundo exterior a la mente de los personajes; siempre queda la posibilidad de que todos estén viviendo en la ficción. A cada paso, tropezamos con falsificaciones, que van desde los documentos falsos hasta los falsos fósiles, y con imposturas que impiden acceder al pasado histórico o conocer qué ocurre realmente en el presente. Desde el momento en que llevan a confundir la cosa real con su copia, y al hecho real con la ficción, las falsificaciones funcionan como señales de irrealidad, insidiosamente metidas en el mundo cotidiano. Basta separar cómo recurren en el vocabulario dickiano los términos que denotan falsedad: fake, swindle, forgery, printing, counterfeit, simulacrum, reflection, ersatz, mast, bluff,...

Dick pretende confundir al lector partiendo del supuesto de que "falso" sea sinónimo de "irreal". Si tenemos presente el carácter concreto de su imaginación y la tendencia a la literalidad de su pensamiento, entenderemos por qué se queda estancado en lo que suele llamarse "concepción ontológica de la verdad". Al fin y al cabo, Dick había descubierto que las experiencias son engañosas a partir de la lectura de los presocráticos, quienes aún estaban lejos de plantear el problema del conocimiento.

Por ejemplo, decimos que una barba postiza no es una "verdadera" barba; pero aquella no es menos real que ésta. A lo sumo, será un objeto hecho de pelos y cola reales, al que descubrimos en lugar de la barba "natural" que esperábamos. Pero el hecho de que se trate de un equívoco, no impide que Dick obtenga de él, el mayor rédito literario, pues logra que el lector vaya descubriendo junto a los personajes, el carácter ficticio del mundo en que viven, y hasta comience a dudar del suyo propio.

Las falsificaciones juegan un papel de importancia en *The Man in the High Castle*. El señor Tagomi, Childan, Juliana y Hawthorne Abendsen, viven en un mundo alternativo al nuestro, es decir en la ficción. Tagomi tiene una visión infernal, en la cual se le aparece nuestro mundo, y Abendsen escribe una novela en la cual se describe un tercer mundo, más semejante al nuestro, pero dotado de una historia divergente, donde la guerra mundial no la han ganado los nazis ni los americanos, sino los ingleses. Nada parece real: ni el mundo ficticio de la novela, ni la ficción concebida dentro de ese mundo, ni siquiera la "realidad" en que vive el lector, invadida por personajes tan creíbles, que parecen ciertos. Como para subrayar tanta irrealidad, los personajes suelen enfrentarse con armas, joyas, monedas y piezas históricas falsificadas, a las cuales es casi imposible distinguir de las "verdaderas".

El mundo de *Flow my Tears, the Policeman Said* es otra gran alucinación, esta vez inducida por una droga. También aquí, abundan las falsificaciones, como indicios de irrealidad. Kathy se gana la vida fraguando documentos de identidad, pero han hecho de la falsificación de manuscritos una forma de arte. La rara estampilla que Felix Buckman le regala a su viciosa hermana Alys, también es una imitación. Los discos sin sonido, donde debería estar grabada la voz de Taverner, son "falsificaciones" sólo porque en ese mundo irreal Jason Taverner no existe.

Esta obsesión por las falsificaciones, llevó a Dick a relacionarse con un experto en numismática, Murray Teigh Bloom quien, sin proponérselo, le sugirió un nuevo tema metafísico. Bloom le hizo saber que la palabra dókein, que los presocráticos usan en el sentido de "apariencia", fue en su origen el nombre de la moneda falsa. De allí deriva también el docetismo, la herejía gnóstica según la cual Cristo no se encarnó realmente, sino que tomó apenas la apariencia de un hombre y sufrió una muerte ilusoria. Dick tardaría poco en relacionar esta noción con el tema del "Velo de Maya": para los budistas, es la apariencia de cambio y multiplicidad que nos oculta la nada de este mundo, y nos ata al ciclo de las reencarnaciones.

Las falsificaciones siguieron desempeñando un papel destacado en las novelas de Dick: una flora y una fauna de imitación, en un planeta soñado (*A Maze of Death*); dos textos ideológicos, uno ortodoxo y otro desviacionista, de los cuales el aparentemente falso resulta ser el verdadero ("*Faith of our Fathers*"). En *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, las

ovejas, búhos, sapos y caballos eléctricos son imitaciones de la vida en un mundo destruido, y oficial como símbolos de poder y prestigio social. La oveja artificial que posee Rick es "un fraude electrónico", aunque desde que aparecieron los androides, seres sintéticos que imitan al hombre, "los fraudes están comenzando a volverse cada vez más reales". Para Dick, sólo Mercer, el Redentor de su religión, no es un engaño, "a menos que la realidad sea un engaño". Entonces es cuando los androides, que controlan la televisión, desenmascaran públicamente a Mercer, relegando la cuestión al campo de la fe.

Para discernir entre apariencia y realidad, Dick apela a menudo a la metáfora de San Pablo, la misma que diera título a un film de Ingmar Bergman: "ahora vemos por un espejo y oscuramente, entonces veremos cara a cara" (I Cor., 13, 12). La expresión suele traducirse como "a través de un vidrio oscuro" para sugerir una visión turbia y distorsionada, aunque el texto se refiere a una imagen refleja, como la que se produce en un espejo; se trata de una metáfora a las sombras de la caverna platónica.

En *The Man in the High Castle*, Dick pone la referencia a la Epístola en boca del señor Tagomi: "ahora entendía de veras la incisiva elección de las palabras en San Pablo... "Visto a través de un vidrio oscuro" no era un metáfora, sino una astuta referencia a una distorsión óptica. En realidad, toda visión del mundo es astigmática, en un sentido fundamental. El espacio y el tiempo son creaciones de la propia psique" (capítulo 14).

El título *A Scanner Darkly* está precisamente construido sobre aquella metáfora, en la cual se reemplaza el espejo por un scanner, una cámara u ojo electrónico por el cual es posible observarse a sí mismo, desde ángulos imposibles para un espejo. El policía Fred, que se ha infiltrado en la comunidad de adictos y narcotraficantes, haciéndose pasar por "Robert Arctor", es incapaz de darse cuenta de que está espiándose a sí mismo cuando estudia los video tapes que toma una cámara oculta en su departamento. En su distanciamiento esquizoide, generado por el doble rol, no puede percibir que el hombre a quien está observando es él mismo.

Un psicólogo que lo examina, le explica la teoría de la diferenciación hemisférica del cerebro, que Fred/Robert asocia inmediatamente con las palabras de San Pablo: "El principal error que se puede cometer con una imagen refleja, no es creerla real: es no darse cuenta de que se trata de una imagen invertida". Fred cree entonces oír una voz que le dice, con palabras paulatinas, que "no todos dormiremos en la muerte... los reflejos se desvanecerán y seremos cambiados en un pestañear". Es el pasaje de la Epístola en la cual se alude a la resurrección (I Cor., 15, 31-33).

La teoría del cerebro escindido, expuesta con cierto detalle en el capítulo 19 de *A Scanner Darkly*, parece venir en apoyo de la visión "idealista" de Dick: "es como si un hemisferio de nuestro cerebro,

percibiera al mundo como reflejado en un espejo". El otro hemisferio, el intuitivo, es el que sería capaz de conocer el revés de la trama.

El mundo sensible, el mundo en el cual se mueven la ciencia y el sentido común, aparece como una imagen especular invertida, el reflejo de una Realidad distorsionada por una ilusión fundamental: el tiempo. En su delirante cosmovisión de *VALIS*, Dick repite una y otra vez que "El Imperio nunca acabó". Con ello, quería decir que el tiempo, y la historia, transcurridos desde el comienzo de nuestra era, sólo son una ilusión: en realidad somos contemporáneos de los primeros cristianos, y el Imperio romano no ha caído nunca, sólo ha tomado nuevas apariencias.

Es preciso comprender que para una personalidad como la de Dick, que estuvo durante años al borde de la disgregación y la alineación, la conservación de aquello que Freud llamó "principio de realidad", debía ser una tarea angustiosa. Un texto de la Exegesis (que también parafrasea a San Pablo) eleva esta búsqueda al nivel de un principio metafísico: "Estamos aquí para discernir lo verdadero de lo falso, y para ello nos ha sido dado mucho tiempo, quizá milenios. Si elegimos correctamente, al fin se nos mostrará aquello que hemos elegido como niños, pero una vez que elegimos correctamente nos volvemos adultos. Sólo entonces se hace evidente el verdadero objetivo de la vida: antes sólo era un sueño, una intuición, una búsqueda en la niebla".

La duda frente al mundo exterior que percibimos por lo sentidos, suele conducir al solipsismo. A menudo, esto le ocurre a los personajes dickianos. En *We Can Build You*, Pris afirma que es capaz de desdoblarse para ver su propio cuerpo desde afuera: "Yo soy, (mi cuerpo) no es Yo; yo soy un alma... Platón tenía razón: yo no soy un cuerpo físico en el tiempo y en el espacio... A ustedes los percibo como cuerpos. Así será: quizá eso sea lo único que son, cuerpos. ¿Acaso lo saben ustedes?" (capítulo 10). Un personaje de *Flow my Tears, the Policeman Said* le dice a otro: "Tú eres el producto de mi mente delirante, y ahora vuelvo a estar cuerdo" (capítulo 4).

Los mundos de *Ubik*, *Eye in the Sky* y *A Maze of Death* llevan la marca de la inconsistencia en cada detalle, y se delatan como oníricos. El de *Time Out of Joint* es una simulación hipnóticamente inducida en las mentes, por medio de drogas. Sin embargo, Ragle Gumm se ve repetidamente acosado por su memoria real: se confunde buscando las cosas donde deberían estar, o encontrando objetos incongruentes con el mundo en que vive. Objetos que parecen reales, se desvanecen ante sus ojos. Un puesto de gaseosas desaparece dejando, en su lugar, un cartel que dice "Puesto de Gaseosas". El ómnibus en que viaja, se torna transparente; los pasajeros se transforman en perchas cubiertas de ropa, y sólo el conductor parece real. Una mujer se esfuma, confundándose con el cielo estrellado, tras haberse convertido sucesivamente en esqueleto y espantapájaros.

El recurso primario para salir del solipsismo, es apelar a la intersubjetividad: "¿están viendo lo mismo que yo?". Si los otros tienen mis mismas percepciones, entonces no estoy soñando, estoy en el mundo real. Pero ¿qué decir cuando todos sueñan el mismo sueño?

En las novelas dickianas, aun aquellos personajes que no están viviendo en un mundo ficticio, están sometidos al engaño: los colonos de *Martian Time-Slip* por la propaganda, los de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* por una droga, y los de *The Penultimate Truth*, por una historia falsificada. Todos comparten una misma experiencia, de manera que no hay razón suficiente para creer que la experiencia compartida no pueda también ser engañosa.

En un texto de Heráclito que tanto influyó en Dick, el mundo subjetivo es presentado como un sueño, y sólo los despiertos comparten el mundo real: de ahí la oposición entre *idios cosmos* (mundo privado) y *koinos cosmos* (mundo compartido). El protagonista de *The Zap Gun* (una de las novelas menos "literarias" de Dick), nos sorprende citando a Heráclito en un contexto de historieta. Lo hace cuando está a punto de entrar en trance, un estado "en el cual perdía contacto con el universo dado y compartido, el *koinos cosmos*; comenzaba su incursión en un reino ficticio, aparentemente un *idios cosmos*, un mundo puramente privado en el cual una *aisthesis koine*, un Algo compartido, lo aguardaba" (capítulo 3).

El mundo "real" no es más que un sueño compartido, una ilusión que todos percibimos al mismo tiempo y de la misma manera: "la mente construye la realidad, la acota, la crea. Todos tenemos una común realidad, un sueño común" ("*Small Town*", 1954). En *A Sanner Dakly* la droga es llamada *mors onthologica*, la muerte ontológica, porque al destruir la mente, destruye al mundo que ella crea.

El círculo solipsista se cierra. El androide auto consciente de "*The Electric Ant*" afirma: "mi realidad subjetiva... es todo lo que hay. La realidad objetiva es una construcción sintética de la hipotética universalización de una multitud de realidades subjetivas".

La imposibilidad de superar el solipsismo por medio de la intersubjetividad, ante la duda de que la experiencia compartida también pudiera ser un sueño colectivo, llevó a que Dick se sintiera atraído por el ocasionalismo de Malebranche. Para éste, sólo Dios y las almas eran reales; el mundo físico y su devenir, eran una especie de film que Dios proyecta para cada alma, tan ilusorio y arbitrario como cualquier otro, pero sincronizado por la armonía preestablecida.

En sus conversaciones con Williams, Dick también desliza observaciones de este tipo: "¿estoy proyectando una experiencia interna o introyectando una experiencia externa?". También a Rickman le confía que no cree que ambos estén realmente sentados allí, en esa habitación: "pienso que somos cerebros sincronizados, a los cuales se les está suministrando

estímulos visuales y auditivos en forma directa". De nuevo, el pensamiento concreto: allí donde Malebranche o Berkeley hubiesen dicho "almas", Dick pone algo físico, como "cerebros". En rigor de lógica, si todo el mundo es ilusorio, ¿cuál es la razón para suponer que existe un objeto material como el cerebro?

Aquella distinción entre mundo privado y subjetivo (**idios cosmos**) y mundo de la experiencia intersubjetiva (**koinos cosmos**) que Dick descubriera en Heráclito, se vio corroborada luego, por sus lecturas de psicoanálisis existencial y, en especial, de la obra de Ludwig Binswanger, el gran rival de Freud.

La obra capital de Binswanger (*Grundformen*, 1942) establecía, siguiendo las huellas de Heidegger, una distinción tripartita entre mundo circundante (*Umwelt*), mundo compartido (*Mitwelt*) y mundo personal (*Eigenwelt*). En una de sus últimas cartas, cuando la confusión mental iba creciendo, Dick relaciona esta topología con los tres mundos de la Divina Comedia: Infierno, Purgatorio y Paraíso, e introduce al tiempo como factor diferenciador: en el primer caso, el tiempo corre hacia delante, hacia la destrucción y la entropía; en el segundo fluye hacia atrás, como en su novela *Counter-Clock World*; y el tercero, es la eternidad.

De todos modos, en esta etapa la koinonia, la experiencia intersubjetiva en la cual se apoyan tanto el sentido común como el método científico, resulta dudosa: tampoco garantiza la existencia de un mundo real, exterior a la mente. Sólo la ágape, la "empatía" que permite lograr un contacto directo con la mente del otro, ofrece alguna garantía de acceder a la verdadera realidad, según veremos...

Capítulo 5. Entropía y Caritas.

En 1963, quizá por el efecto residual de las anfetaminas de que tanto abusaba, Dick tuvo una alucinación a pleno sol; era el comienzo del deterioro psíquico que se iría acentuando durante sus diez últimos años de vida.

Dick vio como se abría el cielo claro y apacible del mediodía, y asomaba un rostro diabólico, detrás del cual se entreveía un paisaje devastado por la guerra. Por un momento, parecía haberse descorrido aquel Velo de Maya que ocultaba la Realidad. Sin embargo, lo que aparecía no era, ni bello ni bueno: eran la muerte y la malevolencia, como si la realidad última a la cual tienden todas las cosas, fuera el caos y la corrupción.

Dick había aprendido de los filósofos antiguos, que el mundo del devenir es fugaz y está sujeto a la ley de la generación y la corrupción. Pero sus hábitos de escritor popular de ciencia ficción, lo inclinaban a usar el lenguaje de la ciencia. De la misma manera que, en lugar de "almas" prefería hablar de "cerebros", le dio a esa "corrupción" el nombre de entropía, un término tomado de la física al cual acabaría dándole connotaciones metafísicas.

El principio de entropía, que tanto influyó en la imaginación de los escritores de ciencia ficción de esa época, procede de la Segunda Ley de la Termodinámica, enunciada por Carnot y Clausius. Es una generalización formulada a partir de las máquinas térmicas que han terminado aplicándose a los campos más disímiles, desde la ingeniería de las comunicaciones, hasta la semiótica y la biología.

Suponiendo que el universo es un sistema cerrado, funciona como una máquina que transforma energía en trabajo; en este proceso es físicamente inevitable que parte de la energía se degrade en forma de calor. El fin de todos los procesos físicos sería, en definitiva, la "muerte térmica" del Universo: el desorden, la inmovilidad, la corrupción de las formas.

Esta idea de la física también cautivaría a Dick, quien encontraba en ella tanto la confirmación de sus alucinaciones depresivas, como de las descripciones del más allá que ofrece el *Libro Tibetano de los Muertos* (el *Bardo Thodol*), muy leído en los ambientes que frecuentaba. Traducido a su personal estilo de pensamiento concreto, era el equivalente de la experiencia sartreana de "la náusea".

En el pensamiento de Dick, la tendencia a la entropía es una ley que se manifiesta no sólo en los procesos cósmicos, sino en cualquier acto de la vida cotidiana. Si no permanecemos activos, combatiendo el polvo y el desorden, nuestra casa tiende a llenarse de trastos inútiles, que acaban por sofocarnos, como cualquiera ha podido comprobar. Dick inventó una palabra (kipple) para designar a ese tipo de escoria: trastos inútiles que uno

no se atreve a tirar, regalos, folletos que trae el correo, diarios viejos, envases vacíos. Con su costumbre de hipostasiar las metáforas, le hace decir a Isidore (en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) que cuando no hay nadie en la casa, el kipple se reproduce por sí mismo, y que el universo tiende a la "kipplificación".

La entropía también se manifiesta bajo la forma de esa ciega necesidad que producen las guerras y los actos de irracionalidad destructiva. En *Dr. Bloodmoney* la hecatombe nuclear estalla por error. No lo provocan fuerzas deliberadamente destructivas ni espíritus de venganza. Se trata de fuerzas "vacías, huecas, completamente frías. Es como cuando un auto lo atropella a uno: algo irreal, pero sin sentido" (capítulo 5).

El mundo dominado por la entropía es el infierno; pero no un infierno futuro o transmudano, sino un infierno presente, en la medida en que el cosmos en que vivimos es falso y corruptible.

La experiencia sicótica de 1963, lleva a la parte racional de Dick a enfrentarse con un viejo problema de la religión y la filosofía: ¿es posible conciliar la existencia de un Dios perfecto, con la presencia del mal en el mundo y la corrupción de todo lo creado?, ¿habrá que negar la existencia de Dios, o bien concluir que existe, pero es imperfecto o malvado?

En la teología cristiana, el mal no es un principio absoluto: admitirlo sería instaurar el dualismo. El mal es relativo, en cuanto es ausencia o privación de un bien: no es algo, sino la carencia de algo. Sin embargo, no deja de estar presente en nuestra experiencia, en cuanto el hombre es un ser limitado; en cuanto al mal ético, es la consecuencia ineludible de la acción humana, si se acepta el principio del Pecado Original.

Dick creía que en su visión se había enfrentado con el Mal Absoluto. Entre sus lecturas de esos años, estaba el I Ching, que ofrece una concepción dialéctica del mal. Para el taoísmo, el mal es relativo, pero el bien también lo es: el mal no es la ausencia del bien, sino su aspecto complementario.

En su búsqueda del Absoluto, Dick no se detuvo en preguntar por el origen y la esencia del mal en el mundo: llevó la pregunta hasta plantear la realidad misma del mundo en el cual el mal está presente. Si el mundo que conocemos es irreal, el mal tampoco será una realidad. Tememos al mal, porque lo creemos real, y hemos creado el Velo de la Ilusión para protegernos de él. En 1963, el Velo no se había levantado, sólo se había mostrado en su forma más abyecta.

En cuanto seamos capaces de dejar de creer en el mal, el Velo se levantará y descubriremos un mundo que es bueno y real. Mientras esto no ocurra, mientras no alcancemos el saber liberador, el verdadero conocimiento metafísico, la gnosis, estaremos sometidos a la entropía, la ley que rige tanto este mundo presente, como el mundo de ultratumba:

ambos son igualmente ilusorios.

En la narrativa dickiana, las visiones del más allá son siempre aterradoras, y dramatizan la corrupción final de todas las formas que engendra el devenir. Hoppy Harrison, el ser deforme y cruel que se vuelve el tirano de una aldea de sobrevivientes en *Dr. Bloodmoney*, posee la facultad de comunicarse con los muertos, y describe al más allá como "oscuridad grisácea, como ceniza. Una gran planicie, donde no hay otra cosa que fuegos aislados. La luz viene de los incendios, que arden para siempre. No hay nada que tenga vida" (capítulo 3). Esta visión infernal, inspirada en la destrucción de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, que diera Erich María Remarque en Sin novedad en el frente, también formaba parte del decorado de lo que Dick vio proyectarse en el cielo de 1963.

El Sr. Tagomi, el protagonista de *The Man in the High Castle*, por un instante también ve abrirse las puertas del infierno. Pero como Tagomi pertenece a un mundo posible, lo que él ve como infierno es una parte de nuestro mundo, tan irreal como el suyo. La ironía consiste en describir una autopista, la Embarcadero Freeway de San Francisco, como si fuera el Aqueronte: "en toda esa zona había como una sombra pesada, humosa y mortuoria, y olía a cosas quemadas. Los edificios y las aceras eran de un color gris opaco, y la gente iba de un lado a otro en un tiempo peculiar, convulsivo, (evitando) los coches, que parecían trituradoras brutales y enormes, de formas descomunales" (capítulo 14).

También los colonos marcianos, que viven en la pesadilla que ha creado para ellos la droga Chew-Z, y la mente diabólica de Palmer Eldritch, saben que su vida "es algo completamente distinto de un sueño... es peor, es como estar en el infierno... si, así debe ser el infierno: recurrente e inexorable (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, capítulo 10).

La empresa a la que convoca Glimmung, el semidios impotente de Galactic Pot-Healer, es una cruzada para rescatar la catedral de Gestarescala, que ha caído del cielo, como la "Perla" del himno gnóstico persa, en el mundo de la entropía. "El mundo sumergido donde se halla Gestarescala, es un lugar de cosas muertas, donde todo se pudre y cae en la ruina y la desesperanza... Es un mundo en sí mismo, totalmente diferente al nuestro, con sus propias leyes malditas, bajo las cuales todo debe transformarse en basura. Un mundo dominado por la fuerza inexorable de la degradación entrópica energética..." (capítulo 10).

En este caso, se trata de un infierno acuático, una de las variedades del "mundo-tumba" que describe el Bardo Thodol, el Libro Tibetano de los Muertos. Es el mismo mundo-tumba en el cual se debate el redentor Wilbur Mercer, "quien (siempre) está muriendo en una planicie desierta, rodeado de sus enemigos" ("The Little Black Box", 1964). También se accede al mundo-tumba por medio de las drogas: la "frohedadrina" provoca la visión

de un mundo "de sombras. Sin vida. Nada más que cosas muertas" (*Now Wait for Last Year*, capítulo 4).

Sin duda, la visión más lóbrega del más allá, la ofrece el demente Mandred Steiner, otro monstruo dotado de la capacidad de ver tras el velo de las ilusiones (*Martian Time-Slip*, capítulos 8 y 9). Manfred tiene aterradoras visiones de gusanos y alimañas que lo devoran todo; ante una pareja que copula, es capaz de anticipar la corrupción final de sus cuerpos tras la muerte. Siendo autista, es incapaz de comunicar su experiencia, y sólo atina a repetir la onomatopeya "gubble, gubbish". En estas palabras, Suvin ha señalado cómo se combinan sonidos y sentidos vinculados con la disolución y la ruina: rubble (cascajos), rubbish (basura), crumble (escombros), gobble (gorgoteos).

Los personajes de *Ubik* se encuentran precisamente inmersos en el mundo-tumba, como lo recuerdan las estrofas del Dies Irae: es la "semivida" en la cual los mantienen congelados para postergar su muerte, los "estados intermedios" de que habla el *Bardo Thodol*. La mente de Jory, que crea la ilusión para poder dominarlos, trabaja en el mismo sentido que la entropía: se limita a acelerar el natural proceso de declinación y corrupción hasta hacerlo opresivo. También en *The Man in the High Castle* se dice que la perversión de los nazis, radica en que se han hecho aliados de la entropía y socios de la muerte.

En los cuentos de la primera época, la entropía era todavía una tendencia física, contra la cual luchaban las máquinas auto reproductoras de "*Autofac*" (1955): "partículas al azar, por doquiera. Sin ninguna finalidad". Pero tras la experiencia de 1963 y su evolución hacia el dualismo, Dick comienza a personalizar la entropía y la caracteriza como una entidad diabólica, a la cual llama "el Destructor de Formas": uno de los nombres de Shiva. Aún en *Ubik*, donde la entropía es momentáneamente neutralizada por la intervención (divina) de Glen Euncitar y el poder de *Ubik*, es imposible evitar la "regresión de las formas": las cosas retornan a su arquetipo platónico, la multiplicidad pierde su riqueza (ilusoria) y regresa a su forma más simple: un auto último modelo se convierte en un Ford T y, luego, en una carreta; una radio de onda corta, se vuelve un receptor de galena; las revistas y diarios tienen fechas del pasado.

El Destructor de Formas se ha convertido en el Diablo, que aparece en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (capítulo 9) y *A Maze of Death*, como una fuerza irresistible. Dick aclararía años más tarde que "personalmente, yo concibo al destructor de formas (la entropía) como algo personificado, como una fuerza activa del mal, el Mal en sí. También lo veo como triunfante, al menos en el corto plazo, aunque quizá no definitivamente... Comparto con Lutero la creencia en un Satán activo que trabaja todo el tiempo".

Si queremos traducirla a términos freudianos, la "entropía" de Dick

podría ser el equivalente del impulso tanático. Su contrapartida sería la fuerza vital, el principio de organización en cuanto opuesto al desorden, la "entropía negativa", que Dick no llama Eros sino empatía. Pero Dick también irá más lejos del Eros freudiano el cual, en definitiva, es una fuerza ciega destinada a perpetuar la especie para mayor gloria del "gen egoísta", a generar para corromper.

Así como de la entropía, entendida como una ley física, Dick pasa al principio corruptor y, de ahí, llega a la personificación del mal como Destructor de Formas, del fenómeno psicológico llamado empatía, pronto pasará a la noción de amor espiritual que, siguiendo a San Pablo, llamará Caritas o agapé. Sin embargo, nunca llegará a concebir la caritas como oblación o negación de sí mismo, en bien del otro, sino apenas como identificación que permite comprender al otro, como otro yo.

La primera aproximación al tema de la caritas se hace, como de costumbre, de un modo concreto. Aparece formulada en términos cuasi científicos, en el lenguaje del evolucionismo darwiniano: la empatía es una facultad de los organismos superiores que permite acceder a formas superiores de convivencia y de comunicación. *En Do Androids Dream of Electric Sheep?*, donde la empatía traza el límite entre los verdaderos seres humanos y sus copias, se esboza toda una teoría: "evidentemente, la empatía existe sólo en la comunidad humana mientras que la inteligencia, hasta cierto punto, puede ser hallada en todo phylum y orden, incluyendo a los arácnidos. Por una parte, la facultad empática requiere probablemente de un instinto grupal único. Un organismo solitario, como una araña, no la necesitaría: de hecho, tendería a abortar su capacidad de supervivencia, al hacerla consciente de que desea vivir la vida de su presa., En consecuencia (de ser empáticos) todos los predadores, incluso algunos mamíferos altamente desarrollados como los gatos, se morirían de hambre. La empatía... debe limitarse a los herbívoros y aún a los omnívoros capaces de prescindir de una dieta de carne porque, en definitiva, el don empático borra las fronteras entre el cazador y su víctima, entre el triunfador y el fracasado" (capítulo 3).

La caritas dickiana no encierra simplemente el sentimiento, en tanto opuesto a la inteligencia: es una forma de conocimiento superior, una gnosis. "Quizá la caritas sea un factor de inteligencia. Quizá siempre nos hayamos equivocado, y caritas no sea un sentimiento, sino una forma elevada de actividad cerebral, una habilidad para percibir algo de la realidad, tomar conciencia y preocuparse. Conocimiento, eso es. No es un caso en el cual se enfrentan sentimiento y pensamiento: es un conocimiento" (*Galactic Pot-Healer*, capítulo 10).

Así como la entropía es la ley que rige el mundo material (ilusorio), la empatía es el principio espiritual que permite acceder a la Verdad (metafísica). El poder es una forma de la entropía, y esa es la causa por la

cual corrompe, mientras que el amor disipa las apariencias y vincula con la eternidad. "Dos principios gobiernan la historia: el que se inspira en el poder, y el principio curativo, al cual solemos refrenos con la palabra amor" (*The Zap Gun*, capítulo 11). Dick explica que el verbo inglés to care (cuidar), proviene del latín caritas: San Jerónimo propuso caritas ("que significa amor o estima") como traducción del griego agapé ("que significa mucho más", algo así como "respeto a la vida"), pero no hay palabras en inglés que expresen ese concepto (*The Zap Gun*, capítulo 30).

San Pablo -cita Dick- decía que la caritas era la mayor de las virtudes: "quizá la palabra moderna más adecuada para ella sea empatía" (*Clans of the Alphane Moon*, capítulo 4).

Los benefactores, como Lord Running Clam, el extraterrestre que protege al protagonista de *Clans of the Alphane Moon* hasta dar la vida por él, se caracterizan por la empatía. Los auténticos conductores de hombres, como David Lantano, gobiernan "con dignidad y caritas" (*The Penultimate Truth*, capítulo 27).

La ausencia de empatía es lo que distingue al hombre de la máquina y, aún, del androide, que es el hombre artificial hecho a su imagen y semejanza. Al robot Bors, que ha intentado reconstruir la civilización tecnológica en un mundo anarquizado, se lo acusa de no ser "más que un computador incapaz de empatía" ("*The Last of the Masters*", 1954). Cuando Rick Deckard observa que los androides no se ayudan unos a otros en situaciones de peligro, Garland admite que les falta "un talento específico que poseen los humanos, llamado empatía" (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, capítulo 11).

La falta de sentimientos empáticos, es también una característica de la personalidad paranoide en la visión de Dick: "el paranoico parece ser racional... pero por debajo sufre de la peor desfiguración mental posible para un ser humano; es incapaz de empatía, incapaz de imaginarse a sí mismo en el papel de otra persona. Es que para los otros no existen realmente, excepto como objetos en movimiento que afectan o no su bienestar" (*Clans of the Alphane Moon*, capítulo 7).

Sólo el paranoico y el androide (Dick por momentos parece identificarlos), son incapaces de vivir la empatía, porque su conducta es compulsiva: el "verdadero" humano, por más envilecido que esté, siempre puede dar muestras de caridad. Aun los drogadictos de A Scanner Darkly, hundidos en la dependencia y víctimas de sus tendencias suicidas, se nos presentan como mucho más empáticos y "humanos" que sus pretendidos rehabilitadores: éstos se manifiestan como simples piezas de una maquinaria destinada a perpetuar la sumisión y aniquilar sus mentes. Dick hace una calurosa defensa de los adictos con quienes convivió, rechazando la imagen violenta y "paranoide" que suele atribuírseles: relata haber visto a dos de ellos trabajar durante horas, para salvar a un gato que había

quedado atrapado entre los vidrios rotos de una ventana.

Algunos de los artefactos pseudo tecnológicos que aparecen en las novelas dickianas, se apoyan en el principio empático: la "caja negra" del cuento *"The Little Black Box"* y de la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, es un amplificador electrónico de la empatía, creado con finalidad religiosa, pues brinda una vivencia ersatz de los sufrimientos del redentor Mercer. El arma más cruel que aparece en *The Zap Gun*, es una trampa mental basada en la empatía. Es un "laberinto empático": encierra a un animal asustado, con quien termina identificándose el jugador, hasta quedar él mismo atrapado.

Quizá la escena, donde la opción a favor de la empatía juega un papel decisivo, sea el final de *Now Wait for Last Year*. Curiosamente, aquí es una máquina quien predica la caridad: es uno de esos taxis-robots parlanchines que figuran en varias novelas de Dick. El taxi le aconseja a Eric Sweetscent no abandonar a su perversa mujer, que se encuentra destruida por la droga y reducida a un estado terminal. "Yo me quedaría con ella —dice el taxi—, la vida está llena de configuraciones de la realidad construidas de este modo. Abandonarla sería como decir que uno no puede soportar la realidad tal como es y necesita condiciones de privilegio para vivir".

El principio empático resulta ser —como el lema del milagroso producto *Ubik*— "el mejor soporte de la realidad". Sólo a través de la caritas, es posible aceptar la realidad y combatir la tendencia corruptora de la entropía. El amor es aquí realista: es decir, da sentido y entidad a algo que sería meramente ilusorio, si sólo estuviese sometido a la ley de la degradación energética.

La empatía no sólo descubre el Velo de las apariencias, sino que también está asociada con la actividad creativa, cuyo emblema en la obra dickiana es la alfarería. Bonny Keller, en *Dr. Bloodmoney* y Emily Mayerson en *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, hacen cerámicas. El vaso azul hecho por Mary Ann Dominic, en *Flow my Tears, the Policeman Said*, es lo único que sobrevive al destino de los personajes y sus pasiones, barridos por la muerte y el olvido. El protagonista de *Galactic Pot-Healer* es elegido como miembro de una cruzada redentora, precisamente porque su oficio es el de alfarero y restaurador de cerámicas. Un pote chino llamado Oh Ho, que aparece en varias novelas de Dick, pareció hablarle en una de sus "visiones hipnagógicas" y se presentó como "Yahweh".

La actividad creadora del alfarero, lo asocia con la divinidad, fuente de la caritas, en cuanto Dios es concebido como demiurgo que modela su creación a la manera de un artesano.

La metáfora por la cual se compara a Dios con un alfarero, tiene un doble origen, que puede explicarnos algunas de las ambigüedades teológicas de Dick. Por una parte, tiene una filiación bíblica. Tanto el

profeta Isaías (Isaías 28, 16) como el apóstol Pablo (Romanos 9; 20-24), comparan a Dios con el alfarero, y a la creación con el vaso, en un contexto obviamente monoteísta y creacionista. Pero también Platón, en el *Timeo*, utiliza la figura del demiurgo (palabra que, en griego, significaba tanto artesano como arquitecto o constructor), que configura al mundo físico con la mirada puesta en el mundo paradigmático de las Ideas. El demiurgo platónico no crea, como el Dios bíblico, sino que "confecciona" el mundo sensible, sometiéndolo al tiempo, "imagen móvil de la eternidad". No es Creador ni Padre, sino intermediario.

El mundo platónico, por estar hecho a imagen de las Ideas, era aun relativamente verdadero, bueno y bello. Pero siglos más tarde los gnósticos, que vivían tiempos más inseguros y turbulentos, llegaron a la conclusión de que el mundo sensible era una suma de errores y maldades; por consiguiente, no podía ser obra de un Dios bueno y perfecto, sino de un demiurgo subalterno, un mero alfarero que ocupaba el último lugar en la jerarquía cósmica, y había dejado en su obra las huellas de su imperfección. El siguiente paso, fue identificar a ese demiurgo (originalmente platónico) con el Yahweh del Antiguo Testamento, caracterizándolo como a un demonio.

La evolución de Dick hacia el gnosticismo, una doctrina que aun no conocía plenamente en esta época, se entenderá mejor si consideramos sus vivencias de lo sagrado entre 1963 y 1974. El Dios al cual su imaginación concreta sólo podía imaginar, en el mejor de los casos, como un artista enamorado de su obra, parecía revelarse como un chapucero insatisfecho con ella y dispuesto a destruirla en un ataque de ira, el cual prefería presentarse como Amo, Juez o Perseguidor antes que como Padre: el demiurgo gnóstico.

