

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

"LA DESTERRITORIALIZACIÓN EN LAS NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN DE PHILIP K. DICK."

TESIS DE GRADO

ESTUARDO FERNANDO PRADO MARCKWORDT

CARNET 48505-93

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JUNIO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

"LA DESTERRITORIZACIÓN EN LAS NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN DE PHILIP K. DICK."

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR

ESTUARDO FERNANDO PRADO MARCKWORDT

PREVIO A CONFERÍRSELE

EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADO EN LETRAS Y FILOSOFÍA

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JUNIO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.
VICEDECANO: MGTR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO
SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY
DIRECTOR DE CARRERA: MGTR. EDUARDO JOSE BLANDON RUIZ

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

DRA. MARCIA LIGIA ETELVINA VASQUEZ PERALTA DE SCHWANK

REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

MGTR. ANGEL WILFREDO ORELLANA PINEDA

DRA. MARCIA VÁZQUEZ DE SCHWANK
Residencial Las Hojarascas, M-19
Zona 1, Mixco
GUATEMALA

TELF. (502)5000-1769
mvazquez@c.net.gt

Guatemala, 29 de noviembre 2016

Señores
Consejo Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Ciudad

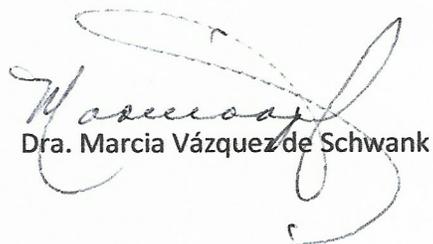
Distinguidos señores:

Dirijo a ustedes a la presente para informarles que, como catedrática del área de Letras con código de catedrático No. 04525, asesoré la tesis para optar al título de licenciatura en Letras y Filosofía, del estudiante Estuardo Fernando Prado Marckword, carné No. 48505-93 titulada **La desterritorialización en las novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick.**

Considero este trabajo de análisis aporta un valioso instrumento de trabajo para futuras investigaciones sobre obras de autores guatemaltecos. Por lo que sugiero su aprobación.

Sin otro particular, saludo a ustedes,

Atentamente,



Dra. Marcia Vázquez de Schwank

c. arch.



Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado del estudiante ESTUARDO FERNANDO PRADO MARCKWORDT, Carnet 48505-93 en la carrera LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA, del Campus Central, que consta en el Acta No. 058-2017 de fecha 19 de febrero de 2017, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"LA DESTERRITORIALIZACIÓN EN LAS NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN DE PHILIP K. DICK."

Previo a conferírsele el grado académico de LICENCIADO EN LETRAS Y FILOSOFÍA.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 5 días del mes de junio del año 2017.





**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar**

A Lissette Bobadilla, la luz en mi vida.

“Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos”

(G. Deleuze y F. Guattari)

INDICE

RESUMEN	5
I. INTRODUCCION	6
1.1. ¿Qué es Ciencia Ficción?	9
1.2. Biografía de Philip K. Dick.	14
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	22
2.1. Objetivos.	22
2.1.1. Objetivo general.	22
2.1.2. Objetivos específicos.	22
2.2. Alcances y limitaciones.	23
2.3. Aportes.	24
III. METODO	27
3.1. Libros analizados	27
3.1.1. <i>Los tres estigmas de Palmer Eldritch.</i>	29
3.1.2. <i>UBIK.</i>	32
3.2. Método de análisis literario:	
La desterritorialización y la literatura menor.	35
3.3. Procedimiento.	42
IV. RESULTADOS	44
4.1. Mapa del rizoma.	44
4.2. Dispositivos.	56
V. DISCUSIÓN	71
5.1. Philip K. Dick en la ciencia ficción.	71
5.2. Conclusiones.	77
5.3. Recomendaciones.	79
VI. REFERENCIAS	80

Resumen:

La desterritorialización en las novelas de ciencia ficción Philip K. Dick.

Esta investigación analiza dos de las obras más representativas de las novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick, *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* y *Ubik*. Dick es uno de los escritores más influyentes en la ciencia ficción moderna norteamericana, pero que a su vez ha causado más discrepancias entre sus críticos. Utilizando el método de análisis literario creado por Deleuze y Guattari de la *desterritorialización*, se llega a constatar que sus obras son novelas en donde el lenguaje se aleja de su función común, referencial en su significado, a otro más amplio como un discurso que deja fluir el deseo en su huida a una significación exacta creando nuevas intensidades. Se centra específicamente en encontrar como varios elementos en la narración funcionan adentro de la obra como partes de una maquinaria, para poder crear la desterritorialización de los mismos, y así llevar al lenguaje hacia sus límites. Siendo por esto las obras de Dick lo que Deleuze y Guattari llaman, protocolos de la experiencia.

I. INTRODUCCIÓN

Un análisis literario de las novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick, permitirá profundizar en las obras del autor por medio de elementos que faciliten el examen crítico del valor de su obra que, como dice Kim Robinson (1984), estuvo en la vanguardia de la ciencia ficción al romper con las normas válidas hasta entonces, tomadas como básicas para definir este subgénero literario, lo cual hace meritorio su estudio por su aporte a la historia de la ciencia ficción. Istvan Csicsery-Ronay (1992) señala a Dick como el escritor más importante al conseguir que el subgénero de la ciencia ficción se convirtiera en dominante de la literatura estadounidense en la segunda mitad del siglo XX.

El acercarse a las novelas de Dick presenta algunos problemas, pues sobre la apreciación de su obra literaria existen varias posturas contradictorias. Una es la que señala Stanislaw Lem (1992) sobre la importancia de Dick al incorporar a su obra literaria los elementos utilizados por los escritores americanos de ciencia ficción, añadiéndole a conceptos desgastados un carácter original. Asimismo, Csicsery-Ronay (1992) señala la importancia fundamental de Dick al ser el más influyente en pasar a la ciencia ficción de la categoría de literatura modernista a la de post-modernista; pues los temas que trata Dick en sus obras no son ya los “¿Qué tal si...?” de la ciencia ficción, sino que son ideas guías sobre la cultura post-moderna. La fascinación de Dick con las realidades que se desintegran se comparan al surgimiento de las teorías de la esquizofrenia como dominante cultural al final del siglo XX (desarrolladas por Ronald Laing, Gilles Deleuze, Felix Guattari, y Gregory Bateson, entre otros) y la deconstrucción de la racionalidad. Al realizar un análisis del cuento *Impostor* de Dick, Easterbrook (1995) señala cómo en este cuento Dick, al explorar el mito moderno de

la identidad propia se relaciona con lo que Maurice Merleau-Ponty llama *hyper-reflexión*, Jean Baudrillard *simulacrum* y Jacques Derrida *différance*.

Hasta este punto sólo se ha visto los aspectos que resaltan la importancia de las obras de Dick, pero Peter Fitting (1992), concluye que la obra de Dick no entra dentro de los límites académicos tradicionales de la literatura, pues sus novelas parecen mal escritas y sin cuidado, con caracterizaciones superficiales, argumentos confusos y otras similares desviaciones de lo que podría llamarse "buena escritura".

Esta contradicción en la apreciación de las obras de Dick se da en parte, como señala Robinson (1984), porque al igual que todos los escritores de ciencia ficción en Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta, Dick se vio forzado a escribir una gran cantidad de material literario para poder sostenerse económicamente, habiendo llegado a publicar hasta dieciséis novelas en un periodo de cinco años en la década de los sesenta, lo que causó una obra poco consistente, cuando no poco pulida.

Es por estos rasgos presentes en su obra por lo que Csicsery-Ronay (1992) dice que Dick después de su muerte en 1982, se convirtió más que en un monumento de la literatura, en un punto de controversia y disputa entre las diferentes apreciaciones de sus críticos.

Asimismo, Lem (1992) afirma que la crítica ha restringido el significado real de la obra de Dick, resaltando las similitudes de su obra literaria al resto de las obras de ciencia ficción, pero no analizando sus diferencias que son los elementos que rebasan las normas del subgénero de la ciencia ficción.

Para Csicsery-Ronay (1992), la teoría de Darko Suvin, Fredric Jameson, Carlo Pagetti y Peter Fitting, pertenecientes a la tendencia crítica neo-marxista, es que la obra de Dick tiene carácter subversivo en cuanto a lo que se considera convencional en la ciencia ficción, de lo convencional del realismo en la literatura, de la ideología científica y de lo que se entiende como la realidad basada en la concepción del mundo impuesto por el capitalismo y la ciencia.

El interés del autor de este trabajo no está en decidir qué o quién hace más o menos justicia a la obra de Dick, por lo tanto, para realizar el análisis de las novelas de Philip K. Dick, se utilizará en esta investigación el método creado por Deleuze y Guattari en su libro *Kafka, por una Literatura Menor* (1990). Este método se basa en la noción de que una literatura menor desarrolla en forma especial los *tensores* o *intensivos*, los cuales son elementos lingüísticos que permiten llevar hacia el límite una noción o rebasarla, llevándola así hacia nuevas líneas de intensidad, al introducir en la obra líneas en posición de ruptura al uso convencional del lenguaje, convirtiéndose así en una literatura verdaderamente revolucionaria. Por literatura menor se entiende no la literatura de un idioma inferior, sino la que una minoría hace dentro de una lengua mayor, por lo que se ve una fuerte desterritorialización del idioma en la búsqueda del discurso propio y que se puede aplicar a una variante de un género literario o subgénero que es como se va a entender en este estudio la ciencia ficción.

Para Deleuze y Guattari (1990) la obra es un rizoma. Es decir, una madriguera en la cual los elementos que guardan relación entre su contenido y su expresión producen un bloqueo funcional, una neutralización experimental del deseo; mientras que los tensores o intensivos

levantan el deseo en vez de hundirlo, desterritorializándolo y pasándolo a nuevas intensidades. No como un nuevo significado simbólico o metafórico, sino como una huida del significante.

Se decidió utilizar el método de Deleuze y Guattari (1990), tomando en cuenta el carácter de las novelas de ciencia ficción de Dick; en las cuales se ve, de acuerdo con Lem (1992), que en cierta medida viola las normas de la ciencia ficción como subgénero, adquiriendo mayores significados al tener adquisiciones alegóricas. Lem también compara la dificultad para situar las novelas de Dick en un género específico, tal como sucede con las obras de Kafka, estudiado por Deleuze y Guattari para el desarrollo de sus teorías.

El objetivo general de este trabajo es aportar con el método literario *desterritorialización* una nueva aproximación a las novelas de Dick, que permita realizar una lectura crítica adecuada al carácter de sus obras, para mejor apreciar el verdadero valor literario de estas.

