

Apéndice

(del libro "Idios Kosmos: Claves para Philip K. Dick")

Pablo Capanna

1992

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 un 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 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 diseccionar su esqueleto estructural, *deconstruirla* o *destruirla*, 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 forma aprobadas por nuestros pequeños libros de cocina" (1).

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 ocurre lo mismo: "los autores de primera línea son su obra" y están presentes en ella (2). Al fin y al cabo, *Los hermanos Karamázov* 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 de 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 pares 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 sobrevalorado 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 (3).

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" (4).

Por su parte, el inglés Brian Aldiss dedicó uno de sus más lúcidos ensayos a la novela más olvidada de Dick, *Martian Time-slip* (5). Norman Spinrad escribió que dentro de un siglo Dick será considerado como el más importante autor norteamericano de este tiempo (6). El crítico Hayles lo ha comparado con Kafka (7) y aun con Julio Cortázar (8), 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: un comentarista de libros del *New York Times* escribió cierta vez que no imaginaba cómo alguien podía perder el tiempo leyendo sus novelas (9).

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 la 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 (10). 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 (11).

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, *El hombre en el castillo* fue la novela 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 período político; todos se mueven dentro del paradigma trazado por Suvin, Jameson, Fitting o Ketterer, 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 interpretando *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 (12).

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 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 obras 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, aun 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 sus ideas como pretexto para producir un *paper* erudito o como excusa para exponer tesis totalmente ajenas a sus ideas.

En unas de sus charlas con Rickman, ponía como ejemplo a un artículo que acababa de aparecer en una revista filosófica (13). 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, perniciosa, afectada, pomposa y sin sentido que hoy se escribe (...) la gente que hace eso está simplemente loca..." (14)

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 (15) 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... (16)

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" (17). 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 (17). 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 (19). 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 (20).

Pero a mediados de los años sesenta, continuaba Suvin, en la obra de Dick se produjo "un desplazamiento desde la política hacia la ontología" (21). En opinión de Robinson, sólo cambian las estructuras del relato; en lo temático, sólo se da una profundización de motivos ya anunciados y enunciados (22).

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" (23). Esto explica su condena de una de las mejores novelas de Dick, *Do Androids...* Por razones ideológicas, dictamina que ésta es un fracaso: primero, porque tiene un personaje central, y segundo, porque los androides, lejos de simbolizar las clases oprimidas, se presentan como una amenaza, lo cual convertiría quizás 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 hace quince años, y obviamente ya no va a producir nada bueno mientras viva" (24).

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 enterarse que aquél acaba de escribir otro libro, que quizás echará 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 duró la era de Campbell— será fácil desmontar incongruencias tales como el "efecto Rushmore" (*The Game Players of Titan*), la "fase Hobart" de *Counter Clock World* o la "terapia evolutiva" de *The Three Stigmata...*; 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 ante todo 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. "Quizás —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." (25)

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 criterios 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 Bevatron (el acelerador nuclear descontrolado de *Eye in the Sky*) y culmina en el "rayo rosado" de *Valis* (26). En el contexto narrativo, tanto el Bevatron 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 del 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 en la obra dickiana, opta por referirlas a "*la vida privada de Dick, que no es nuestra provincia*" (27).

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. Quizás 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 cientificista 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 (ordenador y clasificador) han engendrado la crítica escéptica, irrelevante y autosuficiente de hoy. No sorprenderá que, aun teniendo su mayor desarrollo en países capitalistas, muchos de quienes la practican sean "marxistas": quizás 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 subjetivista, 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 los "talleres literarios", esos grupos ideados para 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 (28) 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 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 llena de inútiles *papers* los anaqueles de las bibliotecas. Mucho se ha escrito para diferenciar ciencia y seudociencia, 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 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 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 macroestructuras, 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 al 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 "falsadas" por un nuevo y más estricto examen del mismo texto. Si una lectura aislaba aquellos fragmentos del texto que aportaban en favor de su hipótesis, otra intentaba falsarla 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, el 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 declinando. La novela policial, la ciencia ficción, la música *pop* y la historieta se constituyeron 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 neodogmatismo 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 adentro", 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, pero sabiendo que corre el riesgo de quedar atrapado en ella. El peligro de la empatía está en

identificarse con el otro y su situación, hasta abolir la distancia, y por consiguiente, la objetividad y la comprensión misma.