Capítulo 6. Dioses y Demiurgos.

La idea de un Dios omnisciente, capaz de conocer todos nuestros actos, parece incompatible con la autonomía moral del hombre, por lo menos desde la perspectiva de un humanismo radical como el sartreano: hay que optar entre Dios y la libertad.

Según argumenta Sartre, así como los otros limitan mi libertad, en cuanto sólo pueden verme como un objeto y no como un sujeto libre, la Mirada de Otro absoluto que fuera testigo de todos mis actos pasados, presentes y futuros, anularía la intimidad de mi conciencia, impidiéndome tomar decisiones libres. Esta fue la Mirada que sintió sobre sí, en una imborrable experiencia infantil que nos ha contado en *Les Mots*, señalándola como el origen de su ateísmo: "una sola vez tuve el sentimiento de que el Él existía. Había jugado con una caja de cerillas y quemado un pequeño tapete; estaba disimulando mi fechoría cuando, de repente, Dios me vio, sentí Su mirada en el interior de mi cabeza y sobre mis manos; yo daba vueltas en el cuarto de baño, horriblemente visible, un blanco viviente. La indignación me salvó, me puse furioso contra una indiscreción tan grosera, blasfemé...".

Ese Dios que hizo sentir indefenso y rebelde a Sartre, era un ser celoso e implacable, una pura Mirada sin amor que traspasa y objetifica al hombre como el alfiler que clava a un insecto en el álbum del naturalista. No es la presencia de un Dios con quien se pueda dialogar, sino la de un Testigo que acusa y desnuda al hombre en su insignificancia culposa. Esa es la mirada del "Ojo sin párpados" que Tolkien puso como emblema de las fuerzas demoníacas de Mordor.

También es el Dios sádico del viejo predicador fundamentalista Jonathan Edwards, quien solía aterrar a los fieles con morosas descripciones de los "pecadores en manos de un Dios celoso". Quizá fuera esta última imagen del Dios Amo o Juez, en definitiva una caricatura demoníaca, la que brotó de algún modo del inconsciente ancestral de Philip K. Dick, descendiente de predicadores, cuando en uno de sus peores momentos tuvo la visión de Palmer Eldritch.

En 1963, Dick había quedado muy deprimido tras el asesinato de John F. Kennedy, atravesaba una seria crisis en su matrimonio con Anne y, el abuso de las anfetaminas había comenzado a afectar su cerebro; entonces le ocurrió lo que él mismo relatara así: "Un día, iba caminando por un sendero hacia mi cabaña, donde me disponía a escribir durante ocho horas en total aislamiento; entonces miré el cielo y vi una cara. No es que realmente la viera, pero la cara estaba allí, y no era humana; era un gran rostro de perfecta maldad. Era inmensa, llenaba un cuarto del cielo. Tenía las cuencas de los ojos vacías, era metálica y cruel. Lo peor de todo es que

era Dios".

Reconocemos aquí, dramatizada por la imaginación del artista, esa misma presencia demoníaca que aterrara al filósofo en su niñez. No era una Presencia en quien confiar, sino un Baal sediento de sacrificios; la suya era la mirada de un Juez ante quien, todos somos culpables de finitud. Sartre se defendió blasfemando y emprendió el camino del ateísmo para conquistar su libertad. Dick, en cambio, quiso buscar infructuosamente refugio en la Iglesia y la psicoterapia, aunque ninguna de las dos logró la paz que buscaba.

La primera elaboración literaria que Dick haría de su visión de 1963, habría de ser una novela muy confusa, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*; la mayoría de los críticos la considera un fracaso, aunque como documento resultaba bastante interesante.

Palmer Eldritch ("horrible peregrino") es un millonario que, cuando regresa de un viaje de negocios a Próxima Centauri, es poseído por una entidad diabólica que habita el espacio interestelar. Se convierte en tirano de los colonizadores de Marte, a quienes explota y domina mediante una droga. Quienes caen bajo su poder, quedan atrapados en un mundo onírico, donde las mismas circunstancias vuelven a repetirse al infinito, y donde su rostro es una presencia obsesiva. Sus "estigmas" diabólicos son las marcas de la inhumanidad, tras la cual se esconde una cámara; puede verlo todo, pero nadie puede mirarle a los ojos. Sus dientes también han sido reemplazados por piezas de acero, y sus manos son prótesis metálicas. Según Dick, la imagen se formó con reminiscencias de un casto dórico: una máscara destinada a infundir miedo, ocultando el rostro del guerrero, que sólo deja ver una mirada implacable. Thacon sugiere que, en su origen, pudo estar la máscara antigás de la Primera Guerra Mundial que su padre solía ponerse para asustarlo.

Darko Suvin ha querido ver, en esta figura, una reedición del lobo de Caperucita Roja: "los ojos, las manos y los dientes de prótesis sirven para ver (entender), aferrar (manipular) y desgarrar (ingerir, consumir) a sus víctimas". Era casi inevitable que Suvin hiciera una hermética marxista de Palmer Eldritch, interpretando su imagen como un símbolo del capitalismo salvaje que, en la iconografía del marxismo, suele aparecer como un vampiro o un pulpo.

Dick, en cambio, la explica de un modo más filosófico, viendo en ella la inversión de la trinidad divina: "la trinidad negativa de alineación, confusión y desesperación" (capítulo 11).

Todo cuando hace Eldritch es una parodia de la Grecia, de Cristo y de la eucaristía. Eldritch es un "pescador de almas" que ha partido hacia las estrellas "como un hombre y ha vuelto como un Dios" (capítulo 11). Cuando le preguntan si es cierto que ha encontrado a Dios en Próxima, responde que ha encontrado "algo mejor": "Dios sólo promete la vida

eterna. Yo puedo darla" (capítulo 6). La eternidad ilusoria que ofrece Eldritch, es el infierno, tan insoportable como el eterno retorno. Una mujer llamada Schein ("apariencia") insiste: "¿Es realmente Dios eso que ha encontrado Eldritch?, ¿acaso Dios es malvado?". La respuesta es: "se trata sólo de un aspecto de Él. Nada más que nuestra experiencia de Dios" (capítulo 12).

Pero la duda persiste: la criatura del espacio que poseyó a Eldritch, debía tener alguna relación con Dios: "si no era Dios... por lo menos era parte de Su creación, de modo que Dios tenía alguna responsabilidad en todo esto..." (capítulo 13). Quien responde a este argumento, es otra mujer llamada Anne, que en la novela hace de portavoz del cristianismo: "No nos digas que aquello que se apoderó de Eldritch es Dios, porque nadie sabe tanto acerca de Él. Pero esa entidad viviente del espacio interestelar puede estar, como nosotros, conformada a Su imagen y semejanza. Esa es la forma que eligió para mostrarse a nosotros. Si es cierto que el mapa no es el territorio, el alfarero no es el vaso" (capítulo 13).

Nuevamente, la metáfora del vaso y del alfarero, en un contexto ambiguo: el ser que conformó a Palmer Eldritch a su imagen y semejanza, no puede ser otro que el demiurgo gnóstico, y su criatura reúne todas las condiciones para ser un Anticristo.

En un cuento muy posterior ("*The Rautavaara's Case*", 1980), Dick retornaría a aquel escenario de Próxima Centauri, para enfrentar al Cristo terrestre, que ofrece su carne y su sangre como alimento a los hombres, y el Arconte extraterrestre (quizá la misma entidad que se había apoderado de Palmer Eldritch), quien hace lo opuesto: los devora vivos.

Años más tarde, Dick calificaría *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* como "una novela esencialmente diabólica". Afirmaba que, cuando la escribió, creía que "existían un Dios y un Anti-Dios. El lado bueno era humano y, el perverso, divino. Era como si el hombre se enfrentara con un Dios asesino... Alguien calificó a esta novela de Biblia satánica. En cierto modo, lo es. En ella no se parodia a la Eucaristía, sino se la metamorfosea en una Eucaristía diabólica... Yo tenía una cierta sensibilidad para sentir el mal que hay en el mundo, un cierto sentido maniqueo, y me inclinaba a ver esas cosas, como diabólicas. De hecho, me enfrentaba con el problema del Mal absoluto".

Si el dualismo aparece bastante temprano en la formación espiritual de Dick, también lo hace esta visión de un demiurgo torpe y cruel, que lo conduciría hacia el gnosticismo. Ya anteriormente, en la novela *Eye in the Sky* asomaba esa Mirada implacable y demoníaca. En uno de sus capítulos, penetramos en el idios cosmos de un fanático fundamentalista: es un mundo egocéntrico, en cuyo Cielo hay un Ojo gigantesco. Su nombre es Tetragramaton: en griego, eso significa "cuatro letras", es decir YHWH, Yahvé. Como en la gnosis de Marción, el creador bíblico, ha sido

convertido en un malvado demiurgo que ha hecho al hombre infeliz para divertirse con él.

En la misma época en que escribía *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Dick compuso un cuento terrible, enteramente dominado por la presencia de la Mirada implacable: "*Faith of our Fathers*" (1966). Este título (La fe de nuestros padres), tomado de un himno religioso, encabeza el texto donde más definida aparece "la imagen de Dios como eterno observador".

En la ficción, estamos en la distopía comunista, donde aparentemente los chinos han ganado la guerra de Vietnam, y ejercen el control de las mentes mediante una droga que se mezcla con el agua corriente. El protagonista es invitado a una fiesta, donde conocerá personalmente al Líder; quien se esconde bajo su apariencia, es un ser espantoso que algunos otros disidentes han podido ver, también bajo formas distintas, igualmente monstruosas. Comprende que ese ser es Dios, y lo escucha hablarle al oído, remedando el lenguaje de los Salmos "Yo hago que los sitios altos, profundos, hiervan como en una marmita; para mí el mar es como un pote de unguento. La partículas de mi cuerpo están unidas a todo. Tú eres yo, yo soy tú".

El Dios que se le revela a Chen es la Muerte, y su principal atributo es la Mirada: "Chen le seguía viendo: sentía su presencia múltiple. Era un globo que colgaba en la habitación, con cincuenta mil ojos, con un millón de ojos.. miles de millones; un ojo para cada ser viviente, mientras esperaba que cada ser cayera y, luego, lo pisoteaba cuando yacía debilitado..."

Años más tarde, Dick renegaría de este texto, en el cual veía una ominosa señal de su propia destrucción, un síntoma de su deterioro mental: "con este cuento quise ofender a todo el mundo, lo cual entonces parecía una buena idea, pero luego tuve que lamentarlo. Puse todo junto: comunismo, drogas, sexo, y ahora tengo la impresión, de que el techo que se me derrumbó encima años más tarde, tuvo que ver de algún modo extraño, con ese cuento".

Aquella presencia diabólica, también se manifiesta en una pesadilla de Sebastián Hermes, el benefactor de *Counter-Clock World*: "una presencia oscura y pulsátil, que latía como un enorme corazón. Enorme y pesado, golpeando, cayendo y levantándose, yendo y viniendo. Muy enojado, quemando todas las cosas que desaprobaba en mí". En la novela, un sacerdote interpreta la visión como un anuncio del Dies Irae, el día de la Ira Divina (capítulo 8).

Luego, Dick le daría el nombre de Deus Irae, el Dios de la Ira, a esta presencia diabólica, que lo había acosado durante años. Era un juego de palabras con el Dies Irae, el Día de la Ira: el viejo texto del Oficio de Difuntos que fuera adoptado como himno por los milenaristas; la visión del Juicio en el cual un Dios vengativo aniquila al mundo pecador. Dick, que

admiraba el Dies Irae de Verdi, intercalaría varias de sus estrofas en el texto de Ubik.

Ese Deus Irae, que daría título a una novela que Dick escribiera en colaboración con Roger Zelazny, es el responsable del holocausto atómico del mundo. Como el Bruno Bluthgeld ("dinero sangriento") de *Dr. Bloodmoney*, lleva un nombre simbólico: por alusión a los misiles nucleares, se llama Carleton Luftteufel ("diablo volador"), pero al fin y al cabo, resultaría ser más tonto que malvado, como el mago de Oz o el demiurgo gnóstico.

Aún años más tarde, cuando esta obsesión parecía superada, huellas de esos temores reaparecían en *VALIS*. Horselover Fat (el otro yo "demente" de Dick), ha logrado sobrevivir a su intento de suicidio, pero está hundido en la depresión: "su amor hacia Dios se había vuelto odio". Se pasa horas contemplando la imagen de los Caballeros Teutónicos, tal como aparecen en Alezsander Nevsky, de Eisenstein; sus cascos de acero con sólo una ranura para mirar, que recuerdan la máscara de Palmer Eldritch, lo fascinan. En actitud de escarnio, Fat ha escrito sobre sus escudos la leyenda *In hoc signo vinces*: es la divisa del lábaro de Constantino, bajo el cual es cristianismo logró imponerse en Roma.

Sin embargo, la Potencia que poseyó a Palmer Eldritch, o el ser de infinitos ojos que aparece en "*Faith of Our Fathers*" no son, como admitirá el propio Dick, el Dios único judeo-cristiano: son entidades suprahumanas, dotadas de poderes que sobrepasan los nuestros, pero limitados y finitos, algo así como dioses olímpicos. En los mundos de ficción creados por Dick, abundan tales Potencias: "aquellos que llamamos Dioses, los que habitan los llamados "mundos divinos", son tan superiores a nosotros, como nosotros lo somos a un perro o un gato. Para el perro o el gato, un hombre aparece como si fuera un Dios... pero esos Dioses son, como nosotros, un producto de la evolución natural. Ellos no crearon el universo... sólo sabemos, porque ellos mismos nos lo han dicho, que son manifestaciones de la Divinidad. ¿Quién podría creer en ellos?" (en *A Maze of Death*, capítulo 7).

No sorprenderá, pues, que un personaje de *Our Friends from Frolix 8* pueda decir, como al pasar, que "Dios ha muerto. Hallaron su cadáver flotando en el espacio cerca de Alpha". A lo cual se le responde: "hallaron los restos de un organismo varios miles de veces más avanzado que nosotros, que podía crear mundos habitables y poblarlos con organismos vivos, derivados de sí mismo. Pero esto no prueba que fuera Dios" (capítulo 7). Luego, Thors Provoni regresa de las estrellas acompañado por uno de esos semidioses, quien ha resuelto ayudarlo a derrocar la tiranía de la Tierra. Provoni proclama que "¡Dios está vivo!, ese cadáver que hallaron en el espacio hace unos años, no era Dios. Es imposible encontrar a Dios en esas circunstancias; eso sería pensar en la manera medieval. ¿Saben donde

se encuentra el Espíritu Santo? No está en el espacio. ¡Diablos, si Él es quien creó el espacio! Está aquí (señalándose el pecho). Yo —quiero decir, nosotros— tenemos parte del Espíritu Santo en nosotros" (capítulo 18).

Todas estas entidades poderosas pero finitas, demoníacas como aquella que poseyó a Palmer Eldritch, o benévolas como el ser gelatinoso que asiste a Provoní, se corresponden con esas potencias que los gnósticos llamaron Arcontes. El gnosticismo, como sistema filosófico-religioso, no es creacionista sino emanatista y, más generalmente, dualista. En el universo gnóstico hay complejas jerarquías de potencias, subordinadas las unas a las otras. Aquella que ocupa el lugar ínfimo es el Demiurgo, artífice del mundo en que vivimos, que por ser algo así como la cloaca del cosmos, está sometido a la mayor corrupción. Seres como el amo de Palmer Eldritch son aún menos que ese demiurgo, porque sólo alcanzan a someter a su dominio a un puñado de hombres, de la misma manera que lo hace en la ultratumba, el adolescente Jory de *Ubik*; son los señores de un mundo onírico compartido, un koinos cosmos tan reducido que es casi idiotas.

En el pensamiento de Dick, no aparece un Dios personal único, sino "Dioses" finitos y "mediadores", capaces de ayudar al hombre a salvarse, aunque ellos mismos necesiten del hombre para su propia salvación: serán figuras que responderán a otro esquema gnóstico, el del salvator salvandus. Pero con la experiencia del Deus Irae, la pretensión de ver a Dios tal cual es, desemboca en una imagen parcial y distorsionada, un Dios visto por reflejo, cuya imagen invertida se parece a la de un demonio.

Antes y después de la experiencia de VALIS, en la cual Dick se sintió invadido por uno de esos Arcontes que hablaba con la voz de una "inteligencia artificial", en el pensamiento y en la obra de Dick no se plantea la búsqueda del Primer Principio trascendente. Dick, por lo general, personifica al Universo y, cuando alude a la Realidad última, lo hace de un modo indirecto y metafórico, como ese "Dios por encima de Dios" que menciona el místico de *A Maze of Death*: sería el "Dios escondido" de que hablaban los gnósticos.

En *A Scanner Darkly* se cuenta, casi incidentalmente, de un joven que, después de una experiencia con drogas, "había visto a Dios" (capítulo 13). En su visión no había ninguna presencia personal, ningún rostro, sino destellos de colores y una sensación de armonía y sentido globales; después, la silueta de un pórtico, a través del cual se veía una playa nocturna, en Grecia, y una estatua de la Venus de Cirene.

Una imagen surrealista, que parece tomada de Dalí o de De Chirico, pero con elementos tan "concretos" como la visión de las trincheras sobre las cuales se dibujaba el rostro de Palmer Eldritch. Curiosamente, nos recuerda la visión de una playa del Egeo que tiene Stavrogin poco antes de suicidarse, en *Los demonios* de Dostoievsky.

Capítulo 7. Salvator Salvandus.

En 1972, Dick fue invitado a dar una conferencia en la Universidad de la Columbia Británica, en Vancouver, sobre el tema *"El Androide y el Humano"*. A manera de conclusión, propuso un giro hacia el ateísmo o, por lo menos, hacia el humanismo antiteísta, para desembarazarse del Deus Irae. Afirmó que no creía tanto en Dios -ya fuera un Dios bueno, uno malo o ambos a la vez- como en el hombre mismo. Su Credo estaba en la frase de Leo Bulero, que encabezaba la novela *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*:

"Considerando que estamos hechos tan sólo de polvo, hay que admitir que no es demasiado para empezar: no hay que olvidarse de esto. Pero aún teniendo en cuenta estas cosas, entiendo que con un origen tan pobre, no lo estamos haciendo demasiado mal".

Dick parecía haber alcanzado a Sartre en sus conclusiones, para refugiarse en el humanismo. Sin embargo, como dijera alguna vez de sí mismo, Dick "no era un tipo sereno", de manera que remató toda esta idea con un comentario escéptico. Muchos notaron entonces el estado de agitación con que leyó su charla; había llegado de los Estados Unidos, temiendo por su vida tras el atentado y, pocos días después, intentaría suicidarse.

Dos años después, sobrevino la experiencia de VALIS y, para 1975, Dick había vuelto a emprender la búsqueda de Dios, cargado con todas sus dudas. Fue entonces que lo invitaron a dar otra conferencia, organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Dick no pudo viajar entonces, por razones de salud (en su lugar habló Robert Sheckley), pero más tarde envió un texto donde retomaba los temas de Vancouver, bajo el título *"Hombre, Androide, Máquina"*.

Su nueva visión de las cosas, sorprendería a sus lectores, al ofrecerles una filosofía mucho más serena que la que habían transmitido sus novelas.

Dick afirmaba, en la conferencia de 1976, que ha llegado a la conclusión de que el universo es, en general, "bondadoso con nosotros" puesto que "nos acepta, o bien no estaríamos aquí". Sin embargo, este universo contiene algunas "máscaras sonrientes y malignas que se asoman amenazadoramente en la niebla de la confusión". Como el yelmo de Pericles, son rostros de metal, espantables pero, detrás de ellos hay un rostro humano, el de "un hombre que siente y ama". Admitía que, durante muchos años, había enseñado en sus novelas que "el diablo tiene rostro de

metal", pero ahora había llegado a la hora de rectificarse: "Lo que atisé y luego llevé a la ficción, no era en verdad un rostro, era una máscara... fui engañado por la magia de la máscara, su magia espantosa y temible, su ilusión".

Remitiendo a un texto cabalístico, el *Sepher Yezirah* ("con su viejo monoteísmo hebreo, tan superior a nuestra actitud"), Dick recordaba que detrás de los jugadores (el Bien y el Mal), en la partida siempre está Dios: una cita que también aparecería en *VALIS*.

Esta nueva actitud lo llevaba a replantear el tema del Velo de la Ilusión. Ahora anunciaba que "el Velo sirve a un propósito benigno"; nos protege de una verdad para la cual no estamos preparados. Nuestra visión del mundo está distorsionada, porque vemos transcurrir el tiempo en un sentido opuesto al que realmente tiene. Percibimos las secuencias de acontecimientos en un orden que es "ortogonal" con respecto al tiempo real, como si estuviesen desviadas noventa grados; en cuanto al tiempo real, es el viejo Año cósmico de la tradición platónica.

En realidad, pensaba Dick, en estos momentos estamos atravesando el Invierno cósmico; como los personajes de *Ubik*, no estamos ni muertos ni vivos, sino en vida latente, esperando la primavera. Watergate y la caída de Nixon son el primer signo del cambio; ha caído la tiranía. La Primavera cósmica se acerca: cuando llegue, caerán las máscaras, y veremos nuestros rostros que estaban ocultos tras ellas, y "nos sorprenderán". Aquello que despierta en la Primavera y arroja las máscaras que lo desfiguraban, es una conciencia cósmica colectiva: "Él está despertando; yo soy el Soñador: todos somos el Soñador".

En esta etapa de su accidentada evolución interior, Dick ya había pasado por el dualismo y, de algún modo, había exorcizado a su demonio personal, Palmer Eldritch. Su amistad con el obispo Pike lo había acercado al pensamiento teológico, llamando su atención sobre la gnosis, un tema que investigaría profundamente con sus habituales métodos de autodidacta.

La teología sintética que construyó para la novela *A Maze of Death*, representa el eslabón intermedio entre la experiencia demoníaca de 1963 y una nueva etapa panteísta, donde predominará un Dios *in fieri*, un Dios que se realiza por medio del hombre, una conciencia cósmica que se manifestará como gnosis (conocimiento esotérico) y Apocalipsis (revelación escatológica). Este es el camino que habrá de desembocar en las experiencias de 1974.

A Maze of Death transcurre en un mudo ilusorio, donde la presencia de la divinidad es un hecho verificable en la experiencia diaria, y la teología es la principal disciplina científica. Su religión se basa en un libro sagrado cuyo título es una muestra del humor dickiano: *De Cómo me levanté de entre los muertos en mi tiempo libre, y usted también puede hacerlo*, del profeta A. J. Specktowsky. Su esquema es aproximadamente

trinitario, aunque dualista. En los orígenes del cosmos, reinaba el "Mentifactor" (Mentufactorer), el Padre o demiurgo que "manufactura" el mundo con su Mente. Este es un periodo de pureza, que acaba cuando despierta el Demonio (el "Destructor de Formas", de origen incierto). Se inicia entonces la Era de la Maldición (Curse), signada por el predominio de las fuerzas entrópicas y diabólicas. El nacimiento de Dios-en-la-Tierra, que se manifiesta como "Intercesor", marca el fin del alejamiento del mundo de Dios. En el actual periodo de esta historia de salvación, el Intercesor sigue vivo, aunque en otro círculo del ser, y se manifiesta periódicamente bajo la figura del Caminante-sobre-la-Tierra (Walker-on-Earth), redimiendo a los sufrientes y protegiendo toda forma de vida; precisamente al comienzo de la novela ayuda a Seth Morley, porque lo encuentra compasivo con su gato.

Como se ve, el dualismo no ha sido superado, aunque se ha intentado una síntesis con la teología cristiana; las tres Personas de la Divinidad enfrentan un poder quizá tan grande como el suyo propio, el Destructor de Formas; pero sólo logran oponérsele adoptando la figura de un Salvador: una vez más, sólo la empatía vence a la entropía. Con la muerte de Maggie Welsh, el personaje que tiene a su cargo la exposición de la doctrina, el periodo final o escatología, queda inconcluso; pero Maggie aparece en un sueño, redimida por el Intercesor (capítulo 11).

Un Dios como este, que no es omnipotente ni creador, y necesita del hombre para combatir a su adversario eterno, cuando no se presenta como un demiurgo ciego y torpe, necesariamente se encarnará en un Salvador del Mundo. Pero no se tratará de un Cristo que asume al mundo para redimirlo desde dentro, sino de un Dios residual, una chispa de la divinidad exiliada aquí abajo, que lucha por volver a su origen y le señala al hombre el camino para salir de un mundo irredimible. Un Salvador que necesita de la ayuda del hombre para salvarse a sí mismo: es un tema clásico del gnosticismo, aun del gnosticismo cristiano: el Salvator salvandus, el redentor impotente que necesita redención.

Este esquema aparece a través de toda la obra dickiana con cierta continuidad, y alcanza cierta definición a partir del periodo metafísico.

Desde el comienzo, las claves y las preguntas acerca de la presencia de Dios en el mudo aparecen a cada paso, "como latas de cerveza en la basura", solía decir Dick. Ya están, en germen, en su primer cuento de ciencia ficción. Por más que el autor dijera que cuando lo escribió "era un extremista incendiario y ateo, a quien la religión le resultaba totalmente extraña", el tema es prácticamente eucarístico.

En esta ópera prima de Dick ("*Beyond Lies the Wub*", 1952), hacen su aparición los wubs, unos seres que seguirán teniendo una presencia marginal en toda su obra. Los wubs son una especie de cerdos gigantes, inmortales y filósofos. Una expedición terrestre a Marte, comandada por el

Capitán Franco (una irónica alusión a Francisco Franco), captura a uno de ellos, haciendo caso omiso de sus argumentaciones. Como están convencidos de que es un animal, lo matan y se lo comen asado. Pero apenas la carne de wub se ha consubstanciado con la suya propia, todos los comensales comienzan a hablar con la voz del wub, y la argumentación se reanuda en el punto donde se había interrumpido: Ulises y la Odisea. Curiosamente, la interpretación que el wub hace del mito de Ulises, señala precisamente los temas que hubieran atraído la atención de un gnóstico: la separación, el errar sin rumbo y el reencuentro final con el origen. Por otra parte ¿no está aquí la primera manifestación del interés dickiano por la transubstanciación?

Dieciséis años más tarde, el espíritu de los wubs volvería a protagonizar una humorada metafísica, el cuento "*Not by its Cover*" (1968). En él encontramos un editor que se ha propuesto publicar en Marte, lujosas versiones de los clásicos, encuadernados en cuero de wub. Puesto que el wub es inmortal, y su cuero conserva toda su juguetona personalidad, los textos aparecen sutilmente alterados, corregidos o criticados. Unos versos pesimistas del *De Rerum Natura* de Lucrecio, se convierten en un mensaje de esperanza, correctamente rimado en latín. En la *Epístola a los Corintios*, se resaltan los pasajes que tratan de la inmortalidad; de la *Edad de la Razón* de Paine, sólo quedan páginas en blanco y en la *Suma Teológica* se intercala cada tanto la frase "la letra mata, pero el espíritu vivifica". Con sus modestos recursos, el wub hace el papel de ángel portador de buenas nuevas.

Se ha señalado que los primeros pasos en su búsqueda de la Divinidad, que da Dick, pasan por los arquetipos del Padre y del Líder. En "*The Father-Thing*" (1954), un cuento que se presta especialmente para la lectura psicoanalítica, el puesto del padre benefactor ha sido usurpado por una criatura extraña y cruel, y el niño busca a su verdadero padre. En "*Human Is*" (195), en cambio, el falso padre reemplaza fácilmente al verdadero, porque es tolerante y afectuoso.

En la novela *Solar Lottery*, la figura de John Preston aglutina las cualidades del líder político y del conductor religioso, puesto que, como Moisés, señala la Tierra Prometida. En "*If There were no Benni Cemoli*" (1963), el tema del líder se cruza con el de la impostura. En efecto, para preservar los intereses que han conducido a una guerra total, se crea el mito del líder extremista Benny Cemoli (un nombre reminiscente de Benito Mussolini), al cual se atribuyen todas las culpas, hasta que el mito crece por sí solo y se vuelve incontrolable. La idea proviene de la frase volteriana "si no existiera Dios, habría que inventarlo": el líder ficticio es aquí una figuración de Dios.

En *Now Wait for Last Year*, sin embargo, es el propio Líder quien asume el papel de redentor sufriente. Gino Molinari es el dictador

indiscutido, a quien la Tierra ha dado plenos poderes para conducir una guerra galáctica. Sus aliados (humanos extraterrestres), son en realidad criminales, mientras que sus enemigos (de aspecto monstruoso) son auténticamente civilizados y empáticos. Molinari sabe que cualquier paso en falso causará la destrucción de la Tierra, tomada entre dos fuegos, y en cada crisis política sufre un ataque: en realidad, usa su enfermedad como estrategia para dilatar las decisiones y postergar el colapso. Molinari hace el papel de un Cristo sufriente que asume el dolor, como el precio que debe pagar para salvar a sus hermanos. Pero no asume la humillación, porque es amado y respaldado por todos; su personalidad es la de un triunfador; vanidoso, hedonista y jovial.

Uno de los críticos más profundos de la obra dickiana, ha querido ver en este episodio una peculiar versión (que podríamos calificar como gnóstica), de la pasión de Cristo: "la crucifixión, concebida como el acto por el cual Dios asume la carga de sus propios errores". Esta claro que no se trata de un Dios que se encarna para redimir el mal que el hombre ha introducido en la creación, sino un demiurgo arrepentido o un reflejo de la Divinidad, exiliado en el mundo.

También Glimmung, el semidiós de *Galactic Pot-Healer*, no hace más que fracasar en su lucha contra la entropía, y sus intentos por rescatar la catedral sumergida en el infierno acuático, son cada vez más ridículos. Termina implorando la ayuda de sus seguidores, a quienes al comienzo había reclutado para una cruzada salvífica: les confiesa que los necesita, pues sin ellos no es capaz de vencer. Como señala Warren, hay en este episodio un eco de las palabras de Cristo en la cruz: "Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?".

Por otra parte, la analogía con Cristo es transparente: en un momento Glimmung flota en el agua "perdiendo grandes cantidades de sangre: como Cristo en la cruz, sangraba por la eternidad" (capítulo 10). Pero Glimmung no es el Cristo de la ortodoxia cristiana, sino el salvator salvandus gnóstico: "Cristo —dijo el robot— es una deidad interesante, porque tiene poderes limitados, conocimiento parcial, y puede morir". Se distingue por su caritas, pero "tiene las manos vacías; no puede salvar a nadie, ni siquiera a sí mismo. Pero trasciende por el cuidado y la estima que siente por los demás" (capítulo 10).

El salvador se caracteriza, pues, sólo por la empatía; una cualidad que todos poseemos en cuanto humanos: "se preocupa" por los desposeídos, los humillados y los perdedores. En la vertiente humanista de Dick, "el hombre común, ordinario, es el que habrá de restaurar nuestra existencia en su totalidad". Defender el liderazgo en una cultura de tradición no autoritaria, y poner en primer plano al perdedor en un medio que siempre ha exaltado a los triunfadores, es otro rasgo contestatario de la moral de Dick, que lo identificó desde su etapa política hasta la mesiánica.

Otro líder, el Thors Provoni de *Our Friends from Frolix 8*, se presenta precisamente como el Mesías que viene a redimir al hombre común. Una casta de genios telepatas ha relegado a los "normales" a la servidumbre y gobierna el mundo con un credo cientificista, enseñando que "Dios ha muerto". Thors Provoni es un genio nato, que ha renunciado a sus privilegios para compartir el destino de los hombres comunes. Provoni ha partido hacia las estrellas en busca de Dios. Sus acólitos, dirigidos por una especie de San Pablo, llamado Eric Cordon, son perseguidos y Cordon es inmolado en la cárcel. Entonces regresa Provoni, acompañado por el semidiós extraterrestre Morgo Rahn Vilc, derrota a la casta de superdotados, los priva de su inteligencia y los condena a ser como niños.

Aquí el Líder es una suerte de Mesías guerrero o Bodhisattva vengador, que renuncia a la perfección para ponerse del lado del hombre común.

Otra figura de Líder salvador es David Lantano, el inmortal que aparece en *The Penultimate Truth*: "no me atrevo a pensar cual es la vinculación que hay entre Dios y Lantano", dice un personaje (capítulo 19). Lantano ("oculto", en griego) es "compasivo" y "sus ojos quemar como una llama que no es simplemente la llama de la vida, sino algo arquetípico que trasciende al animal, para ir más allá del individuo" (capítulo 22).

Aún Manfred Steiner, el autista que vive perseguido por la visión del mundo-tumba, se presenta como más que humano, "una criatura desesperada de otro mundo, un lugar divino y sin embargo aterrador" (capítulo 4).

Una clase aparte entre los líderes dickianos, la constituyen los comunicadores sociales, tan ambiguos como los medios masivos que manipulan. Desde Allen Purcel (en *The Man who Japed*), que como director de un canal de televisión, desenmascara al líder del régimen moralista, exhibiéndolo como un caníbal; y Nats Katz en *The Game Players of Titan*, hasta Buster Friendly, el todo poderoso animador que, desde la televisión, trabaja para los androides para ridiculizar el culto empático de Wilbur Mercer (en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), estos personajes actúan como tentadores o abogados del diablo.

Sin embargo, hay uno (Walter Dangerfeld, en *Dr. Bloodmoney*) que hace suyos los atributos "crísticos" del salvador salvandus. Dangerfeld partió hacia Marte como un triunfador, pero el holocausto atómico que estalló en mitad del viaje y arrasó el planeta, lo ha obligado a permanecer para siempre en órbita; ya no existen los recursos técnicos necesarios para hacerlo regresar, ni los habrá por muchos años. Puesto que nadie puede impedirle que diga lo que piensa, Dangerfeld inspira confianza, y se convierte en el ángel que, desde su nave satélite, transmite esperanza a los sobrevivientes que lo escuchan con sus precarios receptores; con ironía y desenfado, música, chistes y reflexiones, mantiene viva la fe. Cuando por

un momento es suplantado por la mente perversa de un ser casi androide, Hoppy Harrington, todo parece cambiar. Como es un Salvador impotente y moribundo, no puede salvarse a sí mismo, ni a la humanidad, pero es capaz de apiadarse de ella.

Durante una de sus conversaciones con Dick, Rickman nota que en una pared de su habitación hay una imagen de Cristo. "Supuesta imagen de Cristo" -aclara Dick-. "Bien, una figura sufriente que se parece a Cristo, con una cruz junto a ella", insiste Rickman. Dick se limita a asentir, sin dar razones. Esta anécdota ilustra mejor que nada, las dificultades de Dick con el cristianismo y su opción por la gnosis. Puede aceptar la Encarnación, pero no la Pasión: puede ver a Cristo alternativamente como divino o como humano, pero no como ambos a la vez. No puede aceptar la kenosis, por la cual Dios asume radicalmente la condición humana; sólo es capaz de reconocer el reflejo humano (la empatía) de ese Amor *che mouve el Sol e le alte stelle*, al decir de su amado Dante.

Los redentores dickianos son capaces de sacrificarse por los demás, como el Sr. Tagomi en *The Man in the High Castle*. Sebastian Hemes (un nombre más que simbólico) también opta por dejar de esconderse y se queda en el cementerio socorriendo a los resucitados, aun cuando sabe que sus enemigos lo tienen cercado (en *Counter-Clock World*).