1.1. ¿Que es ciencia ficción?

Primeramente, hay que señalar que la ciencia ficción es tomada como un subgénero literario basándose en la clasificación que José Martín (1973) hace de los géneros literarios, pues él toma toda variación del género tradicional de la novela como una subdivisión de este. Se hace la salvedad de que la mayor parte de los críticos de ciencia ficción norteamericanos citados en esta investigación lo clasifican, por el contrario, como un género literario. Delimitar de manera precisa qué es este subgénero literario es difícil

tomando en cuenta que, como dice David Hartwell (1996), desde la década de los treinta la ciencia ficción ha sido el lugar donde se ha recibido cualquier clase de extrañeza de la realidad mundana. La categoría de ciencia ficción ha sido utilizada, según Robinson (1984), como un término general para nombrar y clasificar narrativa que utiliza una variedad de temas, motivos o sistemas de imágenes diversas.

Asimismo, al investigar las definiciones que algunos críticos han dado sobre qué es la ciencia ficción, se puede encontrar distintas posturas en cuanto al carácter de este subgénero literario, pero al examinar, como se explica más adelante, algunas de estas definiciones y compararlas se encuentran similitudes que servirán para poder captar la esencia de la ciencia ficción.

Robinson (1984) al tratar de definir la ciencia ficción, dice que en la narrativa que está incluida en esta clasificación hay ciertos fenómenos, que aunque tienen poco en común entre ellos hay dos rasgos recurrentes, siendo estos: a) fenómenos que no existen en nuestro mundo, y b) elementos que se sitúan en el futuro. Ejemplos de estos son utopías y mundos caóticos, posguerra nuclear, encuentros con extraterrestres, robots, viajes en el tiempo, colonización de otros planetas, historias paralelas, viajes espaciales y fenómenos psíquicos o mayores habilidades mentales. La definición de ciencia ficción de este autor hace énfasis en los hechos que aparecen en el argumento de las narraciones propias del subgénero.

Otra aproximación a la ciencia ficción es desde el punto de vista de su relación con la realidad vivida del grupo humano en la cual se genera este tipo de obras literarias. La ciencia ficción según Sharona Ben-Tov (1995) expresa y refuerza ciertas ansiedades

culturales que surgieron durante la revolución científica y que continúan teniendo un profundo efecto en la vida moderna, siendo el reflejo de estas ansiedades las figuras literarias, las metáforas y las imágenes que este subgénero utiliza.

La ciencia ficción, continúa Ben-Tov, es el sueño acerca de la naturaleza y el control de la misma, por esto, en Estados Unidos de América algunos escritores buscan en este subgénero reemplazar la naturaleza con un mundo tecnológico hecho por el hombre, para retornar a la visión mística del paraíso terrenal en el nuevo mundo. La ciencia ficción deriva del romanticismo con una tendencia marcada hacia el mito del paraíso terrenal proveniente del Renacimiento, tomando a la utopía entre todas sus influencias como la base de su definitiva estructura poética. Así, la ciencia ficción es una narrativa que refuerza la actitud acerca de la naturaleza y la tecnología que subyace en la industrialización en países desarrollados, aunque el texto está deliberadamente escrito para oponerse a dicha actitud.

Otra visión de lo que es la ciencia ficción nos la da Hartwell (1996) al decirnos que en la ciencia ficción se puede encontrar una completa y maravillosa especulación, utilizando tanto teorías novedosas de cualquier campo de las ciencias (historia, economía, biología, ecología, psicología, etc.), así como ideas antiguas (controversias de religiones o posturas filosóficas). Hartwell resalta así la finalidad reflexiva de la ciencia ficción como punto central. Lo que a su vez coincide con la concepción que el mismo Dick tiene sobre este subgénero.

El propio Dick (1995) define la ciencia ficción como una literatura en la que tiene que haber un mundo ficticio, que debe ser una sociedad que no exista en realidad; pero que sí

sea una posibilidad de nuestra sociedad actual o conocida, incorporando un concepto o idea coherente que disloque a la sociedad presentada en la obra, creando así una nueva sociedad que produzca impacto en el lector. Dick resalta el valor de la ciencia ficción desde la posibilidad de ser una literatura especulativa. Él indica que una buena obra de ciencia ficción es la que estimula al lector causando en él una secuencia de ideas o figuras mentales que no se logra con el resto de la ficción. Una obra no es literatura de ciencia ficción sólo por el hecho de estar la narración situada en el futuro.

Se puede ver que existen varios criterios en cuanto a qué es ciencia ficción, coincidiendo en que la narrativa de este subgénero plantea o crea elementos que no existen en nuestra realidad real, es decir, no son elementos tomados de la realidad conocida (Dick, 1995; Hartwell, 1996 y Robinson 1984).

Esto requiere una explicación en cuanto al porqué la ciencia ficción existe como subgénero y no está en la categoría llana de ficción. Su rasgo fundamental (el incorporar elementos que no existen en nuestra realidad) le brinda una demarcación que lo separa de la ficción convencional. Aun así, esto genera otro problema que Robinson señala para la delimitación de la ciencia ficción, que es la separación entre este subgénero y la fantasía, y dice que se puede hablar de ciencia ficción cuando son descritos como avances tecnológicos los elementos afuera de nuestra realidad actual y están situados en un contexto de posible realidad futura al tener alguna relación con nuestro mundo actual, mientras que los elementos mágicos son catalogados como fantasía por la utilización de un lenguaje no científico y carecer de una relación con nuestra realidad al situar la historia en contextos que no remiten a la historia de nuestro mundo actual.

Por su lado, Ben-Tov (1995) opina que en la ciencia ficción el mito o la fantasía se racionalizan, remitiendo los fenómenos físicos a un conocimiento científico que le da significado al explicarlo, lo cual es comparable a lo que Dick dice en cuanto a que a este subgénero le incumbe lo que según opinión general es posible bajo ciertas circunstancias; mientras que la fantasía se refiere a lo que según opinión general es imposible.

Señala también Ben-Tov (1995) que las definiciones propuestas para diferenciar la ciencia ficción de la fantasía permite una mayor comprensión de lo que es la primera; pues como se puede ver aparece otro nuevo rasgo, que es una cierta credibilidad en los elementos narrativos que no existen en nuestro mundo actual, dándole la credibilidad a estos elementos la explicación o racionalización de los mismos, usualmente a través de un discurso tecnológico, en contraposición a lo mágico de la fantasía que no requiere otra explicación que en la magia misma.

Otro elemento útil para poder completar una definición más exacta de lo que es la ciencia ficción, la da Fitting (1992) quien dice que uno de los criterios más usados para separar las obras de ciencia ficción que merecen ser estudiadas críticamente, y ser incluidas en el currículum universitario, es el que aborden temas de contenido científico o filosófico. Lo cual vuelve a referimos a lo que Dick (1995) y Hartwell (1996) señalan como carácter principal de la ciencia ficción: resaltar la capacidad del subgénero para presentar ideas, teorías o conceptos, dándole así un carácter de literatura especulativa.

Con las propuestas antes presentadas llegamos a las siguientes determinaciones sobre la definición de lo que es la ciencia ficción:

- 1) Un subgénero literario que presenta en la narración fenómenos que no existen en la realidad y modo de vida actual.

- 2) Dichos fenómenos (inexistentes en la realidad real) cobran una factibilidad en el futuro al ser planteados de una forma coherente, creíble, y que a través de su racionalización o explicación por medio de un discurso tecnológico remite al lector a nuestro presente histórico.

- 3) La obra tiene un carácter especulativo en el que se presentan ideas, teorías o concepciones científicas o filosóficas posibles en el futuro.

1.2. Biografía de Philip K. Dick

Según Sutin (1989), Philip Kindred Dick y su hermana gemela Jane nacieron en Chicago, Illinois, el 16 de diciembre de 1928, pero Jane muere el 26 de enero de 1929. Sus padres Joseph Edgar Dick y Dorothy Grant Kindred se divorciaron cuando él tenía cuatro años, a los nueve se fue a vivir con su madre a Berkeley, California. Se interesó en la ciencia ficción a los doce años al leer por primera vez la revista *Stirring Science Stories* (*Impresionantes Historias Científicas*) convirtiéndose de allí en adelante en un lector asiduo de revistas "pulp" de ciencia ficción.

Dick era, según el autor, un niño inseguro e introvertido. El mismo Dick cuenta años más tarde a su tercera esposa Anne, que la razón por la cual él no podía funcionar bien en la

vida era porque había sido molestado sexualmente por un vecino homosexual, siendo este el hecho central que toma otro biógrafo de Dick, Greeg Rickman (1984), como el punto clave para interpretar toda su vida.

A los trece años escribe su primera novela *Return to Lilliput (Regreso a Lilliput)* y comienza también a publicar sus cuentos en un periódico local. Al iniciar la secundaria empieza a trabajar en una tienda de discos, para lo cual le sirvió su afición por la música clásica. Durante sus últimos años de secundaria casi no pudo asistir al colegio por lo que tuvo que recurrir a un profesor particular en casa, además de requerir sesiones regulares de psicoterapia, pues sufría de varias fobias, entre ellas el temor a los baños. Fue diagnosticado por uno de sus psicólogos como agorafóbico, y por otro como esquizofrénico. Sutin (1989) tiene sus reservas, afirmando que Dick era hipocondriaco en lo que respecta a su condición mental.

Al terminar la secundaria, Dick salió de la casa de su madre y su fue a vivir a un apartamento junto con varios jóvenes artistas homosexuales, como Robert Duncan, el poeta Jack Spicer y G. Ackerman (futuro historiador de arte y amante de Duncan). Dick, aunque no tenía experiencias homosexuales, comenzó a sentirse presionado por la idea de ser un homosexual sin haberse dado cuenta, situación que le creó malestar. En este ambiente surgió la inquietud por la escritura, al principio no de ciencia ficción; pero al presentársele la posibilidad de publicar sus obras de este subgénero literario, se dedica a este. Sus escritores favoritos eran John Dos Pasos, Richard Wrigh, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, Gustave Floubert, James Joyce y William Faulkner.

En 1948, Dick se casó con Jeanette Marlin, se divorció algunos meses después. El mismo año empezó a estudiar Filosofía en la Universidad de California, en Berkeley, pero abandonó la universidad dos meses después. En 1950 se casó con Kleo Apostolides.