El crítico "empático" siempre se expone al riesgo de acabar viendo al mundo a través de "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, infiere 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 mundo académico ni sus lectores. Basta una frase para delatar su actitud: "Los gnósticos, considerados por la *facción* que se hizo ortodoxa en el cristianismo..." (29). ¿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 en el siglo XX. Para esta perspectiva, ser "relativista" es una actividad positiva, en cuanto es antimetafísica. 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..." (30)

Al dar por supuesto que Dick no puede criticar al relativismo, no repara en el hecho de que una persona tan antiautoritaria 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" (cap. 2); es un régimen policial represivo al cual se define como "cínico" (cap. 4); "esto es el relativismo en acción... me pregunto hasta dónde llegaremos" dice un personaje tras contemplar una fiesta con hermafroditas y drogas (cap. 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, quizás 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.

Stanislav 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 implacable y airado como ese 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 su 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 E. Gandolfo, Carlos Gardini y Nancy Kason (desde Georgia, USA), 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 qué 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 psicótico, 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 *agape*, el amor solidario, en un mundo cada vez más deshumanizado.

La convivencia con el mundo *idios* de mi 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 en *Dr. Bloodmoney*. El 19 de setiembre de 1988, mientras leía y escribía acerca de *Ubik*, la radio FM dejaba oír el *Requiem* de Liszt, que incluye el texto latino del *Dies Irae*, tantas veces repetido en *Ubik*: nunca lo había escuchado. El *Requiem* favorito de Dick era el de Verdi, pero escuchar al coro entonar los terribles versos del *Dies Irae* mientras uno los iba leyendo era casi una "sincronicidad" junguiana. Por fin, el 11 de octubre de 1988, después de casi quince años, volví 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 tuve que recurrir a psiquiatra alguno para aventar este contagio empático, del cual mi amigo Dick se habría reído a carcajadas (31). Desde *este koinos kosmos* en el cual Dick había dejado muchas huellas y muchos afectos, quizás se había establecido un contacto con esa eternidad en la cual siempre quiso habitar. Phil hubiera considerado seriamente esta posibilidad, pero Fat estaría seguro.

NOTAS AL APÉNDICE

1. Cfr. Humphrey Carpenter. J. R. R. Tolkien. A Biography. Londres, Unwin, 1978, pág. 233
2. Malzberg, pág. 11
3. Ursula K. Le Guin. "Science Fiction and Mrs. Brown", en *The Languages of the Night*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1979
4. Williams, pág. 85
5. Brian Aldiss, "Dick's Maledictory Web", en *Science Fiction Studies*, marzo 1975
6. Bishop, pág. 138
7. Hayles, pág. 53
8. Hayles, pág. 67
9. Rickman, PKD LT, pág. 142
10. Williams, pág. 73. Curiosamente, buena parte de la acción de *The Game Players of Titan* transcurre en Pocatello (Idaho).
11. Las referencias que hace Dick a la Argentina reflejan todos los lugares comunes negativos asociados con la imagen del país. Por una parte, le cuenta a Rickman (PKD IHOW, pág. 59) que está leyendo a Borges, por sugerencia de Paul Williams. Por la otra, parece representar a la Argentina como el clásico "refugio de nazis": en *Now Wait for Last Year* la terrible droga JJ-180 es fabricada por un laboratorio alemán en Argentina (cap. 3). Entre las noticias intrascendentes que lee Ragle Gumm se cuentan un crimen, la muerte de un sabio y "golpe de estado en Argentina" (*Time Out of Joint*,

cap. 6). Un personaje del cuento "The Golden Man" (1954) afirma tener una casa de campo en Argentina, en medio "de la jungla y los pantanos" (!): es el mismo desconocimiento que hallamos en un texto de Stanislaw Lem. Más irónico resulta el letrero que figura en Time Out of Joint (cap. 6): "No se admiten fascistas, nazis, comunistas, falangistas ni peronistas ". No me cabe duda de que de haber sido Dick argentino, y conociendo sus inclinaciones políticas, sin duda hubiera simpatizado con la izquierda peronista...