Sin duda, donde más fuerza alcanza esta imagen del salvador impotente es en *Ubik*, y en el mito de Wilbur Mercer, que aparece por primera vez en el cuento "*The Little Black Box*" (1964) y se desarrolla en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*.

La figura de Joe Chip arrastrándose por la escalera en *Ubik*, y la de Wilbur Mercer sufriendo eternamente, constituyen "la metáfora central de la visión moral de Dick", según Patricia Warrick. Por cierto, más que un apólogo moral, estamos en presencia de un símbolo religioso.

Mercer (cuyo nombre significa "compasivo") es el Salvador de un culto fundado en la empatía, que se ha difundido en una sociedad donde cada vez hay más androides; la empatía es lo único que permite reconocer a los verdaderos hombres. Mercer encarna un arquetipo: fue hallado por sus padres en un bote inflable a la deriva, como un nuevo Moisés; amó a los animales, resucitó a los muertos y curó a los enfermos. Sus enemigos, hartos de reconocer en él a un ser superior, aniquilaron su cerebro y lo arrojaron al mundo-tumba.. Muerto, Mercer emprende el camino de la resurrección y, como Sisifo, sube eternamente una cuesta, mientras sus enemigos lo apedrean (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, capítulo 2). La liturgia merceriana requiere de un instrumento electrónico (la "caja empática"), por medio de la cual el creyente se vincula emocionalmente con Mercer, revive su eterno dolor y participa de la redención.

En la primera versión ("*The Little Black Box*"), escrita en la época pesimista del Deus Irae, el propio Mercer se materializa ante Joan Hiashi

para decirle, con aspecto lastimoso. "¿Cómo puedo salvarla a usted, si ni siquiera puedo salvarme a mí mismo?, ¿no lo ve? No hay salvación". "Entonces, ¿para qué es todo esto?", pregunta Joan. Y Mercer responde: "para mostrarles que no están solos". Todavía en 1980, cuando el cuento volvió a aparecer en una antología, Dick afirmaba que este texto estaba más cerca de construir su Credo que cualquier otro.

En la novela, en cambio, cuando los androides exhiben por televisión las pruebas de que el culto de Mercer es una impostura, y presentan al viejo actor borracho que lo había encarnado, la fe de los creyentes vacila. Hasta las pruebas de su presencia (el falso sapo que encuentra Rick) son mentiras. Sin embargo, Rick sigue creyendo, porque la empatía es más fuerte que la razón.

Joe Chip, el protagonista de *Ubik*, desempeña un papel semejante al de Mercer. Así como el tema de *Counter-Clock World* era la resurrección (resuelta de modo poco convincente en un contexto de mala novela de ciencia ficción), el tema de *Ubik* es la redención. Existe una simetría entre ambas novelas: así como los resucitados de la primera son recogidos en el vitarium, los muertos de la segunda están conservados en el moratorium.

Toda la primera parte de *Ubik* es convencional, y se parece a muchas novelas anteriores: probablemente cuando Dick comienza a escribir, no tenía ningún plan. Pero de pronto nos precipitamos en un gran sueño despierto, con una tremenda carga simbólica que impresionó aún, a un escritor de una sensibilidad tan distinta como la de Stanislaw Lem. Por una paradoja de la creación literaria, la novela se había visto invadida por las lecturas que Dick frecuentaba en esos días: los fragmentos de Empédocles, de los cuales tomó la idea de la lucha de los contrarios y la trasmigración, y el texto del *Dies Irae*.

Los personajes de *Ubik* están clínicamente muertos, pero sus cerebros conservan alguna actividad; sus cuerpos reposan en el moratorium, congelados por un tiempo indeterminado. Pero ellos creen estar en el mundo real, al cual ven deshacerse en una acelerada degradación entrópica. Le mente de Jory, que aquí asume el papel del Destructor de Formas, lucha contra la presencia de Ella Runciter, la Intercesora; Glen Runciter, desde el mundo de los vivos, hace el papel de Dios, y el mágico producto *Ubik* (nombre que deriva de *ubique*, porque es omnipresente como Dios), es el análogo de la "gracia" cristiana.

Cada capítulo, lleva como epígrafe el texto de un aviso publicitario donde el misterioso *Ubik* se presenta bajo la forma de un detergente, una loción rejuvenecedora, un producto cosmético, etc. Todos son productos que combaten la corrupción y la entropía. Hasta que, por último, *Ubik* se revela como el propio Logos, que confiere el ser a todas las cosas, eterno, inmutable y preternatural. La idea de encerrar el Absoluto en un producto industrial de uso cotidiano, como es una lata de aerosol, es una creación

simbólica original de Dick: todos los "mágicos" productos del confort ¿qué otra función tienen que la de detener el paso del tiempo?

Glen Runciter (Dios) tiende su mano al hombre (Joe Chip), y le ofrece el Ubik (la gracia) como punto de apoyo para salvarse, deteniendo la corrupción generalizada. Por momentos, el propio envase de Ubik parece sucumbir a la regresión de las formas, como un salvator salvandus, pero vuelve bajo otro aspecto para ofrecerse como ancla de salvación. No en vano, Dick había pensado dedicar *Ubik* a su amigo católico Anthony Boucher, y lamentó que éste muriera antes de conocerlo.

La escena en la cual Joe Chip sube la escalera para alcanzar el Ubik que habrá de detener la regresión de las formas, y a cada peldaño envejece, se debilita y parece sucumbir a la corrupción de la materia, es análoga a la eterna escena en la cual Mercer sufre el ataque de sus enemigos. Actualiza, en un contexto inesperado, el símbolo gnóstico de la chispa divina perdida en el mundo, que lucha por volver a sus orígenes: "¡Recuerda que eres hijo de reyes!, ¡Mira la esclavitud en que has caído!", dice el Himno de la Perla, un texto gnóstico iranio.

PARTE 3. EL ALMA ESCINDIDA

Capítulo 8. VALIS: el Apocalipsis de 1974.

"La cuestión de la naturaleza de la psicosis, es una cuestión metafísica; la psicosis endógena es una "alteración primaria" del alma".
(H. Schneider, 1946)

A mediados de febrero de 1974, Philip Dick ingresó en una serie de estados alterados de conciencia que culminaría en sus visiones del 2 de marzo; estos fenómenos seguirían manifestándose, periódicamente, durante un año entero.

Es difícil establecer la cronología de los acontecimientos, puesto que Dick no se ha preocupado por ofrecernos una descripción "clínica" de cuanto le ocurrió en febrero-marzo de 1974. En cambio, nos ha dado tres versiones complementarias de los hechos: dos son literarias, y están en las novelas *Radio Free Albemuth* y *VALIS* y, la tercera, es la versión oral que incluye en su "testamento final".

En sus últimas entrevistas con Rickman, Dick suele entremezclar los hechos con las hipótesis, las analogías fantásticas, las interpretaciones y las lecturas esotéricas. Sin transición, pasa de la solemnidad al escepticismo, y duda de si todo aquello no habrá sido más que un episodio sicótico, hasta ridiculizarse a sí mismo. Con la misma facilidad vuelve inmediatamente a ponerse serio, y asegura que ha sido el depositario de una revelación.

Aparentemente, las experiencias de VALIS, se iniciaron con una serie de sueños inquietantes, en los cuales Dick revivía una existencia anterior: se sentía poseído por la personalidad de uno de los primeros cristianos, que había sido ejecutado por estrangulación en un sótano del Coliseo, llamado Tomás. Una de sus peculiaridades era que no reconocía a la cruz como un símbolo cristiano, sino al Pez, un signo que Dick interpretaba como una deformación del ankh, la crux ansata de Isis. Este "Tomás pudiera haber sido un esenio o un gnóstico: el "Evangelio de Tomás" es uno de los documentos gnósticos de Nag Hammadi.

El 2 de marzo de 1974, Dick regresaba del dentista, que le había extraído la muela del juicio; aún se hallaba atontado por una fuerte dosis de pentotal sódico. Para recuperarse, se había tumbado en su sillón y escuchaba música. Era una canción de los Beatles, Strawberry Fields Forever, aquella que dice "vas por la vida con los ojos cerrados, ignorando todo lo que ves". Quizá esta frase, que parece un verdadero aforismo dickiano, haya actuado como desencadenante de todos los fenómenos que vinieron después.

Como el dolor no menguaba, Dick telefoneó a la farmacia para encargar un calmante. La empleada que lo trajo, poco después, era una joven perteneciente a un culto evangélico, y llevaba una medalla con el signo del Pez, uno de los primeros símbolos cristianos. Al principio, Dick vio un resplandor que surgía de la medalla y, en pocos instantes, fue enceguecido por una luz rosa que invadía la casa, mientras que destellos de "electricidad estática" y "fuegos de San Telmo" brotaban por los rincones. El fenómeno no pudo ser observado por su esposa Tessa, quien lo asistió durante todo el tiempo.

A partir de ese momento, Dick cayó en un estado delirante que lo tuvo prácticamente postrado durante días enteros, y en el cual sufrió alarmantes picos de hipertensión. En ese estado, creyó estar viendo al mundo *sup specie aeternitatis*. Dijo haber presenciado el Apocalipsis, esto es, "la realidad apocalíptica que subyace a nuestra realidad". Se sintió invadido por una Presencia superior que luego llamaría VALIS, sigla de Vast Active Living Intelligence System ("Vasto Sistema de Inteligencia Activa y Viviente"). En *The Transmigration of Timothy Archer*, lo recordaría así: "luces y colores, y luego una presencia extraña en mi mente, otra personalidad, mucho más inteligente que yo, pensando toda clase de cosas en las cuales nunca había pensado antes. Esa personalidad conocía griego, latín y hebreo, y lo sabía todo de la teología" (capítulo 15). Según Rickman, Dick aseguraba que esa Presencia lo había salvado de una muerte segura, aunque se reservaba los detalles; "El Salvador se interpuso entre Horselover Fat y la aniquilación", se dice en el capítulo 8 de *VALIS*. Robinson relaciona la hipertensión de 1974 con la de 1982, como si la primera hubiera sido un ataque no diagnosticado que anticipara aquel que lo llevaría a la muerte, aunque no es creíble que una crisis de este tipo, pudiera causar visiones místicas.

Hasta el año siguiente, Dick siguió teniendo visiones. Se había comprado una oblea con el Signo del Pez y la palabra YCHTYS, y la había pegado en la ventana; al contemplarla solía ver la imagen rodeada de un halo de luz rosada, mientras que la letra "Y" se volvía la figura de una palmera. También hubo alucinaciones más complejas: la visita de la Muerte, que se presentó como un viajante de comercio con su portafolio; Erasmo, el arquetipo jungiano del Viejo Sabio, a quien Dick ya había conocido en sueños; su gato Tony, que había muerto y aparecía convertido en una figura gigantesca, similar a un dibujo animado.

Como en un estado extático, Dick experimentó la glosolalia (don de lengua) y tuvo precogniciones. Cuando se sentía poseído por la mente de Tomás, se pasaba horas hablando en latín y griego, idioma que jamás había estudiado formalmente. Su esposa Tessa, que entonces estudiaba lenguas clásicas, reconoció palabras de koiné, el griego helenístico que hubiese podido hablar un primitivo cristiano: poros krater (un tipo de vasija),

ananke (fatalidad), rhipidon (un pez espinoso); una expresión en ruso (sadassa ulna), y una en sánscrito (ir leg).

Hasta aquí, se trataba de fenómenos subjetivos, aunque hubo otros, no tan fáciles de explicar. Por ejemplo, Dick aseguraba que sus gatos se habían vuelto más inteligentes y afectuosos por efectos de la luz rosada, pero murieron inexplicablemente poco tiempo después, plagados de tumores cancerosos. El fenómeno más notable fue una precognición. Dick oyó a la Voz advertirle que su hijo pequeño Christopher sufría de hernia inguinal; la hernia corría riesgo de estrangularse si no lo operaban de inmediato. Dick logró convencer a Tessa del peligro; llevaron al niño al médico y, éste, pese a su escepticismo, encontró la hernia y pudo salvar al niño mediante una intervención oportuna.

En esos mismos días Dick, que no conocía personalmente a Paul Williams, tuvo el presentimiento de que iba a ser entrevistado por Rolling Stone, mucho antes de que Williams pensara siquiera en hacerlo.

Mientras duró el éxtasis, Dick sentía (como le confiaría a Charles Platt) que "su angustia había desaparecido. Algún poder trascendente y divino que no era malévolos sino benéfico, había intervenido para restaurar su mente y sanar su cuerpo". Era una mente esencialmente racional, "dotada de increíbles conocimientos técnicos, cosmológicos y filosóficos". No era humana: "era como una inteligencia artificial". A veces pensaba que la Voz era Dios; otras creía que era un extraterrestre o hasta un arma secreta de los rusos.

Luego diría que se había sentido como algo pasivo, en manos de fuerzas creativas titánicas, un escribiente o amanuense que transcribía lo que la Voz le dictaba. ¿Cuál era el origen de esas fuerzas? "Por supuesto, el Espíritu Santo es la fuerza de mi inspiración", dice Dick; pero, un poco más adelante, se corrige: "el espíritu de Elías vino a mí en 1974... eso es entousiasmos, recibir el Espíritu Santo". Por momentos se siente el profeta que anuncia una nueva edad mesiánica, y señala las "tremendas expresiones de la Era de Acuario, que hay en sus últimas novelas".

Lo realmente curioso de todo este relato, son los frecuentes momentos de escepticismo que puntean todo el diálogo; son repentinos virajes en el discurso, que parecerían indicar casi un desdoblamiento de la personalidad. "Mi experiencia sobrenatural" -comienza diciendo Dick, pero luego se corrige- casi digo mi experiencia sicótica... (risas) Bien, mi experiencia sicótica sobrenatural...". Más adelante, se inquieta: "hay algo que siempre me preocupó: ¿por qué todo esto se parece tan asombrosamente a Ubik? Suena como si fuera autogenerado, como si lo hubiera generado yo mismo...". Pero la misma persona que es capaz de arrojar tales dudas sobre su propio discurso, pasa inmediatamente a relatar un sueño en el cual supo que en una vida anterior había sido Juan el Bautista; a continuación, remata todo con una broma. Por último, luego de

haber estado más de siete años hablando y escribiendo acerca de su éxtasis místico, en 1981 declara: "todas esas trascendentales experiencias religiosas que tuve... fueron genuinas, pero no eran más que fuegos de artificio. Un despliegue titánico de poder... que no servía a ningún fin en sí mismo".

Las alucinaciones de 1974 no fueron, por otra parte, las primeras ni las únicas en la vida de Dick. En la escuela secundaria, había oído con toda claridad una voz que le explicaba el principio de Arquímedes, gracias a la cual pudo aprobar un examen. Cuando tenía más de treinta años, volvió a oír la misma voz, esta vez mientras estaba viendo un documental de televisión sobre las tortugas marinas. Con ese tono impersonal que ya conocía, la voz le habló de un tal "Van Wallon, de los Estados Portugueses de América"; eran los tiempos en que Dick estaba escribiendo *The Man in the High Castle*, y se preguntó con que la voz pudiese provenir de un mundo paralelo.

En la conferencia de 1976 ("*Hombre, Androide, Máquina*"), Dick explicó que había recibido sofisticada información tecnológica (que no estaba al alcance de su comprensión) de una inteligencia extraterrestre llamada Albemuth. En otro texto del mismo año aseguraba, irónicamente, que las débiles señales que recibía de otras estrellas eran audibles "especialmente entre las 3.00 y las 4.45 hs."

La voz de VALIS carecía de emociones, como si fuese la de una "inteligencia artificial". También la voz que le había hablado diez años antes era "algo construido". Cualquier psicólogo hubiese dicho que más se parecía a la voz del inconsciente..

Cierta vez, la Voz le recomendó volverse "sintónico" en lugar de "ciclotímico". Según Dick, esa era la primera vez que escuchaba tales palabras; sin embargo, es muy poco probable que en sus amplias lecturas sobre la esquizofrenia, jamás haya reparado en esos conceptos básicos de Bleuler.

De la misma manera, Dick parece haber olvidado todo cuanto ha leído sobre el gnosticismo, cuando afirma que ignoraba quién era "Santa Sofía" cuando la Voz le anunció que "Santa Sofía vuelve a nacer". Hagia Sophia, es el nombre del último Arconte en la jerarquía agnóstica. Ya antes de VALIS, su nombre ya aparece en *Deus Irae*, la novela que Dick estaba corrigiendo durante los días de su experiencia paranormal.

Dick no descarta ni siquiera la hipótesis más crudamente psiquiátrica: el retorno de experiencias ya vividas, bajo el efecto de las drogas psicodélicas, o un efecto diferido de éstas sobre el cerebro (drug flashback). Al fin y al cabo, reconoce, ya en 1964 había hablado en latín y tenido visiones del circo romano, cuando estuvo bajo el efecto del LSD. El miedo de morir agarrotado lo perseguía desde la infancia, y ahora cabía interpretarlo a la luz del sueño de la cárcel romana, donde estaba encerrado

Thomás.

Siguiendo a Jung, Dick también atribuía gran valor a los sueños y las "visiones hipnagógicas", esas imágenes que aparecen al conciliar el sueño. Creía que los sueños encerraban mensajes y, así, era capaz de contar cómo una noche había hablado con Khrishna, en medio de un sueño. Estando en Canadá, tuvo el famoso sueño del caballo herido (que era tanto la traducción de sus miedos paranoides, como un nuevo símbolo del salvador salvandus). Lo reprodujo fielmente en la novela *Flow my Tears, the Policeman Said*. Otro sueño de 1974 corrió la misma suerte: entonces pudo ver la figura de un pez que intentaba sostener una ametralladora con sus aletas. La Voz le explicó el sentido de esto: el Pez era un símbolo cristiano y, el mensaje, era "los cristianos no pueden portar armas", esto es, no pueden ejercer la violencia. Es la frase que pasaría a ser, en la novela *VALIS*, el lema de los que esperan al Mesías.

En los últimos tiempos Dick pareció abandonar, sin embargo, las interpretaciones teológicas y metafísicas, y se resignó a buscar el origen de la Voz en su idios cosmos. Rechazaba al "inconsciente" como fuente de sus alucinaciones, pues creía que para los psicólogos, el inconsciente se había vuelto un sucedáneo de la divinidad, y buscaba apoyo en algunas teorías científicas de avanzada, para explicar como su cerebro podía tener acceso a una realidad trascendente. Ya no creía que la Voz fuera de un extraterrestre, de una inteligencia artificial, de Dios, de Elías o del Espíritu Santo, sino de su propio cerebro; aunque, en cierto modo, la Voz no era inmanente al cerebro.

Dick se había interesado, durante años, en la teoría del "cerebro dividido"; conocía los trabajos de Orstein (a quien le había escrito una carta), de Bogen, Sperry y Julian Jeynes. Este último sostenía, en un polémico libro, que el hombre arcaico era capaz de "oír voces" provenientes del lado derecho de su cerebro, y dialogar con "los dioses" cuando aún no se había establecido el predominio del hemisferio racional. Desde 1976, Dick parecía decidido a reemplazar todas las demás hipótesis por una interpretación neurológica: "Probablemente sea el hemisferio derecho de mi cerebro el que emite información a través del cuerpo calloso". Quizá esto podría explicar algunos de aquellos fenómenos (paragnosis, glosolalia y onirofrenia), pero seguiría sin explicación la fuente de donde obtiene información el hemisferio derecho: más que resolver el problema, introducía una nueva dualidad.

La experiencia de Dick de 1974, fenomenológicamente considerada, se parece menos a un éxtasis místico que a un estado delirante. La experiencia mística, tanto en la tradición occidental, como en la oriental, es esencialmente inefable: es una forma de ser antes que de conocer: en rigor, no es una "experiencia" sino un estado.

El éxtasis pretende alcanzar la contemplación o la unión con la

divinidad, cuando la mística es ascendente; o bien lograr la aniquilación del yo, del deseo y la ilusión, si sigue un camino descendente. Pero, en ningún caso, el místico aparece como receptor o transmisor de conocimientos, ni menos aun de información fáctica. El éxtasis es una vivencia de sentido global, que trasciende la comprensión meramente intelectual. Un buen ejemplo lo ofrece el genuino "estáis" alcanzado por Arthur Koestler, al margen de toda confesión religiosa. Koestler, que a la sazón era ateo militante, pasó mucho tiempo en las cárceles de Franco, esperando ser ejecutado. Cierta día, que estaba resolviendo problemas de geometría analítica para no perder la cordura, tuvo una experiencia extática de pocos minutos, que se repetiría durante todo el año 1938. Sintió que "el Yo había dejado de existir". Para describir su experiencia, Koestler usa palabras muy similares a las de Dick, pero no atina a explicar sus contenidos, si los hubo: "el carácter primario de este estado, es la sensación de que se trata de algo más real que ninguna otra cosa que se haya experimentado antes; de que, por primera vez, se ha levantado el velo, y uno está en contacto con la "realidad real", con el oculto orden de las cosas, con la estructura del mundo revelada con los rayos X, normalmente oscurecido por las capas de los que es ajeno".

Dick, en cambio, se empeña en describir su experiencia como una masiva "transfusión" de conocimientos, en su mayoría de un tecnicismo que los hacía incomprensibles, casi como si súbitamente hubiesen conectado su cerebro con "un banco de datos" cósmico. Esta es una peculiar versión de la gnosis (que es saber iniciático, más que información específica); por lo menos es la gnosis tal como podía concebirla el pensamiento concreto dickiano.

El problema que, si sometiéramos a un examen reduccionista aun a los auténticos místicos, se nos presentarían como víctimas de alguna patología. No cabe entrar aquí en la zona fronteriza entre el genio y la locura, entre la locura y el misticismo, o entre psicología, parapsicología y religión, porque allí las categorías se difuminan y el análisis reduccionista corre el riesgo de ser tan inútil, como explicar la belleza de la Venus de Milo, a partir de las propiedades del carbonato de calcio.

Pero renunciar al reduccionismo no significa renunciar a una explicación racional. Intentaremos aproximarnos a la cuestión, apelando al conocimiento psiquiátrico. Y aquí encontraremos que existen alarmantes semejanzas entre lo que le ocurrió a Dick en 1974, y ciertos cuadros bien identificados y con abundante casuística, que se denominan "estados confusionales agudos".

Algunos de estos estados, se caracterizan por la presencia de un pensamiento perturbador ("idea delirante"), cuyo origen es atribuido a "voces" exteriores: "cuando el paciente tiene la convicción de que le ha sido asignado un importante papel en la vida, aparecen ideas de grandeza

en forma de identificación cósmica, nuevo nacimiento y misión profética" (Boisen , 1947).

No puede negarse la analogía entre el estado delirante, y el proceso de creación artística; la diferencia estriba en que, en este último, no se pierde el criterio de realidad. En otras palabras, el delirio es la enfermedad profesional de un creador de ficciones que acaba confundiendo sus creaciones con la realidad. De hecho Dick le confesó a Rickman que, durante su experiencia, se había sentido "como si estuviera viviendo en una de sus novelas".

En estado confusional, el sujeto "oye" los propios pensamientos y los atribuye a una fuente exterior (Schneider, 1957). A veces, su obsesión es buscar signos en los hechos cotidianos, y mensajes en los sueños o en los textos más inesperados. Este "delirio de interpretación", se caracteriza como "locura razonante que obedece a una necesidad de explicarlo y descifrarlo todo" (Sérieux y Capgras).

La evolución de un delirio no estructurado, suele atravesar cuatro fases bien definidas, que reconocemos en la experiencia de Dick: ellas se denominan Trema, o estado inicial de angustia; Apofanía, revelación súbita, que abarca varios días; Apocalipsis, creciente fragmentación del pensamiento, y Deterioro final (Conrad, 1958).

Esta fenomenología, se ajusta bastante a la experiencia de Dick en 1974; pero en él, las manifestaciones apocalípticas se extendieron por casi un año entero; si hubo deterioro, se fue manifestando muy lentamente, en los ocho años restantes de su vida, que no fueron los menos productivos, por cierto. Por otra parte, tras haber salido de la fase aguda de marzo, en los meses siguientes, Dick fue capaz de hacer convivir sus visiones con actividades rutinarias normales, incluyendo la revisión de textos a publicar.

Un delirio tan persistente y, aparentemente tan controlado, quizá no se explique enteramente por causas endógenas. Es preciso tener en cuenta otro factor: el deterioro sicótico causado por las anfetaminas. Es sabido que el consumo de dosis elevadas de anfetaminas, durante periodos prolongados, provoca "angustia confusional aguda, alucinaciones múltiples, delirios de influencia y persecución" (Devereux, 1957). En el caso de Dick, se trataba, nada menos, que de veinte años de ingerir habitualmente anfetaminas en dosis muy elevadas, salvo breves periodos de abstinencia, pero con una evidente dependencia. La primera década había culminado con la visión de Palmer Eldritch en 1963; luego vinieron los miedos persecutorios, antes y después del atentado, el intento de suicidio de 1972 y, por fin, la visión de 1974.

Por otra parte, las conversaciones con Rickman, no son la única fuente para comprender las experiencias de VALIS; la novela *VALIS* no sólo despliega todo el material autobiográfico, sino ilumina otros sentidos posibles, con la libertad que da la ficción.

Es interesante notar que Dick vaciló bastante, antes de dar forma definitiva a estos textos. En una carta dirigida al neurólogo Leslie Orstein, a quien admiraba por sus trabajos sobre el "cerebro dividido", Dick cuenta que está escribiendo una novela titulada *Para asustar a los muertos (To Scare the Dead)*. En ella, un personaje llamado Nicholas Brady, descubre que es la reencarnación de un esenio llamado Thomas. En el credo de Thomas, las fuerzas del mal que gobiernan el mundo, se simbolizan como "la Ciudad de Hierro". Se trata del tema órfico del cuerpo como cárcel del alma, y del mito gnóstico del mundo como destierro; lo que en *VALIS* se llamará "la Prisión de Hierro Negro". De Thomas, Brady aprende que Zagreo (Dionisio), Zeus y Cristo son la misma persona. Dios ha estado durmiendo; ahora despierta y habla por medio del hemisferio recesivo del cerebro.

En un segundo proyecto (*Valisystem A*), la trama se aproxima más a una novela convencional de ciencia ficción: Nicholas Brady y el propio Dick, luchan contra un estado totalitario y descifran los mensajes de *VALIS*, que se esconden en las letras de rock. Algo similar ocurre en otra versión, titulada *Radio Free Albemuth*, que luego sería publicada en forma póstuma.

Todos estos esbozos, confluirán en *VALIS*, donde ya Brady había desaparecido y el protagonista era el propio autor. La novela se compone de tres movimientos; el anuncio mesiánico, la epifanía y el fracaso. En la primera parte, encontramos al autor desdoblado: la figura central es él mismo, con el nombre de Horselover Fat, y el relator es Philip K. Dick, escritor profesional de ciencia ficción. Fat está loco; no así el narrador.

La novela comienza cuando Fat se recupera del intento de suicidio que ha hecho dos años después de su experiencia mística. En los primeros capítulos se suceden interminables discusiones teológico-filosóficas entre cuatro interlocutores: "Phil", "Fat", el ateo Kevin y el católico David: el estilo de los diálogos es tan moroso e inarticulado, como el de los adictos en *A Scanner Darkly*. Los cuatro personajes son desdoblamientos de una misma persona, el autor: una "tétrada" gnóstica de Philip Dick, dividido en dos parejas de opuestos. Por una parte, los dos hemisferios cerebrales en pugna: Phil el izquierdo y Fat el derecho. Por la otra, dos aspectos contradictorios de su personalidad: el ateo (Kevin) y el creyente (David).

Phil actúa como moderador de los diálogos. Fat, apenas salido de su desesperación, sigue creyendo que ha recibido una revelación de una entidad llamada "Zebra"; ésta le ha anunciado la pronta venida del Salvador, que se llamará Hagia Sophia (Santa Sofía). Kevin hace de abogado del diablo y plantea, en forma recurrente, el problema del mal y del sufrimiento inútil; la postura que defiende no es tanto atea como dualista. En cuando a David, parece tener la "fe del carbonero" y la ingenuidad del Dr. Pangloss, a prueba de dudas y argumentaciones.

Como los gnósticos, Kevin sostiene que "Dios es impotente, malvado, mudo y débil". Su argumento favorito es la muerte injustificable de su mascota, un gato que fue arrollado por un auto, cuando cruzaba la calle para seguir a su amo. Un Dios que permite que ocurran esas cosas, no puede ser sabio ni bueno: un argumento que Dick usó muchas veces, y suena bastante sartreano.

En la segunda parte, los cuatro amigos, presencian la exhibición de una película de "clase B" en un cine de la periferia. El film ha sido escrito y dirigido por Eric Lampton, una estrella del rock: en efecto, es una ópera-rock, que en una primera lectura, parece una historia de ciencia ficción, multifocal y confusa como una novela dickiana. Pero pronto descubren que está plagada de claves, mensajes ocultos, simbolismos y cifras, que dan lugar a una verdadera orgía de interpretación delirante. En el film están todas las pistas que indican que el Salvador ya ha nacido. Los cuatro amigos salen pues a buscarlo, juramentados como "Sociedad de Rhipidon" (¿una analogía con la Sociedad del Anillo de Tolkien?), cuyo lema es "los cristianos no pueden portar armas".

Recurren al músico Lampton, quien vive en California con su esposa Linda y el compositor Brent Mini. Los Lampton les revelan que el nuevo Salvador es su pequeña hija Sophia: el nuevo avatar de Cristo, se presenta esta vez bajo aspecto femenino.

Ante la presencia de la niña Sophia, Fat y Phil vuelven a ser una sola persona, aparentemente vuelta a la cordura. Sophia les enseña que, de ahora en adelante, no tendrán otro Dios que el hombre. También responde al viejo argumento de Kevin con el más sano sentido común: "tu gato era estúpido; el cosmos tiene sus leyes y, sólo a un estúpido que no merece vivir, se le ocurre violarlas" (capítulo 13).

Pero abruptamente, sobreviene un anticlímax. Mientras los cuatro regresan, la niña Sophia muere accidentalmente, alcanzada por un láser del equipo con el cual mini se proponía registrar todos sus actos y palabras. Mini hace aquí el papel de "sabio loco" o quizá, más seguramente, de demiurgo malvado.

El epílogo es la consumación del fracaso: Fat y Phil vuelven a desdoblarse, y el grupo se separa. En el final, Fat se queda solo frente al televisor, aguardando ansioso las señales que permitan esperar un retorno del Mesías. La palabra clave que lo anunciaba antes, había sido Hagia Sophia: ahora será "King Felix", el "rey Feliz".

Las cuatro fases de la formación del delirio, se han recapitulado en la estructura de la novela: la angustia inicial (la convalecencia de Fat), la apofanía o revelación (el film VALIS), el Apocalipsis (el mensaje de Hagia Sophia) y el deterioro terminal.

La expresión "King Felix", aparece ya en la trama del film VALIS, usada para referirse a Hagia Sophia, quien será el Quinto Salvador de la

humanidad (capítulo 10). Luego de la muerte de la niña, Fat entra en el delirio interpretativo, y comienza a encontrar señales en todas partes. Recibe un telegrama de Portland (Oregon) con un dibujo del Gato Félix (capítulo 14). Hojeando un libro de arte, encuentra la imagen de una crátera griega (poros krater); esta es una de las palabras que la voz de VALIS le había enseñado a Dick: en el vaso está grabada la figura del caduceo de Hermes. Pese a que hacía dos décadas que venía usando este símbolo (ya aparece en *The World Jones Made y Counter-Clock World*), Dick descubre ahora el alarmante parecido que hay entre el caduceo y la espiral del ADN (capítulo 14).

En su "testamento" final, Dick exhibe exactamente la misma conducta que su personaje de ficción. Le muestra a Rickman un pasaje de la versión holandesa de *Flow my Tears, the Policeman Said* donde, a diferencia de la edición original, aparecen encolumnadas formando un acróstico, las palabras "King Felix". Esta mera coincidencia, le parece una clara señal.

No son éstas, las únicas interpretaciones delirantes del libro: anteriormente ya había dicho que el *Libro de Daniel* anunciaba la era de Nixon (capítulo 10) y que la Sibila de Cumas, había profetizado el asesinato de los Kennedy y aun del obispo Pike (capítulo 6). Un poco más sutilmente, Dick cree descubrir el salvator salvandus en Parsifal, o sostiene que la clave de *Flow my Tears, the Policeman Said*, está en *Las Bacantes* de Esquilo; por lo menos, así se lo explica a Rickman.

Queda en pie la pregunta por el origen de la revelación misma: ¿quién o qué es el VALIS? La respuesta tendrá la forma de un mito o, mejor dicho, de dos mitos, que aparecen expuestos tanto en la novela como en los textos de la Exegesis que se intercalan en ella.

Por una parte, Dick atribuye una importancia capital a la biblioteca gnóstica de Khenobioskon (Nag Hammadi), descubierta en 1945. Esta colección, perteneciente a la secta sethiana, permitió tener acceso a los principales textos gnósticos, que anteriormente se conocían sólo por referencias de sus adversarios, los Padres de la Iglesia. Dick convierte a Nag Hammadi en una especie de centro espiritual del mundo, y elabora en torno a él, algo muy parecido a un libro de von Däniken. Cierta "plasma" divino, venido de otro sistema solar (el cual no vacila en llamar Logos) habría creado y sostenido a la comunidad de los sethianos de Khenobioskon. Al disolverse la comunidad, el "plasma" también quedó diseminado por el mundo, a la espera del momento en que se iniciaría su reunificación. En sus visiones de 1974, Dick había tomado contacto con un tal Thomas, que había sido miembro de aquella primera comunidad de cristianos "auténticos" (gnósticos) imbuidos del plasma divino (capítulo 7). Ocurre que el Evangelio de Thomas es precisamente uno de los textos de Nag Hammadi.

Este mundo ha sido creado por un demiurgo ciego y cruel, llamado Samael o Yaldabaoth: así acostumbran nombrarlo los gnósticos valentinianos. Este pseudo creador nos ha engañado, mediante un tiempo y una historia enteramente ilusorios. El año en que transcurre la novela es 103, no 1978: aun estamos viviendo en los tiempos apostólicos (o apocalípticos) y el Imperio Romano nunca ha caído. Esta frase ("El Imperio nunca cayó") es el leit motiv que se repite a todo lo largo de la novela y de la Exegesis. Sin embargo, en una típica vuelta de tuerca a la cual nos tiene acostumbrados, Dick cree recordar que ese era el título de una serial de ciencia ficción, publicada por Astounding cuando Dick era adolescente (capítulo 4).

La otra versión acerca de VALIS, se parece más a una trama clásica de novelas de ciencia ficción: entre nosotros, existe una misteriosa raza de invasores extraterrestres, dotados de tres ojos y cráneo ovoide. Ellos serían los que habían iniciado al Faraón Ekhnatón. Pero pronto Dick rechaza esta hipótesis, atribuyéndola a "la locura" de Fat (capítulo 6).

¿Si el mundo ilusorio es obra del demiurgo Yaldabaoth, quién es entonces el Dios oculto, el Dios inefable, si cabe la pregunta?

Dick nuevamente ofrece una respuesta dualista: "la cosmología de doble origen", del capítulo 6, que se basa en dos principios complementarios, una syzygia, para decirlo como los gnósticos. Son los "gemelos primordiales" (capítulo 3) que se manifiestan como Oscuridad y Luz, Imperio y Plasma (capítulo 8), como Poder y Sabiduría (capítulo 12). Como en todo sistema emanatista, hay una instancia superior a esta dualidad, análoga al Pléroma de los gnósticos o a la Divinitas de Meinster Eckhart (capítulo 11). A veces, se la llama "Mente cósmica". No es que ella nos hable, dice Dick en el Tractate Cryptica Scriptura, un texto de la Exegesis interpolado en la novela, sino que ella es quien habla por medio de nosotros.