Dick escribió varias novelas de ficción, pero todos los manuscritos fueron rechazados por las editoriales. Es hasta cuando conoce a A. Boucher, el editor de la revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction (Revista de Fantasía y Ciencia Ficción)*, que Dick empieza a escribir cuentos de ciencia ficción (Mackey, 1988), atraído por la libertad que hay en este género. En 1951 publica su primer cuento de ciencia ficción *Roog*, el cual es comprado por Boucher. Poco después Dick renunció a su trabajo en la tienda de discos para dedicarse sólo a escribir.

Rápidamente surgieron docenas de revistas de ciencia ficción, fue cuando Dick empezó a vender más cuentos. Hacia 1954 ya había vendido alrededor de 60 cuentos. Apareció su primera novela en 1955, llamada *Solar Lottery (Lotería solar)*, la cual muestra la influencia de Van Gogh por su argumento complejo y profusión de conspiraciones e historias secundarias (rasgo persistente en las demás obras de Dick).

Dick era diferente entre los escritores de ciencia ficción, dice Mackey (1988), por utilizar fuentes de las que usualmente no se servía este subgénero literario. La psicología, especialmente las teorías de Carl Jung y de la escuela europea de análisis existencial; la filosofía oriental como el Budismo Zen y el Taoísmo; la literatura alemana, los textos religiosos persas, la filosofía griega, la literatura del romanticismo y la teorías estéticas del Renacimiento fueron algunas de las influencias en la vastedad de elementos que se pueden encontrar en sus obras, las cuales tuvieron cada vez mayor relevancia al ir alejándose de la

crítica social (tendencia en sus primeras obras) y al dedicarse más a la especulación filosófica (Robinson, 1984 y Mackey, 1988). Con su novela *The Man in the High Castle* (*El hombre en el castillo alto*), publicada en 1952, Dick consiguió su primer gran éxito, ganando el Premio Hugo por la mejor novela del año.

Entre los años 1953 y 1954 Dick y su esposa Kleo recibieron varias visitas de agentes del FBI, pues ella asistía a manifestaciones políticas. Dick, por el contrario, nunca se afilió a ninguna organización, ni asistió a ningún encuentro político. Los agentes del FBI le propusieron a Dick y a su esposa que les pagarían todos sus gastos si aceptaban ir a estudiar a la Universidad de Nuevo México y servir de espías informando acerca de los activistas estudiantiles, propuesta que rechazaron. Según Sutin (1989) la importancia de estas visitas es clave en Dick, pues desde 1964 él creía que estaba bajo la vigilancia del FBI o de otra agencia, agravando su ya conocida paranoia.

En 1958 Dick y su esposa Kleo se trasladan de Berkeley a Point Reyes, en donde conoce a Anne Rubenstein de quien él se enamora. Se divorció de Kleo para casarse con Anne, quien tenía tres hijos y recientemente había quedado viuda. Durante el resto de los años cincuenta, como señala Robinson (1984) Dick escribe novelas de ficción que siguieron siendo rechazadas por las editoriales. No fue sino hasta en 1975 cuando apareció la única novela de ficción que publicaría en vida llamada *Confessions of a Crap Artist* (*Confesiones de un artista de basura*). Debe recordarse que su interés original era el de ser un escritor de ficción y no de ciencia ficción. En los años cincuenta Dick escribió ocho novelas de ciencia ficción las cuales fueron publicadas y ocho novelas de ficción, de las cuales siete fueron publicadas después de su muerte.

Dice Sutin (1989) que el matrimonio con Anne se desestabilizó debido a violencia familiar provocada por su paranoia. En esa época Dick ya usaba bastantes medicamentos, desde anfetaminas recetadas para su taquicardia, hasta antidepresivos, fluctuando entre sustancias aceleradoras y depresoras. Dick tenía un miedo excesivo a los gérmenes y llegó a pensar que Anne trataba de matarlo (así como, según él había matado a su anterior esposo), llegando incluso a tratar de internarla en un hospital psiquiátrico.

En 1963 Dick padeció de alucinaciones, una de las cuales le inspiró el personaje de Palmer Eldritch en la novela *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (*Los tres estigmas de Palmer Eldritch*), publicada en 1964. Poco tiempo después, como menciona Sutin (1989), por lo terrorífico de sus visiones Dick se convirtió a la Iglesia Episcopal en busca de apoyo espiritual.

Mackey (1988) dice que Dick a veces parecía estar viviendo en un mundo psicodélico parecido al de sus personajes, lo cual concuerda con la apreciación que el mismo Dick tenía de su vida. Utilizó principalmente anfetaminas, las cuales le permitieron producir la enorme cantidad de novelas que escribió para sostenerse con el producto de su producción de escritor, ya que durante los años cincuenta y sesenta la producción de ciencia ficción era muy mal remunerada, pues aparecía en los puestos de revista como una literatura barata.

En 1964 se divorció de Anne y se trasladó a Berkeley, conoció entonces a Nancy Hackett con quien se casó dos años después. Durante los años sesenta Dick publicó 17 novelas, bajó su producción literaria al comenzar los años sesenta. En 1970 da inicio el peor período en su vida. Se separa de Nancy y durante ese año alguien allanó su casa pero no robo nada, tan

sólo forzó sus archivos, lo cual le preocupó mucho; pues, como ya se dijo, se sentía perseguido por el FBI, la CIA, y hasta por los grupos comunistas y nazis. Dick dejó de escribir y empezó a usar drogas en gran cantidad, pasando hasta varios días sin dormir por el exceso de anfetaminas. Dos de sus amigos se fueron a vivir con él y su casa se convirtió en un lugar totalmente dedicado al consumo de drogas. Con las experiencias de este periodo escribió su novela *A Scanner Darkly (El observador oscuro)*, publicada en 1977, y que en el 2006 fue hecha película, con el mismo título en inglés que el de la novela y en español *Una mirada a la oscuridad*.

En 1972 Dick recibió una invitación para ir a un congreso de ciencia ficción en Vancouver, Canadá. Estando allí intentó suicidarse con sedantes. Desesperado y con el interés de dejar las anfetaminas, Dick entró en un centro para rehabilitación de drogadictos (para lo cual tuvo que fingirse como adicto a la heroína). Después de esto Dick se va al sur de California en donde conoce a Tessa Busby, con quien se casa, convirtiéndose en su quinta esposa. En estos primeros años de la década de los setenta se publicaron tres novelas que Dick había escrito anteriormente y en 1974 gana el premio “John W. Campbell” por la mejor novela *Flow My Tears, The Policeman Said (Fluyan mis lágrimas, dijo el policía)*, publicada en 1974.

Durante los meses de febrero a marzo de 1974 su vida toma un giro extraño, pues las alucinaciones regresan de una forma muy intensa, perdiendo la percepción de la realidad, pues llega a creer que él es alguien más y que la época en la que vive es otra. Escucha voces amenazadoras y ve luces de colores semejantes a las pinturas de Kandisky y Klee. Percibe una presencia que invade su mente, a la que llama VALIS (“Vast Activite Living

Intelligence System", Sistema Vasto Activo Viviente e Inteligente), en esta experiencia basa su novela *VALIS*, publicada en 1981, que es una de las novelas autobiográficas que escribió, sin dejar de introducir ciertos cambios a su realidad vivida, lo cual la coloca en el género de la ciencia ficción.

Sueños, luces, voces y visiones llenaron su mente de incógnitas, que generaron múltiples hipótesis tratando de explicar esos hechos. Dick cree en algunas oportunidades que es Dios el que se comunica con él, en otras Dionisio, el Espíritu Santo, su hermana gemela muerta, un hombre llamado Tomas de la primera era cristiana, extraterrestres y hasta la Academia Soviética de Ciencia probando transmisiones de microondas (soviética por las pinturas de Vasily Kandisky). Las voces las percibe a veces como entidades externas que lo instruyen y otras como parte de él mismo, llegando en ocasiones a apoderarse de él, controlando sus actos y pensamientos, mientras que él se percibe a sí mismo como un simple espectador. Jay Kinney (1991) dice que aunque han surgido muchas teorías en cuanto a la interpretación de lo que a Dick le pasa durante esta época (como epilepsia del lóbulo temporal, efectos secundarios del abuso de drogas y hasta trastorno de identidad disociativo), Kinney cree que es esquizofrenia.

Durante el año 1974 empezó a escribir su *Exégesis*, que son apuntes de las explicaciones de lo que le había sucedido a principios de ese año. Seguiría escribiendo durante las noches hasta su muerte en 1982, aunque no parecen haber sido realizados para imprimirse sí se han publicado fragmentos y selecciones, llegando a sumar más 8,000 hojas escritas a mano.

Poco a poco las visiones desaparecieron dejando a Dick más deprimido que antes. En 1976 se separa de su esposa Tessa e intenta nuevamente suicidarse; internándose él mismo posteriormente en un hospital psiquiátrico (en el cual solo pasa unos días).

Al final de su vida, Dick por fin consiguió cierta holgura económica con la venta de su obra *Do Androids Dream of Electric Sheeps? (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?)*, publicada en 1968, sobre la cual se realizó la película *Blade Runner*, que se exhibió en 1982. El 2 de marzo muere de un ataque cardiaco en Santa Ana, California, unas semanas antes de la exhibición de la película.

Sus novelas de ficción, rechazadas por las editoriales en los años cincuenta se empezaron a publicar desde 1984 con *The Man Whose Teeth were all Exactly Alike (El hombre cuyos dientes eran todos iguales)*, hasta *Gather Yourself Together (Reúnanse todos juntos)* en 1994, siendo la última en publicarse *Voices From the Street (Voces de la calle)* en 2007. En la bibliografía de Daniel Levack (1981) aparecen varias de sus obras traducidas a 19 idiomas, entre ellos español, francés, portugués, italiano, alemán, polaco, sueco, japonés y hebreo, publicado en 26 países además de Estados Unidos América.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En esta investigación se realizará un análisis literario de dos novelas de ciencia ficción de Dick, *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* y *UBIK*. Recurriendo a otras obras del autor sólo cuando sea necesario para poder esclarecer algún elemento de las novelas analizadas. Para poder contestar a las preguntas hechas por Csicsery-Ronay (1992) en relación a la obra de Dick: ¿Cómo se debe interpretar su obra literaria?, ¿Qué lectura podría ser aceptada como interesante? y ¿Qué cualidades de su obra vale la pena resaltar o discutir?

2.1. Objetivos

2.1.1. Objetivo General

Profundizar en las novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick, brindando elementos que nos ayuden a comprender la obra del autor y a valorar sus novelas con un sentido crítico. El obtener nuevas posibilidades de interpretación a través del método de análisis literario llamado *desterritorialización*.