12. Robinson, pág 133
13. Frank C. Bertrand. "Encounters with Reality: P. K. Dick's "A scanner Darkly", en Philosophical Speculations # 1, marzo 1981. (La conversación con Rickman data del 22 de abril.)
14. Rickman, PKD IHOW, pág. 89
15. David Ketterer. New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination. Science Fiction and American Literature. Garden City, New York, Anchor Press, 1974.
16. Philip K. Dick. "Afterthoughts" en The Best of P. K. Dick , pág. 445
17. Suvin, pág. 76
18. Robinson, pág. 61
19. Robinson, pág. 90
20. Robinson, pág. 5
21. Suvin, pág. 86
22. Robinson, pág. 90
23. Suvin, pág. 73-74
24. Rickman, PKD IHOW, pág. 89
25. Pierce, pág. 106
26. Robinson, pág. 35
27. Robinson, pág. 93
28. Edward W. Said. "Antagonistas, público, seguidores y comunidad", en La posmodernidad . Ed. Hal Foster, Kairós, Barcelona 1985.
29. Mackey, pág. 75
30. Warrick, pág. 38
31. El domingo 3 de setiembre de 1989, después de terminar el manuscrito de este libro, me tropecé con nuevos e inquietantes "signos". Descubrí que una película desconocida que estaban dando por TV transcurría en Cheyenne (Wyoming). Cheyenne es el lugar donde vive el escritor Hawthorne Abendsen (The Man in the High Castle); también reside allí David Lantano (The Penultimate Truth); es la capital de la Tierra en Now Wait for Last Year , y el centro espiritual de la secta "babiita" en Eye in the Sky. El film trataba de un hecho real ocurrido en 1981: un joven, en complicidad con su hermana, había matado a su padre, harto de sus actos de violencia. (¿El Deus Irae, vencido por una syzygia?). El joven se llamaba Richard (cuyo diminutivo es "Dick") y estaba siguiendo el curso ROTC para oficiales de reserva. Su hermana hacía cerámicas. Richard huía de la policía a través de un cementerio , y su hermana, ya al borde de la locura, se lo imaginaba en un mundo de muerte y corrupción (¿el mundo tumba?). Toda coincidencia entre este film y el tema de este libro es puro delirio interpretativo.

LAS NOVELAS DE PHILIP K. DICK

1. Solar Lottery , 1955
2. The World Jones Made , 1956
3. The Man Who Japed , 1956
4. Eye in the Sky , 1957
5. The Cosmic Puppets , 1957
6. Time Out Of Joint , 1959
7. Dr. Futurity , 1960
8. Vulcan's Hammer , 1960
9. The Man in the High Castle , 1962
10. The Game Players of Titan , 1963
11. Martian Time-slip , 1965
12. The Penultimate Truth , 1965
13. The Simulacra , 1965
14. Clans of the Alphane Moon , 1965
15. The Three Stigmata of Palmer Eldritch , 1965
16. Dr. Bloodmoney, or How We Got Along With the Bomb , 1965
17. The Crack in Space , 1966
18. The Unteleported Man , 1966
19. Now Wait for Last Year , 1966
20. The Zap Gun , 1967
21. Counter-clock world , 1967
22. The Ganymede Takeover , 1967 (en colaboración con Ray Nelson)
23. Do Androids Dream of Electric Sheep? , 1968
24. Ubik , 1969
25. Galactic Pot-healer , 1969
26. Our Friends from Frolix 8 , 1970
27. A Maze of Death , 1970
28. We Can Build You , 1972
29. Flow my Tears, The Policeman Said , 1974
30. Confessions of a Crap Artist , 1975
31. Deus Irae , 1976 (en colaboración con Roger Zelazny)
32. A Scanner Darkly , 1977
33. Valis , 1981
34. The Divine Invasion , 1981
35. The Transmigration of Timothy Archer, 1982