Pero el propio Dick, por momentos recapacita ante toda esta catarata de símbolos, tan similar a las "novelas metafísicas" de los gnósticos, y parece reparar en las contradicciones. Es así como después de afirmar que Fat se ha vuelto un Buda tras su iluminación, observa que Zebra-VALIS en realidad no ha hecho una, sino tres promesas: ha anunciado el advenimiento de Santa Sophia (es decir, de Cristo), de Apolo y de Buda; pero poco antes había identificado a Dionisio con Elías y Jesús (capítulo 8).

Pensando, quizá, en su propia personalidad escindida, simbolizada aquí por Phil y Fat, Dick no vacila en decir, apoyándose en la autoridad de Platón, que en la mente divina hay tres rasgos de irracionalidad; una cierta forma de locura es lo que ha llevado a la separación de los gemelos divinos (capítulo 3).

Las contradicciones se acentúan cuando trata de explicar cuál es el

mensaje de Hagia Sophia. Al comienzo, se lo identifica explícitamente con la doctrina gnóstica: "El hombre y el verdadero Dios son idénticos, como lo son el Logos y el verdadero Dios, pero el hombre y Dios han sido separados por un creador ciego y loco... quien cree sinceramente que él es el verdadero Dios" (capítulo 5).

Más adelante, en presencia de la niña-Mesías, el compositor Mini explica que "divino" e "iluminado" significan lo mismo, estableciendo una identidad entre el hombre y Dios. Pero en la página siguiente, afirma con toda solemnidad que "no hay elementos humanos en el Salvador".

Sin embargo, cuando es Hagia Sophia quien habla, el mensaje es: "Muchos pueden decir que hablan por Dios, pero sólo hay un Dios y ese Dios es el hombre mismo" (capítulo 12).

¿El mensaje final será pues, el del humanismo ateo y la secularidad radical, a la manera de Sartre?

Para evitar confusiones, hay que recordar el contexto espiritual, desde el cual habla Dick de la deificación del hombre; ese concepto no es específicamente filosófico, sino un híbrido de símbolos religiosos, filosóficos y literarios como es el gnosticismo. Vinculado con el mito de Sophia, hallamos en el gnosticismo el tema del Hombre Primordial, el Gran Hombre o Arkhantropos: no es Adán (el primer hombre creado por el demiurgo), sino el arquetipo de la humanidad (Adamas), que equivale al Verbo o Logos divino.

En la doctrina gnóstica, la deificación del hombre, es simplemente el regreso a los orígenes: los hombres han sido creados por el demiurgo malo, pero tienen en sí, la chispa divina que los Arcontes han puesto en él. Los guías espirituales (una larga serie, donde están Jesús, Buda, Abraham, Zoroastro, etc.) tienen por misión despertar esa chispa de divinidad en el hombre, y volverlo hacia el Logos.

La reducción "humanista" del problema de Dios es sólo aparente; más bien, se trata de un nuevo llamado a la trascendencia, a reconstruir el arquetipo del Hombre, que una mente "concretista" como la de Dick, entenderá como el advenimiento de un Mesías político-religioso. Todo su último periodo se caracterizaría, pues, por el mesianismo.

Capítulo 9. No "hubo inmediata respuesta".

Cierta vez que un tonto hizo sonar un cuerno de carnero, la gente creyó que ese era el toque que anunciaba la llegada del Mesías. Cuando se lo contaron al Rabí Menájem Mendel de Vitebsk, éste abrió la ventana y dijo: Nada ha cambiado (Cuento jasídico).

Más de una vez se ha querido presentar como una "trilogía", las últimas novelas publicadas en vida de Dick; él mismo lo ha dado a entender. Si este criterio fuera válido, quizá podríamos encontrar en ellas la clave del pensamiento dickiano, según una suerte de esquema hegeliano de tesis (*VALIS*), antítesis (*The Divine Invasion*) y síntesis (*The Transmigration of Timothy Archer*).

Por cierto, las tres novelas gravitan en torno de la experiencia de 1974; Dick murió creyendo que ese había sido el acontecimiento central de su vida, en el cual había sido "elegido al azar" para transmitir un mensaje de salvación.

Mientras que en *VALIS* hacían contrapunto los delirios de Fat y la objetividad "realista" de Phil, *The Divine Invasion* pareciera ser la novela que hubiera escrito "Horselover Fat". Pero "Phil" vuelve a tomar la palabra en *The Transmigration of Timothy Archer*, esta vez con la máscara de Angel Archer.

The Divine Invasion, cuyo título original era *VALIS Regained (Valis Rescatado)*, representa casi una regresión dentro de la obra dickiana. Aquí aparecen la multifocalidad, con tres historias principales, y numerosas tramas secundarias, y todo un decorado genérico de ciencia ficción; parece casi un homenaje nostálgico a sus propios mundos del periodo metafísico, que aquí se multiplican y en cabalgan en una profusión delirante.

La cosmovisión que impregna la novela, es abiertamente gnóstica. Aquí reconoce haberse inspirado en el pensamiento cabalístico: el *Zohar* y el *Sepher Yezirah*, que representan una suerte de gnosis judía. También reclama la influencia de *La Divina Comedia*: la tripulación del Infierno, Paraíso y Purgatorio era atribuida por Dick a influencias del sufismo, una forma de gnosis persa. Con esta novela, Dick afirmó que había pasado del cristianismo al judaísmo: "en el libro, hay una renuncia y una denuncia del cristianismo. Dios es específicamente Yahvé, como en el Antiguo Testamento". Mientras la escribía, Dick pensó seriamente en convertirse, aunque al fin retornó a sus orígenes: "el cristianismo se encuentra insidiosamente metido en el libro... aunque nadie lo identifique como tal".

En *The Divine Invasion*, Dios se llama Yah (como en Yahvé o en Halleluyah). Es un demiurgo celoso y despótico: fue la divinidad tribal de los judíos, hasta que el demonio Belial logró echarlo de la Tierra, tras la

caída de Masada. Doscientos años después de los hechos narrados en *VALIS*, habita un remoto planeta que también alberga una colonia terrestre.

Yah ya ha intentado varias veces recuperar la Tierra, sin éxito: "la misión de Cristo fue un fracaso". Ahora se propone engendrar un Mesías, oportunamente llamado Emmanuel. La madre será una virgen terrestre: Rybys Rommey. El papel de José lo hará otro colono, Herb Archer, asistido por un avatar del profeta Elías. A diferencia de María, Rybys es una enferma terminal, y el Mesías nacerá con lesiones cerebrales: un nuevo salvator salvandus.

Todo el libro está dominado por símbolos y conceptos de la cábala, que Dick aseguraba haber estudiado en profundidad, aunque hace un uso muy libre de ellos. Es cierto que la tradición cabalística tenía muchos componentes capaces de atraer a Dick, precisamente aquellos que tomó del gnosticismo y del neoplatonismo: un Dios infinito e insondable (Ein-sof); sus manifestaciones intra mundanas (shejiná), ocultas tras los velos (klipot) de la apariencia; la idea de que el propio Dios necesita del consuelo del hombre, porque está alienado en el mundo, y la esperanza mesiánica.

Pese al sincretismo de elementos herméticos y gnósticos, la Cábala nunca renegó de su esencia judía, monoteísta; quizá con la excepción del Zohar, que admite un mal casi autónomo. Para Dick, el dualismo era casi una exigencia de su personalidad, de modo que su versión de la Cábala sería sui generis. En un pasaje de la novela, cuando se afirma que es esencial al monoteísmo atribuir a Dios también la creación del Mal, la idea es rechazada como "brutal".

Allí donde la Cábala pone un sistema de emanaciones que manifiestan a Dios en el mundo (las sefirot), que Dick sigue fiel al gnosticismo y postula una Caída ontológica. En efecto, en la novela, Yah y Belial tienen el mismo origen: la Caída primordial en la cual "la propia divinidad sufrió una crisis y perdió contacto con parte de sí misma" (capítulo 11). Belial es "la brillante estrella de la mañana" (capítulo 6) que, durante el Cisma Original, cayó a la oscuridad y al mal. Hacia el final, Belial mismo es perdonado, y se manifiesta bajo la apariencia de una cometa de papel desgarrada: "los fragmentos de algo que alguna vez fuera Luz".

Por medio de Emmanuel, Yah se propone "invadir" la Tierra y destruir a Belial. Persigue a Herb Asher (cuya única alegría, es escuchar a la cantante Linda Fox interpretando las elegías de Dowland), hasta obligarlo a hacerse cargo de Rybys y del hijo que tendrá. Interfiere las canciones con chistes groseros y melodías de El violinista del tejado; se le aparece no en una zarza, sino en un tablero de control en llamas; lo amenaza y logra al fin persuadirlo. En su apoyo, le envía a Elías Tate, un espíritu inmortal que ha estado sucesivamente con Elías, Egmont, Beethoven, Boehme y Martin Buber.

Bajo el dominio de Belial, la Tierra está gobernada por los nuevos Herodes: una monstruosa alianza católico-islámica-comunista, que se cree depositaria del mensaje cristiano y espera, desde los tiempos de VALIS, una nueva invasión. Yah, confunde a las computadoras, a los aduaneros y a los médicos, y el trío logra desembarcar en la Tierra.

Sin embargo, pronto Rybys muere en un accidente y Herb es puesto en hibernación, donde vuelve a ser atormentado por las melodías de South Pacific y El violinista en el tejado.

El niño Emmanuel, nacido prematuramente, es rescatado y criado por Elías. Pronto conoce a una misteriosa niña llamada Zina Pallas, quien lo ayudará a recordar quien es, en una especie de anamnesis platónica.

En torno a este encuentro, la historia se focalizará en dos tramas paralelas: la dialéctica, de manifestación y ocultamiento de los dos personajes celestiales (Emmanuel y Zina), y las vicisitudes de Herb Asher, el hombre común. Los críticos han señalado, además, que la novela se desenvuelve en tres planos caracterizados por su música: el infierno (comedias musicales), el purgatorio (las elegías de Dowland) y el paraíso (el tañido de campanas): pero Dick nunca es tan claro: la misma música de opereta que en los primeros capítulos procede de Yah, en los últimos señala la reaparición de Belial.

El enigma que plantea la identidad de Zina, se resuelve en clave cabalística, pero en la novela sigue imperando el confuso sincretismo de VALIS. Cuando Emmanuel sufre su "transformación hermética" (una experiencia de omnipotencia mágica, en la cual su mente se expande hasta abarcar el universo), comienza citando la Tabla de Esmeralda (un texto del hermetismo egipcio). Luego aparecen Adam Kadmon y la shejiná (tomados de la Cábala), para culminar con el Shaoshyant, un salvador zoroastriano.

En su estado original, Emmanuel no se parece a Cristo sino a un Dios vengador, un Mesías justiciero o un Deus Irae apenas atemperado. Un perro moribundo le pregunta por el sentido de su dolor, y Emmanuel le responde con los mismos argumentos que Hagia Sophia le había dado a Kevin en VALIS (capítulo 5). Poco antes, su compañera Zina había hablado del mismo modo (capítulo 4).

A través de una penosa dialéctica, Emmanuel va descubriendo que Zina es "el lado tierno y compasivo de Dios. Yo soy su aspecto terrible, el que despierta temor y temblor" (capítulo 17). A través de ella, comienza a amar a la humanidad (capítulo 10). Ambos descubrirán que forman una syzygia, una pareja gnóstica complementaria.

La figura de Zina, no llega a perder su ambigüedad, pese a su progresiva revelación. Su color es el rosado, que se opone al rojo de Yah. Es el color que Dick vio en su experiencia de 1974; y Zina acepta ser llamada VALIS. En el sueño que tiene la mujer de uno de los déspotas terrestres, se anuncia el fin del sacrificio del Pez (Cristo), y su reemplazo

por cierto alimento de color rosado. Dick explicaría que este sueño simboliza el ingreso en la era de Acuario: Zina sería así, el Espíritu Hagia Sophia, que dominaría la Tercera Edad del Mundo.

Sin embargo, Zina aparece a veces con una máscara guerrera, como Palas Atenea (capítulos 4 y 8): una máscara que Dick solía atribuir al Deus Irae. Su nombre deja entrever que es un avatar de Diana, y ella admite que es "Diana, la reina de las hadas" (capítulo 10). Compara su luz con la de Emanuel: éste sería "el calor solar que destruye las cosechas" (capítulo 12). Si Diana representa la Luna, en un nuevo giro sincrético, la pareja se convierte en Isis y Osiris.

¿Quién es Zina? No es Hagia Sophia, el Espíritu Santo (capítulo 13), pero se hace llamar Consolador, Defensor, Consejero y Paráclito (capítulo 10), que son nombres del Espíritu Santo. Si Zina es el Defensor, el Adversario será Satán (capítulo 10). Tampoco es Cristo, y sus campanas "no son las de la iglesia, sino las de la magia" (capítulo 12). Elías desconfía permanentemente de ella, y la acusa de ser una tejedora de ilusiones. El mismo Emmanuel la compara con Satán, el Simio de Dios (capítulo 15).

Zina lleva a Emmanuel al mundo que ha creado, introduciendo "algunos cambios" en nuestro pasado. Emmanuel, que defiende el principio de realidad, se niega a aceptarlo: Zina crea fantasmas, ilusiones, ensueños; sólo él puede darle realidad a las cosas (capítulo 13). Antes, había admitido que ese era "su propio mundo, restaurado" (capítulo 12).

Zina lo lleva a un lugar que le trae recuerdos de infancia a Philip Dick: el jardín de cerezos rosados de Washington. Belial es aquí, un pequeño monstruo que está encerrado en el zoológico municipal.

Por último, Zina se revela como Maljut, la última de las sefirot: es "el aspecto femenino de Dios", mientras que Emmanuel es el infinito Ein sof (capítulo 16). Ella es la Torá, la luz inagotable que precede a la creación, y está presente en "esas chispas divinas de que hablan los gnósticos". Pero antes, Emmanuel había recordado que él mismo había creado a Zina para recuperar la identidad (capítulo 13). Ambos son ahora una sizygia reconciliada, que manifiesta los dos movimientos del cosmos: la caída y la reparación.

Envuelto en esta gigantomaquia, el mortal Herb Asher sobrevive como puede. Rescatado de la hibernación a que estaba sometido en el mundo de Belial, se encuentra en el de Zina, donde está casado con Rybys, y Manny (Emmanuel) es un niño normal. Logra acercarse a Linda Fox y consigue una cita con ella, pero Emmanuel interviene con su realismo para arruinar el romance: visita de cerca, Linda está excedida de peso y la unión sexual no se consuma porque está indispuesta... (Tras las bambalinas, Emmanuel comenta que "el desencanto es el sello de la autenticidad" y Zina lo felicita, irónicamente).

En un gesto de compasión, Emmanuel y Zina liberan a Belial, y el

mal vuelve al mundo. Herb, que intenta una vez más ver a Linda, es detenido por un policía que lleva la máscara del Deus Irae. Cuando todo parece perdido, logra persuadirlo de que el mundo está en guerra; "Dios está combatiendo, y pierde...". El policía lo suelta y le pide que rece por él. Herb sigue su viaje, pero descubre que Belial viaja con él, lleno de lujuria por Linda. Cuando llegan a la casa, Zina es quien sale a recibirlos, y destruye a Belial con su sola presencia. Ella y Emmanuel dialogan en alemán (?), delante de Herb y cuando se retiran, éste puede al fin consumir su unión con Linda. Zina se ha apiadado de él y le ha dado un "final feliz" a su ilusión. Pero el mensaje final es: "Ayuda a tu protectora... porque esta es la verdadera ley de la vida: la mutua protección...". Como Hagia Sophia y otras figuras que vendrán luego, Zina es también un salvator salvandus.

The Transmigration of Timothy Archer, se presenta como una especie de anticlímax "realista" a las dos novelas anteriores: es una evocación bastante objetiva de la personalidad y el entorno familiar del ex obispo Pike, aquí llamado "Timothy Archer".

Archer, que al comienzo es retratado como un pedante hiper intelectualizado, que discurre en base a citas eruditas, enloquece tras la muerte de su hijo, y tras pasar por el espiritismo, acaba pereciendo en una loca cruzada por el desierto palestino: está empeñado en encontrar un supuesto hongo alucinógeno, que expiaría los orígenes remotos del cristianismo: una variante de aquel "plasma" de que se hablaba en *VALIS*, con la diferencia de que aquí es una quimera.

Quien narra es Angel Archer, nuera del obispo; es la primera figura protagónica femenina en la obra de Dick. La novela comienza y termina en el día del asesinato de John Lennon y, la desolación de Angel, se suma a la angustia colectiva: "Acaban de matar a John Lennon y yo creo saber para qué estamos en esta Tierra: es para descubrir que aquellos a que uno más ama, le son quitados, probablemente debido a un error ocurrido allá arriba, más que por un designio" (capítulo 1).

Angel es un personaje escéptico, como "Phil" lo era en *VALIS*. Entonces reaparece el delirante "Fat", aquí bajo el aspecto de Bill Lundborg, un hijo de Kirsten, la amante del obispo. Bill es hebefrénico, y no puede aprobar el test de Vigostsky de pensamiento concreto. Pero apenas muere Timothy Archer, súbitamente comienza a hablar como él, y anuncia que la mente del obispo lo habita. Edgar Barefoot, un dudoso gurú californiano al cual acude Angel, lo confirma; según Barefoot, Bill es un bodhisattva: lo prueba su capacidad para usar términos latinos y griegos o citar a Dante.

Bill ha tenido una experiencia que parece un calco de la de *VALIS*: "luces, colores y, luego, una presencia ajena en mi mente, y todo acerca de la teología" (capítulo 15). Aquí, la presencia es la del obispo Archer, quien por medio de Bill anuncia que ha encontrado la paz: buscaba el

conocimiento, pero encontró la paz sólo en la compasión por los demás, en la caritas.

Pero Bill acaba en un manicomio, hablando como si fuese Cristo, buscando el misterioso hongo alucinógeno de Archer; Angel no puede dejar de dudar. El místico loco y el cuerdo escéptico siguen enfrentados, aunque quizá pudieran llegar a vivir juntos.

Pero el solo hecho de haber sido *The Transmigration of Timothy Archer*, lo último que escribiera Dick, no la convierte en síntesis final de su pensamiento. En cierto modo, lo que mejor refleja la situación terminal de su evolución mental y espiritual en vísperas de la muerte, es el epílogo de *VALIS*, donde Phil queda perplejo esperando nuevos signos del Mesías, en pleno delirio interpretativo: "Mi búsqueda me retenía en casa, sentado frente al televisor en el living. Sentado, esperando, observando, manteniéndome despierto, como se nos había dicho que hiciéramos hace mucho, mucho tiempo. Yo cumplía mi cometido" (*VALIS*, capítulo 4).

Esta actitud de compulsiva espera, que se niega a admitir el fracaso y necesita nuevas razones para vivir, llevará a un nuevo ciclo cerrado de autismo y mesianismo: la revelación se produjo, y todo ha quedado igual. Es la misma insatisfacción que manifiestan los cambios de ánimo, y las contradicciones flagrantes en cada uno de los últimos diálogos con Rickman: a diferencia de Archer, Dick no encontró ciertamente la paz en su último año de vida: obsesionado por el delirio interpretativo, en dos oportunidades fue arrastrado por ilusiones mesiánicas. El clima de sus conversaciones con Rickman, en las cuales suelen entremezclarse la realidad y la ficción, con el sueño y el presagio, hace contrapunto con dos episodios de su vida pública: la "Carta de Tagore" (septiembre de 1981) y la adhesión al "profeta" Benjamim Creme, cuyo mensaje sedujo a Dick en sus dos últimos meses de vida (enero y febrero de 1982).

El primer episodio (la "Carta de Tagore"), se inició con una de las "visiones hipnagógicas". Dick quedó tan conmovido por uno de sus sueños, que se sintió con el deber de comunicarlo al mundo entero. En el sueño "supo" que el Mesías ya había nacido, y vivía en Sri Lanka (Ceilán). Lo vio como un hombre de tez oscura, de raza dravidiana; posiblemente fuera un paria, de religión budista o hinduista. Sus piernas estaban horriblemente quemadas y llagadas; no podía caminar, y tenía que ser transportado de un lado a otro. Uno de sus nombres era Tagore; el otro, era tan largo y complejo que Dick no pudo retenerlo. Por lo demás, su figura se parecía a la de Gandhi.

Impresionado por esta visión, Dick escribió una especie de manifiesto mesiánico que envió a Ted Meskys, el editor del fanzine *Niekas*. No conforme con esto, copió todas las direcciones que tenía a mano y, el 23 de septiembre de 1981, despachó un total de 84 copias a otras tantas personas: algunas ni siquiera eran conocidas, sino apenas lectores

que le habían escrito para elogiar o criticar alguno de sus libros. Días más tarde, otra visión le hizo saber que sólo dos de sus destinatarios entenderían el mensaje, pero sin especificar sus nombres: Rickman, aseguró Dick, no era uno de ellos.

Pese a la gravedad del contenido -un llamado a detener la contaminación del planeta- la carta tenía el sello del humor y la ironía dickianas. Dick comenzaba recordando la existencia de su "alter ego" llamado Horselover Fat, y la postración en que éste había quedado luego de los acontecimientos relatados en *VALIS*. "¡Pobre Fat! -continuaba- su locura es ya definitiva, porque supone que esta vez logró realmente ver al nuevo Salvador". Dick aseguraba haber discutido mucho con Fat, acerca de la conveniencia de dar a conocer su visión. Fat se había negado, aduciendo que los lectores terminarían creyendo que el loco era Phil Dick, pero la importancia del mensaje era tal, que decidieron correr el riesgo. La carta finalizaba con otra observación irónica: "Me hubiera gustado compartir la visión de Fat, pero tengo cosas más importantes que hacer; mirar televisión y jugar con los buenos juegos electrónicos de mi computadora. Esas son todas las buenas cosas con las cuales desperdiciamos nuestras vidas, mientras la ecosfera herida, sufriente y en peligro mortal, grita pidiéndonos ayuda".

En efecto, Tagore era un Mesías ecológico. Aparentemente, según los detalles de la visión que Dick le aportaba a Rickman, era investigador veterinario en un instituto agronómico: trabajaba rodeado de sofisticado instrumental. Toda la visión se parecía, sospechosamente, al bosquejo de una novela de la cual Dick visualizaba las escenas salientes. Tagore amaba a los animales, y estaba a punto de hacer un descubrimiento de capital importancia para salvar al mundo de la contaminación. Pero habían oscuros intereses que tramaban apoderarse de su trabajo para transformarlo en un gran negocio. Tagore sufría, por que había decidido asumir sobre su cuerpo, la carga de los pecados ecológicos de la humanidad. Con cada carga de desechos radioactivos que las grandes potencias arrojaban al mar, las piernas de Tagore sufrían y se cubrían de llagas. Más que un Mesías, Tagore era un salvator salvandus eternamente crucificado, y se parecía demasiado a Wilbur Mercer para ser genuino.

El propio Dick no tuvo reparos en ofrecer explicaciones reduccionistas de su visión: reconocía que quizá se hubiera inspirado en el suicidio de los bonzos budistas que se inmolaban, rociándose con nafta durante la guerra de Vietnam. En otro momento, le parecía evidente que la imagen de Tagore, había surgido de su propio inconsciente: admitía que las piernas quemadas y el taparrabos (que bien pudiera haber sido un pañal), eran una visión de su hermana gemela Jane, quien muriera de desnutrición y con las piernas quemadas.

Dick también contaba cómo una amiga, alarmada por la carta, le

recomendó visitar a una mujer reconocida por sus poderes de "curación síquica". Como lo hubiera hecho hasta el más torpe de los psicoanalistas, ésta le hizo ver que Tagore era él mismo, y le anunció que estaba muy enfermo, físicamente enfermo. En realidad, sólo le quedaban cuatro meses de vida.

El núcleo del mensaje, contenido en la "carta de Tagore", era el siguiente: ya no se trata de esperar a un Salvador que redima al hombre; ahora lo que está en peligro y clamando por la redención es la ecosfera, el manto de vida que recubre el planeta. En un largo excursus teológico, Dick identifica a Tagore con Cristo, comparando el agua que mana de su costado (que simbólicamente representa la fuente bautismal), con las llagas de las piernas de Tagore, cuyo dolor es redentor. Nuevamente, nos encontramos con un Cristo agonizante y sin esperanza, la Cruz sin la Resurrección; este no es el Cristo de los Evangelios, sino el salvator salvandus de la gnosis.

Por medio de "la transustanciación", dice Dick, Cristo ha ido invadiendo el mundo y penetra en todas las formas de vida: "este Cristo es el que ahora se halla, no sólo para salvar a la humanidad o a ciertos hombres, los elegidos, sino para la salvación de la ecosfera como un todo, desde el caracol hasta el hombre".

Dick menciona aquí, a Teilhard de Chardin, quien sostuvo una cosmovisión muy similar. Recordemos algunos textos de *Le Milieu Divin* en los cuales, la transustanciación Eucarística se proyecta en una visión cósmica: "A cada instante, el Cristo Eucarístico controla, desde el punto de vista de la organización del Pleroma (el único verdadero punto de vista para comprender el Mundo), todo el movimiento del Universo... Al asimilar nuestra humanidad, el Mundo material, y al asimilar la Hostia, nuestra humanidad, la Transformación Eucarística desborda y completa la transustanciación del pan en el altar".

Pese a las semejanzas de lenguaje, el Pleroma teilhardiano es un estado terminal, la culminación de la evolución y la santificación de la materia. En la visión gnóstica (y dickiana), el Pleroma es originario y, su penetración, en un mundo material que le es ajeno es apenas una "invasión divina".

Aquí comienza a consumarse la transición de la mística al mesianismo. Dick se reconoce enfermo: por momentos parecería identificarse, él mismo, con el Mesías sufriente. "Siempre está enfermo, pero nunca muere", le había dicho el oráculo del I Ching, según narra al comienzo de *VALIS*. En la visión de Tagore parecen confluír, como si se tratara de apuntes o escenas para una novela jamás escrita, sus traumas infantiles, las ideas ecológicas que estaban en boga en esos años, todos los redentores fallidos de su ficción. También empieza a recuperar la pasión por la justicia y el amor por los pobres, que habían sido los temas de su etapa política. Como si presintiera la muerte cercana, Dick está

recapitulando su vida.

Pocos días después de enviar la circular, Dick hizo otro gesto simbólico: donó mil dólares a la Karen Silkwood Foundation, una organización antinuclear, al enterarse de que la visión de Tagore se había producido la misma noche que se estaba realizando un masivo acto de protesta contra los reactores nucleares.

Pero el Mesías Tagore estaba destinado a tener una carrera muy corta. Un día de enero de 1981, cuando Dick estaba oyendo música por una radio local de FM, una entrevista lo sorprendió. Quien hablaba era el profeta de uno de esos cultos sincréticos (o comerciales) que proponen pintorescas síntesis de orientalismo, esoterismo, UFOs, astrología y dietética. Seguramente no era el primero que escuchaba, pero su actitud espiritual de entonces, lo predisponía a creerle. Quizá lo sedujeran algunas sorprendentes coincidencias con sus propios delirios: en *The Divine Invasion*, la novela que acababa de escribir, Elías y Sophia hablan al mundo desde una emisora de FM.

El profeta era Benjamín Creme, un ilustrador inglés que afirmaba haber recibido mensajes del más allá, y ya contaba con un gran número de seguidores. Creme decía estar en contacto con "Maitreya, el Cristo Jefe de nuestra Jerarquía Planetaria". "Maitreya" era el nombre que una tradición hindú atribuya al Buda futuro, pero el sincretismo de Creme era capaz de aglutinar en una sola fórmula las más variadas religiones y cultos. En la entrevista que escuchó Dick, Creme explicaba que había comenzado a reunir a sus discípulos en 1974. Desde su cuartel general, el Tara Center de Hollywood, estaba organizando lo que sería la presentación pública del nuevo Mesías: hacia mayo o junio de 1982, habría multitudes de personas que recibirían mensajes de Maitreya, y su rostro aparecería en las pantallas de televisión. La doctrina de Creme, era un reciclaje de viejos temas esotéricos: anunciaba que este "Cristo" que ahora se presentaba como Maitreya, era la misma entidad que durante tres años había protegido al hombre Jesús, su discípulo, para abandonarlo más tarde en la cruz.

El año en que Creme decía haber recibido los primeros mensajes de Maitreya (1974), era el mismo de la "experiencia de VALIS". La idea de que el Mesías aparecería por televisión, parecía dar razón a la espera de Horselover Fat y la especulación en torno del King Felix. Estas coincidencias fueron como una revelación para Dick, predispuesto desde un tiempo a ver presagios en todo. Cuando decía Creme, parecía ajustarse perfectamente a su delirio privado. Ya no se trataba de Hagia Sophia, King Felix o Tagore; el nuevo nombre del Mesías era Maitreya.

Además, el contenido del mensaje ya estaba casi textualmente en *VALIS*. Un texto de la Exegesis, incluido en la novela (Tractate # 12) proclamaba que Dionisio, Elías y Jesús, eran una misma persona. Uno no puede dejar de sospechar que quizá Creme había leído *VALIS* y,

eclécticamente, había incluido algunos de sus temas en el mensaje. Pero, desde el punto de vista de Dick, significaba ver materializarse ante sí, todas sus fantasías de los últimos ocho años.

De allí de decir que Maitreya ya le había sido anunciado por el I Ching, y llegar por fin a escuchar la voz de Maitreya, había sólo un paso. Maitreya tenía la misma voz impersonal que VALIS, la misma que Dick había escuchado otras veces, a lo largo de toda su vida. Maitreya se le manifestó como la esencia de Apolo, la "Apoleidad" (Head Apollo); había vivido dos mil setecientos años, en los cuales había sido Gautama, Cristo, Dionisio y Elías. Siendo Elías, se había apoderado del hombre Jesús durante tres años (entre el bautismo y la crucifixión), había estado en él. Esa era la causa de la exclamación: "Eloi, Eloi, lama sabachtani" (Marcos 15, 35-36).

La expresión significa "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?", y el evangelista la transcribe en arameo para explicar como muchos, creyeron que Jesús estaba evocando a Elías. En otros textos, Jesús dice que Elías (centro de tantas leyendas populares), ya había vuelto y, todos entienden que está aludiendo a Juan el Bautista (Mateo 17, 10 ss; Marcos 9, 10 ss; Lucas 1, 17).

Pero para Creme (y también para Dick), Elías era quien había abandonado a Jesús. Dick añadía, por su cuenta, que Elías era la décima encarnación de Krishna. Era casi inevitable que unos pocos días después, Dick afirmara que había hablado con Krishna.

El 17 de febrero de 1982, su último día de vida activa (el 18 sufriría su primer ataque cardíaco y quedaría semiinconsciente), Dick desplegó ante Rickman una verdadera batería de delirios que se desplazaban y negaban mutuamente; el deterioro ya era notable.

Dick confesó que él también, como Cristo, había sido protegido por Elías. Por primera vez, le había llamado la atención sobre Elías, un programa bíblico de la radio, cuando estaba en la escuela media. Ahora ya estaba seguro de que, quien había hablado durante el examen, había sido Elías. También sabía que quien había descendido sobre los apóstoles en Pentecostés, era Elías y no Cristo. Ya en 1974, bajo la influencia del pentothal, había recordado que en una vida anterior había sido Elías. "Eloi, Eloi, lama sabachtani" era la frase, que creía haber oído pronunciar a su hijo Christopher, cuando se dio cuenta de que sufría de hernia inguinal. Pero, inesperadamente, el espíritu de Elías lo había abandonado en 1976, y esa había sido la causa de su segundo intento de suicidio.

La voz de VALIS, ¿era pues Elías? No, dice Dick en otra vuelta de tuerca, quien hablaba no era Maitreya, sino el mismo Yahvé.

En cuanto a sus contenidos, el mensaje de Maitreya es el mismo que anunciaba Hagia Sophia en VALIS: "no tendremos otros dioses, que el Hombre". Maitreya "no es un Dios, es un hombre". Viene de la India y

actualmente reside en Bélgica. Con él se inicia la definitiva "separación de lo espiritual y de lo religioso". Dick asegura que ahora puede hablar de justicia social, pero no tiene nada que decir acerca de la vida después de la muerte.

Cuando el escéptico Rickman le recuerda que todo esto ya había sido dicho en *VALIS* y otras novelas, Dick asiente, y remata una digresión sobre los guías espirituales ocultos de la humanidad con un chiste, referido a su gato que lo ridiculiza todo. Al sugerirle Rickman que quizá esté siendo víctima de un "complejo mesiánico", Dick lo admite, pero con la condición de que se admita que, el suyo, es un compromiso con la justicia.

La identificación con Elías resulta explicable, si consideramos la recapitulación de todas sus obsesiones que estaba haciendo Dick. Elías es un profeta beligerante, que enfrenta a los poderosos y resucita a un muerto, pero es cruel y justiciero con los adoradores de Baal: es un líder mesiánico a la medida de Dick.

Dick aborrecía el nazismo, al cual consideraba una fuerza entrópica. Su novela *The World Jones Made*, describía una carrera similar a la de Hitler: la de Floyd J. Jones, quien comienza siendo vidente de feria, luego se hace pastor fundamentalista y, por último, líder carismático, hasta llevar a la Tierra a la ruina. Sin embargo, nuestro autor sentía una confesada admiración por los líderes carismáticos, así fuesen fascistas como Mussolini: precisamente éste era el modelo que había usado para sus personajes Gino Molinari, Benny Cemoli y Thors Provonni.

Su fe en los líderes carismáticos hizo que al enterarse de que habían matado a Anwar El Sadat, sufriera una crisis: convencido de que realizaba "un acto religioso", se cortó la mano con una lata de Orange Bush; creía sentirse obligado a mezclar su sangre con la del justo que había perecido injustamente. Cuando Rickman le recordó que, probablemente Sadat había sido asesinado por orden de Khadafi, en una de sus típicas contradicciones, Dick aseguró que también admiraba a Khadafi. Sus "razones" fueron: "porque aun siendo loco y depravado, todavía es un ser humano identificable." Afortunadamente, admitía que personas como Khadafi no debían llegar a gobernar.

Por análogas razones, admiraba a Fidel Castro y al Che Guevara. En una entrevista de 1976, se declaró admirador de Mao; a Rickman le habló, con entusiasmo, de la revolución Cultural China y de su colosal estatua de barro, que habían erigido los guardias rojos. El líder mesiánico-político, que soñaba Dick en sus últimos días, debía rescatar los ideales de los republicanos españoles durante la guerra civil: "casi marxistas, pero profundamente religiosos. Una fusión entre lo mejor que tiene el catolicismo y lo mejor del marxismo".