2.1.2 Objetivos específicos

-Analizar cómo a través de la *desterritorialización* los límites impuestos por las normas de un género literario se amplían enriqueciendo la literatura, con elementos lingüísticos que llevan al discurso literario a una mayor intensidad.

-Introducir en Guatemala el interés por el estudio de la ciencia ficción, descubriendo el potencial, que este género literario tiene como nuevo vehículo de expresión.

2.2. Alcances y límites

Esta investigación, aunque pretende analizar la obra de Dick desde una nueva perspectiva, se centra principalmente en el análisis de dos de sus novelas de ciencia ficción, *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* y *UBIK*. Dejando de lado sus obras de ficción, tales como *Mary and the Giant* (*Mary y el gigante*), *The Broken Bubble* (*La burbuja rota*), o *Humpty Dumpty in Oakland* (*Humpty Dumpty en Oakland*), entre otras, con las cuales como indica Robinson (1984), Dick intentó inicialmente destacar como escritor.

Se dejará de lado el vasto material que comprende la obra de Dick, incluyendo más de cien cuentos de ciencia ficción, ensayos, cartas, apuntes personales (llamada por el autor *Exegesis*, que consta de más de 8,000 páginas) y otros. Aun así, es necesario reconocer que esta investigación, por su carácter de análisis sincrónico deja de lado el estudio de la evolución del estilo literario de Dick a través de su carrera de escritor; que abarca varias etapas con determinadas características.

Para la presente investigación es importante señalar que el análisis literario se realiza en las versiones de las novelas en inglés, idioma en el cual fueron escritas por Dick. Traduciendo el autor de esta investigación fragmentos que se citan (textuales o parafraseadas) para el análisis literario en este estudio. Esto se debe a dos razones. La primera, debido a la naturaleza del método de análisis utilizado para acercarse a las novelas de ciencia ficción de Dick, pues este se centra en encontrar los elementos lingüísticos que brinden mayor intensidad al discurso propio del autor, por lo que se trabajará el texto analizado en el

idioma en que fueron originalmente escritos, lo que permite una mejor apreciación de sus obras.

La segunda razón es, que las obras de Dick no se encuentran en su totalidad traducidas al español. Lo cual influye en este estudio, pues aunque como ya se indicó se analizaron solamente dos novelas principales de ciencia ficción de Dick, las demás obras servirán para enriquecer la interpretación de las obras analizadas cuando amplíen, refuercen o aclaren algún criterio para su interpretación.

Por último es importante señalar que existen varios artículos, ensayos y libros sobre las obras de Dick; pero la mayor parte de estos son inaccesibles al investigador. Pues mucho de este material fue publicado en revistas o libros cuyas ediciones están agotadas. Se tuvo que recurrir a la búsqueda vía Internet de ediciones en librerías de usados, tanto en los Estados Unidos como de Inglaterra, pero a pesar de esto hay mucho material al que no se pudo tener acceso. Lo cual restringe claramente la riqueza que mucho de este material hubiera podido aportar a esta investigación, pues los estudios de su obra son de una gran variedad de países (Estados Unidos, Inglaterra, España, Australia, Alemania, Francia, Japón, Italia y otros).

2.3. Aportes

Aunque desde la muerte de Dick en 1982 se han realizado una gran cantidad de ensayos, artículos, libros y estudios tanto de sus obras como de su vida, hasta el momento ninguno ha abordado sus novelas de ciencia ficción como un discurso de carácter revolucionario.

Al ser el principal valor de las obras de Dick la creación de un estilo literario propio, que rebasa los límites de lo que precisamente se tenía por ciencia ficción en la época en la que él escribe sus obras (Robinson, 1984 y Lem, 1992), se espera el poder brindar con este análisis literario elementos útiles para descubrir el valor de sus novelas, desde una nueva perspectiva al utilizar el método de *desterritorialización* creado Deleuze y Guattari.

Si bien la investigación trata específicamente sobre Dick, también se espera demostrar el valor que la metodología propuesta para el análisis literario llamado *literatura menor* podría tener en Guatemala, pues los rasgos de desterritorialización del discurso literario deben ser útiles para comprender y valorar el uso específico que los escritores de grupos determinados están realizando en sus obras, como es el caso de la literatura indígena. Asimismo, se espera a la vez abrir el campo en Guatemala para poder impulsar los estudios y el interés en la ciencia ficción, ya que hasta la fecha este subgénero no ha sido explorado en nuestro país; ni en su lectura e interpretación, ni como un campo literario que podría abrir nuevas posibilidades de expresión a los escritores nacionales.

La ciencia ficción es un rico recurso literario cuyo valor ha sido reconocido en los Estados Unidos de América, en Europa, en el Japón y en Australia. Creando especialidades universitarias de alto nivel, como el MA (Master of Arts) en ciencia ficción en la Universidad de Liverpool (en donde el único seminario dedicado al estudio de un autor individual es sobre Dick). En países hispanohablantes, la ciencia ficción ha adquirido reconocimiento principalmente en España, México Argentina y Cuba, siendo este último país el único caso en el que se nutrió de la ciencia ficción soviética. Existen varias publicaciones argentinas en donde se recopilan a autores hispanoamericanos de ciencia

ficción, como: *Primera antología de ciencia-ficción Latinoamericana* (1970) recopilado por Rodolfo Alonzo, o *Ciencia ficción: cuentos hispanoamericanos* (1994) selección de María Ferrera.

Julio Calvo Drago es el único autor guatemalteco que ha incursionado con su obra *Megadroide Morfo 99 contra el samurái Maldito* en el campo de la literatura de ciencia ficción, al incorporar elementos tecnológicos futuristas. Por el cual obtuvo el primer lugar en el concurso de relato Bancafé-el Periódico en 1998, posteriormente publicado por Editorial Cultura en el 2008. Es por esto que se espera que esta investigación aporte una nueva perspectiva en Guatemala.

III. MÉTODO

Se utilizará el de análisis literario llamado *desterritorialización*, creado por Deleuze y Guattari (1990), como instrumento de acercamiento a las novelas de Dick. Se espera con esto llegar a realizar un análisis literario que aporte elementos valiosos para la correcta interpretación y valoración de las obras de Dick, las cuales según varios de sus críticos no han sido analizadas de una manera adecuada (Csicsery-Ronay (1992) y Lem, (1992).

3.1. Libros analizados

La obra de Dick es numerosa. Antes de su muerte había publicado 42 libros, aparecen posteriormente 27 libros más publicados por primera vez, incluyendo el más reciente del 2007.

La presente investigación se centra únicamente en las novelas de ciencia ficción de Dick, las cuales llegan a 34, pero por lo extenso de su número se realizó una selección, para tratar de centrarse en las novelas que más representen los elementos innovadores en su obra, que le brindan valor literario, así también dificultades en su apreciación crítica.

En la presente investigación se tomarán para su análisis sólo las dos novelas de Dick en donde Robinson y Lem coinciden en señalar la “ruptura de la realidad”, siendo estas: *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* y *UBIK*.

Para hacer esta selección se tomaron en cuenta dos criterios. El primero fue lo que Robinson (1984) considera como el elemento central en las novelas de Dick, la “ruptura de la realidad”. Este elemento es una creación propia de Dick, en la que ocurre una crisis no en los personajes, sino en la realidad externa, la cual se desmorona. Esta ruptura se logra por varios medios en sus novelas: drogas futuristas, trances hipnóticos, viajes en el tiempo, accidentes tecnológicos, la acción de androides o extraterrestres, o estados anormales de semi-vida en suspensión artificial después de la muerte. Según Robinson (1984) las novelas en las cuales la “ruptura de la realidad” es un elemento innovador determinante en la narrativa son *UBIK* y *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, aunque como ya se indicó aparece en casi todas las novelas de ciencia ficción de Dick.

El segundo criterio que sirve para la escogencia de las dos obras que se analizarán, es la “inundación del caos” de la selección que hizo Lem (1992), resaltando también en ellas la “ruptura de la realidad”, lo cual aparece en: *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, *UBIK*, *Ahora espera el año pasado* y *El curador galáctico de cerámica*. Lem afirma que Dick crea en sus narraciones un mundo donde tanto la materia como el tiempo se distorsionan, donde ni la tecnología ni las capacidades humanas (actuales o futuras) pueden parar esa desintegración del mundo hacia el caos, siendo la particularidad de los mundos creados por Dick que la realidad es una profunda disociación, y duplicación que impide poder distinguir la realidad y la no-realidad. Como se puede ver para ambos, Robinson y Lem, el punto central de las obras de Dick es la “ruptura en la realidad”.

Es importante señalar que según algunos críticos hay otras obras que deben de ser consideradas como novelas principales, tales como *El hombre en el Castillo Alto*, que Sutin (1989) considera como fundamental, pues con ella Dick ganó el Premio Hugo en 1962, a la mejor novela de ciencia ficción. No obstante, ha sido descartada para esta investigación porque no presentan de manera sobresaliente la “ruptura de la realidad” como en las dos novelas escogidas.

3.1.1. Los tres estigmas de Palmer Eldritch

Esta novela se desarrolla en un futuro cercano, tanto en la Tierra como en una colonia espacial en Marte. La Tierra ha sido devastada por la polución, subiendo la temperatura global a escalas alarmantes. La emigración a las colonias espaciales es selectiva y forzada. Los colonos viven en estructuras subterráneas, en donde se olvidan de la superficie, dejando que los jardines de cultivo sean enterrados por el polvo. La vida en las colonias de Marte es más precaria que en la Tierra, lo cual empuja a los colonos a usar una droga llamada Can-D que les permite tener por unos minutos alucinaciones que son enfocadas en unos muñecos puestos en una maqueta, dando así la sensación de trasladarse al ámbito representado en las maquetas.

Al haber triunfado el capitalismo, las colonias marcianas no son más que un mercado de consumo. P. P. Layouts es la compañía que surte los muñecos, las maquetas y la droga. El monopolio que Leo Bulero, el presidente de P. P. Layouts, tiene sobre el mercado de las colonias se ve comprometido por el retorno de Palmer Eldritch, un científico que regresa de

un viaje de diez años a una región desconocida del espacio trayendo una nueva droga llamada Chew-Z.

Esta nueva droga es promovida por el slogan “Dios promete vida eterna, nosotros podemos darla.” Chew-Z modifica el tiempo permitiendo que en un segundo de tiempo normal el usuario viva indefinidamente un nuevo tiempo ilimitado, viajando hacia el futuro, el pasado o una realidad nueva creada por el propio usuario. Aun así en cualquiera de estas realidades alucinógenas aparece Palmer Eldritch, quien ya no es un simple humano, puesto que durante su viaje espacial un organismo superior se le ha incorporado. La presencia de Eldritch ya no se limita a los que han usado Chew-Z y han tenido ciertas experiencias alucinógenas; sino que se presenta en toda la realidad, siendo Eldritch lo único que aparenta ser absolutamente real.