NOVELAS DE PUBLICACION POSTUMA

1. In Milton Lumky Territory , 1985
2. Puttering About in a Small Land , 1985
3. Radio Free Albemuth , 1985
4. Ubik: the Screenplay , 1985
5. Humpty Dumpty in Oakland , 1986
6. The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike, 1986
7. Mary and the Giant , 1987

ANTOLOGÍAS DE CUENTOS

1. A Handful of Darkness , Londres, Rich & Cowan, 1955
2. The Preserving Machine and Other Stories , ACE, New York, 1969
3. The Best of Philip K. Dick , Ballantine, New York, 1977
4. The Golden Man , Berkley, 1980

Debido a la 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 de 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, en Magazine Littéraire # 75. París, abril 1973
- Arthur Byron Cover, en Vertex # 6. Los Angeles, febrero 1974
- Daniel de Prez, en Science Fiction Review # 19. Portland, agosto 1976
- Charles Pratt, en Dream Makers , Berkley Books, New York 1980
- Gregg Rickman. Philip K. Dick. In His Own Words (citado "PKD IHOW"). Prólogo de Roger Zelazny. Fragments West, The Valentine Press, Long Beach 1984.
- Gregg Rickman. Philip K. Dick. The Last Testament (citado "PKD LT"). Fragments West, The Valentine Press, Long Beach 1985
- Paul Williams. Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick (citado " Williams ") Arbor House, New York 1986.
- Gwen Lee & Doris E. Sauter. "Thinker of Antiquity" en Starlog , enero 1990.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Brian Aldiss. "Dick's Maledictory Web" en Science Fiction Studies, marzo 1975. Reproducido en Greenber-Olander. Incluido en Aldiss, Brian. This World and Nearer Ones. Essays Exploring the Familiar . Weindenfeld and Nicholson, Londres 1979.
- Brian Aldiss. "Philip K. Dick: A Whole New Can of Worms", en Foundation # 26, octubre 1982.
- Michael Bishop. "In Pursuit of Ubik ", en Greenberg-Olander.
- Brian Burden. "Philip K. Dick and the Metaphysics of American Politics" en Foundation # 26, octubre 1982.
- Thomas Disch. "Towards the Trascendent. An Introduction to Solar Lottery and Other Works", en Greenber-Olander.
- Peter Fitting. " Ubik : The Deconstruction of Burgeois SF", en Science Fiction Studies, marzo 1975. Reproducido en Greenberd-Olander.

- 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 *Fenix # 1*, Adiax Editores, Buenos Aires 1979
- Martin Harry Greenberg y Joseph D. Olander. *Philip K. Dick*. Taplinger, New York 1983 (introducción de Barry Malzberg).
- N. B. Hayles. "Mataphysics and Metafiction in *The Man in the High Castle* , en Greenberg-Olander.
- Fredric Jameson. "After Armageddon: Character Systems in "Dr. Bloodmoney" en *Science Fiction Studies* , marzo 1975.
- Stanislaw Lem. "Philip K. Dick. A Visionary Among the "Charlantans" en *Science Fiction Studies* , marzo 1975.
- Douglas Mackey. *Philip K. Dick*. Twayne Publishers, Boston 1988
- Barry Malzberg. "Introduction to Philip K. Dick", en Greenberg-Olander.
- 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 Fissore y Francesco Marroni.)
- Hazel Pierce. "Philip K. Dick's Political Dreams", en Greenberg-Olander.
- 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 Arbor (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, París 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* (citado "Warrick") Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville 1987. Incluye: "The Encounter of Taoism and Fascism in *The Man in the High Castle* , en Greenberg-Olander y "The Labyrinthian Process of the Artificial: Philip K. Dick's Androids and Mechanical Constructs", en Greenberg-Olander.
- Eugene Warren. "The Search for Absolutes", en Greenberg-Olander.
- 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. Letmotifs and the Moral Dilemma in the Novels of Philip K. Dick", en *Foundation # 26*, octubre 1982.