Maitreya debía lograr la fusión del cristianismo con un sistema político secular, que fuera la "síntesis del marxismo y de la Torá". Sus

metas eran la justicia social, el humanitarismo, la asistencia al Tercer Mundo, y la necesidad de obtener el suministro de agua pura para todo el planeta. Proponía compartir los bienes de la civilización industrial con los pueblos de la periferia, haciendo realidad la filantropía, el ideal de Filón de Alejandría, y la preocupación por los pobres, que es el aporte del Nuevo Testamento. Cuando Maitreya inicie su obra, tomará "medidas revolucionarias", consistentes en destruir todas las instituciones existentes. Bajo su reinado, desaparecerá la pornografía y las películas de terror: específicamente las de Roger Corman. También eliminará las malas películas de ciencia ficción, como *Alien*, pero rescatará las buenas, como *Blade Runner*; ambas dirigidas por Ridley Scott, pero la segunda se basaba en una novela de Dick.

Además, la llegada de Maitreya se integra en un esquema gnóstico: la milenaria guerra entre los Hijos de la Luz y los Hijos de las Tinieblas. La guerra de 1914-1918 fue una de las siete batallas del Armagedón; en cuanto a la de 1939-1945, Dick dice poseer "pruebas" de la presencia de Maitreya en Stalingrado: son fotos de rusos sonrientes a pesar de las penurias del sitio alemán.

En uno de los últimos pasajes de la entrevista, Dick vuelve a vincular la experiencia de 1974, con la llegada de Maitreya en 1977, según Benjamín Creme. Afirma que él mismo había deslizado algunas profecías, inconscientemente, en su novela *Flow my Tears, the Policeman Said*. Estas profecías solo fueron comprendidas por unos pocos, pero "hubo inmediata respuesta"; el diálogo y, con él, el libro, concluye con estas palabras.

Poco antes, Dick había amenazado, en un ataque de omnipotencia paranoide, que si Maitreya efectivamente no se manifestaba en mayo de 1982, como estaba anunciado, "entonces yo personalmente derrocaré al gobierno norteamericano y al ruso: esto puedes ponerlo por escrito".

En un carrusel final de dioses, salvadores y líderes, Dick se encuentra con que había puesto todas sus expectativas en un hecho preciso e improbable: la llegada de Maitreya. Su esperanza tenía fecha fija. Ya no le quedaba otra salida para ese movimiento espiral envolvente, con que se había encerrado en el idios kosmos, desde 1974. Había quemado sus naves; presentía que no habría inmediata respuesta y, antes que aceptar otro fracaso, no le quedaba otra salida que morir. La muerte no es una tragedia, le había dicho a Rickman, sólo la muerte prematura lo es. Pero, añadía, no existe algo así como una muerte oportuna.

Al día siguiente, Dick sufrió su primer ataque cardíaco, y cayó en un estado semiinconsciente por espacio de dieciséis días, durante los cuales, sólo alcanzaba a estrechar la mano de los amigos que iban a visitarlo e intercambiar una sonrisa. Después de atravesar esos días en estado de "semivida", como un personaje de *Ubik*, el 2 de marzo de 1982 se lo dio por muerto, al no registrar actividad cerebral.

Era una fecha singular: pocos habrían reparado en que ese día se cumplían, exactamente, ocho años de la experiencia de VALIS.

Capítulo 10. Esquizoidia y Gnosis.

"...es incontestable que un gran número de personas sufren durante toda su vida, de un estado parecido, sin traspasar jamás la línea de demarcación, a veces tan difícil de precisar, que separa a la razón de la locura..." Morel. Traité des Maladies Mentales (1860).

El clima opresivo de algunas de sus novelas "metafísicas", cuyos personajes se sienten observados, perseguidos y perdidos en una realidad incierta, le valió a Dick el mote de "el gran paranoico de la ciencia ficción".

Nada más desafortunado que esta fórmula literaria; si convenimos en que Dick sufría de alguna patología, sin duda, ésta no era paranoide. Su literatura, por otra parte, se adscribe a la ciencia ficción, sólo por una convención genérica. Difícilmente hallamos tramas menos aceptables, científicamente, que las de algunas de sus novelas como, por ejemplo, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, *Flow my Tears*, *The Policeman Said* y *Counter-Clock World*. Dick suele plantear hipótesis descabelladas en jerga pseudo científica, y acumula contradicciones sin inmutarse. Esto no le quita nada de su poder persuasivo, que está más cerca de lo fantástico y del surrealismo que de la ciencia ficción, propiamente dicha, a pesar de la jerga, la escenografía y los lugares comunes.

El calificativo de "paranoico" es aún menos acertado. Quizá pudiera aplicarse a los personajes (los cuales, en rigor, siempre tienen fundados motivos para desconfiar del mundo que los rodea), que al propio autor. Dick solía ser muy confiado y abierto con los desconocidos, y acostumbraba a responder las cartas con desmesuradas cortesías (del tipo "usted es quien mejor me entendió"); todo esto es tan poco persecutorio que jamás podría ser paranoide.

Es cierto que Dick sufrió crisis de angustia paranoides, en la época en que el Deus Irae parecía acecharlo desde el cielo; pero es muy probable que se tratara de un síndrome orgánico provocado por las anfetaminas; su imaginación montaba un escenario de "paranoia" metafísica: sobre la base de una intoxicación. Cuando Williams lo invitó a responder a aquella acusación, lanzada por lectores franceses, Dick reconoció que su conducta de los años sesenta, tuvo características paranoides. Admitía que durante un tiempo se sintió espionado y controlado a cada paso pero, poco después, su casa fue efectivamente saqueada, de un modo bastante misterioso, lo cual prueba que alguien lo perseguía. Pero ya a comienzos de los setenta, decía haber superado ese terror cósmico y aseguraba que veía al universo como más benigno. En rigor, y pese a estos episodios, la personalidad de Dick no fue paranoide, sino básicamente esquizoide.

El concepto de "esquizofrenia" fue introducido por Bleuler en 1911,

a partir de un marco teórico amplio: la polaridad sintónico-esquizoide. Con este par de conceptos, análogos a los de introversión-extroversión de Jung, Bleuler quería esquematizar dos orientaciones vitales divergentes, que se dan tanto en sujetos normales como patológicos.

El "sintónico" sigue el ritmo del ambiente en que vive, está pendiente de sus cambios y, su vida, sigue una trayectoria sinuosa, como una onda. El "esquizoide", en cambio, sólo sigue sus propios objetivos, desentendiéndose del medio: su vida transcurre en zig-zag y, su principal dificultad, está en el acceso a la realidad. Obviamente, la patología del esquizoide es la esquizofrenia, así como la paranoia lo es del sintónico.

El más superficial muestreo de la obra dickiana, muestra una persistente tendencia a la dualidad, a la escisión y la fragmentación, que se manifiesta tanto en la estructura multifocal, como en el comportamiento de los personajes: la esquizofrenia es, además, uno de sus temas recurrentes. La atracción que sintió por la gnosis, un sistema de pensamiento signado por la dicotomía, el polícentrismo, el simbolismo y el rechazo de la realidad, es también sintomática. Su opción por la gnosis valentiniana (que ha sido caracterizada como "novela metafísica") es acorde con una personalidad con tendencias autistas y delirantes. Preanuncia incluso su patología, tanto en los delirios místicos como en la actitud, entre escéptica e iluminada, con que habla de ellos. Su patología es básicamente endógena, pues arranca desde la misma constitución del yo a edad temprana, pero se vio agravada por factores exógenos, como las drogas. El círculo se cierra si pensamos que la dependencia de una droga, también procede de una personalidad débilmente estructurada.

Dick parecía estar condenado a la esquizofrenia desde que naciera. La pérdida de su hermana Jane significó para él, por lo menos desde que tuvo conciencia, tanto un sentimiento de culpa por el solo hecho de haber sobrevivido, como la fantasía de ser "la mitad" de un todo abortado.

Cuando tuvo la visión de Tagore, Dick consultó a un sicoterapeuta chino, que a la vez era buen conocedor de su obra literaria: éste le hizo ver que "el tema subyacente de toda mi escritura, el tema que realmente sale a flote en *Flow my Tears, the Policeman Said*, es la muerte de mi hermana gemela". En esta novela, Alys dice así de ella y de Felix Buckman: "Somos gemelos; estamos muy unidos, incestuosamente unidos" (capítulo 18). En otro texto afirma que "los verdaderos gemelos se identifican entre sí... están unidos por un lazo empático especial (en *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, capítulo 16).

La más transparente elaboración simbólica de este tema personal, aparece en *Dr. Bloodmoney*. Se trata de la niña Edie, quien lleva en sus entrañas al homúnculo Bill; éste era su gemelo, pero no llegó a desarrollarse libremente y creció dentro de su cuerpo. Bill es el daimon socrático de Edie: con él dialoga y, por su intermedio, recibe noticias del

mundo de los muertos. También, la concepción gnóstica y cabalística del andrógino primordial iba en este sentido. Así, el mito cosmogónico de *Galactic Pot-Healer*, habla de una divinidad solitaria llamada Amalita que, movida por el deseo sexual, crea a su hermano Borel, quien perversamente se empeña en destruir su obra (capítulo 10). Usando el lenguaje gnóstico, Dick le confiaría a Rickman: "soy la mitad de una syzygia. Soy la mitad sobreviviente de una syzygia".

Esta ambigua identidad (ser la mitad de una pareja), se configuró en el seno de una familia esquizogénica. La separación de sus padres lo afectó profundamente; prueba de ello es que por un tiempo se negó a comer, poniendo en peligro su vida. El "cisma marital" a edad temprana, es considerado por algunos siquiátras, como factor que predispone a la esquizofrenia (Lidz, 1957). Por otra parte, la ausencia del padre y la ambivalencia de la madre (que oscilaba entre abandonica y sobre protectora), configura el clásico "doble vínculo", al cual se atribuye generar personalidades esquizoides (Bateson, 1956).

La antigua denominación de la esquizofrenia, era "demencia precoz" (Kraepelin, 1890). En efecto, es típico que sus primeros síntomas se manifiestan en la adolescencia, la segunda crisis de la personalidad, en la cual todos somos un poco esquizofrénicos. Esta constancia también se cumple en el caso de Dick; recordemos sus alucinaciones auditivas en la escuela secundaria.

Dick comienza a consumir anfetaminas a los veinticuatro años. Pese a que le fueron recetados por un siquiátra, es una edad temprana para iniciar la dependencia y, en esos casos, los farmacólogos tienden a presumir una previa constitución esquizoide. Con el tiempo, aquellos rasgos constitucionales, se realimentarían por la acción de la droga, desembocando en las sensaciones de desrealización y la crisis paranoide de 1963.

Muchas de las experiencias "metafísicas" de los personajes dickianos, pueden resolverse en esos estados de "desrealización" que sufren los pacientes esquizofrénicos. Comparémoslos con un texto clásico, el Diario de una Esquizofrénica de Sechehaye: "...en aquel instante, se apoderó de mí, una extraña sensación, difícil de analizar pero afín a algo que, más tarde, conocería muy bien: una sensación de que ya no reconocía la escuela, la cual se había hecho tan grande como un barrancón: los niños que cantaban eran prisioneros obligados a cantar...".

Los personajes de Dick, suelen tener "esas sensaciones vacías del sentido, como si el mundo que los rodea fuese algo irreal" (*The Game Players of Titan*, capítulo 10). Entre las más notables, están los accesos de desrealización que sufre Jack Bohlen en *Martian Time-Slip*: "de pronto vio al jefe de personal bajo un aspecto completamente distinto. Lo vio muerto. A través de la piel del otro, pudo ver su esqueleto; parecía unido por

alambres. Todos los huesos estaban conectados por finos alambres de cobre. Los órganos, ya consumidos, habían sido reemplazados por partes artificiales: corazón, pulmones, riñones, todos eran de plástico y acero inoxidable y, aunque funcionaban simultáneamente, carecían de vida. La voz del gerente, grabada en una cinta, salía a través de un sistema de amplificadores" (capítulo 5). "No veía al siquiatra como a un ser humano, hecho de carne y hueso, sino como una realidad absoluta, un objeto compuesto de alambres e interruptores. La envoltura muscular se hacía transparente y, por último, desaparecía para dejar ver un mecanismo automático" (capítulo 7).

Esa percepción "estructural" de las cosas y las personas, se encuentra también en las "respuestas osteológicas" que los esquizofrénicos suelen dar al test de Rorschach; esto es, interpretar como huesos y esqueletos las manchas de tinta del test. El esqueleto es para ellos lo descarnado, desnudo, muerto, etc. Una paciente de Minkowski decía: "Me inquieta mucho mi tendencia a a ver sólo el esqueleto de las cosas. Me sucede ver así a la gente. Es como en geografía, donde los ríos y ciudades son líneas y puntos".

Como ya hemos dicho, el lenguaje de los esquizofrénicos se caracteriza por cierta tendencia a la literalidad y al pensamiento concreto; en esto se basa la prueba de Haufmann y Kasanin basada, a su vez, en ideas de Vigotsky (1942); en lo que en las novelas de Dick suele llamarse "test de Vigotsky-Luria". También son comunes la "simetría patológica" y el abuso del simbolismo, que se relacionan con el delirio de interpretación (Matte-Blanco, 1957). Una paciente de Minkowski encontraba significación simbólica en todas las cosas: temía a los objetos negros y rojos, porque simbolizaban el diablo y la sangre, y amaba los colores blanco, celeste y oro, por ser los colores del cielo. En su visión, todo se relacionaba con la lucha entre el cielo y el infierno: ella misma era a veces Dios.

Minkowski reconoce que toda esquizofrenia es, en cierta manera, "autista" en cuanto es una pérdida de contacto con la realidad, pero distingue entre un autismo "pobre" y uno "rico". El "autista pobre" es el que carece de imaginación suficiente para desarrollar su propio mundo subjetivo y privado, y se queda encerrado tan sólo en las sensaciones. El "autista rico", en cambio, vive como en un sueño y es capaz de elaborar todo un mundo imaginario, un *idios kosmos* al cual incorpora los aportes externos; tal sería el caso de personalidades creativas como las que estamos tratando.

Ya antes, Bleuler había intentado sistematizar las formas de la imaginación, al cual llamaba "pensamiento dereístico": en esta categoría incluía formas tan disímiles como el juego, el sueño, el delirio y la novela, considerada como un delirio controlado.

Por razones obvias, Dick siempre sintió un obsesivo interés por la esquizofrenia, leyó abundante bibliografía sobre ella, la introdujo en sus novelas e hizo bizantinas disquisiciones para rescatar la lucidez y la creatividad que le atribuía, separándola de sus aspectos más morbosos como el autismo, la rigidez afectiva o el pensamiento concreto; a éstos los consideraba caracteres típicos del paranoide, del esquizoide, o de esos seres deshumanizados que en la ficción denominaba "androides".

En un pasaje de *Martian Time-Slip*, confiesa que "generalmente, la preocupación por la esquizofrenia, es un síntoma de la lucha interior que una persona tiene en esa área de su personalidad" (capítulo 7). Sólo en sus últimos tiempos, pareció renegar de su interés por la esquizofrenia, como de una afición morbosa, de la misma manera que había renegado de las drogas y del I Ching: "cuando me topo con la esquizofrenia, simplemente paso de largo".

En la gran mayoría de las novelas de Dick, hay referencias a la esquizofrenia o a personajes que padecen ese síndrome. Recordemos al niño autista Manfred Steiner, en *Martian Time-Slip*; Pris Frauentzimmer y Louis Rosen, los personajes centrales de *We Can Build You*, donde se llega a afirmar que Abraham Lincoln también había sido esquizofrénico; Bruno Bluthgeld, el esquizo-paranoide de *Dr. Bloodmoney*; Robert Arctor/Fred en *A Scanner Darkly*; una cultura demencial, cuyos roles principales los ocupan los esquizofrénicos en *Clans of the Alphane Moon*; "Phil" y "Fat" en *VALIS*; Bill Lungborg, el hebefrénico de *The Transmigration of Timothy Archer*; aún personajes secundarios, como Tony Dunkelwelt, el místico de *A Maze of Death*, y episódicos, como Monica Buff en *Flow my Tears, the Policeman Said* y Oral Giacomini en *The Zap Gun*.

Sin duda, la novela donde la esquizofrenia se constituye como tema central es *Martian Time-Slip*. Aquí, Dick parece por momentos estar haciendo un diagnóstico de su familia, cuando le hace decir al Dr. Glaub que "es gente así, con sus desconsideradas exigencias, la que crea a los esquizofrénicos" (capítulo 12). En otro pasaje, afirma que "según los sicólogos, tener un hijo autista depende de algún defecto de los padres" (capítulo 3).

Sin embargo, para Dick la esquizofrenia es "la enfermedad más misteriosa de toda la medicina" (capítulo 5). El "buen salvaje" Heliogabalo, la define como "el salvaje que está dentro del hombre civilizado" (capítulo 6).

La psicosis también tiene rostros espantosos. Uno de ellos es el riesgo de quedarse encerrado en el idios kosmos como una mónada sin ventanas: el peligro de un autismo "pobre" como el de Manfred Steiner, que sólo tienen ojos para ver la degradación entrópica, el mundo-tumba. Es "la absoluta alineación de las percepciones del mundo exterior, especialmente de lo que más nos importa, la gente de cálidos sentimientos

que nos rodea. Y en su lugar ¿qué encontramos? Una obsesiva preocupación por la interminable marea del yo íntimo: cambios originados en uno mismo que sólo afectan al mundo interior. Se produce un desbordamiento de ambos mundos, el interno y el externo, de modo tal que ninguno se vincula con el otro. Los dos continúan existiendo, sí, pero cada cual por su lado" (capítulo 11).

El autismo es, pues, el primer peligro que encierra la esquizofrenia. Al perder contacto con el mundo común (koinos kosmos), el autista pierde la capacidad empática para caer en aquello que los siquiátras llaman "rigidez afectiva". Dick la denomina "deterioro de la afectividad" (*The Man in the High Castle*, capítulo 6); "falta de adecuados afectos" (*A Maze of Death*, capítulo 14), "imposibilidad de vivir en una determinada cultura, con determinados valores" (*Martian Time-Slip*, capítulo 5; *Dr. Bloodmoney*, capítulo 12). En *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, imagina incluso una prueba destinada a medirlo, el imaginario "test de Voigt-Kampf", que mide "el achatamiento del afecto"; ha sido diseñado para los esquizoides, pero se lo usa para diferencias a los androides, capaces de simular los sentimientos de los verdaderos humanos (capítulo 4).

La esquizofrenia también suele estar asociada con el delirio y, en especial, con el delirio místico; algunos la han comparado con el chamanismo de los pueblos arcaicos. En *We Can Build You*, Dick propone una imaginaria "teoría de Anderson", que relaciona las distintas formas de la esquizofrenia con los arquetipos religiosos junguianos (capítulo 17).

La alianza entre esquizofrenia y religiosidad (que hace contrapartida con la de paranoia y política), se escenifica en una novela malograda como es *Clans of the Alphane Moon*. Aquí se imagina a los reclusos de un manicomio que, debido a una guerra, han quedado aislados, durante generaciones, de la sociedad "cuerda" y han construido una cultura y una organización social, cuyas clases conservan los rasgos de distintas psicosis. De este modo, la ideología, la política, y la administración han quedado en manos de los paranoicos; los esquizofrénicos simples forman la clase de los poetas, aunque algunos de ellos son visionarios religiosos, del mismo modo que los hebefrénicos. Pero así como éstos producen santos y ascetas, aquellos son los dogmáticos. La creatividad social queda reservada para los polimorfos (capítulo 7).

Como vemos, se trata de otro "diagnóstico" que exalta los "méritos" de la esquizofrenia, trazando inconscientemente algo que parece un perfil personal del autor: poeta, visionario, pensador y creativo.

Las restantes formas del síndrome esquizofrénico, siempre son presentadas como defectivas: el autista se hunde en el mundo-tumba "donde todo está decayendo" (*Dr. Bloodmoney*, capítulo 4); el compulsivo es víctima de la obsesión, como Bill Lundborg, que sólo piensa en autos y

motores; el paranoide, como Bruno Bluthgeld, es capaz de arrastrar al mundo con sus fantasías sádicas.

Es posible apreciar cómo Dick tiende a exaltar los componentes esquizofrénicos de su propia personalidad, presentándolos como signos de lucidez y originalidad; hay que reconocer que en eso se sentiría reivindicado y apoyado por los "antisiquiatras" de momento, que privilegiaban la esquizofrenia y negaban que tuviese carácter patológico.

Pero, por otra parte, Dick teme fundamentalmente al autismo y al esquizoidismo; esto es, la pérdida de contacto con la realidad y de la capacidad empática: la deshumanización. Sabe que las mayores crueldades no son cometidas por los psicópatas, sino por los esquizoides; en efecto, es entre ellos que suelen reclutarse los torturadores. Teme a la paranoia, y convierte al "androide" en símbolo del ser humano desnaturalizado, hiperracional y sin capacidad de amar: nunca deja de insistir en la caritas como principal soporte para la cordura y la entereza espirituales.

En una reveladora carta que le escribiera a Patricia Warrick, hace una sutil distinción entre los esquizoides (ciegos y perversos) y los esquizofrénicos (lúcidos y audaces): "Yo trazaría una neta separación entre la personalidad esquizoide y la esquizofrenia plena, por la cual siento el mayor respeto: el mismo que siento por las personas que la practican; o que la sufren, según se diga. Yo lo veo de este modo: la personalidad esquizoide abusa de la función pensante, a expensas de la función afectiva (por decirlo en términos junguianos) y, por consiguiente, tiene una afectividad inapropiada o aplastada: es análoga al androide. Pero en la verdadera esquizofrenia, la afectividad negada brota desde el inconsciente, en un esfuerzo por restablecer el equilibrio y la paridad ente ambas funciones. Es posible, pues, decir que en esencia, yo considero a la esquizofrenia como el intento que hace una mente unilateral para compensarse y realizar la totalidad: la esquizofrenia es un difícil viaje a través de los arquetipos y, aquellos que lo emprenden... merecen ser honrados. Muchos nunca sobrevivirán en este viaje, y trocarán el desequilibrio por el caos total, lo cual es trágico. Otros, sin embargo, volverán del viaje en estado de plenitud: ellos serán los afortunados, los auténticamente sanos. Por eso, yo veo a la esquizofrenia, como algo más cercano a la cordura (sea ésta lo que sea) de lo que pueda esta la personalidad esquizoide. El terrible peligro que representa el esquizoide, es que suele ser eficiente: hasta puede llegar a ocupar una posición de poder sobre los otros. En cambio, el "sucio" esquizofrénico lleva bien visible un letrero que dice: 'estoy loco, no me hagan caso' ".

A la luz de cuanto hemos visto, creo que resulta claro que Dick es uno de los que no pudieron sobrevivir al viaje, y murió cuando cobró conciencia del fracaso, atrapado y dominado por fantasías y arquetipos que su cerebro enfermo no podía exorcizar. "Ha erigido usted una estructura de

personalidad más bien precaria, a base de elementos inconscientes sobre los cuales no ejerce control alguno", dice un personaje de *Ubik* (capítulo 5).

La carta que acabamos de comentar, también pone de manifiesto esa tendencia a la escisión y la dicotomía, tan peculiar de la esquizofrenia: ella se manifiesta precisamente en su artificiosa separación de caracteres que suelen verse unidos; sus distinciones reflejan esa dialéctica de opuestos que es característica del pensamiento esquizofrénico: la vida, opuesta al plan; el instinto, al entendimiento; el sentimiento, al pensamiento; la intuición sintética, a la racionalidad analítica (F. Minkowski). En esta apología dickiana del esquizofrénico, que se aventura más allá de las apariencias, tratando de hallar una síntesis de sentimiento y razón, pareciera resonar un eco remoto de los prestigios de la locura en el mundo premoderno: nos recuerda la imagen de esos "locos de Cristo" de la tradición ortodoxa rusa, que se sentaba a la mesa del zar, y cuyas torpezas eran toleradas por la corte porque se los consideraba santos y profetas.

El interés de Dick por la esquizofrenia, que como vemos era más comprometido que puramente intelectual, se vio renovado en sus últimos años, por la difusión de los trabajos neurológicos sobre el "cerebro dividido" de Sperry, Orstein y Bogen. Así como los miedos paranoides de sentirse perseguido durante años, habían sido corroborados por el atentado, como prueba de que existía una real persecución, la escisión del yo, que siempre había temido como uno de los peligros del "viaje" esquizofrénico, parecía encontrar un aval en una ciencia "dura" como la neurofisiología. Dick era un ávido lector de publicaciones científicas, y siguió paso a paso el desarrollo de la teoría. Su personaje de *A Scanner Darkly* sufre una literal división de su identidad: no sabe quién es, pues lleva la doble vida de policía y traficante de drogas. Cuando es sometido a un examen psiquiátrico, los médicos le dan una verdadera conferencia sobre la teoría del cerebro escindido. Buena parte del capítulo 7, está dedicada a glosar un importante artículo del neurólogo Bogen, sobre la "mente oposicional", del cual se dan precisas referencias bibliográficas. Allí, Bogen rinde homenaje a un precursor, el médico A. L. Wigan, quien en 1844 sostuvo que "cada uno de nosotros tiene dos mentes en una misma persona", pero admite que existe una fuerte resistencia a aceptar este punto de vista porque "la profunda creencia en la Unidad es la más preciada opinión del hombre occidental".

En el trabajo "*Hombre, Androide, Máquina*", escrito en 1976, Dick incluye la misma referencia, y transcribe una carta que le enviara al psicólogo californiano Leslie Orstein, el maestro de Bogen. Dick le manifiesta allí "su admiración, rayana en el entusiasmo fanático, por su obra precursora sobre la paridad hemisférica del cerebro bilateral".

En las conversaciones con Rickman, Dick menciona también las ideas del discutido libro de Julian Jaynes, que gira en torno del mismo

tema: allí acaba por asumir que todas sus visiones proceden del lado derecho de su propio cerebro. La neurociencia acudía en su apoyo para ofrecerle una justificación objetiva de ese spaltung tan temido: todos estaban igualmente expuestos a esa escisión y esa desrealización que había hecho estragos entre sus personajes y amenazaban con destruirlo a él.

Si el spaltung contaba ya con el respaldo de la ciencia, que lo reconocía como un conflicto subyacente a todas las mentes humanas, quedaban aún otros peligros del esquizoidismo que necesitaban ser exorcizados: la literalidad del pensamiento, atribuida a los hebefrénicos (como Bill Lundborg) o a los drogadictos de *A Scanner Darkly*; la pérdida del principio de realidad, endilgada a los autistas. La más grave de todas era la insensibilidad afectiva, que Dick haría recrear sobre los esquizoides y, más especialmente, en los paranoides: es sabido que el paranoico es el "enemigo natural" del esquizofrénico.

Cuando estaba preparando *The Man in the High Castle*, una de las pocas obras en las cuales trabajó sin premura ni compromisos editoriales, Dick estudió a fondo el fenómeno del nazismo, al cual describe como una patología espiritual de tipo paranoide. En la novela, caracteriza así a los nazis: "Querían ser agentes, no víctimas de la historia. Se identificaban con el poder divino, y se creían semejantes a los dioses. Ese era la locura típica de todos ellos. Habían sido dominados por algún arquetipo. Habían expandido sus egos psicóticamente, y no sabían donde terminaban ellos y dónde comenzaba lo divino. No era una cuestión de hybris, no era cuestión de orgullo. Era la inflación del ego hasta sus límites extremos, una confusión entre el adorador y el objeto adorado. El hombre no se ha comido a Dios, Dios se ha comido al hombre" (capítulo 3).

En este pasaje, cabe destacar no sólo el marco conceptual junguiano (arquetipo, inflación del ego) sino un tema subyacente: detrás de la enigmática expresión "Dios se ha comido al hombre", está la sombra de Palmer Eldritch, el Deus Irae. Dick parece rechazar de plano su visión de 1963, atribuyéndola no sólo a una causa externa, el efecto diferido de las anfetaminas, sino a un síndrome paranoide que siente como totalmente ajeno a la orientación básica de su personalidad, algo que no puede desaparecer ni siquiera en la patología.

También en *Clans of the Alphan Moon*, donde los esquizofrénicos hacen el papel de los sabios, poetas y videntes, toda la violencia y arbitrariedad están concentradas en los maníacos y los paranoicos. Una de las peores pesadillas de *Eye in the Sky* consiste en quedarse encerrado en el idios kosmos de una paranoica, la señorita Reiss. Pero la más ejemplar descripción de la perversidad y la deshumanización, que Dick atribuía al paranoide, es el retrato que hace de Frenesky, el aliado-rival de Gino Molinari en *Now Wait for Last Year*. Mientras Molinari se presenta como un salvator salvandus, que se inmola por empatía con el género humano,

Frenesky es más monstruoso que los "monstruos" insectiformes que presenta como enemigos de la humanidad, porque esconde tras un aspecto humano, una total deshumanización: "Frenesky tenía eso que Eric conocía por su práctica médica: la mirada paranoide... su mirada no tenía esa inquietud y ese brillo, que muestran la totalidad de las facultades implicadas en una simple concentración psicomotriz. Frenesky... estaba como indefenso, constreñido a enfrentar, del mismo modo, tanto a sus compañeros como a sus adversarios, siempre con la misma fijeza engañosa. Sus ojos no reflejaban realidad interior alguna: sus ojos congelaban la comunicación; eran una barrera imposible de atravesar, por lo menos desde este lado de la tumba" (capítulo 9).

De nuevo, el criterio de valoración pasa por la empatía: paranoides y esquizoides carecen de esa facultad esencial que define al hombre en cuanto tal, y que sí poseería el esquizofrénico.

Curiosamente, el trabajo "*Hombre, Androide, Máquina*" comienza exponiendo una visión bastante paranoide de un mundo en el cual se mezclan los auténticos hombres y los "androides", lo cual vuelve sospechosos a todos: "Estas criaturas están entre nosotros, aunque morfológicamente no difieren de nosotros". En realidad, más que responder a un sentimiento persecutorio, esta actitud es una extensión de esas vivencias de irrealidad que también conocemos en la obra dickiana. Si existen motivos para desconfiar de todo lo que "parece" real, si cualquiera de las cosas que nos rodean, puede ser un simulacro o una falsificación, ¿por qué no desconfiar de nuestros semejantes, y pensar que algunos de ellos pueden ser humanos sólo en apariencia? Al fin y al cabo, es el viejo círculo vicioso del solipsismo, en el cual cae, por ejemplo, Sartre cuando duda si el jardinero que trabaja a pocos metros de su ventana, no será un sofisticado robot construido para imitar la conducta humana.

El "androide" dickiano tiene un parentesco puramente accidental con los robots de la ciencia ficción; en cuanto símbolo, tiene una riqueza que trasciende los condicionamientos genéricos. El androide es un "simulacro" de hombre, que en lo esencial reúne las características del paranoide y del esquizoide: la incapacidad de empatía y de afecto. En "*Hombre, Androide, Máquina*", Dick afirma que "un ser humano sin empatía o sentimientos, es lo mismo que un androide construido de tal modo, que carece ellos, ya sea por diseño o por error. Aludimos, básicamente, a alguien que no se preocupa por el destino del prójimo, y guarda distancia, como un espectador". El androide es, técnicamente, un esquizoide, incapaz de empatía y de simpatía. Así, Alyus Buckman (en *Flow my Tears, the Policeman Said*), quien se ha hecho operar el cerebro para extirpar los escrúpulos morales, es también un androide.

Dick se preocupa por distinguir su peculiar concepto de androide, de otras asociaciones que pudiera sugerir el término. El androide, dice, no

es una máquina: las máquinas son "cosas frías y tenaces" pero honestas, porque no pretenden engañarnos: sirven o no sirven. El androide tampoco es el hombre artificial, creado en un laboratorio: si un ser tal tuviese empatía, sería tan hombre como nosotros. El androide es "una cosa de algún modo generada para engañarnos cruelmente, para inducirnos a considerarla uno de nosotros": una criatura del demiurgo engañador. En sus novelas, Dick también los ha presentado a veces como entidades compuestas (cyborgs), cuya frialdad proviene de su hibridación con las máquinas, como Hoppy Harrington o Palmer Eldritch; o bien como "simulacros" física y racionalmente humanos, pero sin sentimientos.

Los androides son una presencia constante en la obra dickiana, y siempre mantienen estas connotaciones: es como si con ellos, el autor hubiera objetivado todas esas características esquizo-paranoides que tanto temía.

En una novela temprana como *Solar Lottery*, ya aparece un simulacro humano: es "Pellig, el androide artificial" (capítulo 10), y está diseñado para asesinar al Presidente. Ted Benteley, que ignora su naturaleza sintética, lo interroga: "Pellig, ¿qué siente uno cuando es un asesino profesional? Usted ni siquiera parece un asesino profesional. No parece nada, ni siquiera un hombre. No, por cierto, no parece un ser humano (capítulo 6).

En *We Can Build You*, el simulacro da lugar a una audaz metáfora religiosa: "Estamos fabricando un simulacro que camina y habla como si fuera real. El espíritu no está en él, sólo las apariencias... es al revés que en la misa de los católicos: ellos creen que el pan y el vino son realmente el cuerpo y la sangre" (capítulo 14).

En *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Isidore percibe "una peculiar y maligna abstracción que impregna todos los procesos mentales del androide" (capítulo 14). Uno de ellos confiesa: "somos todos esquizofrénicos, con vidas emocionalmente defectuosas: a eso lo llaman achatamiento de la afectividad. Y además tenemos alucinaciones grupales" (capítulo 14).

En esta novela, hay una escena culminante, en la cual la insensibilidad afectiva aparece dramatizada. Es en el capítulo 18, cuando los androides arrancan, una a una, las patas de la que quizá sea la última araña que queda en el mundo, sin el menor asomo de compasión. Para el pensamiento literal de los androides, la araña "tiene demasiadas patas"; su rigidez afectiva les impide sentir piedad por ella, o respeto por la vida en general. Mientras están torturando a la araña, el androide Buster Friendly denuncia, desde la televisión, el culto empático de Mercer como una mentira.

Angus Taylor ha definido al androide dickiano como "el ser humano alienado... que vive una vida artificial por que es incapaz de

establecer contacto con el mundo "real", el mundo del compromiso humano y del sentimiento". Con el símbolo del androide, Dick estaría apuntando a esa creciente deshumanización del hombre actual a la que James G. Ballard, otro de los grandes del género, llama "la muerte del afecto".

En sus agudos análisis de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Patricia Warrick y Kim Stanley Robinson han mostrado cómo en esta novela, el tema del androide, que parece plantearse en un contexto tradicional de ciencia ficción (los "invasores" infiltrados entre nosotros), se va enriqueciendo gradualmente, hasta destruir el maniqueísmo inicial. Rick Deckard, cazador de recompensas, persigue obsesivamente a los androides, armado de su revólver, y su test empático. Para Rick, se trata de "nosotros o ellos", buenos y malos, humanos o monstruos. En cambio, el tonto Jack Isidore, ejerce una profesión empática: es "veterinario" y repara simulacros de animales. Jack no hace distinciones: para él, aún los androides merecen ser tratados como humanos, aún cuando lleguen a hacerlo víctima de su crueldad.

De manera diferente, tanto Isidore como Deckard son "humanos humanitarios"; Deckard se vuelve más humanitario a medida que se va asqueando de matar seres indefensos, y gracias a su participación en el culto de Mercer. Pronto descubriremos que también hay "humanos crueles", como Phil Resch, el jefe de Rick. Pero tampoco hay sólo "androides crueles", como los que atormentan a Isidore, sino "androides humanitarios" como Luba Luft, la cantante que ensaya *La Flauta Mágica*, cuando Rick va a asesinarla. Según Robinson, la dialéctica de la novela no es la de humano-androide (como cualquier novela paranoide de ciencia ficción, al estilo de *The Puppet Master* de Heinlein, o de la *serial The Invaders*), sino entre humano e inhumano; la estructura física y la circunstancia de que unos hayan nacido de un vientre materno, y otros de una línea de montaje no cuenta, en definitiva, para la empatía.