El argumento que la novela desarrolla es cómo Leo Bulero y Barney Mayerson, un psíquico empleado de Bulero, intentan detener a Eldritch para que no se apodere de toda la realidad (todo su mercado de consumo).

En cuanto al narrador, Dick utiliza, al igual que en casi todas sus novelas, un punto de vista fluctuante. La narración está hecha en tercera persona pero centrándose en la apreciación de un personaje central que cambia en cada capítulo. Con esto, Dick pretende darle al lector una visión de la percepción subjetiva de los diversos personajes, lo cual permite introducirse en la novela desde diferentes apreciaciones de la realidad narrada. Esta técnica de narración refuerza la “ruptura de la realidad” desarrollada en el argumento, al fortalecer la apreciación en el lector de la completa subjetivación de la realidad caótica que Dick

presenta en sus novelas, al convertir toda seguridad externa en un mundo cambiante sin base segura o estable.

En la estructura de esta obra, contrario a lo usual en las demás novelas de Dick, casi toda la acción se realiza en un solo argumento narrativo (Bulero y Mayerson en contra de Eldritch) dejando de lado algunos argumentos secundarios que quedan solamente insinuados en la narración pero no desarrollados, tales como el sub-argumento creado por la ex-esposa de Mayerson y por su nuevo esposo, quienes buscan por medio de un tratamiento acelerar la evolución en sus cuerpos (lo cual era usual en esa época), o el argumento secundario de la vida de los personajes que viven en la colonia en Marte a la cual Mayerson va.

A criterio de Robinson (1984) esta centralización alrededor de un solo argumento principal en la narración es una deficiencia en la obra, lo cual es introducido por la irrupción de los viajes en el tiempo realizados por el uso de Chew-Z en la novela, pues al darle tanto protagonismo a este elemento (ruptura de la realidad por la droga) se dejan inconclusos los argumentos secundarios y no se utilizan algunos personajes creados en la narración.

Esta novela, como indica Levack (1981), fue nominada en 1965 para el Premio Nébula por mejor novela. Los críticos presentan diferentes puntos de vista al respecto, como es el caso de Suvin (1992) quien considera a esta novela casi una obra maestra, resaltando la representación que Dick hace del neo-capitalismo, pero a su vez criticando la introducción de elementos ontológico-religiosos.

En cuanto al tema central de la obra, este parece ser específicamente la dificultad de definir qué es la realidad, enfocado desde el problema que surge en cuanto a la apreciación personal de carácter subjetivo de la realidad y el tratar de brindarle objetividad a lo percibido.

3.1.2. UBIK

Esta novela se desarrolla principalmente en la Tierra. En lo concerniente al tiempo en que se sitúa el argumento de la obra, este parte de un futuro próximo en el siglo XXI, retrocediendo o fluctuando intermitentemente hasta los inicios del siglo XX.

El argumento inicia presentando un futuro en el cual las capacidades mentales paranormales son puestas al servicio de los consumidores, para realizar espionaje industrial o ver el futuro y así al conocerlo ponerse a la cabeza de la competencia (que es lo que realiza la compañía de Hollis); mientras que otras compañías (como la de Runciter) vende sus servicios anulando el efecto paranormal creado por las primeras.

Runciter es contratado por una compañía en la luna, que no es más que una trampa de Hollis. Al llegar a la Luna intentan matar a Runciter y a sus empleados, Runciter perece en el atentado y queda temporalmente al mando un empleado de éste, llamado Joe Chip. Los sobrevivientes logran escapar hacia la Tierra e intentan poner a Runciter en una cámara de suspensión artificial para mantenerlo en estado de semi-vida. Dicha práctica es usual en la Tierra; la misma esposa de Runciter está en un centro de mantenimiento de semi-vida,

desde donde dirige la compañía junto con su esposo; pero a Runciter no logran mantenerlo en semi-vida.

Suceden hechos extraños, como la muerte de varios de los compañeros de Joe Chip, o la regresión de toda la realidad a un tiempo pasado. Mientras tanto, Runciter se trata de comunicar por varios medios con los sobrevivientes, diciéndoles que son ellos y no Runciter quienes murieron en la luna.

La esposa de Runciter se le aparece a Joe Chip y le da un aerosol de Ubik, el cual sirve para estabilizar la realidad al darle existencia, que impide regresar en el tiempo hacia la no existencia. Al final de la novela a Runciter, quien está supuestamente en la realidad existente, le suceden los mismos fenómenos extraños que a Joe Chip.

La novela está narrada en tercera persona, pero casi todos los capítulos están presentados desde la perspectiva del personaje central (Joe Chip). Solamente algunos capítulos de la obra están situados desde la perspectiva de Runciter, los que sirven para complicar la trama del único argumento central, que es la historia de Joe Chip.

Dice Robinson (1984), *UBIK* es una de las novelas más importantes, pues en ella Dick logra cambiar el énfasis en las relaciones humanas al problema de la realidad, por esto es que la “ruptura de la realidad” se convierte en la experiencia central de la novela. *UBIK* es la novela en la que Dick intentó introducir inconsistencia en la estructura del texto, al hacer que los personajes, al igual que el lector, traten de encontrar una explicación coherente de los eventos en la narración. El lector, al igual que los personajes, es derrotado en el intento,

pues cada explicación posible se encuentra con otra que la anula. Dick se asegura de que ningún intento de explicar la novela pueda cubrir todos los elementos de la misma.

Tanto Lem (1992) como Robinson (1984) consideran la introducción de un argumento no explicado, o no creado racionalmente lógico, como un elemento innovador en la ciencia ficción. La cual trajo también sobre *UBIK* críticas contrarias, como las encontradas en Csicsery-Ronay (1992), el cual indica que Turner asegura que la inconsistencia del argumento refleja una novela mal creada, así como Suvin (1992) quien critica el giro que Dick realiza alejándose de la crítica social, para concentrarse en temas ontológico-religiosos.

Para poder reconocer el verdadero valor de la introducción de una narración ilógica como la que Dick realiza en *UBIK*, hay que tomar en cuenta que la ciencia ficción hasta ese momento se basaba en la creación de historias que fueron fundamentadas o explicadas de una forma racional, usualmente con un discurso científico (como se vio en el punto 1.2, en la sección I). Lo cual pondría a Dick en la posición de contravenir o frustrar las expectativas de lo que se esperaba encontrar en una novela de ciencia ficción. Por otro lado, K. Robinson reconoce que *UBIK* es la culminación de lo que se encuentra en otras novelas de Dick; tales como *El Mundo con el tiempo al revés* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*; que es una marcada tendencia a no dar explicaciones racionales al argumento. Estructura que está diseñada para contravenir lo normalmente aceptado como ciencia ficción, lo cual es apreciado por Turner o Gillespie como una deficiencia (Csicsery-Ronay, 1992)

En lo que respecta al tema central de la novela, este es la búsqueda de la verdadera naturaleza de la realidad, en contraposición con las imágenes creadas y creídas como reales. Esto se puede ver en el hecho del juego que Dick realiza entre los vivos y los muertos, o el cambio entre la realidad real y la realidad subjetiva que se acentúa en el final de la novela en donde este orden se intercambia, no dejando así reconocer cuál es el verdadero y cuál es el imaginario, si es que hay alguno verdadero.

3.2. Método de análisis literario:

La desterritorialización y la literatura menor.

Para poder situar y comprender con exactitud lo que es la *desterritorialización* como método de análisis literario se realizará una revisión de lo que Deleuze y Guattari exponen en los libros en los que trabajaron de forma conjunta, sobre el arte y específicamente la literatura.

Deleuze y Guattari en *¿Qué es Filosofía?* (1994, p.202) parten desde el hecho de que el hombre produce ideas que se “concatenan de acuerdo a un mínimo de reglas constantes”, permitiendo así que haya un orden; el cual previene que nuestras fantasías inunden nuestra percepción del mundo y llegué al caos mismo.

“Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que

huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 202).

Es así como a través de esta búsqueda de orden creamos tres planos básicos de referencia, que nos dan el orden necesario para tener una base en la cual nuestros pensamientos se sustentan. Estos planos son: el arte la ciencia y la filosofía. “De todo esto se componen nuestras opiniones. Pero el arte. La ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos.” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 203).

En el plano del arte es en donde se crean las sensaciones o figuras estéticas. “Los tres planos son irreductibles con sus elementos: plano de inmanencia de la filosofía, plano de composición del arte, plano de referencia o de coordenadas de la ciencia; forma de concepto, fuerza de la sensación, función del conocimiento; conceptos y personajes conceptuales, sensaciones y figuras estéticas.” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 218).

Los planos forman un territorio de referencias, el cual tiene que estar generando nuevas sensaciones, conceptos y coordenada para ampliarse. Esto es posible solo al introducirse al caos, al realizar la *desterritorialización* (literalmente salirse del territorio), para su posterior asimilación al ser reterritorializada en los planos de referencia.

“Las tres disciplinas producen por crisis o sacudidas, de manera diferente, y la sucesión es lo que permite hablar de progreso, en cada caso. Diríase que la lucha *contra el caos* no podría darse sin afinidad con el enemigo, porque hay una lucha que se desarrolla y adquiere

mayor importancia, *contra la opinión* que pretendía no obstante protegernos del propio caos.” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 204).

Al haber revisado de forma breve lo que para Deleuze y Guattari es el arte, se puede proceder a examinar lo que es la literatura. Desde la forma en que ellos definen el lenguaje y sus diferentes modalidades.

Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor* (1990, p.33) parten desde que el lenguaje es en sí una desterritorialización de los órganos físicos del habla, pues su función primaria es la alimentación, “cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos.”

Pero que a su vez se territorializa el lenguaje en el sentido. “Generalmente, en efecto, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.34). A este uso común del lenguaje, le llaman *extensivo* o *representativo*, en el cual se da un “bloqueo funcional del deseo, una neutralización experimental del deseo” (Deleuze y Guattari, 1990, p.12).

En contraposición al uso común del lenguaje, al abandonar el sentido en sí, Deleuze y Guattari lo designan como *lenguaje intensivo*, en el cual se permite que a través de su *desterritorialización* que se exprese el deseo. “Levanta el deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.13)

“Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, como las imágenes no forman ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades pura” (Deleuze y Guattari, 1990, p.36).

Este abandono del uso convencional del lenguaje al convertirse en un lenguaje intensivo, a través de la desterritorialización del mismo, es posibilita por la creación de elementos lingüísticos que permitan tender hacia el límite el lenguaje. Es entonces cuando “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus límites.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.39).

Esto se da debido a que al desterritorializar el lenguaje se creen elementos lingüísticos llamados *intensivos* o *tensores*. “Se podría llamar en general intensivos o tensores a los elementos lingüísticos, por diversos que sean, que expresan tensiones internas de una lengua.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.38).

Es así como la literatura pasa a ser algo más de lo que simplemente se pueda analizar su sentido, a forma de interpretación, para convertirse en lo que Deleuze y Guattari llama en *Kafka, por una literatura menor* (1990), un *protocolo de experiencia*. “Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia.” (1990, p. 17).

En su libro *A Thousand Plateaus (Un millar de plataformas, 1996)* Deleuze y Guattari explican cómo el rizoma de un libro no se desarrolla de una forma de parejas dicotómicas

(como se plantean las estructuras subyacentes de Levi Strauss); sino que más bien son un sistema de conexiones y ramificaciones múltiples. Una madriguera.

La metodología de acercamiento a la obra que ellos proponen se define por esta estructura particular. Pues al ser un rizoma, la obra tiene “múltiples entradas, de las que no se conoce las leyes de uso y distribución.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.11). Concluyen que para poder descubrir cómo está integrado el rizoma, se hace necesario entrar en la obra por cualquier parte sin importar que tan insignificante sea esta entrada. Buscando con qué otros elementos se conecta la entrada por donde se empezó, realizando un mapeo del rizoma, así como observando cómo se modifica el sistema de conexiones entre los distintos elementos si se entra por otro punto.

“El principio de entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.11).

Continúan Deleuze y Guattari (1990, p. 12) diciendo que la entrada en la novela se forma en relación a dos formas relativamente independientes: la *forma del contenido* y la *forma de expresión*. Esto produce un bloqueo funcional, una neutralización del deseo, al haber esta correspondencia entre la forma del contenido y la forma de la expresión lo cual lo separa de toda conexión con otros elementos, quedando como callejones sin salida.

Aun así, al tomar otro elemento en la obra que presente una oposición formal, una dicotomía en lo que respecta a la primera entrada, se puede establecer un elemento (el de la segunda entrada) en donde la forma de la expresión ya no corresponde con su respectiva

forma de contenido de ese mismo elemento. Creando una forma que exprese el deseo (en contra posición al bloqueo del deseo de la primera entrada), colocándose en una posición de ruptura, que busca la menor significancia posible; pero que consigue con esta línea de fuga una nueva intensidad al desterritorializar dichos elementos. Este elemento desterritorializado se abre no sólo a la expresión del deseo, sino que a nuevas conexiones con otros elementos creando series y conexiones diversas, al estar en una relación antitética con el primer elemento en donde el deseo se encuentra bloqueado (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 14-16).

Con este sistema de análisis de entradas múltiples Deleuze y Guattari (1990, p. 16) señalan que no se pretende encontrar arquetipos imaginarios, interpretaciones simbólicas, ni una estructura con oposiciones formales que den un significado. Lo que se busca es encontrar los tensores o intensivos en la obra, “llevando la desterritorialización hasta donde no quedan ya sino intensidades.” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 33).

Deleuze y Guattari definen la *literatura menor* como la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, dándole unas características específicas al manejo del lenguaje que no corresponden con el manejo convencional del lenguaje de la lengua mayor; siendo por esto la literatura menor es muy afectada por la desterritorialización.

“Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari, 1990, p.31).

Deleuze y Guattari (1990, pp. 28-30) señalan que las características de la literatura menor son: a) “un fuerte coeficiente de desterritorialización”, b) “en ellas todo es político”, pues por lo reducido de su espacio, hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política, y c) “todo adquiere un valor colectivo”, ya no hay sujetos solo hay dispositivos.

“No hay sujetos, sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*; y la literatura expresa estos dispositivos en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse.” (Deleuze y Guattari, 1990, p.31).

Deleuze y Guattari (1990, p. 117) señalan que: “un dispositivo, objeto por excelencia de la novela, tiene dos caras: es dispositivo colectivo de enunciación, es dispositivo maquinaico de deseo.” Expresa el deseo al recurrir a las líneas de fuga del significado, al desterritorializar la expresión y es colectivo en cuanto a que la obra, aunque sea una creación individual, el escritor se coloca en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, al forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad. El dispositivo se descubre no como una crítica social codificada, sino en una desterritorialización descodificada más intensa que cualquier crítica común, que expresan las fuerzas revolucionarias potenciales.

Para Deleuze y Guattari (1990, pp. 71-72): “La escritura tiene esta doble función: transcribir en dispositivos, desmontar los dispositivos.” Para entender cómo funcionan los dispositivos en la obra, ellos encuentran tres instancias: los *índices maquinaicos*, las

máquinas abstractas y los *dispositivos de máquina*. Es las relaciones entre estos, la forma en que la obra literaria se construye, y a su vez se desmonta a través de los elementos desterritorializados, y lo que el análisis realizado por Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor* (1990) intenta descifrar.

Retomando las ideas expuestas por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la Filosofía?* (1994), se puede determinar que la *desterritorialización* en la literatura menor al apartarse y crear elementos lingüísticos sin ninguna significación, es el retorno al caos abandonando toda norma convencional, el cual a la vez permite expresar el deseo al crear elementos lingüísticos que lleven a una nueva intensidad.

3.3. Procedimiento

Para poder desarrollar esta investigación se realizarán los siguientes pasos:

- A. Lectura detallada de dos novelas de ciencia ficción de Philip K. Dick que se tomaron como obras representativas para esta investigación (punto 1 de la sección III)

- B. Aplicación del sistema de entradas múltiples de Deleuze y Guattari a las novelas analizadas, para poder así localizar las conexiones existentes entre los diversos elementos narrativos, determinando los puntos de desterritorialización en las obras.

- C. Análisis de la forma en la que los elementos narrativos funcionan y se relacionan unos con otros en las obras analizadas, llegando a identificar los dispositivos en las novelas y la función que estos desempeñan.
- D. Explicación del valor revolucionario del discurso propio del autor en las novelas analizadas, en contraposición al manejo convencional del discurso literario que se tenía por norma en el subgénero de la ciencia ficción.

IV. RESULTADOS

Para el desarrollo del análisis de las novelas de Philip K. Dick se usa la abreviatura **LTE** para designar a *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* (1991) y **UB** para designar *UBIK* (1991).

4.1. Mapa del rizoma

Proponen Deleuze y Guattari (1990, p. 11) que se parte del postulado de que una obra literaria es un rizoma, cuyas “leyes de uso y de distribución no se conocen” por lo que se utilizará el sistema de entradas múltiples, con el fin de ir develando el “mapa del rizoma”, se toma un elemento cualquiera, “una entrada modesta”, como el *homeopape* en **UB** el cual es una máquina computarizada que se encarga de seleccionar e imprimir la información solicitada por el usuario, que consiste en una especie de periódico interactivo. Dick propone el *homeopape* como el medio por el cual las personas acceden a la información de una forma tecnificada y futurista con el fin de poder orientarse hacia la información que el usuario desee y no perderse entre la gran cantidad de datos disponibles. Por medio de las innovaciones futuristas que Dick plantea es posible tener acceso a través de recursos tecnológicos a información personalizada. Aun así es importante notar que a pesar de estos avances los datos presentados la mayor parte de las veces o no son los deseados, son falsos o simplemente son inútiles. Joe Chip le dice al *homeopape* “estos no son rumores”, que es lo que originalmente había pedido (Dick, 1991).

La información proveniente a través de recursos tecnológicos y la constante inutilidad de esta es un tema recurrente en las novelas de Dick. En *LTE* a pesar de que la información del *homeopape* inicialmente parezca ser valiosa cuando informa que Palmer Eldritch está vivo y ha vuelto al sistema solar, más adelante es claro que esta información no es suficiente. El mismo Lee Bulero, el rival de Eldritch le pide a uno de sus empleados que es *precog* (un clarividente) que le amplíe la información que hasta ese momento le fue dada por el *homeopape* para encontrarlo, pues “en un mes más aproximadamente mencionaran rutinariamente la localización de Eldritch.” (Dick, 1991).

En todas las novelas de ciencia ficción de Dick aparecen instrumentos parecidos al *homeopape*, los cuales son intentos desesperados de encontrar un ordenamiento, una información que sirva de base para la interpretación de la realidad a los personajes en las novelas. Como es el caso del SSA (*sub specie aeternitatis*), en la novela *El curador galáctico de cerámica* (Dick, 1994), que es una computadora que procesa una inmensa cantidad de datos emanados de dos personas a través de electrodos adheridos al cráneo, al analizar la información de acuerdo a probabilidades estadísticas, evalúa lo que podría pasar en la vida de las personas si ellas decidieran casarse o vivir juntas. En este caso el pronóstico científicamente calculado de que los dos personajes vivan felices juntos es erróneo, pues Joe Fernwright y Mali Yojez terminan separados al final de la novela.

En *La penúltima verdad* (1980) Dick lleva al extremo el uso de la tecnología para la desinformación de la realidad. Pues es a través de las imágenes creadas y transmitidas vía televisiva sobre una guerra que ya terminó hace años, cómo la clase dominante que vive sobre la superficie de la tierra, obliga a estar a las masas de trabajadores en refugios

subterráneos, por el temor a la destrucción y a la radiación nuclear que ven en la televisión. Mientras que en la superficie los robots soldados hechos por los refugiados bajo tierra se conviertan en los sirvientes de la clase dominante.

Deleuze y Guattari (1990, p. 12) señalan, que la entrada que se eligió para introducirse en la obra, no sólo está en conexión con otros elementos en la narración; sino que la entrada misma se forma con la conexión de dos formas relativamente independientes que son: a) la forma de la expresión, el implemento tecnológico para adquirir información, o sea al *homeopape*, u otro adelanto tecnológico, y b) la forma del contenido, lo inútil, falso o parcializado de esta información. Esta primera relación produce un bloqueo funcional, “una neutralización del deseo”. El elemento tecnológico, en el caso del *homeopape*, no permite que el deseo de ubicación o seguridad en la interpretación del mundo a través del acceso a los datos fiables se lleve a cabo. Se convierte en “un callejón sin salida”, en donde se “bloquea al deseo”, “lo separa de todas sus conexiones” en el rizoma de la obra, pero que paradójicamente al “formar parte del rizoma” permite ingresar a la obra.