La otra gran obsesión de Dick, paralela al tema de la esquizofrenia, y profundamente vinculada con ella, es la gnosis: ambas tienen en común la escisión y la dualidad.

Las intuiciones de tipo gnóstico (la irrealidad, la sospecha de que el creador puede ser perverso), aparecen espontáneamente en el primer periodo dickiano; esta tendencia se va profundizando, alimentada con las lecturas que Dick hace durante su periodo metafísico, y después de la experiencia de 1974. Por último, esta inclinación se traduce en la explícita adopción de la gnosis valentiniana: obviamente, se tratará de una versión actualizada y muy personal, aún más sincrética.

El gnosticismo reunía todas las condiciones necesarias para atraer a una mente como la de Dick. De no haber accedido al conocimiento de sus fuentes históricas, Dick hubiese quizá construido su propia gnosis. Así lo hizo otra gran figura vinculada con los orígenes de la ciencia ficción

norteamericana, H. P. Lovecraft, a quien no sorprende encontrar citado en un conocido texto sobre el gnosticismo.

Puede considerarse que el gnosticismo, con su exuberante fantasía, su radical pesimismo y la actitud anárquica que heredó de su origen entre las clases sumergidas del Bajo Imperio, fue una transacción entre las religiones orientales, centradas en la liberación, y la tradición judeocristiana, que se orienta hacia la salvación; el vehículo mediador entre ambas fue la filosofía griega, que le aportó su lenguaje.

El gnosticismo "puso en movimiento" a la metafísica oriental, usando la imaginación como instrumento. El papel que asignaba al simbolismo y las intrincadas peripecias por las cuales "narraba" la historia de la Luz caída entre las Tinieblas, hizo que sus sistemas fueran calificados como "novelas teológicas": quizá hasta sus esquemas le deban algo a los de la novela helenística y bizantina.

Por otra parte, la complejidad y el barroquismo de sus mitos, recuerda al delirio estructurado; su tendencia a la multiplicidad, unida a la nostalgia por la Unidad perdida, tienen una gran analogía con el pensamiento esquizofrénico. Las "religiones privadas" que construyen algunos pacientes esquizofrénicos, reúnen las mismas características y encuentran en el mundo "desrealizado" de la gnosis, su forma más afín. Del mismo modo, las formas más austeras del monoteísmo, como las que ofrecen, por ejemplo, el Islam o el Luteranismo, resultarían más atractivas para una mente paranoide. Establecer esta analogía, no implica ninguna intención reduccionista; es apenas un intento de descripción fenomenológica similar al que nos llevaría a ver al budismo Mahayana o al islamismo sunnita, como más afines al catolicismo que el Hinayana y el chiísmo, respectivamente.

Para introducirnos en el mundo de los gnósticos y su peculiar forma de pensamiento, el filósofo Jean Buitton no encuentra mejor metáfora que esta: "...estamos en el universo fantasmagórico de los soñadores; todos duermen en la misma sala, pero sus sueños no se controlan unos a otros". El texto, que apunta a señalar la increíble capacidad de los gnósticos para dividirse en sectas, parece una descripción del mundo dickiano, hecha por alguien que probablemente nunca oyera hablar de Dick.

El gnosticismo de los siglos I y II, fue un movimiento religioso pesimista, iluminista y mesiánico, que llegó a amenazar seriamente la unidad del cristianismo: de haber triunfado, el cristianismo se habría atomizado en una polvareda de sectas, para extinguirse quizá. En una ucronía gnóstica, hubiésemos tenido una Edad Media sin Iglesia y una Modernidad sin ciencia: Occidente se parecería mucho más al Oriente.

Tras la desaparición de los gnósticos y maniqueos de los primeros siglos, la religiosidad gnóstica permaneció en forma larvada hasta el medioevo avanzado, para hacer su segunda irrupción histórica importante

en los siglos XII y XIII: esta vez fueron los Bogomilos, Patarinos y Cátaros, que llegaron a convertir a poblaciones que se extendían por casi toda la cuenta el Mediterráneo, con centro en Provenza. Fueron aniquilados en un sangriento genocidio (la Cruzada de los Albigenses), que costó cerca de un millón de vidas. También se ha querido ver en los grupos esotéricos que formaban las élites del nazismo, el último y más reciente avatar del gnosticismo pesimista.

Esencialmente considerado, el gnosticismo es una actitud religiosa recurrente y muy variada (casi un "síndrome" espiritual) cuyas manifestaciones históricas anteceden, exceden y sobrepasan el mundo cristiano. Es posible encontrarlo, como actitud genérica, en el maniqueísmo persa, el hermetismo egipcio, el ismaelismo musulmán y la alquimia medieval. En el mundo hebreo, tuvo su expresión en los movimientos que enfatizaban la pureza o el conocimiento, desde los esenios hasta la escuela de Filón de Alejandría y los cabalistas de España que escribieron el Zohar.

Como una veta subterránea, atravesó el Medioevo hasta brotar en el catarismo, pero sin dejar de mostrarse en el pensamiento de Juan Escoto Erigena, en los templarios, en el "amor cortés", de los trovadores, en Joaquín de Fiore y el milenarismo, en la mística alemana de Eckhart y Boehme. Más tarde, reaparecería con los Rosacruces, Blake, la teosofía y el romanticismo alemán. Todavía en nuestro siglo pervive en Simone Weil, parece asomarse en algunas ideas de Teilhard de Chardin, en el surrealismo y el existencialismo.

Al trazar esta trayectoria histórica, acabamos de mencionar muchos de los autores que, durante años, formaron parte de las lecturas de Dick. Un extraño autor de ciencia ficción que se nutría más de esoterismo que de ciencia. En el antinómico y delirante pensamiento gnóstico, desbordante de alegorías y emblemas, Dick fue encontrando un mundo hecho a la medida de su latente esquizofrenia.

Una de las primeras y más decisivas lecturas filosóficas de Dick fue Platón: heredero del orfismo, del pitagorismo y de los cultos místicos, Platón es sin duda uno de los más destacados ancestros de la gnosis. Dick también leyó a Plotino, el cual, si bien era emanatista y adversario de los gnósticos, tuvo muchos puntos de contacto con su pensamiento.

A lo largo de su vida, Dick se interesó por los esenios (*recordemos The Transmigration of Timothy Archer*), por Filón de Alejandría y por la Cábala, en *The Divine Invasion*. En *Counter-Clock World* cita a Escoto Erigena y, en *VALIS*, hace suya la noción de Divinidad Incognoscible de Meister Eckhart. Dick se interesó por los Rosacruces y, durante un tiempo, siguió los cursos que una empresa californiana les atribuye. Conocía, gracias a su pasión por Mozart, el simbolismo masónico; admirador de Wagner, fue capaz de descubrir tras la escenografía cristiana de Parsifal, el tema gnóstico del salvator salvandus; leyó a Teilhard y lo citó en un

contexto que dio de que hablar a cierto crítico.

Por último, descubrió gracias a la Enciclopedia Británica y algunas lecturas eruditas, que la gnosis valentiniana era el sistema que mayor afinidad tenía con sus vivencias, y la adoptó.

En algunos momentos, Dick creyó estar poseído por el espíritu de Elías. Esta también fue una vertiente gnóstica; Dick seguramente ignoraba que, en tiempos de Napoleón III, el obrero francés Pierre Vintras había fundado un culto gnóstico destinado a preparar la venida del Espíritu Santo, proclamándose el mismo como una reencarnación de Elías.

La opción de Dick por la gnosis valentiniana, implica un rechazo de los aspectos más lóbregos del gnosticismo histórico: las perversiones sexuales y la antropofagia que practicaban los llamados "licenciosos" en su rechazo de la procreación, la ofiolatría y el luciferismo, o el suicidio místico, la endura de los cátaros. De la misma manera que discriminara entre esquizofrenia y esquizoidismo, apartando de sí, los rasgos negativos de autismo y la insensibilidad, Dick exorciza las perversiones del gnosticismo. También elige entre los maestros de la gnosis: entre Basilides, quizá demasiado metafísico para su sensibilidad, y Marción, con su crudo antijudaísmo y su radical docetismo, que hace de la encarnación, un mero espectáculo, elige la vía media del delirio valentiniano.

Los Cátaros ("puros"), la secta que conquistó al mundo provenzal a mediados del Medioevo, fueron una indudable proyección del gnosticismo. Sorprendente, pues, que Dick tenga palabras de condenación para los cátaros, aun a pesar de la cruel persecución que sufrieron que, sin duda, debía despertar su empatía. En efecto, en una de sus cartas a Patricia Warrick, Dick compara a los cátaros con los nazis, a raíz de sus prácticas sexuales. Al explicarle el origen de *The Man in the High Castle* menciona haberse inspirado en un castillo de Bohemia, que fue el símbolo de la resistencia protestante durante la guerra de los Treinta Años. Pero también recuerda el sistema de los "castillos", montado por los nazis, para formar cuadros de élite con una disciplina que hiciera de ellos verdaderos ascetas de la violencia. "Esos castillos -afirma Dick- se hicieron famosos porque no sólo entrenaban a sus hombres en costumbres odiosamente inhumanas, sino porque corría el rumor de que, como los cátaros del siglo XIII en el sur de Francia (sobre cuya estructura se modeló el sistema nazi) eran tanto asexuales como directamente homosexuales".

Una de las tesis esenciales del gnosticismo, afirma que la salvación sólo se alcanza por la vía del conocimiento verdadero. De acuerdo con ella, y con el pesimismo metafísico que la acompaña, la conclusión es que muy pocos están en condiciones de salvarse. Esta concepción elitista de la salvación, fue uno de los factores decisivos que llevaron a la Iglesia a calificar a la gnosis de "herejía"; esto es, de apartarse fundamentalmente de la fe cristiana.

Según los gnósticos, sólo puede salvarse una minoría, la de aquellos que son capaces de hacerse conscientes de su esencia divina y liberarse del mundo corrupto: los "espirituales" del gnosticismo, los "elegidos" del maniqueísmo, o los "perfectos" del catarismo. Los Perfectos eran los únicos que tenían acceso a los misterios, los poseedores del saber. En un segundo nivel, estaban los "psíquicos" o Creyentes; estos debían conformarse con la fe, el mito y el símbolo. Por último, estaban los "hílicos" o carnales, que sólo podían ser Oyentes de la doctrina: siendo esclavos de la sensualidad, se toleraba que tuvieran una conducta promiscua, que hubiera sido considerada indigna para las jerarquías superiores.

Todo esto supone un doble (o triple) código moral, que permite la coexistencia del ascetismo de los Puros, con el libertinaje de los licenciosos. La única esperanza que existe para los imperfectos, está en la reencarnación; a la manera hinduista, pueden esperar a ocupar una mejor posición en la próxima vida. Muchas veces, Dick se sintió atraído por la idea de la reencarnación, y por momentos parece aceptar el elitismo gnóstico cuando dice: "este es nuestro futuro: pertenece a pocos, pero muy pocos" (*VALIS*, capítulo 12).

La obsesión por el conocimiento libertador, acompañó a Dick durante toda su vida, alimentada por el estudio de las obras de Jung, del Libro de los Muertos y por la actitud introspectiva que le dejó el psicoanálisis. Pero su orientación política de izquierda, y su visceral identificación con los oprimidos de cualquier tiempo y lugar, eran incompatibles con cualquier elitismo. Dick se asumía como escritor popular, no como intelectual. En su último delirio, quiso conciliar la gnosis salvadora, con la justicia social y la igualdad, imaginando un Mesías que sería a la vez Dios, Padre y Líder, un salvador-revolucionario que viniera a redimir a los olvidados.

En muchas de sus novelas, el elitismo (especialmente cuando es de tipo intelectual) es duramente reprobado. El "proletariado" dickiano es el sector que ha sido excluido del poder y condenado a la indigencia política, precisamente por carecer de inteligencia superior.

Los unks (unclassified, no clasificados) de *Solar Lottery*, son los parias que no han podido aprobar los test de inteligencia; entre ellos se reclutan los fieles del Mesías Preston. Los "viejos hombres" de *Our Friends From Frolix 8*, son la mayoría que ha sido segregada por carecer de inteligencia superior y de facultades telepáticas; serán redimidos por el Dios Morgo, traído por el líder Provoni, quien castigará con la estupidez, la soberbia de los Nuevos Hombres.

En *Flow my Tears, the Policeman Said*, se muestra un sistema injusto y dictatorial, sostenido por una élite (los "numero Seis") que ha sido programada genéticamente en secreto. En el mundo de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, también existe un proletariado intelectual. John Isidore,

a quien se llama "cerebro de ave" (chickenhead) pertenece a la clase de sujetos débiles (casi "hebefrénicos" en lenguaje dickiano), que han sido destinados a los trabajos manuales; sin embargo, es capaz de empatía, y es una de las figuras más destacadas de la novela.

La gnosis siempre parte de una instancia subjetiva, el sentimiento por el cual el hombre toma conciencia de su enajenación, para comenzar a elevarse al encuentro de la iluminación salvadora. Esas experiencias suelen ser de náusea, angustia, inseguridad o desrealización y se traducen en una obsesión por conocer el origen del Mal. Todo esto lo hemos hallado en Dick.

Otra nota común a los diferentes gnosticismos, es su problematización del tiempo, al cual suelen atribuir un carácter ilusorio: quizá en estas polémicas, arraigue la reflexión de San Agustín, quien introdujo el tiempo y la subjetividad en el pensamiento occidental. Quien nos haya seguido hasta aquí, habrá visto como Dick, tanto en sus novelas metafísicas, como después de la experiencia de 1974, cuestionaba al devenir y llegaba a considerar al tiempo como un obstáculo para conocer la realidad.

Surgido en un tiempo de incertidumbre y opresión, el gnosticismo aborrecía de los poderes establecidos; Dick, que vivió en la pobreza y tuvo amigos en la marginalidad social, compartía ese sentimiento.

Pero el gnosticismo extendía aquel rechazo más allá de la sociedad, hasta alcanzar a todo el mundo terrenal: "El infierno es este mundo", decía aún un poema esotérico francés del siglo XIX. Retomando el viejo tema órfico y platónico del cuerpo como "cárcel del alma", los gnósticos no vacilaban en calificar a este mundo de "prisión", "tumba" o "fortaleza" sometida a la ciega necesidad. Todo lo que existe aquí abajo, está sujeto a la ley de hierro de la Fatalidad: es la heimarmene, a la cual Dick llamara "entropía". El cosmos regido por la Fatalidad, está encerrado por el "muro de hierro" del firmamento; también Dick usará en *VALIS* el símbolo de la "Prisión de Hierro".

La gnosis reproduce así, a escala cósmica y escatológica, los temores del esquizoide y del paranoide: al no poder soportar la presencia del mal y del sufrimiento en el mundo, los hipostasía o bien niega la realidad de un mundo que los tolera.

Una de las fuentes de la gnosis occidental se encuentra, sin duda, en la escisión que introduce Platón entre el mundo de las Ideas, y el mundo sensible. En el célebre "esquema de la línea", Platón establecía una escala ascendiente del conocimiento, en cuyo nivel inicial se partía de distinguir las cosas de sus "copias" o reflejos: Dick hablaría de falsificaciones y simulacros. Sólo por medio de la abstracción matemática, el intelecto platónico llegaba, en los pasos siguientes, a remontarse hasta el reino de los arquetipos eternos, las Ideas, donde contemplaba los "originales" de todas

las "copias" que pueblan el mundo sensible. En *Ubik*, Dick recordaría esa "vieja filosofía abandonada, la de los objetos ideales de Platón, los universales que poseían una existencia real para cada clase" (capítulo 10).

El problema que el platonismo dejaba sin resolver era, pues, el abismo que media entre la plenitud de las Ideas y el vacío de la "materia informe", entre los polos de la pura inteligibilidad y la irreductible irracionalidad. El neoplatonismo de Plotino, Jámblico o Proclo, trataría de colmar ese abismo estableciendo una serie de grados descendentes que proceden desde la suprema Realidad, hasta llegar al mundo material. Llamaron "emanación" a ese proceso descendente: la procesión de las hipóstasis, una de las cuales (el Alma del Mundo) gobierna al cosmos sensible.

La solución del gnosticismo será más dramática: alejará aun más al espíritu de la materia, poniendo toda la perfección en el Pleroma y todo el mal y la corrupción en el mundo material. Entre el Pleroma (plenitud) y el Kenoma (vacío) habrá también grados, pero estos sólo serán estaciones de una vertiginosa e incontenible caída. No habrá una lenta y majestuosa irradiación del Ser desde la plenitud, hasta lo informe, como en la procesión de las hipóstasis, sino una multiplicación de rupturas sucesivas. Por causa de un error, culpa o locura, la Plenitud se ha escindido y, desde entonces, se multiplica en figuras que van reproduciéndose como células en crecimiento, formando díadas, tétradas, octóadas, próbolos, arcontes, ángeles, arcángeles, decanos y satélites: un despliegue de potencias y figuras simbólicas que parece un delirio exponencial.

El gnosticismo hará responsable a Dios de los males de este mundo. Por cierto, no a la Divinidad originaria (desconocida e invisible), sino al último de los ángeles caídos de la jerarquía, un creador limitado e imperfecto, que en su torpeza cree ser el único, exige adoración y es vengativo: ese demiurgo que Marción identificaría con Yahvé y que atemorizaría a Dick con el nombre de Deus Irae.

El Pleroma original es llamado "Pro-padre" por Valentín: en sí mismo es una sizygia, una pareja escindida en Pensamiento y Caridad. Para Dick esto provocaría, tanto un motivo psicológico (la hermana perdida) como su obsesión por la caridad, que lo hacía sentirse seguro de no ser un esquizoide. Dick, que probablemente había tomado contacto con el gnosticismo a través de Jung y de sus lecturas del romanticismo alemán, incorpora esa figura en un pasaje que desliza incidentalmente en su novela *Our Friends From Frolix 8*: "El Urvater -así lo llama Thors Provoni- es el Padre primordial que construyó el eidos kosmos" (capítulo 17). Urvater significa "Pro-padre" en alemán, y eidos kosmos es el mundo platónico de las Ideas.

En la mayoría de las cosmologías gnósticas, hay una veta dualista que nunca es superada: el Dios primordial que se enamora de su sombra o

de su reflejo, el andrógino originario, la lucha de la Luz y las Tinieblas. Del mismo modo que un texto cátaro perdido se titula Libro de los dos Principios, un texto decisivo de VALIS es la Cosmogonía de Doble Origen.

El gnóstico rechaza la noción de pecado: si todo mal es obra del demiurgo, el hombre no es responsable de cuanto hace; a lo sumo será ignorante. Concibe al hombre como una chispa de divinidad perdida en la materia, una perla caída en el cieno, una pieza de oro que conserva todo su valor aún cuando esté cubierta de barro, un ángel encarnado. Las faltas éticas no son actos libres del hombre, sino consecuencias de la degradación que ha sufrido su naturaleza angélica al precipitarse al mundo demiúrgico. "Ángeles caídos del cielo pasan a los cuerpos de las mujeres y reciben la carne de la concupiscencia de la carne. Por que el espíritu nace del espíritu, y la carne de la carne, y así es como se consume el reinado de Satanás en este mundo" (*Evangelio Cátaro del Pseudo-Juan, III, 4*).

El alma no debe liberarse del pecado, sino de las impurezas acumuladas a su paso por este mundo: no existe la culpa sino apenas un empañamiento de nuestra esencia divina, a la cual es preciso restaurar. Esta es la doctrina que expone Sebghastian Hermes, el resucitado piadoso de *Counter-Clock World*: "Somos una chispa de vida en un terrón inerte, que habla, se mueve y actúa gracias a esa chispa" (capítulo 8).

Recordando su vida anterior, Sebastián niega toda responsabilidad por sus actos: "No fui malvado, sino ignorante. Era necesario que me enfrentara al fin con la verdad. De esa manera, podría regresar a Dios, al lugar donde pertenecía, y entender que las nueve décimas partes de cuanto hice en mi vida, en realidad era Él quien las hacía. Él actuaba por mí y lo hacía todo, lo bueno y también lo malo" (capítulo 8).

"El pecado -dice Barris en *A Scanner Darkly*- es un mito judeocristiano que ya pasó de moda" (capítulo 6). Por su parte, Kirsten Lundborg revela que el obispo Archer "cayó voluntariamente... recapitulando en sí mismo, la Caída primordial". Pero en sí "la doctrina paulina del pecado, el Pecado Original, es algo demencial. Creer que el hombre nació malvado: ¡Qué crueldad! Es una doctrina que no se encuentra en el judaísmo. Pablo la invento para explicar la crucifixión, para encontrarse sentido a la muerte de Cristo, que es un hecho sin sentido. Una muerte sin objeto, a menos que uno crea en el Pecado Original." (*The Transmigration of Timothy Archer*, capítulo 10).

Para el gnosticismo (en particular para el "docetismo" de Marción, al cual alude Dick cuando explica el sentido de dokos) no hay, pues, Encarnación, Pasión ni Resurrección de Cristo, puesto que no hay nada que redimir. El Salvador pasa por el mundo, y simula ser crucificado: todo es una ilusión, un espectáculo simbólico creado para avivar la chispa de divinidad que yace en nosotros. Al no existir el pecado, no hay un Cristo que se inmole para expiar las culpas del hombre, sólo un símbolo sufriente

que nos recuerda nuestro origen divino; un Dios reducido a la impotencia a través de una serie de emanaciones y degradaciones que representan nuestra condición: un salvator salvandus alegórico. La Cruz no es esencial: es apenas un decorado del holograma que la Divinidad proyecta para nosotros, un juego de sombras como el de la caverna platónica.

Si este mundo es ya el infierno, la vida de ultratumba apenas será un grado más bajo en la escala de la degradación: el alma caída deberá seguir esforzándose por restaurar su esencia divina; tanto allá como aquí, necesitará de una gnosis orientadora para reiniciar la marcha ascendente y no quedar atrapada en el vacío; este saber estará codificado en un Libro de los Muertos. Si no existe un Cristo capaz de "descender a los infiernos", sino apenas un fantasma impotente, sólo la gnosis, el conocimiento salvador, será capaz de redimir a las sombras del Hades. Al igual que los egipcios y los tibetanos, los gnósticos tuvieron su propio Libro de los Muertos: este fue el texto copto conocido como Pistis Sophia. Dick sólo llegó a conocerlo tarde, pero sabemos que estuvo familiarizado con el Bardo Thodol tibetano.

La opción por la gnosis valentiniana, tenía sus raíces profundas en la personalidad de Dick. Su horror por el esquizoidismo descartaba a los gnósticos "licenciosos", o las figuras como Marción y Carpócrates, que fueron más organizadores que teólogos. De las grandes luminarias intelectuales del gnosticismo, quedaban Basílides y Valentín. Basílides es el lógico y metafísico puro: se lo ha comparado con Hegel, con cuyo estilo de pensamiento guarda muchos puntos de contacto: pero sus frías abstracciones no resultarían atractivas para alguien como Dick.

Valentín, en cambio, es un espíritu más romántico e imaginativo, que se asemeja, a Schelling: su visión del mundo, si bien tan sombría como la de los demás gnósticos, tiene un dinamismo y una dramaticidad que inevitablemente seduce a la mente de un artista. Valentín dramatiza la caída del Pleroma, e introduce un componente femenino en la divinidad, complementando al Dios-padre con una Diosa-madre que encarna la compasión: esta será la Santa Sophia, la "Sabiduría fiel", "Nuestra Señora", el "Espíritu Santo".

Este es el arquetipo que sedujo a Dick a partir de 1974: "ni Dios ni los dioses prevalecerán: sólo la sabiduría, la Santa Sabiduría" (VALIS, capítulo 11).

Mucho antes de asumir como creencia personal la gnosis valentiniana, Dick había comenzado a usar el término "gnosis" y a desarrollar temas gnósticos quizá sin saberlo. Así, en el cuento "*Planet for Transcients*" (1953), identifica "gnosis" con saber tradicional y, en *The Penultimate Truth* (capítulo 26), utiliza el mismo término como sinónimo de "conocimiento secreto".

El pensamiento gnóstico y la irrealidad del mundo sensible, cuya

más inquietante expresión se halla en *Ubik*, son constantes en la obra de Dick. En *The Transmigration of Timothy Archer*, las resume así: "Hay un verso en *Wozzeck* que dice algo así como 'el mundo es horrible'. Eso es arte: 'el mundo es horrible'. Para eso les pagamos a los compositores, pintores y escritores; para que nos digan eso..." (capítulo 11).

¿Cómo conciliar este mundo, tan irreal como cruel, con la existencia de una Divinidad perfecta? En la metafísica, el problema tiene varias soluciones posibles, y Dick las intentó casi todas. Podemos sostener que el Mal es aparente, pues se reduce a un simple aspecto del Bien, como ocurre en el panteísmo espinocista. También puede afirmarse que existen dos principios finitos en conflicto, uno Malo y otro Bueno, como en el dualismo zoroastriano. Una tercera alternativa propone que existe un solo Principio, verdadero, bueno y bello; el Mal, relativo, sólo expresa nuestro alejamiento de él: el emanatismo neoplatónico. También puede optarse por creer que existen una o más divinidades finitas, cuyo poder sólo tiene un alcance limitado en el Universo, como en el pluralismo de William James; o que la propia Divinidad encierra una veta de irracionalidad que la lleva a degradarse y perderse en los bajos fondos del ser (gnosticismo).

La tradición judeocristiana, ha querido sacar la cuestión del plano ontológico, para trasladarla al plano ético; propone que el Mal es relativo y su origen está en el ejercicio de la libertad de la criatura (sea éste Adán, o Lucifer) que se revela contra su Creador: aquí tampoco el Mal tiene entidad, es una privación del Bien, fruto de una opción ética.

Dick no dejó de ver esta posibilidad: "Toda la vida es una cuestión moral: esta sí que es una idea judía. La idea hebrea de Dios, es que a Dios se lo encuentra en la moralidad, no en la teoría del conocimiento". También el mito cosmogónico, que narra el semidiós Morgo en *Our Friends From Frolix 8*, se orienta aproximadamente en esta dirección. Dios hizo a su criatura, encerrada en el huevo cósmico, como en el mito órfico. Dios era incapaz de romper el cascarón para dejarla libre, pero la criatura sí, porque poseía el pico adecuado. "Por eso todas las criaturas vivientes tienen libre arbitrio... porque fuimos nosotros los que rompimos el Huevo, no Él" (capítulo 11).

Otra solución que Dick nunca dejó de considerar, es la dualista, que también es una constante en el pensamiento gnóstico. Dick confesaba que había descubierto el dualismo cuando reunía materiales para escribir una de sus primeras novelas, *The Cosmic Puppets*. "Descubrí que una vez que había estudiado una religión dualista, biteísta, me resultaba muy difícil retornar al monoteísmo". Muchos años más tarde, aún después de la experiencia de VALIS y del estudio de los gnósticos, el problema seguía intacto para él: "La enfermedad, el dolor y el sufrimiento innecesario, no proceden de Dios, sino de otra parte. A lo cual yo pregunto: ¿de dónde viene eso otro?, ¿existen acaso dos Dioses?, ¿o es que una parte del

universo escapa al control de Dios? (VALIS, capítulo 2).

La solución panteísta aparece en *Our Friends From Frolix 8*, presentada bajo el aspecto de una teoría científica. Afirma que, alcanzando su límite, la entropía generará, por sí misma, una tendencia anti-entrópica que, a largo plazo, acabará aglutinando todo el universo en una sola entidad compleja: "Esta sería Dios; pero Él también se derrumbaría y, con su derrumbe, las fuerzas de la entropía volverían a reanudar su labor" (capítulo 17).

En el sistema teológico de "Spectowsky", integrado en la trama de *A Maze of Death*, la cuestión del dualismo no está resuelta, pues se declara que es imposible decidir si el Destructor de Formas es otro Dios, que ha sido capaz de crearse a sí mismo, o bien si es apenas otro aspecto de Dios (capítulo 1).

La necesidad de conciliar el dualismo con el panteísmo, llevó a Dick a inclinarse, por momentos, por una tesis emanatista; también en esto coincidía con Valentín, que fue el más emanatista de los gnósticos. El emanatismo siempre atrajo a Dick y, con el tiempo, acabaría estructurándose en una triple estratificación del mundo. Ya aparecía en un cuento muy temprano: "Aquel que ha hecho todo esto se ha ido. Accedió a un nivel superior. Hay otras regiones más allá de esta. La cuesta no termina en este nivel. Nadie sabe dónde termina. Parece seguir subiendo más y más, mundo tras mundo" ("*Upon the Dull Earth*", 1954).

Como los gnósticos, Dick estaba obsesionado por el tiempo. Para conocer la Realidad última, era preciso abolir la apariencia del cambio; una forma de hacerlo era recurrir, como Nietzsche, al tema del eterno retorno. "Suponemos —se dice en *A Scanner Darkly*— que el tiempo es circular, como la Tierra. Uno navega hacia el Oeste para alcanzar la India. Se ríen de él, pero al final se encuentra con la India frente a sus narices, no a su espalda. Quizá con el tiempo ocurra lo mismo: la Crucifixión está delante de nosotros, pero pasamos de largo, pensando que está detrás... La Primera y la Segunda Venida de Cristo serían el mismo evento: el tiempo, un lazo en una cinta grabada..." (capítulo 13).

También existe la posibilidad de suponer que las cosas son inmutables en su esencia y que el cambio, como el tiempo, no es más que una ilusión: una tesis platónica, que Dick reconstruye partiendo de la noción de "esencia", tomada de la filosofía antigua y medieval. En *The World Jones Made*, los colonos venusianos cultivan un cereal de extraño color y aspecto, al cual se empeñan en llamar "maíz"; sostienen que "es maíz, en sentido espiritual, la esencia del maíz" (capítulo 16). Cuando Palmer Eldritch se manifiesta bajo el aspecto de una niña, explica: "Mis accidentes son los de una niña, pero la sustancia soy yo, así como ocurre con el pan y el vino en la transubstanciación" (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, capítulo 6).

También se desemboca en un esquema emanatista, a partir de la concepción del tiempo y del cambio como ilusorios, en un texto de *Counter-Clock World*. Se trata de la doctrina del Anarca Peak resucitado, quien ha vuelto de la muerte con una nueva visión: "La muerte no existe, es una ilusión. El tiempo también es una ilusión. Cada instante que llega a ser, no desaparece jamás. Si fuera de otro modo, nunca hubiera llegado a ser. En realidad, siempre había estado allí. El universo consiste en círculos concéntricos de realidad: cuanto más grande el círculo, más participa de la realidad absoluta. Estos círculos concéntricos, finalmente concluyen en Dios: Él es la fuente de todas las cosas, y ellas son tanto más reales cuanto más cerca de Él están. A esto se lo llama principio de emanación, según creo. El Mal es simplemente una realidad inferior, un círculo alejado de Él. Es la carencia de la realidad absoluta, no la presencia de una deidad malvada. De modo que no hay dualismo, no existe el Mal ni Satanás. El Mal es una ilusión tanto como lo es la corrupción de las cosas" (capítulo 20).

Esta aparente definición filosófica, que parece recostarse en el neoplatonismo, no suprimía en modo alguno, la posibilidad del dualismo en mente tan contradictoria como la de Dick, quien parecía barajar todas las posibilidades, movido ante todo, por interrogantes existenciales y pulsiones profundas. Las respuestas sistemáticas de la filosofía, no eran para él: sentía más afinidad con el gnosticismo, que despliega todas las contradicciones y les da amparo en un vasto mito más parecido a una novela que a un sistema conceptual.

En la época de su entusiasmo por el *I Ching*, Dick hizo suyo el sistema taoísta, que es una forma dialéctica de dualismo, expresado en la complementariedad de Yin y Yang. En la novela *The Man in the High Castle*, parece desplazarse desde el dualismo teológico hacia un dualismo metafísico: aquí hay un mundo superior y uno inferior, y el arte aparece como mediador entre ambos. Contemplando una joya, el Señor Tagomi reflexiona que "el metal procede de la tierra... el mundo yin en su aspecto más melancólico. Un mundo de cadáveres, podredumbre y colapso. Un mundo de heces. Todo lo que ha muerto y vuelve atrás, desintegrándose capa por capa. El mundo demoníaco de lo inmutable: el tiempo-que-fue". Pero la joya resplandece a la luz del sol, refleja la luz, el fuego, es un objeto vivo. "Señala al reino superior, el yang, el empíreo, lo etéreo, como corresponde a una obra de arte. Sí, esa era la tarea del artista: tomar el mineral de la tierra silenciosa y oscura, y transformarlo en una forma celeste, que refleja la luz" (capítulo 15). Aquí, el arte, como saber simbólico, equivale a la gnosis liberadora.

En *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, la alfarería cumple el mismo papel mediador, al expresar una actitud empática. Pero aquí se expone un nuevo esquema metafísico. El mundo se estratifica en tres

niveles: mundo entrópico, mundo humano, mundo celeste. "Debajo yacía el mundo-tumba, el mundo inmutable de lo demoníaco, de la relación causa-efecto. En el medio se extendía el nivel de lo humano, desde el cual, a cada instante el hombre se exponía a caer en el infierno. Pero también podía ascender al mundo etéreo de arriba, que constituía el último de los niveles trinarios. Siempre en el medio, el hombre corría el riesgo de caer, pero siempre tenía la posibilidad de ascender: cualquiera de los aspectos o secuencias de la realidad, podía manifestarse en cualquier instante. Cielo e infierno, no después de la muerte, sino ¡Ahora!" (capítulo 3).

Esta estratificación trinaría de lo real, habría de predominar en el último periodo de Dick, reforzada por la lectura de Dante, en cuya Divina Comedia, nuestro autor buscaba un mensaje esotérico. El mismo esquema que hemos registrado en *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, aparece en la última novela de Dick, *The Transmigration of Timothy Archer*, en la cual la Divina Comedia juega un papel importante: "Este es el triunfo de la visión de Dante: todos los reinos son reales, ninguno menos que los demás, ninguno más que los otros, y se mezclan entre sí, por medio de aquello que Bill llamaría incrementos graduales" (capítulo 9).

Dick no había acabado aún de corregir esta novela, cuando escribió a Rickman (el 29 de junio de 1981) que había hallado en Dante la mejor expresión de sus metafísicas: "El Infierno se caracteriza por nubes sombrías, luces rojas y fuliginosas, causas y efectos inmutables, repetición total, total control kármico, reciclaje total de todo para siempre, como si el tiempo se hubiese detenido. En el Purgatorio, ¡observa bien esto!, el tiempo corre hacia atrás y existe cierta libertad. Es un reino que participa tanto del Infierno como del Paraíso: el algo mixto... en términos de ontología, de niveles ontológicos, los tres reinos pueden llamarse Umwelt (Infierno), Mitwelt (Purgatorio) y, finalmente, Eigenwelt (Paraíso)".

Pero todas estas construcciones metafísicas no lograban resolver el problema gnóstico de la Caída: ¿Cuál era la causa de que lo Uno, el Pleroma, se escindiera y se multiplicara, iniciando esa peripecia que muchos siglos más tarde Hegel describiría como "la Idea fuera e sí"?, ¿había que admitir que ya el Pleroma contenía, en sí, el germen de la dispersión y la degradación? Esta era una idea que para Dick comprometía no sólo el pensamiento sino toda su personalidad: un problema más existencial que filosófico. La penúltima palabra había sido dicha en *VALIS*: "El propio universo, y la Mente que está detrás de él, es insano. En consecuencia, alguien que está en contacto con la realidad, está en contacto con la insanía, imbuido de irracionalidad" (capítulo 3).