Hasta aquí se podría transcribir lo anterior en la siguiente ecuación:

Forma de la expresión:	<i>homeopape</i> (elemento tecnológico)
-----	-----
Forma del contenido:	información sin utilidad (incertidumbre)

En contraposición a la información sin utilidad que es presentada a través de los elementos tecnológicos que cumplen a la inversa su función, estaría la información útil, que sería lo

único que brindaría algún sentido de seguridad o confiabilidad en la percepción que de la realidad se pueda crear el personaje y que paradójicamente no viene del avance tecnológico, sino más bien de la intromisión de lo irreal o alucinante en las novelas de Dick.

En el caso de **UB** se puede ver de qué manera la intromisión de lo irreal o absurdo es por donde la información útil llega a los personajes. Runciter, al que creen muerto, trata de comunicarse con Joe Chip y sus demás empleados que son los que verdaderamente están muertos, o en este caso en suspensión artificial de semi-vida, les dice a través de un mensaje escrito en una pared de un baño: “brinca en el mingitorio y párate de cabeza. Yo soy el que está vivo y todos ustedes son los muertos.” (Dick, 1991). Igualmente en una irrupción de algo anómalo en la realidad, que es lo que Robinson (1984) llama “ruptura de la realidad”- cuya definición se dio en el punto 1 del capítulo III -, se brinda una información más útil que cualquier elemento tecnológico hubiera podido brindarle a los personajes en cuanto a su estado real. Otro ejemplo similar es la nota que Joe Chip encuentra al ir a comprar una caja de cigarrillos a una tienda, al abrirla ve que está vacía, excepto por una nota del supuesto fallecido Runciter. O cuando a Joe Chip y a los otros personajes les aparece el rostro de Runciter en las monedas, en vez de las de Walt Disney o Fidel Castro, comunes para el mundo de su época.

En **LTE** ocurre algo similar, solo que es a través de las alucinaciones inducidas por la droga Chew-Z, la que paradójicamente les muestra la *absoluta realidad*, por medio de la información dada por la introducción de lo absurdo. *La esencia detrás de la mera apariencia*. Lo que Dick llama *Estigma*. La intromisión de lo irreal le sirve tanto a Barney

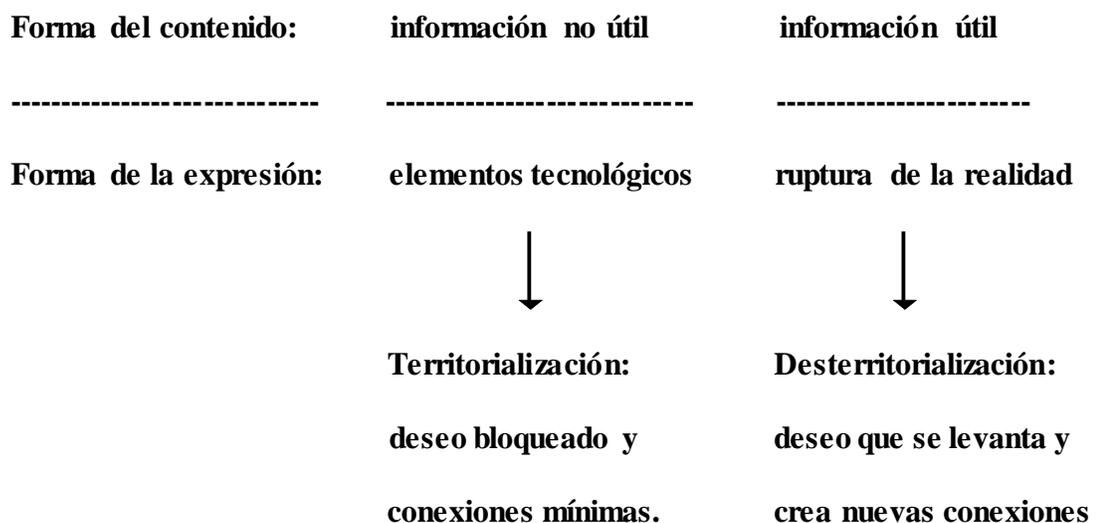
Mayerson y a Leo Bulero, aunque parezca lo contrario, para poder acceder a información útil en cuanto a lo que el futuro les depara. Especialmente por las cualidades del Chew-Z, pues la droga les permite viajar en el tiempo y en el espacio, enseñándoles cuáles serán los resultados futuros de sus acciones en el presente. Como en el pasaje en que Leo Bulero ve en el futuro un monumento que le revela su destino, que es el “vencer en combate al enemigo del sistema solar Palmer Eldritch” (Dick, 1991). En este caso las rupturas de la realidad, para usar la terminología de Robinson (1984) creadas por la droga son las que permiten una percepción más real y profunda de la realidad en su más profunda esencia ontológica, propiciada por la información dada por las alucinaciones inducidas por el Chew-Z.

Esta irrupción de lo absurdo o del caos también es usual en las novelas de Dick, (Lem, 1992 y Robinson, 1984). En *El laberinto de la muerte* (Dick, 1994), al estar a punto de suicidarse, a Seth Morley, el protagonista principal, se le aparece una alucinación de un dios creado por él mismo en una computadora para generar ilusiones de realidad virtual, siendo está una visión divina y falsa a la vez, que lo ayuda a sobrepasar su patética realidad, convirtiéndose así en su salvador. Mientras en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick, 1996), Rick Deckard un cazador de androides es ayudado por Mercer, que es una especie de dios, apareciéndosele como tal y diciéndole en donde lo iban a emboscar los androides rebeldes; aun así el mismo Deckard –y en este caso el lector también– sabe que Mercer no es nada más que una película realizada con un mal escenario, protagonizada por un actor viejo, alcohólico y en decadencia, cuya comunión con él es inducida a través de un aparato de realidad virtual a todos los creyentes, con la finalidad de crear en ellos una experiencia mística. Asimismo, en el mundo post apocalíptico creado por

Dick en *Dios de la ira* (1980, novela co-escrita con Roger Zelazney) Pete a través de la ingestión de diferentes drogas trasciende la realidad ordinaria para vislumbrar lo absoluto, cree que sus visiones son totalmente reales.

El elemento alucinante en las obras de Dick, de acuerdo con Deleuzze y Guattari (1990, p. 13) abre nuevas posibilidades, “hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades”. Queda así esta nueva relación: a) la forma del contenido, “la información útil” (en contra posición a la anterior que era la información no útil), y b) la forma de la expresión: “lo absurdo, lo irreal, lo ilógico, lo místico”, o para llamarlo de alguna forma, la ruptura de la realidad. En donde se “levanta al deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa”, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades.

Se podría transcribir lo anterior en la siguiente ecuación:



Al haber encontrado la manera en que esta primera entrada se conecta con otros elementos en las novelas analizadas; se procede, de la forma en que proponen Deleuzze y Guattari (1990, p.11) a observar “cuál es el mapa del rizoma y cómo se modifica inmediatamente si entramos por otro punto”. Se toma otro elemento cualquiera, algo común que aparezca en las obras analizadas, como las naves espaciales.

En **UB** al principio de la novela una nave espacial es la que lleva a Runciter y a sus empleados a la luna a realizar un trabajo. Inicialmente la nave espacial cumple su cometido al transportar a sus pasajeros a su destino; pero en este caso la nave espacial los ha llevado a una trampa, sirve así para una función perniciosa más que de beneficio. Al llegar a la luna Runciter y sus empleados son atacados por un robot-bomba, quitándole la vida a Runciter. Asimismo, los otros medios de transporte tienen una función similar, lo cual señala la manera en que la segunda entrada (nave espacial) se conecta con otros elementos en la narración. Al darse cuenta Joe Chip de que ir al funeral de Runciter en Des Moines podría ser su única oportunidad para descubrir por qué la realidad regresa al pasado y qué objeto tienen las extrañas manifestaciones de Runciter, se da cuenta de que no puede usar siquiera el elevador para bajar de su apartamento; pues este ya no solamente podría cumplir con su función de transportarlo de un piso a otro, sino también lo podría retroceder a una realidad más antigua. De igual forma, el carro que Joe Chip usa para llegar al aeropuerto y que intenta cambiar para pagarle a algún piloto aviador que lo lleve a Des Moines, aunque lo transporte en efecto al lugar deseado, siempre tiene un aspecto que restringe que el vehículo cumpla con su función a cabalidad; pues al querer cambiar el La Sale modelo 39 este se convierte en un Ford modelo 29 “casi sin ningún valor”, que obstaculiza momentáneamente que llegue a su destino (Dick, 1991).

En **LTE** se encuentra la misma deficiencia que caracteriza a los vehículos de transporte tecnológicos. Leo Bulero desde una nave espacial encuentra, ataca y destruye la nave en la que iba Palmer Eldritch. Pero este intento a su vez se ve anulado por que la conciencia de Eldritch puede transferirse a otras personas que han usado la droga Chew-Z, estando entre ellos el mismo Leo Bulero y sus acompañantes. “Él puede sobreponerse a la muerte” (Dick, 1991). A través de esta paradoja la función de la nave de Leo Bulero, que consistía en transportarlo a donde Palmer Eldritch se encuentra para matarlo, queda imposibilitada de cumplir su función. La misma nave de Palmer Eldritch es anulada al ser destruida, quedando dos vehículos de transporte inservibles.

En otras novelas de Dick, también se puede ver la misma función restringida de los vehículos tecnológicos de transporte para la amplia potencialidad que podrían tener. En *El laberinto de la muerte* (1980), toda la novela se desarrolla en una nave espacial que se encuentra dañada girando alrededor de una estrella lejana, en la cual los tripulantes no tienen nada más que hacer que introducirse en fantasías colectivas, inducidos a través de un aparato que dirige los sueños de los tripulantes dándoles la sensación de ser hechos reales, para escapar a su situación real, que es el estar esperando la muerte próxima al acabárseles los suministros. En la novela *Invasión divina* (1991) la nave en donde un dios viene encarnado en el vientre de una mujer para volver de su exilio en un remoto planeta del sistema CY30-CY30B, sufre un accidente al llegar a la tierra, el cual hace que Manny -la encarnación de dios- crezca con una deficiencia mental, lo que parcializa sus facultades y el conocimiento de sí mismo. Que es otro ejemplo de cómo las naves espaciales siempre van asociadas con alguna deficiencia o parcialidad en su potencial función.