Sin duda, Dick tuvo varias premoniciones de la propia muerte. Quizá lo que vayamos a señalar sean simples coincidencias, fáciles de explicar por la costumbre que tenía nuestro autor de ubicar sus mundos ficticios en las décadas de 1980 y 1990, pero el año 1982, el año en que

había de morir, aparece en varias obras como una fecha destacada. En *The Penultimate Truth*, toda la impostura que da origen a la ficción política en que viven los personajes tiene su origen en un falso documental pergeñado por Gottlob Fiscer en 1982. En *The Unteleported Man*, 1982 es el año en que surge como potencia hegemónica Alemania Unida. En *Flow my Tears, the Policeman Said*, 1982 es el año en que Heather Hart tuvo un aborto, y aquel en que Kathy se salvó de ir a parar a un campo de concentración.

El 22 de abril de 1981, casi un año antes de su muerte, Dick comentaba con Rickman la repentina desaparición de un amigo, el escritor Will Cook, que había sufrido un colapso prematuro por exceso de trabajo: "¡Es esta la recompensa por todos los empeños creativos, caerse muerto a la edad de cuarenta y seis años?".

En su última novela, *The Transmigration of Timothy Archer*, Dick transcribe un largo párrafo de Schiller, que parece una meditación sobre su muerte inminente: "Ahora que he comenzado a conocer y utilizar mis fuerzas espirituales, infortunadamente la enfermedad amenaza con socavar mis fuerzas físicas. Pese a todo, seguiré haciendo, seguiré haciendo lo que pueda, y cuando por fin el edificio comience a derrumbarse, habré rescatado aquello que valía la pena rescatar" (capítulo 5).

Más adelante, reaparecen los presagios y la protesta contra la inoportunidad de la muerte: "Los pensadores de la antigüedad no veían a la muerte como un mal per se, porque la muerte nos alcanza a todos: lo que ellos ciertamente percibían como un mal, era la muerte prematura, la muerte que llega antes que una persona pueda completar su tarea" (capítulo 12). La misma consideración se repite en un diálogo con Rickman que, sin embargo, concluye con esta frase: "En realidad, no existe algo así como una muerte oportuna".

¿Creía realmente Dick que su muerte sería prematura, por que aún esperaba dar culminación a su obra? Salvo para unos pocos sabios o santos que practican el desapego, la muerte siempre es sentida como inoportuna. Pero toda la vida de Dick, y él parecía presentirlo a pesar de las ilusiones mesiánicas, había entrado en un callejón sin salida. El deterioro de su vida psíquica iba paralelo con su evolución filosófico-religiosa, que se había metido en un atolladero. Negar lo que parece obvio, poner entre paréntesis la realidad, son operaciones que están en el origen de la filosofía; pero para poder practicar la duda metódica hay que partir del realismo ingenuo de la cordura más elemental, hay que tener una amistosa relación con el mundo para poder volver a él, con sentido crítico. Hundirse en la duda metafísica sin contar con otros recursos que los de una mente enferma, es como querer hacer arte abstracto sin saber primero dibujar.

La penúltima crisis aparecería como superada en *The Transmigration of Timothy Archer*. En la ficción, el obispo Archer, apasionado por descubrir una Verdad que apuntalara su fe vacilante, una

Gnosis que lo liberara de sus dudas, aparece torturado por la sospecha en que ve envuelta a la figura de Cristo, en quien todavía cree. Ha descubierto la secta "zadokita", anterior a los esenios, que habría anticipado en siglos el mensaje evangélico, de modo más inquietante que los manuscritos del Mar Muerto: una síntesis de Qumran con Nag Hammadi. La fuente de la gnosis zadokita, en la cual habría sido iniciado el hombre Jesús, estaría en un misterioso hongo alucinógeno, en busca del cual morirá Archer, atormentado por esta duda: ¿Si el mensaje del redentor procede de una droga, habrá que rebajar el Salvador al nivel de un simple narcotraficante?

Es entonces cuando, inexplicablemente, el hijo de Archer se suicida. Trastornado por esta muerte, de la cual hasta cierto punto se siente culpable, Archer intenta comunicarse con el Más Allá, evocando la sombra de su hijo: cree que él le dará la gnosis, pero fracasa y se pierde en el desierto.

Hasta aquí, la novela es casi un calco de la vida del obispo Pike. Pero la ficción prosigue: tras tan reiterados fracasos, la fe parece tener otra oportunidad cuando el alma de Archer aparentemente se reencarna en el hebefrénico Bill. Así como Rick Deckard se resistía a dejar de creer en Mercer, aún después de que los androides demostraran su inexistencia, la fe retorna desde el otro lado de la muerte, y lo hace por medio de un simple como Bill, un "loco de Dios". El mensaje final de Timothy Archer, desde el Más Allá, es una cita de Dante: la Sua voluntate è nostra pace; hágase Tu voluntad...

Con este reverdecer de la esperanza, concluye la novela, pero no la vida de Philip Dick, quien estaba cada vez más lejos de hallar la paz en este mundo. Dick habría de vivir aun unos meses, en los cuales ofrecería el espectáculo delirante de una mente confundida y disociada. Los Salvadores se sucederían semana tras semana, cambiando de nombre, de carácter y de aspecto, como los transformistas de un teatro de variedades: hoy la Sabiduría valentiniana; mañana Tagore, Maitreya, Elías, Khrishna, Cristo, un líder revolucionario. Al fijar una fecha precisa para la epifanía del redentor venidero, Dick juega su última carta. Sabe que no podrá afrontar una nueva decepción, e intuye que ha apostado mal. Tampoco quiere seguir apostando. En su interior ya ha abandonado la búsqueda; tantos años intentando plasmar una nueva fe o hallar la solución de los enigmas eternos, se recapitulan en una febril búsqueda de rostros compasivos que ahuyenten al Deus Irae, pongan orden en su mente y lleven paz a su espíritu.

Hay una escena en *A Scanner Darkly* que ha sido muy comentada. Mientras los adictos desarrollan una irrelevante charla sobre mecánica de autos, compulsiva y alienada como pocas, de pronto Luckman toma un libro (posiblemente *Le Milieu Divin*) y lee un pasaje de Teilhard de Chardin, donde se habla del privilegio de poder contemplar todas las cosas

en Cristo, de verlo "más real que cualquier otra realidad... quien lo haga, vivirá en una región donde ninguna multiplicidad pueda ya alterarlo" (capítulo 8).

Atraído por esa promesa, Dick ha intentado ya todos los caminos, pero acabó metiéndose en una espiral envolvente, un laberinto. Y de los laberintos, sólo se puede salir perpendicularmente, hacia arriba o hacia abajo.

La muerte era la última posibilidad que le quedaba a "Fat" y, tras de ella, quizá "Phil" haya encontrado la paz, aceptando la voluntad de ese Dios que tanto buscó, con su entendimiento turbado, siguiendo caminos peligrosos, pero evitando siempre la impostura.

Su combate interior, que para los críticos literarios es irrelevante, o a lo sumo soluble en el agua regia de la metodología de la moda, nos inspira el mayor respeto si nos guiamos por la empatía, esa facultad que Dick apreciaba por sobre todas las cosas.

Ahora que lo conocemos mejor, no solamente amamos sus obras, sino que también hemos aprendido a respetar su drama, con todos sus errores y contradicciones. Como todos nosotros, hizo sólo lo que pudo, pero no dejó de intentarlo.

APÉNDICE

Crítica androide y crítica empática.

"Fue como una danza del intelecto: una eterna navegación que nunca hallaba puerto"

(Roger Zelazny)

"En su vasto mundo interior, las ideas corren, se persiguen, saltan, hacen piruetas y danzan en un movimiento incesante"

(Patricia Warrick)

Ser un escritor "popular" tiene ciertas ventajas, por lo general económicas. Para Philip K. Dick, que trabajó toda su vida como galeote mal pagado, no hubo grandes beneficios. En cambio, pudo alcanzar cierta fama, una audiencia mundial y heterogénea y, como los autores "cultos", gozó del ambiguo privilegio de ver cómo críticos y profesores comenzaban a embalsamar su obra cuando él aún estaba vivo y creando.

En cada una de sus entrevistas, Dick aprovechaba para despotricar contra las tergiversaciones de los críticos; por supuesto, sin ver que éstos se inmutaran, seguros como estaban de la objetividad de sus criterios, y convencidos del poco crédito que merecen las opiniones de un autor sobre su obra. La masa de sus lectores, los entusiastas que se limitaban a gozar y coleccionar sus novelas, tampoco opinaba: sólo servía para llamar la atención de los críticos como un fenómeno cultural, digno de estudio.

Si existen personas que reúnan todas las condiciones para ser calificadas, con el concepto dickiano de "androide", seguramente las hallaremos entre los críticos académicos. El crítico se jacta de ser imparcial, distanciado, objetivo, hasta un poco desinteresado por la obra; sólo le interesa disecar su esqueleto estructural, de-construirla o des-truirla, sólo para añadir un paper a su carrera. Para él, el autor es un accidente (salvo cuando escribe su biografía pues, en ese caso, el accidente es la obra); en cuanto al lector, es parte de una categorización sociocultural o ideológica. La empatía es, para el crítico androide, un pecado contra el profesionalismo. Sus construcciones teóricas aspiran a ser ajenas a los valores, tan wertfrei como las del físico o del químico.

Los críticos androides son una especie mutante, sobre cuya aparición, había alertado Tolkien en un discurso que pronunció en Oxford al recibir el doctorado, señalando "la degeneración del verdadero entusiasmo y curiosidad, que lleva a embutir mucho tiempo de investigación en pellejos más o menos uniformes, para producir salchichas del tamaño y formas aprobadas por nuestros pequeños libros de cocina".

Entre las personas que trataron más respetuosamente al hombre Philip Dick estuvieron, aparte de los amigos como Williams o Rickman, algunos colegas escritores del género, quienes reconocieron en él un maestro, no un simple profesional; no lo vieron como un productor de novelas, sino como un creador literario que comprometía toda su personalidad hasta en la obra más circunstancial. El escritor Barry Malzberg señala que la obra puede ser analizada adecuadamente como un producto anónimo, cuando pertenece a un profesional o un artesano. Pero si el autor es alguien como Dick, no curre lo mismo: "los autores de primera línea son su obra" y están presentes en ella. Al fin y al cabo, *Los Hermanos Karamazov* no es sólo una novela rusa del siglo XIX, aunque sea posible analizarla así, sino una obra de Dostoievsky. La vida de Dostoievsky (no su "biografía") y sus ficciones (no su "obra"), se entretajan en un continuo; algo que nunca encontraremos en las novelas e profesionales como Alejandro Dumas padre, Emilio Salgari, Zane Grey, Arthur Hailey o Stephen King.

En el mundo de la ciencia ficción, no fueron los editores ni los críticos, sino los padres de Dick, quienes lo reconocieron como uno de los suyos. El primero fue Stanislaw Lem, una mente filosófica que tenía no pocas afinidades con Dick. Desencantado con la ciencia ficción norteamericana, a la cual había sobrevaluado desde su perspectiva de Europa Oriental, escribió un polémico artículo donde descalificaba a casi todos los autores, rescatando a Dick como "un visionario entre charlatanes". Esta franqueza le valió el repudio de la Science Fiction Writers of America; en una de sus tantas contradicciones, que lo hizo caer en un ataque nacionalista, Dick apoyó esa moción.

Por otra parte, Ursula K. Le Guin, antes de adoptar las posturas de la intransigencia feminista, estuvo entre los primeros en reconocer sus méritos y fue una de sus más decididas promotoras. En un famoso ensayo, Le Guin sostuvo que el tradicional reproche hecho a la ciencia ficción (ser incapaz de crear personajes con carnadura humana) era falso, si se consideraba la obra de autores como Zamyatin o Dick. El Señor Tagomi, personaje de *The Man in the High Castle*, era una figura trágica digna de perdurar.

También Alice Sheldon, quien bajo el seudónimo de "James Tiptree, Jr.", se destacaría como la figura más atractiva surgida de la ciencia ficción en los años setenta, le escribió cierta vez una carta privada, en la cual lo comparaba con Kurt Vonnegut, subrayando que Dick "tenía mucho más que decir".

Por su parte, el inglés Brian W. Aldiss dedicó uno de su más lúcidos ensayos a la novela más olvidada de Dick, *Martian Time-Slip*. Norman Spinrad escribió que dentro de un siglo, Dick será considerado como el más importante autor norteamericano de este tiempo. El crítico Hayles lo ha comparado con Kafka y aún con Julio Cortázar, lo cual suena

menos convincente: la analogía hubiese funcionado mejor con los novelistas de la *série noire* como Chandler o Hammet, o el argentino Roberto Arlt.

La crítica "seria", en cambio, comenzó por mirarlo con desconfianza: una comentarista de libros del *New York Times*, escribió cierta vez que no imaginaba cómo alguien podía perder el tiempo leyendo sus novelas.

Pero tampoco todo eran halagos en el ghetto de la ciencia ficción, donde abundan los androides y Dick había sido prematuramente confinado. Terry Carr, escritor y editor de prestigiosas antologías, afirmó en 1967 que los libros de Dick eran todos iguales, y que para evolucionar tenía que definir de una buena vez qué entendía por "realidad", para no sembrar más dudas en sus lectores: Dick se indignó tanto con esta nota, que amenazó seriamente con llevar a Carr ante la justicia.

El hecho de que todas las novelas de Dick se parecieran, podía ser algo reprochable para un editor comercial (Ballard ha sido objeto de la misma acusación), pero cualquier crítico literario, sabe que los grandes creadores se han pasado sus vidas escribiendo una única novela, o un único poema. En cuanto a la intimación para "definir la realidad", significaba eliminar precisamente aquello que caracteriza la obra dickiana y le confiere todo su encanto.

Esta actitud, por desgracia, la hallamos también entre los críticos que, siguiendo el ilustre precedente de Michel Butor, siempre se han sentido incómodos con la libertad temática de la ciencia ficción, y tempranamente le han querido encorsetar en una suerte de Plan Regulador.

Con el tiempo, el interés de los críticos por la obra de Dick crecería tanto como el número de sus lectores, hasta el punto de que ya existe un cierto corpus de estudios sistemáticos.

Cuando Williams le contaba que había sorprendido al conserje de un hotel leyendo sus novelas y, que en un lugar tan poco atractivo como Pocatello (Idaho) había una estudiante escribiendo una monografía sobre sus novelas, Dick apuntó, entre risas, que eso era sin duda un signo apocalíptico. Entonces, no sospechaba que tenía ya su scholar en Piriápolis (Uruguay), el argentino Elvio E. Gandolfo; y que años más tarde llegarían a escribirse estas páginas en un suburbio de Buenos Aires. Conociendo sus prejuiciosas opiniones sobre la Argentina, hubiese concluido que esto era, definitivamente, el Apocalipsis.

En la época en que Dick hacía sus primeras armas como escritor, la ciencia ficción era todavía un género popular, al cual la crítica universitaria miraba con desprecio o bien ignoraba olímpicamente. Pero vinieron los años sesenta y, el auge del pop art, impulsó una búsqueda casi etnográfica en el campo del arte y de las literaturas marginales o genéricas. Muchos profesores que jamás se habían interesado por la ciencia ficción antes,

descubrieron que ese era un campo virgen para hacer la etnografía de las metrópolis, que ya contaba con la bendición de los grandes gurúes culturales. Fue en esa época que Dick obtuvo el premio Hugo por *The Man in the High Castle*: justo en el momento en que los displicentes comenzaban a preguntarse qué había detrás de toda esa parafernalia de revistas, premios, convenciones y ligas de lectores. A partir de esa fortuita ocasión cultural, *The Man in the High Castle* fue la obra de Dick mejor estudiada, a la cual se aplicaron todos los instrumentos analíticos, como si se tratara de Flaubert o Proust. La premura de los críticos recién llegados a la ciencia ficción, y el rápido crecimiento de una escuela de estudiosos especializados, hicieron que esa novela y unas pocas más fueran objeto de exhaustivos trabajos: conforme a la metodología estructuralista se estudiaron, en particular, los vínculos que unen entre sí a los personajes, sus relaciones con el esquema de poder y las complejas tramas multifocales.

Esto llevó a establecer bien temprano una especie de canon de la ciencia ficción, dentro del cual algunas novelas de Dick tuvieron un sitio asegurado. De esta manera, se han producido numerosos ensayos monográficos en torno a *The Man in the High Castle*, *Ubik*, *Dr. Bloodmoney* o de las novelas del periodo político; todos se mueven dentro del paradigma trazado por Suvin, Jameson, Fitting o Kettner, acumulando nuevos y más sutiles análisis de los mismos textos, y siguiendo de manera obediente las hipótesis planteadas por los "clásicos". Robinson, autor de un estudio global de la novelística dickiana, se queja de que aún se siga interpretado *The Man in the High Castle* según la clave del taoísmo; ello le permite comprobar el poder de ese canon, que tan rápidamente se construyó en los años sesenta, tanto como la escasa audacia y curiosidad, que revelan los nuevos críticos de ciencia ficción surgidos en los últimos tiempos.

En realidad, los primeros estudios dickianos surgieron fuera de los Estados Unidos, así como había surgido su fama. En una fecha tan temprana, como 1966, John Brunner escribía sobre Dick en *New Worlds*, la revista de vanguardia de la ciencia ficción inglesa. En la misma época, Bruce Gillespie en Australia, Stanislaw Lem en Polonia, Klein y Thaon en Francia, y el argentino Elvio Gandolfo, llamaban la atención sobre Dick.

En 1975, la revista académica norteamericana *Science Fiction Studies* (dirigida por Mullen y Suvin), publicó un número especialmente dedicado a Dick, con algunos trabajos que luego pasarían a ser clásicos. Desde ese momento, Dick se incorporó a la lista de autores admitidos en el canon de la ciencia ficción, y tuvo su mención en las grandes obras sistemáticas de los estudiosos del género, como Brian W. Aldiss, Scholes y Rabkin o Mark Rose.

La última etapa de esta historia se inicia con la publicación de

materiales originales de carácter biográfico, como las entrevistas de Williams y Rickman, y culmina en otras de largo aliento, que analizan la obra dickiana en su totalidad y con sus referentes biográficos. Entre ellas, se destacan libros como el de Patricia Warrick, que partió de trabajos monográficos, o el de Kim Stanley Robinson, que en su origen fue una tesis doctoral. Un escritor exitoso pero siempre marginal como Dick, quien recién en el final de su vida ganara alguna respetabilidad, había pasado a convertirse en un clásico genérico, incluido en el club temático de los proyectos de investigación.

La reacción que solía provocar en Dick la mención de los estudios críticos dedicados a su obra, aún cuando le fueran favorables, era de un visceral rechazo; Patricia Warrick da testimonio de la desconfianza con que Dick la recibió en su casa, cuando se presentó como "profesora". Dick sentía indignación al imaginarse que alguien tomara a sus obras y a sus ideas, como pretexto para producir un paper erudito o como excusa para exponer tesis totalmente ajenas a sus ideas.

En una de sus charlas con Rickman, ponía como ejemplo a un artículo que acababa de aparecer en una revista filosófica. El autor partía de un pasaje del capítulo 8 de *A Scanner Darkly*, donde Luckman le lee a Barris un fragmento de Teilhard de Chardin. Creía haber encontrado en ese pasaje, que señala la añoranza de un Logos unificador metida en plena fragmentación del discurso, la clave final de la novela. La hipótesis no era descabellada, aunque la prueba resultaba un tanto precaria: una sola cita en todo el libro, y bastante alejada de los núcleos de la acción. Pero a partir de allí, toda la argumentación del estudioso se centraba en exponer la filosofía de Teilhard, y dejaba por completo de referirse a la novela, tras haberla usado como un pretexto.

Dick sostuvo que el contenido del texto que leía Luckman, carecía de importancia para la obra; lo único que se había propuesto era introducir algo absolutamente incongruente con el contexto de la conversación y, había elegido ese pasaje de Teilhard, simplemente porque recurrió al libro que tenía al alcance de la mano. Según Dick, el artículo en cuestión, era "un ejemplo de la basura increíblemente estúpida, pernicioso, afectada, pomposa y sin sentido que hoy se escribe... la gente que hace eso está simplemente loca...".

Es probable que el autor del artículo nunca se enterara de estos juicios de Dick, tan poco diplomáticos, pues en el número siguiente de la revista, volvió a la carga con otro trabajo sobre *A Scanner Darkly*: esta vez le aplicaba la distinción kantiana entre el Yo fenoménico y el Yo noumenal.

Otro crítico creyó descubrir en el prendedor de plata que usaba Juliana Frink, en *The Man in the High Castle*, el nexo de unión entre el mundo yin y el yang, el eje que vincula entre sí a los personajes y mantiene

sujetas las diversas subtramas de la novela. El irónico comentario de Dick fue que nunca había pensado en ese detalle; temblaba al imaginar que Juliana en cualquier momento podía haber decidido quitarse el prendedor, desarmando la novela y exhibiendo todas sus fracturas al desnudo.

Pero también la máxima autoridad de la escolástica dickiana, Darko Suvin, se había ocupado de aquel misterioso poder de los prendedores; sin citar a Kettener, hablaba de "la aguja de plata que hace de mediadora entre el cielo y la tierra". Pero Suvin iba mucho más lejos: condenaba a Dick a la muerte literaria, con fecha retroactiva a 1963, basándose en un arbitrario juicio de valor. Desde su punto de vista "marxista", Suvin entendía que sólo merecían ser consideradas aquellas obras de Dick que tenían un tema político. Por ese mismo motivo, asignaba la mayor importancia a la estructura multifocal de las primeras novelas: la multifocalidad era el instrumento adecuado para un escritor que, a la manera de John Dos Passos, quisiera reflejar las perspectivas clasistas en conflicto. Su interés por Dick respondía, pues, a juicios políticos de valor. Sin conocer aun las novelas realistas de Dick, que en ese momento aun permanecían inéditas, afirmaba que en las primeras novelas de ciencia ficción, Dick estaba en busca de un método, y lo descubría en la multifocalidad. En realidad, como Robinson ha demostrado, Dick no hacía más que aplicar un método que ya había ensayado adecuadamente en las obras inéditas.

Pero a mediados de los años sesenta, continuaba Suvin, en la obra de Dick se produjo "un desplazamiento desde la política hacia la ontología". En opinión de Robinson, sólo cambian las estructuras del relato; en lo temático, sólo se da una profundización de motivos ya anunciados y enunciados.

A partir de 1963, comenzaban a eclipsarse gradualmente la multifocalidad y los temas políticos, que para Suvin eran el mayor atractivo de la obra dickiana; en su lugar, aparecía "una narración simplificada, cada vez más dominada por angustias solitarias, que se correspondía con una preocupación por inexplicables acertijos ontológicos". Esto explica su condena de una de las mejores novelas de Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Por razones ideológicas, dictamina que ésta es un fracaso: primero, porque tiene un personaje central y, segundo, por que los androides, lejos de simbolizar las clases oprimidas, se presentan como una amenaza, lo cual convertiría quizá la obra en "reaccionaria". Un análisis posterior, como el de Warrick, muestra que lo primero es falso, porque la obra tiene por lo menos dos focos, y que lo segundo significa no haber comprendido en profundidad la problemática de la novela.

Tiempo más tarde, Ursula K. Le Guin, se uniría al coro positivista, para el cual ocuparse de "metafísica" (u "ontología", como suelen decir los filósofos analíticos) es el mayor de los pecados. Abdicando de su probada inteligencia, Le Guin aludió a esos "problemas metafísicos probablemente

insolubles". La respuesta de Dick, ya la conocemos, es que ningún problema metafísico es, por definición, soluble.

Al comentar el epitafio que le había puesto Suvin, Dick observa que los críticos académicos han optado por no ocuparse de sus últimas novelas, simplificando su tarea por simple pereza; pero advierte que este tipo de opiniones es perjudicial para la creatividad de un escritor. "Suvin piensa que mi obra alcanzó su cima en 1963 —recuerda Dick en 1981—. Ni siquiera es una curva de Gauss, ¿te das cuenta? Esto significa que, simplemente, me caí del gráfico. Creo que es la peor noticia que le pueden dar a un escritor, hacerle saber que ya hizo todo lo que pudo hacer quince años y, obviamente, ya no va a producir nada bueno mientras viva".

Si buscáramos un ejemplo de la autosuficiencia de los críticos, aquí lo tenemos. Todo crítico, en el fondo, experimenta la tentación de congelar a su objeto de estudio, de clavar la mariposa bajo la lupa para poder estudiarla mejor, y se molesta si la mariposa sigue moviéndose. Cualquiera que haya intentado hacer un estudio panorámico sobre la obra de un escritor viviente, no ha dejado de sentir cierto fastidio al entrarse que aquél acaba de escribir otro libro, que quizá echara por tierra todas las hipótesis tan trabajosamente armadas. Para el crítico "androide", el autor bueno es el autor muerto: cuando éste se resiste a callar, siempre queda el recurso de proclamar que la obra habla por sí sola, y que el autor tiene tanto derecho a opinar sobre ella, como cualquier otro lego.

Mientras Suvin hacía su aporte al canon, expurgando la obra dickiana de todo aquello que no se adecuaba a sus esquemas ideológicos, y la sometía al instrumental de la crítica francesa, otros estudiosos más especializados se empeñaban en juzgarla exclusivamente con criterios de ciencia ficción: la credibilidad, el fundamento científico y la lógica interna. Si definimos al género como una rama especulativa del realismo —un criterio que tuvo su validez mientras duro la época de Campbell— será fácil desmontar incongruencias tales como el "efecto Rushmore" (*en The Game Players of Titan*), la "fase Hobart" de *Counter-Clock World* o la "terapia evolutiva" de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Tampoco costará demasiado esfuerzo intentar la demolición de *Ubik* a la luz de la lógica. A esos críticos, Lem les ha recordado que su papel no era el de fiscales, sino el de defensores de la obra, y que no debían olvidar que ésta era ante todo, un hecho literario, al cual debe exigírsele toda la coherencia interna; de lo contrario, resultaría imposible juzgar la narrativa fantástica.

Aun un crítico inteligente como Pierce, incurre en este tipo de excesos de celo, cuando pretende transar salomónicamente entre las dispares opiniones que ha merecido la obra de Dick, recurriendo al viejo argumento preceptivo de Michel Butor: propone la creación ya no de un canon de la ciencia ficción, sino una "teoría" de la misma, que sirva para preservar la "pureza" del género, en función de una axiomática o de un

estatuto. "Quizá —dice Pierce— la falta de unanimidad debe ser atribuida a la ausencia de una teoría única de la ciencia ficción, aceptada universalmente, por la cual podamos juzgar que una obra constituye un éxito o un fracaso".

Para ciertas mentalidades, el ornitorrinco no debería existir, puesto que pone huevos y amamanta a sus crías, sin ser un ave ni un mamífero. Los zoólogos, más flexibles, tuvieron que crear para él, el orden de los monotremas. Análogamente, aunque llegáramos a la conclusión de que Dick no pertenece a la ciencia ficción "ortodoxa", ¿bastaría esto para negar su importancia e invalidar su obra?

Hasta los críticos más respetuosos y más compenetrados con la obra, como Robinson —él mismo, un escritor de relieve— ceden ante estos prejuicios académicos, y dan por descontado que, siendo Dick un autor de ficciones, su obra debe ser juzgada con criterio exclusivamente literarios. Dejar la literatura en manos de los literatos, puede ser tan peligroso como dejar la guerra en manos de los generales. Cuando se ha loteado el "campo de estudio" en parcelas asignadas a otros tantos especialistas (bibliografía, análisis estructural, biografía, etc.), el continuo obra-autor queda fragmentado en varios discursos incompatibles, como compartimientos estancos. Robinson comete este error cuando habla de un solo tema literario que arranca con el Bevatrón (el acelerador nuclear descontrolado de *Eye in the Sky*) y culmina en el "rayo rosado" de *VALIS*. En el contexto narrativo, tanto el Bevatrón como el "rayo rosado" son convenciones literarias, pero mientras el primero es un recurso tomado del arsenal de la ciencia ficción, el segundo refleja una experiencia vital, la visión de 1974. Al ponerlos en el mismo plano, parece darse por supuesto que la única ocupación el autor, a lo largo de toda su vida, hubiera sido la de buscar temas literarios.

A priori, nadie discute que las vicisitudes que forman la vida del autor se reflejan en la obra pero, en la práctica, críticos y biógrafos trabajan por separado. De tal modo Robinson, tras constatar ciertas mutaciones que irrumpen en cierto momento de la vida dickiana, opta por referirlas a "la vida privada de Dick, que no es nuestra provincia".

La vida privada de un funcionario es ajena a su desempeño público, aunque muchos hayan arruinado su carrera política, a causa de sus debilidades "privadas". Pero un escritor no es un funcionario, que ingresa en la privacidad en cuanto cierra su despacho; si es realmente un artista, es capaz de poner todas sus experiencias en su obra. Quizá a nadie le interese conocer la vida privada de los autores de best sellers, con exclusión de sus ganancias; pero cualquier crítico daría todo por acceder a algún episodio desconocido de la vida "privada" de Goethe o Cervantes.

El discurso científicista de la crítica, planteado a partir de la necesidad de distanciarse del "gusto" subjetivo, se ha ido atomizando en

una multiplicidad de lecturas alternativas. Paradójicamente, ha ido alejando cada vez más la posibilidad de contar con criterios objetivos o consensuales, conforme a las tendencias esquizoides que caracterizan a la cultura posmoderna.

El procesamiento de la obra literaria, considerada como un producto, al cual con criterios economicistas se desliga del "productor" y se aísla del "consumidor" real, ha llevado a concebir la creación artística, como algo que sólo compete a la crítica, y también a concebir a ésta como una entidad autárquica. De tal modo, existen hoy escritores que escriben para los críticos, y críticos que escriben para sus colegas, de la misma manera que hay dirigentes que no se sienten obligados hacia sus electores.

Así como el hecho cultural es pensado en términos de producción, mercancía y mercado, el trabajo crítico se inserta en el proceso de investigación y desarrollo, como la ciencia básica. La conjunción del espíritu manchesteriano (la "ideología de la producción") con el estilo del erudito alejandrino (ordenados y clasificados) han engendrado la crítica escéptica, aun teniendo su mayor desarrollo en países capitalistas, muchos de quienes la practican sean "marxistas": quizá sean los más idóneos para manejar las categorías técnicas del industrialismo.

La industria del "paper" es el producto de toda una estrategia de penetración de los "humanistas" en el mundo de la Big Science, ese vasto continuo de ciencia y técnica que hoy se llama Investigación y Desarrollo (Research and Development). Para arrancarles fondos destinados a estudios literarios, a quienes patrocinan la investigación, es preciso persuadirlos de que esa sospechosa actividad no tiene nada en común con la vieja retórica o la crítica subjetiva, sino que se circunscribe en el ámbito de la ciencia. Se ha logrado convencer a los mecenas (que ha menudo sólo desean eludir impuestos) de que tanto "la ciencia literaria" como otras ciencias "blandas", pueden llegar a tener aplicaciones y servir para el desarrollo de rentables tecnologías. Así como la sociología "sirve" para la administración de empresas o para las campañas políticas, la pura ciencia literaria daría respaldo a nuevas técnicas educativas, o resultaría aplicable en "talleres literarios", esos grupos ideados por el ocio y la "tercera edad".

Aceptadas como investigación básica, en la cultura posmoderna, las ciencias "blandas" se presentan como una amalgama de filosofía, historia y política, que paradójicamente adquiere el estilo de un ensayo literario, bajo el ambiguo nombre de "teoría".

La inversión efectuada en la investigación, ya sea en los países centrales, donde existen excedentes económicos, como en los periféricos, donde se la convierte en un subsidio para los intelectuales, ha llevado a la proliferación de investigadores, profesores y críticos que constituyen por sí solos un mercado autónomo: conspicuo en el primer caso, y embrionario en el segundo.

La retórica o la crítica impresionista eran utilizados en la educación para "formar el gusto" de las clases cultas, enfatizando ciertas pautas y valores. Con la cultura de masas, surgió la crítica periodística, como servicio de orientación para el lector medio, reservándose la crítica erudita para estudiantes y profesores.

Pero con la creación de un vasto estamento intelectual, la crítica ha llegado a formar su propio mercado. Edward W. Said describe irónicamente la proliferación de libros de crítica marxista, estructuralista, psicoanalítica o semiológica, que repasan una y otra vez los mismos clásicos, así como la filosofía analítica sigue girando en torno de unas pocas cuestiones de Russell o Wittgenstein. Interrogando a un librero para saber quién compra esos libros, generalmente ininteligibles, descubre que, siendo tantos los críticos y tan competitivos, siempre hay unos miles de colegas del autor que sienten deseos de conocer su obra, en función de futuras polémicas. La crítica se ha convertido, pues, en un circuito retroalimentado, una corporación que fija por su voluntad soberana, qué hay que estudiar y qué hay que silenciar. En escala menor, el proceso se reproduce en los países periféricos, donde las escasas publicaciones son reseñadas por amigos del autor, en el lenguaje críptico, y alimentan por un tiempo a los cenáculos.

El proceso de selección natural de las vanguardias y las teorías críticas, según el modelo francés, tiende a estabilizarse en un equilibrio estacionario. La regla de oro de la investigación compulsiva (Publish or perish) asegura, tanto la estabilidad laboral de los profesores, como la llena de inútiles papers en los anaqueles de las bibliotecas. Mucho se ha escrito para diferenciar ciencia de pseudo-ciencia, pero la burocracia científica ha creado una nueva categoría: la producción de discursos formalmente teóricos, cuya única función es ceremonial: son las "obras maestras" para acceder al cursus honorum de la investigación. Es este un sistema que tiende a concentrar el poder de decisión, en personas que con mentalidad de "androides", carentes de curiosidad y de compromiso personal, que cuidan sus empleos y producen regularmente materiales a la medida de las normas vigentes. El film canadiense *Le declin de l'empire américain*, de Denis Arcand, los ha retratado sin piedad.

El cientificismo literario creció a partir de la posguerra, junto con la pax americana, la ideología del desarrollo y la epistemología. Desde entonces, ha cambiado profundamente la concepción de la ciencia: ésta pasó de ocupar el lugar que antes había ocupado la religión, a convertirse en un simple eslabón del proceso productivo. Paradójicamente, fue la reflexión epistemológica, la que socavó su prestigio moral.

Toda ciencia nueva, comienza copiando la idea de cientificidad y los métodos a que han garantizado el éxito de otras ciencias. Para emanciparse del historicismo y la erudición, la "ciencia literaria" enfatizó

los procedimientos analíticos y la especialización, dividiendo el campo en unidades elementales, como había querido Descartes.

Los lingüistas partieron en busca de las partículas elementales del discurso, los protones y los quarks de la lengua. Intentaron matematizar la poética, disolviendo el poema en elementos fonológicos y la narración en sintagmas. Pero, por este camino, se llegaba demasiado pronto a la destrucción de la obra, y una vez exhibidos triunfalmente su disjecta membra, no quedaba nada de qué hablar.

Se volvieron entonces hacia las macro estructuras, convencidos de que había sólo una cantidad finita de permutaciones temáticas, que podían ser reducidas a una escueta axiomática, aislaron las formas esenciales del cuento, los arquetipos de la épica, las estructuras del relato, los trasfondos sexuales e ideológicos del simbolismo, convirtiendo el arte en un eterno retorno.

Para entonces reinaba, en la epistemología, el falsacionismo popperiano: las teorías elaboradas en torno del hecho literario, admitían la posibilidad de ser "falseadas" por un nuevo y más estricto examen del mismo texto. Si una lectura aislaba aquellos fragmentos del texto que aportaban a favor de su hipótesis, otra intentaba falsearla recurriendo precisamente a sus omisiones. Al igual que en las ciencias "duras", hubo un abuso de hipótesis ad hoc, y pronto resultó imposible "traducir" una lectura (marxista, estructuralista, psicoanalítica) al código de otra.

A todo esto, al autor y el lector, los polos del proceso, habían pasado a segundo plano. El texto que ningún lector se atrevía a afrontar, resultaba ser el más interesante para la crítica, a veces porque el autor lo había ajustado deliberadamente al paradigma vigente. Por su parte, la obra intrascendente pero exitosa, que se imponía por la mera fuerza del mercado, también acababa por tener un intérprete, un crítico "desprejuiciado" cuya existencia admitía el paradigma. En cuanto al autor, era un mero accidente: a veces se lo denigraba, mostrando hasta dónde era capaz de repetirse y de repetir formas eternas y previsibles.

En la epistemología, esta etapa terminó con Kuhn, quien mostró cómo la solidez de la "ciencia normal", destinada a cuidar y preservar el paradigma, se derrumbaba en las revoluciones científicas. En el campo que nos ocupa, la situación era anómala, porque era habitual que coexistieran varios paradigmas rivales al mismo tiempo.

Hacia los años sesenta, el espíritu analítico, había avanzado bastante en la desertización de la cultura; ya se hablaba de la muerte de la pintura y de la novela. El campo de la cultura de masas apareció entonces, como una tierra virgen para la colonización académica. En este clima, nacieron los estudios sobre la ciencia ficción, un género "descubierto" cuando estaba ya declinado. La novela policial, la ciencia ficción, la música pop y la historieta, se construyeron como nuevos campos de estudio. Hasta

entonces, habían sido despreciados por los críticos, aunque no por los creadores como Cocteau o Borges; ahora eran el nuevo paradigma.

Después de Kuhn, la epistemología comenzó a dar muestras de anomia. Las teorías no eran verificables; podían ser falsadas, pero siempre cabía la posibilidad de postergar su derrumbe. ¿Qué las hacía confiables, aparte del hecho de su utilidad para la tecnología? Esta perplejidad se tradujo en dos extremismos: el escepticismo radical de Feyerabend, y el neo-dogmatismo de Lakatos. El primero concluía que no hay verdad ni método: la ciencia no es más confiable que la religión o la magia. El segundo, proponía la solución corporativa; los responsables de la teoría establecerían, dogmáticamente, que su núcleo es inatacable, lo protegerían con un blindaje de hipótesis auxiliares, trazarían los carriles de la investigación viable y, obviamente, asignarían los presupuestos. Anarquía o dictadura, como media, la indiferencia y el pragmatismo.

Esta polémica tendría su equivalente en el campo del arte. Así como la ciencia renunciaba a la verdad, la estética renunciaba a la belleza, por ser un concepto ambiguo. La pregunta era: ¿qué hace que una obra sea digna de leerse? Mientras tanto, nadie leía; los lectores, atraídos por la televisión, los juegos electrónicos, la pornografía y los noticieros, iban en disminución, y la cuestión era cada vez más retórica. Abolida la belleza, la crítica de arte se convirtió, rápidamente, en una rama de las finanzas. Siendo las obras de arte un bien tan durable como el oro, los críticos se volvieron tasadores y consejeros de inversión; ciertos artistas quisieron eludirlos proponiendo un arte efímero y descartable, pero sólo lograron venderse a sí mismos en los medios de comunicación,.

En la ideología de la posmodernidad, que tanto se parece a aquel "relativismo" dickiano, pueden convivir el escepticismo y el dogmatismo, mientras no se interfieran: lo mismo en el arte que en la ciencia. De tal modo, junto con los alejandrinos que sueñan con construir un museo de formas canónicas, están los manchesterianos que producen, según la antiestética del "pastiche"; en él, todos los estilos pueden convivir en un juego de "guiños" y "homenajes" que reemplaza a la creatividad.

Es la cultura espectacular, donde las noticias compiten con las ficciones, donde un presente sin sobresaltos ha abortado las utopías y, donde es posible ejercer la crítica sin gozar del arte: la crítica ya es reivindicada como un nuevo género, que toma a la creación como pretexto.

Esta es la crítica "androide" que indignaba a Dick.

Queda aún la posibilidad de una crítica "empática", que intente la comprensión de la obra y su autor, sin destruir la dialéctica de la creación. Autores como Rickman, Warrick o Robinson nos demuestran que es posible tratar al escritor más como un semejante que como un espécimen. Pero empatía no es ingenuidad o devoción irrestricta: aun, un rendido admirador como Rickman, es capaz de tomar distancia por momentos

frente a los desvaríos de su maestro.

La posibilidad de una ciencia de la cultura empática, basada en la "comprensión" (verstehen) de los procesos creativos, procede del neokantismo de fines del siglo XIX (Dilthey) y ha sido eclipsada por las corrientes eminentemente analíticas y reduccionistas que dominan las ciencias del hombre.

En rigor, "empatía" significa tomar el lugar del otro, reviviendo su sensibilidad "desde dentro", fundándose en el hecho de que el observador y el observado, comparten la misma naturaleza humana. En algún momento, el crítico necesita efectuar esta operación y, por consiguiente, la objetividad y la comprensión misma.

El crítico "empático" siempre se expone a acabar viendo al mundo desde "su" autor; mientras trata de evitar el objetivismo, puede llegar a perder la objetividad. Esto le ocurre, tanto cuando se identifica con el escritor, como cuando le atribuye sus propios puntos de vista.

Si el "androide" trata al autor como una máquina productora de textos, el "empático" tiende a verlo como una extensión de sí mismo. Entre la actitud del predador y la del amante, se pierde la comprensión.

Es posible que algunos de los críticos que han intentado encarar con actitud "empática" la obra dickiana hayan caído en esta tentación.

Por ejemplo, Mackey acierta en señalar que una de las principales claves del pensamiento dickiano, está en la gnosis. Puesto que el escritor que admira no puede haberse equivocado, infiera que el gnosticismo es una filosofía superior, que ha sido perseguida injustamente, a través de la historia. La empatía lo lleva a asumir una actitud dickiana: estar siempre al lado del perseguido, no importa quien sea. Olvida así, que de haberse impuesto el gnosticismo, no existiría su punto académico ni sus lectores. Basta una frase para delatar su actitud: "Los gnósticos, considerados por la facción que se hizo ortodoxa en el cristianismo...". ¿Admitiría, nuestro crítico, que alguien presentara al fascismo como una ideología combatida por la facción democrática, o hablara de la física newtoniana perseguida por la facción einsteniana? Comprender a Dick y su opción por la gnosis, no significa reivindicar el gnosticismo, así como comprender su patología, no significa exaltar la locura.

Simétrica con la identificación, se encuentra la proyección, en la cual parece caer por un momento Patricia Warrick. Esta crítica, cuya formación científica arrastra resabios positivistas, interpreta a Dick en función de la crisis de valores que habría provocado el cambio de la imagen científica del mundo del siglo XX. Para esta perspectiva, ser "relativista" es una actividad positiva, en cuando es anti metafísica. En consecuencia, en su análisis de la novela *The World Jones Made*, invierte radicalmente la postura de Dick, dando por supuesto que éste habrá de estar del lado del relativismo, como actitud moderna y democrática. Su resumen de la novela

comienza así: "Cussick... vive en un mundo de relativismo, donde un estado policial asegura que cada individuo sea capaz de expresar su propia opinión. En este mundo irrumpe Jones, un fanático religioso. Cussick aborrece todo absolutismo...".

Al dar por supuesto que Dick no puede criticar al relativismo, no repara en el hecho de que una persona tan anti autoritaria, jamás hubiese podido concebir un estado policial como soporte de actitudes democráticas. En el texto de la novela, por otra parte, se informa que el régimen relativista ha surgido tras una guerra "contra los judíos, los ateos y los rojos" (capítulo 2); es un régimen policial represivo al cual se define como "cínico" (capítulo 4); "esto es el relativismo en acción... me pregunto hasta dónde llegaremos", dice un personaje tras contemplar una fiesta con hermafroditas y drogas (capítulo 9). Si es cierto que en esta novela Dick se propuso reflejar el ascenso de Hitler, el "relativismo" equivale a Weimar, y la idea principal es que el indiferentismo moral, al socavar las instituciones sociales, abre paso al fanatismo y la tiranía. Curiosamente, esta es la lectura que Mackey hace desde la identificación, aunque Warrick sea incapaz de hacerla desde la proyección.

El trabajo crítico, oscila entre el análisis despersonalizado y la empatía comprometida. Una postura equilibrada, que intente eludir ambos extremos, quizá podría ser calificada mejor como "simpatía". Para una actitud simpática, el otro no es un enemigo ni un amante, sino un amigo, con quien se entabla una relación de diálogo, respetando las diferencias que hacen su identidad, pero sin renunciar a la propia.

Stanislaw Lem proponía que el crítico fuese abogado antes que fiscal. Pero el abogado está comprometido a defender a su cliente. El amigo, en cambio, puede, sin renunciar a la lealtad, comprender al otro tanto en lo que tiene de admirable como en sus flaquezas. Al amigo no se le pide que sea perfecto ni idéntico a uno mismo; se aprende a respetarlo tal como es, en el mutuo limitarse a dos libertades. La "simpatía" consiste en tratar de acercarse a lo que sería la mirada de un Dios piadoso; no a la de un juez impecable y airado, como es espantajo que aterraba a mi amigo Philip K. Dick.

Este trabajo estaba condenado a ser "simpático" por deficiencia; su autor escribe en uno de los arrabales del mundo "civilizado", un país orgulloso y arruinado, sin alta tecnología ni estamentos académicos.

Sin embargo, la simpatía fue asumida conscientemente, en la medida en que descubrí que el escritor que me había fascinado con sus ficciones, era "un pensador salvaje" con quien sentía ganas de dialogar, aunque ya no estuviera aquí para hacerlo; sentí el desafío de hallar la racionalidad interna de su idios kosmos delirante.

Había leído los primeros cuentos de Dick en mi adolescencia, en los años cincuenta, cuando la revista *Más Allá* los publicaba casi

simultáneamente con Estados Unidos.

Pese a haber dedicado algunos esfuerzos a la ciencia ficción, no estaba muy interesado en la figura de Dick; sus inquietantes ficciones y su estilo de vida me eran demasiado ajenos, aunque Elvio E. Gandolfo, un gran dickiano rioplatense, logró contagiarme algo de sus entusiasmo.

En los tiempos en que escribía en la fenecida revista *El Péndulo*, pensé escribir alguna vez sobre Dick, todavía con desgano. Luego, releí algunos de sus textos con una nueva disposición intelectual; cuando quise hacerme una visión global de su obra, me encontré sumergido en un mar de papel, cada vez más fascinado. Con el apoyo de Marcial Souto, Elvio S. Gandolfo, Carlos Gardini y Nancy Kason (desde Georgia, Estados Unidos), quienes generosa y "empáticamente" pusieron a mi alcance todo el material obtenible en estas lejanas latitudes, pude conocerlo mejor aún.

No tenía motivos especiales para sintonizar la sensibilidad de Dick: salvo la música clásica y la ciencia ficción, poco teníamos en común; su autodestrucción por las drogas y la locura, inspiraban miedo, y su "misticismo" —herético, para un cristiano— no me convencía. Había concebido mi trabajo como un tríptico, dedicado a tres pensadores de la ciencia ficción (Ballard, Dick y Lem), pero tres años transcurridos en compañía de los libros de Dick, y de los testimonios de Rickman y Williams, me animaron a intentar algo más ambicioso. Tuve que fatigar los libros de psiquiatría, para entender que había pasado en la mente enferma de mi amigo Phil y su alter ego Fat. Repasé los textos gnósticos, con su insidioso pensamiento, que está en las antípodas de mis creencias. Pero cada vez me sentía más comprometido con mi amigo sicótico, gnóstico y suicida. Apreciaba mejor su lucha interior, comprendía sus miedos y valoraba cada vez más su obra, capaz de alzarse desde un mar de novelas baratas, como un canto al ágape, el amor solidario, en un mundo cada vez más deshumanizado.

La convivencia con el mundo idios de mis amigo Dick, no dejó de provocarme algunas intoxicaciones, por suerte pasajeras: suele ser el riesgo que se corre en esta clase de inmersiones "empáticas". Ya le había ocurrido a Rickman, quien tras terminar de revisar el texto de sus conversaciones con Dick, se topó con la imagen de una naranja Crush en el televisor, y se sintió tentado a interpretarla como un mensaje del Más Allá. Algo en lo cual Dick hubiera estado de acuerdo, para desmentirlo inmediatamente.

Yo también tuve algunas experiencias dickianas mientras dedicaba casi todo mi tiempo libre a este trabajo. Tras haber comenzado y postergado varias veces la tarea, trabajé a fondo en ella, todo el año 1988; casualmente, ese era el año del Apocalipsis de *Dr. Bloodmoney*. El 19 de septiembre de 1988, mientras leía y escribía acerca de *Ubik*, la radio FM dejaba oír el Réquiem de Liszt, que incluye un texto latino del Dies Irae,

tantas veces repetido en *Ubik*: nunca lo había escuchado. El Réquiem favorito de Dick era el de Verdi, pero escuchar el coro entonar los terribles versos del Dies Irae, mientras uno los iba leyendo, era casi una "sincronicidad" jungiana. Por fin, el 11 de octubre de 1988, después de casi quince años, volvía a retomar la *novela Flow my Tears, the Policeman Said*, que comienza precisamente así: "el jueves 11 de octubre de 1988, el Jason Taverner Show duró treinta segundos menos..."

Debo aclarar que no recurrí a siquiatra alguno para aventar este contagio empático, del cual mi amigo Phil se hubiera reído a carcajadas. Desde este koinos kosmos, en el cual Dick había dejado muchas huellas y muchos afectos, quizá se había establecido un contacto, con esa eternidad en la cual siempre quiso habitar. Phil hubiera considerado seriamente esta posibilidad, pero Fat estaría seguro.

El cerebro dividido.

Tomado de *A Scanner Darkly*, capítulo 7. Fred Arctor está siendo interrogado, y sometido a una prueba, por unos agentes judiciales, debido a su constante uso de la droga M.

En julio de 1969, Joseph E. Bogen publicó su revolucionario artículo "*El otro lado del cerebro: una mente yuxtapuesta*". Bogen citó en dicho artículo a un desconocido doctor A. L. Wigan, que en 1844 escribió: "La mente es fundamentalmente dual, como los órganos que permiten el desempeño de sus funciones. Esta idea se me ha presentado, y la he desarrollado por más de un cuarto de siglo, sin ser capaz de encontrar una sola objeción válida o, al menos, razonable. En consecuencia, me considero capacitado para demostrar que

-Todo cerebro es un conjunto concreto y perfecto en tanto que órgano del pensamiento.

-En todo cerebro, puede desarrollarse simultáneamente un proceso de razonamiento o raciocinio separado y concreto".

Bogen concluyó su artículo diciendo: "creo (con Wigan) que cada uno de nosotros posee dos mentes en la misma persona. Sería preciso examinar un sinnúmero de detalles pero, en último término, debemos enfrentarnos directamente a la principal resistencia contra la teoría de Wigan: el sentimiento subjetivo poseído por todos y cada uno de nosotros de que somos Uno. Esta convicción interna de Unicidad es una idea muy estimada por el hombre occidental...".

En numerosos individuos que ingieren sustancia M... se produce una escisión entre los dos hemisferios del cerebro, el izquierdo y el derecho. Hay una pérdida de estructuralismo, un defecto interno de los sistemas perceptivo y cognoscitivo, aunque en apariencia el sistema cognoscitivo funcione con toda normalidad. Pero lo que recibe el sistema perceptivo está deformado a causa de la escisión y, así, también este sistema sufre un proceso gradual de malfuncionamiento y deterioro.

No se trata de una lesión cerebral, sino de un tipo de toxicidad. Una toxicidad cerebral. Es una psicosis tóxica que afecta al sistema preceptivo escindiéndolo... Este test... mide la capacidad de su sistema perceptivo para actuar como un todo unificado.

Comprendemos... que los agentes secretos deben tomar drogas para cumplir con su deber. Con el test se pretenden detectar interferencias entre hemisferios. Si el hemisferio izquierdo, el punto donde se localizan normalmente las funciones lingüísticas, está lesionado, el hemisferio derecho lo suplantaré, eventualmente, en la medida de sus posibilidades. Debido a interferencias entre hemisferios, llegamos a tener pensamientos extraños. Como si pensara otra persona o mente. Pero de modo distinto al

de uno. Incluso palabras extranjeras que no conocemos, aprendidas por percepción periférica en algún momento de la vida. Es una experiencia muy desagradable, según han informado personas con el hemisferio izquierdo dañado.

Solía creerse que el hemisferio derecho no tenía función lingüística alguna, pero eso fue antes de que mucha gente perjudicara con las drogas sus hemisferios izquierdos y diera a los otros hemisferios, los derechos, la posibilidad de actuar, de llenar el vacío.

El deterioro de la discriminación forma-contexto origina muchos problemas. En lugar de no percibir ninguna forma, se perciben formas incorrectas. Los datos indican que el hemisferio mudo, el dominado, está especializado en percepción Gestalt, siendo fundamentalmente un sintetizador en el tratamiento de la información recibida. El hemisferio parlante, el dominante, como contraste, lo está para operar de un modo más lógico y analítico, como un computador, y los hallazgos sugieren que la incompatibilidad básica de las funciones lingüísticas, por un lado, y las funciones perceptivas sintéticas, por otro, podrían explicar la lateralización del cerebro en el hombre.

Esta conclusión encuentra su prueba experimental en el animal de cerebro dual cuyos dos hemisferios pueden ser educados para percibir, considerar y actuar independientemente. En el hombre, donde el pensamiento propositivo se halla típicamente lateralizado en un hemisferio, el otro hemisferio se especializa, como es lógico, es un distinto modo de pensamiento que puede denominarse apositivo. Las reglas o métodos por los que se elabora el pensamiento propositivo en "este" lado del cerebro (la mitad que habla, lee y escribe) han estado sometidas a análisis de sintaxis, semántica, matemáticas, etc., durante muchos años. Las reglas por las que se elabora el pensamiento apositivo en la otra mitad del cerebro, deberán ser muy estudiadas en el futuro.

Esta prueba es superior a la de Rorschach (en el que un borrón confuso puede ser interpretado de diversos modos por diferentes individuos). No es interpretativa. Puede ver muchas cosas, pero sólo una es la correcta... Puede verlo o no, y si muestra una tendencia hacia lo segundo, tendremos un problema de trastorno funcional en la percepción.

Cuando el quiasma óptico de un gato o un mono es dividido sagitalmente, la señal recibida por el ojo derecho va únicamente al hemisferio del mismo lado y, de forma similar, el ojo izquierdo sólo informa al hemisferio correspondiente. Si se adiestra un animal así operado, a elegir entre dos símbolos mientras usa un solo ojo, las pruebas posteriores demuestran que pueden hacer la elección adecuada con el otro ojo. Pero si las comisuras, en especial el cuerpo calloso, han sido seccionadas antes del entrenamiento, el ojo inicialmente tapado y su hemisferio ipsilateral deben ser entrenados desde el principio. Es decir, la

instrucción no se transfiere de un hemisferio a otro cuando las comisuras han sido cortadas. Este es el experimento fundamental de Myers y Sperry en cuanto a cerebro escindido.

Toda la evidencia indica que la separación de los hemisferios crea dos esferas independientes de conciencia dentro del mismo cráneo, es decir, dentro de un mismo organismo. Esta conclusión resulta inquietante para algunas personas que consideran la conciencia como una propiedad indivisible del cerebro humano. Otras la consideran prematura, e insisten en que las capacidades reveladas hasta ahora por el hemisferio derecho, se hallan al nivel de un autómatas. A decir verdad, existe desigualdad hemisférica en los casos presentes, pero podría tratarse perfectamente de algo característico en los individuos que hemos estudiado. Es muy posible que si se dividiera el cerebro de una persona muy joven, ambos hemisferios pudieran desarrollar funciones mentales separadas e independientes de un nivel más elevado que el del hemisferio izquierdo de individuos normales.

El cerebro de los animales superiores, incluido el del hombre, es un órgano doble, formado por los hemisferios izquierdo y derecho, que están unidos por un istmo de tejido nervioso denominado cuerpo calloso. En 1962, Ronald E. Myers y R. W. Sperry, entonces en la Universidad de Chicago, realizaron un descubrimiento sorprendente: cuando esta conexión entre las dos mitades del cerebro era cortada, ambos hemisferios funcionaban con independencia, como si se tratara de dos hemisferios distintos.

En el capítulo 13, Fred vuelve al laboratorio psicológico de la policía y, escucha sin interés las explicaciones que sobre el resultado del test le facilitaron los dos psicólogos.

Fred muestra lo que los psicólogos consideran más como un fenómeno de competencia que un deterioro. Competencia entre los dos hemisferios de su cerebro. No hay una señal simple, anormal pervertida, sino más bien dos señales que interfieren entre sí, conduciendo información opuesta.

Lo normal es que una persona emplee el hemisferio izquierdo. Aquí se localiza el sistema del yo, el ego o conciencia. Es el hemisferio dominante, porque siempre se localiza en él la zona central del habla. Precisando más, la bilateralización implica una capacidad o valencia verbal en el hemisferio izquierdo, con funciones espaciales en el derecho. La mitad izquierda, puede compararse a un computador digital, la derecha, a un computador analógico. De modo que la función bilateral, no es una simple duplicación. Ambos sistemas reciben y procesan la información de forma distintas. Pero ese no es el caso de Fred, pues carece de hemisferio dominante, de modo que no se produce una acción compensatoria entre uno y otro. Una mitad del cerebro de Fred le dice una cosa, la segunda mitad le dicta algo diferente.

Es como si el coche de Fred tuviera dos indicadores de combustible. Uno indica que el depósito está lleno, y otro informa que está vacío. Es imposible que los dos tengan razón, y de ahí el conflicto que se produce. Pero en el caso de Fred, no es que uno funcione bien y el otro mal sino que... ambos indicadores valoran la misma cantidad de gasolina: el mismo combustible, el mismo depósito. Están valorando lo mismo. El conductor sólo tiene una relación indirecta con el depósito de gasolina, a través del indicador o, en su caso, de los indicadores. El combustible podría agotarse y no lo sabrá uno hasta que se lo indicara algún otro indicador del tablero de mandos o el coche se detuviera. Nunca habría dos indicadores facilitando información contradictoria, porque en cuanto eso sucede, no se tiene conocimiento alguno de la circunstancia sobre la que se recibe información. No es lo mismo que si dispusiera de un indicador principal que, en caso de fallar, fuera sustituido automáticamente por otro secundario.

Los dos hemisferios del cerebro de Fred pugnan entre ellos, por culpa de la sustancia M. Es normal que la sustancia produzca ese efecto, funcionalmente. Era lo que se esperaba, y los tests lo han confirmado. Se ha producido una lesión en el hemisferio izquierdo, el dominante en la mayoría de los casos, y la otra mitad del cerebro trata de compensar el trastorno. Pero ese doble funcionamiento no resulta: se trata de un estado anormal para el que el organismo no está preparado. Nunca debería ocurrir. Lo denominamos información cruzada, y está relacionado con los fenómenos de escisión cerebral, o personalidad dual. Podríamos intentar una hemisferectomía en la mitad derecha, pero....

Aunque se trata de una lesión del tejido cerebral, actualmente se está experimentando con la extirpación de pequeñas secciones de ambos hemisferios tratando de abortar así, el periodo de competencia interhemisférica. Se cree que este método podrá devolver su condición de dominante, al hemisferio original. Aunque existe el problema de que el individuo reciba impresiones parciales después de someterse al tratamiento. Es decir, que los datos sensoriales que capte, sean incompletos. Y ello para toda la vida. En lugar de dos señales, obtendrá media señal, cosa que... es igualmente nociva.

Pero, ¿cómo es posible que los dos hemisferios del cerebro de Fred, aun siendo dominantes ambos, no reciban los mismos estímulos ¿por qué no puede sincronizarse eso, como en el sonido estereofónico? Es como si un hemisferio de su cerebro, percibiera el mundo reflejado por un espejo. Reflejado por un espejo, la mano izquierda se convierte en la mano derecha, con todo lo que ello implica. Hablando en términos topológicos, un guante para la mano izquierda es un guante para la mano derecha, estirando a través del infinito. No se trataba de mirar a través de un telescopio o sistema óptico, objetos que no invertían nada, sino

simplemente ver su rostro reflejado, invertido, estirado a través del infinito. No a través de un espejo, sino la reflexión de un espejo.

En cierta forma, Fred ha comenzado a contemplar el universo, por sus reflejos. ¡Con el otro lado de su cerebro! Fred ve el mundo al revés. Ve un mundo de frente y, al mismo tiempo, otro mundo por detrás. Resulta muy difícil hacerse una idea de la imagen final que se presenta ante sus ojos.

BIBLIOGRAFÍA.

LAS NOVELAS DE PHILIP K. DICK.

- Solar Lottery, 1955 Lotería Solar
The World Jones Made, 1956 El Tiempo Doblado
The Man Who Japed, 1956 Planetas Morales
Eye In the Sky, 1957 Un Ojo en el Cielo
The Cosmic Puppets, 1957 Muñecos Cósmicos
Time Out Of Joint, 1959 Tiempo Desarticulado
Dr. Futurity, 1960 No se ha traducido
Vulcan's Hammer, 1960 No se ha traducido
The Man In The High Castle, 1962 El Hombre en el Castillo
The Game Players Of Titan, 1963 Los Jugadores de Titán
Martian Time-Slip, 1965 Tiempo De Marte
The Penultimate Truth, 1965 La Penúltima Verdad
The Simulacra, 1965 Los Simulacros
Clans Of The Alphane Moon, 1965 Los Clanes de la Luna Alfana
The Three Stigmata of PalmerEldritch, 1965 Los Tres Estigmas de
PalmerEldritch
Dr. Bloodmoney, Or How We GotAlong After The Bomb, 1965 El
Doctor Moneda Sangrienta
The Crack In Space, 1966 No se ha traducido
The Unteleported Man, 1966 No se ha traducido
Now Wait For Last Year, 1966 Esperando el Año Pasado
The Zap Gun, 1967 No se ha traducido
Counter-Clock World, 1967 El Mundo Contra-Reloj
The Ganymede Takeover, 1967 (en colaboración con Ray Nelson)
No se ha traducido
Do Androids Dream Of Electric Sheep?, 1968 ¿Sueñan los
Androides con Ovejas Eléctricas?
Ubik, 1969 Ubik
Galactic Pot-Healer, 1969 Gestarescala
Our Friends From Frolix 8, 1970 Nuestros Amigos de Frolix 8
A Maze Of Death, 1970 Laberinto de Muerte
We Can Build You, 1972 Podemos Construirle
Flow My Tears, The Policeman Said, 1974 Fluyan mis Lágrimas,
Dijo el Policía
Confesssions Of A Crap Artist, 1975 Confesiones de un Artista de
Mierda
Deus Irae, 1976 (en colaboración con Roger Zelazny) Deus Irae

A Scanner Darkly, 1977 Una Mirada a la Oscuridad
VALIS, 1981 SIVAINVI
The Divine Invasion, 1981 La Invasión Divina
The Transmigration of TimothyArcher, 1982 La Transmigración de
Timothy Archer

NOVELAS DE PUBLICACIÓN PÓSTUMA

The Unteleported Man, 1983 No se ha traducido
The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike, 1984 No se ha
traducido
Lies, Inc., 1984 No se ha traducido
In Milton Lumky Territory, 1985 No se ha traducido
Ubik: The Screenplay, 1985 No se ha traducido
Puttering About In A SmallLand, 1985 It Tirando
Radio Free Albemuth, 1985 Radio Libre Albemuth
Humpty Dumpty In Oakland, 1986 No se ha traducido
Mary And The Giant, 1987 Mary y el Gigante
Nick And The Glimmung, 1988 No se ha traducido
The Broken Bubble, 1988 No se ha traducido
Gather Yourselves Together, 1994 No se ha traducido

ANTOLOGÍAS DE CUENTOS

A Handful Of Darkness, 1955 No se ha traducido
The Variable Man And Other Stories, 1957 El Hombre del Pasado y
Un Mundo de Talento
The Preserving Machine, 1969 La Máquina Preservadora y En la
Tierra Sombría
A Philip K. Dick Omnibus, 1970 No se ha traducido
The Book of Philip K. Dick, 1973 No se ha traducido
The Turning Wheel And OtherStories, 1973 No se ha traducido
The Best of Philip K. Dick, 1977 No se ha traducido
The Golden Man, 1980 No se ha traducido
Robots, Androids And Mechanical Oddities, 1984 No se ha
traducido
I Hope I Shall Arrive Soon, 1985 No se ha traducido
The Collected Stories, Vol. 1. Beyond Lies The Wub, 1987 Cuentos
Completos 1: Aquí Yace el Wub
The Collected Stories, Vol. 2. Second Variety, 1987 Cuentos
Completos 2: La Segunda Variedad

The Collected Stories, Vol. 3 The Father Thing, 1987 Cuentos Completos 3: El Padre Cosa

The Collected Stories, Vol. 4 The Little Black Box, 1987 No se ha traducido

The Collected Stories, Vol. 5 The Days Of Perky Pat, 1987 No se ha traducido

The VALIS Trilogy, 1989 No se ha traducido

The Philip K. Dick Reader, 1997 No se ha traducido

Three Early Novels, 2000 No se ha traducido

Debido a las gran cantidad de ediciones y traducciones de los textos de Dick, se ha optado por no citar la página sino el capítulo de cada novela, y también mencionar sólo el año de edición en cada cuento, para facilitar su ubicación temporal.

Una bibliografía completa, puede encontrarse en las obras de Robinson, Warrick y Mackey. De especial utilidad es la información aportada por Williams , quien consigna la fecha de composición de cada novela.

Entrevistas con Philip K. Dick.

Patrice Duvic, Magazine Littéraire # 75. París, abril, 1973

Arthur Byron Cover, Vertex # 6. Los Angeles, febrero, 1974

Daniel de Prez, Science Fiction Review #19, Portland, agosto, 1976

Charles Platt, Dream Makers, Berkley Books, New York, 1980

Gregg Rickman, Philip K. Dick: In His Own Words. Prólogo de Roger Zelazny. Fragments West, The Valentine Press, Long Beach, 1984

Gregg Rickman, Philip K. Dick: The Last Testament. Prólogo de Robert Sylberverg. Fragments West, The Valentine Press, Long Beach, 1985

Paul Williams, Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick. Arbor House, New York, 1986.

Gween Lee & Doris E. Sauter, "Thinker of Antiquity", en Starlog, enero 1990.

Bibliografía Crítica.

Brian W. Aldiss. "Dick's Maledictory Web" en Science Fiction Studies, marzo de 1975. Reproducido en Philip K. Dick: Writers of the 21st Century, por Greenberg-Orlander. Incluido en Aldiss, Brian W. This World and Nearer Ones. Essays Exploring the Familiar. Weindenfeld and

Nicholson, Londres 1979.

Brian W. Aldiss. "Philip K. Dick: A Whole New Can of Worms", en *Foundation* #26, octubre, 1982.

Michael Bishop. "In Pursuit of *Ubik*", en Greenberg-Orlander.

Brian Burden. "Philip K. Dick and the Metaphysics of American Politics", en *Foundation* #26, octubre, 1982.

Thomas M. Disch. "Towards the Transcendent. An Introduction to *Solar Lottery* and Other Works", en Greenberg-Orlander.

Peter Fitting. "*Ubik*: The Deconstruction of Burgeois SF", en *Science Fiction Studies*, marzo de 1975. Reproducido en Greenberg-Orlander.

Elvio E. Gandolfo. "El Libretista de los Simulacros", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de diciembre, 1975.

Elvio E. Gandolfo. "Doce Miradas al Mundo de Dick", en *Fénix* #1, Adiax Editores, Buenos Aires, 1979.

Martin Harry Greenberg & Joseph D. Orlander. *Philip K. Dick: Writers of the 21st Century*. Taplinger New York, 1983. Introducción de Barry Malzberg.

N. B. Hayles. "Metaphysics and Metafiction in *The Man In The High Castle*", en Greenberg-Orlander.

Fredric Jameson. "After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney*", en *Science Fiction Studies*, marzo 1975.

Stanislaw Lem. "Philip K. Dick. A Visionary Among The Charlatans", en *Science Fiction Studies*, marzo 1975.

Douglas Mackey. *Philip K. Dick*. Twayne Publishers, Boston, 1988.

Barry Malzberg. "Introduction to Philip K. Dick", en Greenberg-Orlander.

Peter Nicholls. "Philip K. Dick: A Cowardly Memoir", en *Foundation* #26, octubre, 1982.

Carlo Pagetti. "Dick and Meta-SF", en *Science Fiction Studies*, marzo 1975.

Carlo Pagetti-Gianfranco Viviani, eds. (Actas del encuentro de Courmayeur; contiene trabajos de Carlo Pagetti, Jonathan Benison, Piergiorgio Nicolazzini, Salvatore Proietti, Bruno Vaccari, Giuseppe Panella, claudio Asciti, Domenico Gallo, Gabriela Frasca, Oriana Palusci, Antonio Caronia, Valerio Fisore y Francesco Marrni).

Hazle Pierce. "Philip K. Dick's Political Dreams", en Greenberg-Orlander.

Darko Suvin. "Artifice as Refuge and World View. Philip K. Dick's Foci", en *Science Fiction Studies* #5, vol. 2, Part I, marzo 1975.

Kim Stanley Robinson. *The Novels of Philip K. Dick*. Umi Research Press, Ann Harbor (Michigan), 1984.

Philip Strick. "Philip K. Dick and the Movies", en *Foundation* #26,

octubre, 1982.

Marcel Thaon. "Labyrinthe de la mort. Quelques réflexions sur la vie et l'oeuvre de Philip K. Dick", en Philip K. Dick (antología). Le livre d'or de la science-fiction Presses Pocket, Paris, 1979.

Pascal J. Thomas. "French SF and the Legacy of Philip K. Dick", en Foundation #34, otoño, 1985.

Jeff Wagner. "In the World He Was Writing About: The Life of Philip K. Dick", en Foundation #34, otoño, 1985.

Patricia S. Warrick Mind In Motion: The Fiction of Philip K. Dick. Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville, 1987. Incluye: "The Encounter of Taoism and Fascism in The Man In the High Castle", publicado en Greenberg-Orlander y "The Labyrinthian Process of the Artificial: Philip K. Dick's Androids and Mechanical Constructs", publicado en Greenberg-Orlander.

Eugene Warren. "The Search for Absolutes", en Greenberg-Orlander.

Ian Watson. "Le Guin's Lathe Of Heaven and The Role of Dick: The False Reality as Mediator", en Science Fiction Studies, marzo, 1975.

David Wingrove. "Understanding the Grasshopper. Leitmotifs and the Moral Dilemma in the Novels of Philip K. Dick", en Foundation #26, octubre, 1982.

FIN