La segunda entrada, que constituye las naves espaciales, está en relación con otros elementos en la narración, por ejemplo: a) forma de la expresión: *nave espacial* u *otro medio tecnológico de transporte*, y b) forma del contenido: *su imposibilidad de llenar su función de una forma totalmente de acuerdo a su potencial*.

	nave espacial
Forma de la expresión:	(medio tecnológico de transporte)
-----	-----
Forma del contenido:	función parcializada o restringida

En contraposición a esta función parcializada está el elemento que posibilita el movimiento de los personajes en un rango mayor, que permite alcanzar sus posibilidades potenciales de estos en la obra, al igual que en la primera entrada analizada no viene de la tecnología, sino que de la intromisión de elementos que rompen la realidad común y que crean una realidad alterna. La ruptura de la realidad, en **LTS** es el uso de las *drogas traslativas* lo que posibilita una mayor función, en comparación a los implementos tecnológicos para transportarse cuya acción como ya se vio, es restringida. “Can-D”, la droga que es reemplazada por la que Eldritch trae del espacio, sirve para que los colonos en Marte puedan tener una alucinación colectiva de estar en la Tierra. Aunque esta traslación es ficticia por no ser más que una alucinación producida por la droga, sirve su cometido de aliviar la miseria en que viven los colonos; debido al exilio forzado, les sirve más que las naves espaciales o cualquier otro avance tecnológico, pues no pueden regresar porque la Tierra en su mayor parte no es habitable debido al sobre calentamiento climático y las disposiciones gubernamentales. Por otro lado, la nueva droga traída por Palmer Eldritch,

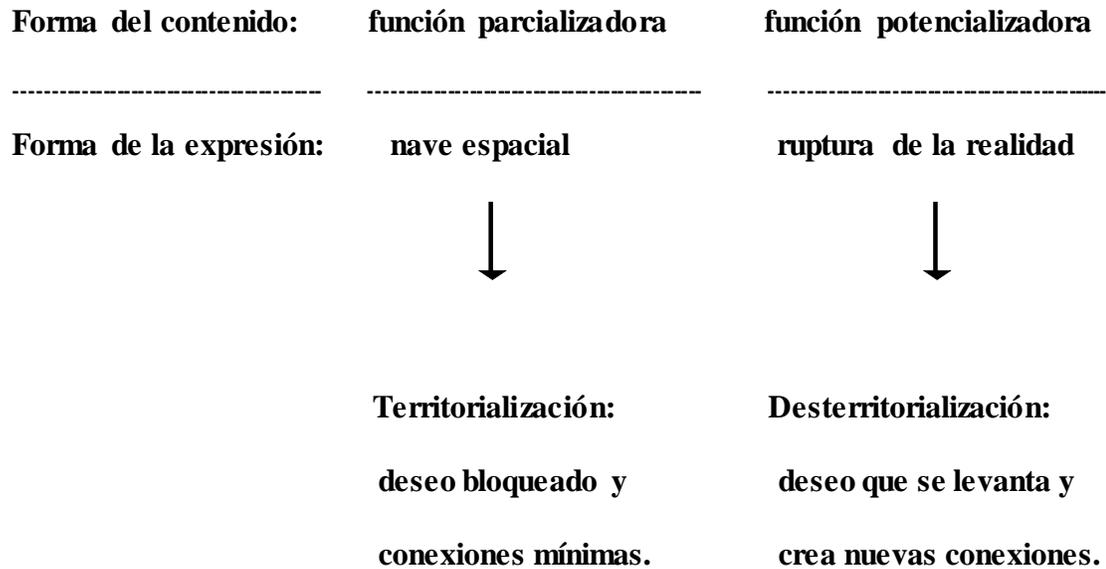
llamada “Chew-Z”, es más que un simple alucinante, pues esta crea una verdadera distorsión en el tiempo y en el espacio, llevando a los usuarios no a una ilusión, sino que al lugar y al tiempo que ellos deseen. “Dios promete vida eterna. Nosotros podemos darla.”, dice Eldritch (Dick, 1991). Esta ruptura de la realidad creada por la droga sirve más eficazmente a los personajes para trasladarse que cualquier avance tecnológico. Tanto a Palmer Eldritch -le permite expandir su presencia como si fuera un dios-, como a Leo Bulero -le permite ver el futuro.

En **UB** también es la intromisión de lo fantástico lo que permite a los protagonistas el poder desarrollarse, puesto que es Ubik (substancia que sirve para brindarle existencia y actualidad a los entes fenomenológicos) el que mantiene toda la realidad de Joe Chip y los demás que se encuentran en estado de semi-vida, así como a ellos mismos al “parar el proceso (de la muerte) por el aerosol de Ubik.” (Dick, 1991).

Esta capacidad de trasladarse o expandir las potencialidades de los protagonistas se da a través de las rupturas de la realidad, aunque estas rupturas sean mediadas por distintos elementos. En *El mundo que Jones hizo* (Dick, 1993), Jones con su capacidad de vivenciar lo que va a ser su vida un año antes de que suceda en la realidad, logra anticipar sus propios errores y su asesinato, conjugando todos los hechos para que a su muerte él se convierta en un nuevo mecías, e inmortalizarse en una figura mítica. En *El laberinto de la muerte* (Dick, 1980) es Mercer, una deidad ficticia creada por los tripulantes de la nave que flota a la deriva, y que salva a Seth Morley del suicidio para escapar de la difícil situación en la que se encuentra, al llevarlo a otra realidad. Como se puede notar, es otra vez la ruptura de la realidad lo que crea una nueva opción, al permitir otras conexiones en el mapa del rizoma

de las novelas de Dick. Se establece así la relación: a) forma de la expresión *ruptura de la realidad*, y b) forma del contenido: *función potencializadora*.

Se podría transcribir lo anterior en la siguiente ecuación:



Al igual que en la primera entrada analizada, el punto de desterritorialización se da entre la correspondencia antitética entre ambas formas del contenido y la completa la incorrespondencia entre las formas de la expresión, al sacar el lenguaje de su uso normal -o sea una correspondencia entre significantes y significados socialmente establecida y aceptada, lo cual crea una línea de fuga en el elemento nuevo.

Deleuze y Guattari (1996) señalan que no se trata de una “simple oposición binaria” las relaciones rizomáticas ya establecidas hasta este punto entre la forma de la expresión y la forma del contenido, pues esto formaría una “dicotomía”, más que un rizoma. Lo que Dick intenta aquí, afirman Deleuze y Guattari (1990) es “desprenderse de la cadena de

significantes” y crear una “línea de fuga”, que ejerza una acción en los demás elementos en la narración. Las rupturas de la realidad son los elementos que crean “líneas de intensidad” nuevas y que generan una rebelión en la obra de Dick. Lo que K. Robinson (1984) llamó el punto central de las obras de Dick, lo que Lem (1992) propone como el retorno al caos, o lo que para Csicsery-Ronay (1994) es el aspecto en las obras de Dick que han eludido todos sus críticos.

Para Deleuze y Guattari (1994) esta desterritorialización no es la creación de una simbología específica, que se pueda interpretar, sino la de una experimentación creadora de “sensaciones y figuras estéticas”, que es la finalidad del “plano de la composición” o del arte. Las rupturas de la realidad tienen el fin de alcanzar unas intensidades en donde se deshacen todas las formas, “creando una materia no formada de signos asignificantes”.

Como se puede ver en los ejemplos anteriores la significación convencional se rompe al trastocar la relación que sería la más lógica entre:

tecnología + ciencia = utilidad,

transfiriéndola a:

tecnología + ciencia = INUTILIDAD

Creando un nuevo orden que no es lógico, pues trasciende el significado, es en donde se encuentra la asignificación, en contraposición con el orden del lenguaje simbólico convencional. Que a la vez aunque este vacío de significado, está lleno de intensidad en su propia desterritorialización.

ruptura de la realidad = irreal = UTIL

Con lo anteriormente encontrado se llega a determinar lo siguiente:

1) En **UB** la desterritorialización es palpable cuando lo fantástico irrumpe en la novela, a través de la introducción del estado de semi-vida en la narración, lo que produce los siguientes fenómenos: a) la regresión de los entes en el tiempo b) las manifestaciones anormales: mensajes escritos, sonoros y visuales de Runciter, y c) el Ubik como sustancia dadora de existencia.

2) En **LTE** los elementos en la narración en donde se encuentra desterritorialización, también se da cuando lo fantástico irrumpe en la novela, a través de la introducción de la droga futurista en la narración, lo que produce los siguientes fenómenos: a) los viajes en el tiempo y en el espacio inducidos por la droga, b) el traslado de la consciencia de una persona (Palmer Eldritch) a otras personas (los usuarios de la droga), c) la manipulación de la realidad por parte del usuario de la droga (capacidad de crear objetos o lugares inexistentes) y d) la capacidad de vivir eternamente.

3) En ambas novelas los puntos de desterritorialización se circunscriben al fenómeno de la ruptura de la realidad.

4.2. Dispositivos

Al haber localizado los elementos en la narración en donde se puede encontrar desterritorialización - incorrespondencia entre dos formas de expresión, cuyas formas del

contenido correspondan de una forma antitética (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 16-17); se procede a examinar cómo están dispuestos estos en la obra, pues “es totalmente inútil inventariar un tema en un escritor si no se pregunta qué importancia tiene en la obra, es decir, exactamente cómo funciona (y no su sentido).”

Para Deleuze y Guattari (1990, p. 71) en la literatura menor, la escritura tiene una doble función: “transcribir en dispositivos, desmontar en dispositivos”. Los dispositivos son los elementos por los cuales se realiza la desterritorialización en el texto. Primeramente hay que definir qué función tiene cada uno de los elementos desterritorializados en **UB** y **LTE**. Pues como ellos mismos señalan, existen “instancias como encajadas unas dentro de otras: primero los *índices maquínicos*, después las *máquinas abstractas* y, por fin, los *dispositivos de maquina*”.

Deleuze y Guattari (1990, pp. 71-72) definen estas tres instancias de la siguiente forma: A) los *índices maquínicos* como “los signos de un dispositivo que todavía no se ha separado ni desmontado por sí mismo, porque no se puede distinguir sino las piezas que lo componen”. Son partes de un dispositivo mayor el cual los rebasa, y del que todavía se desconoce cómo están articuladas sus partes. B) Las *máquinas abstractas* son elementos que no existen separados de los dispositivos concretos sociales-políticos que enuncian en su propia expresión, quedan así restringidos sin posibilidad de una verdadera y total fuga del significado, sin poder ser más que lo que ellos mismos socialmente enuncian. Maquinas “completamente montadas, pero en este caso no funcionan”, por sí mismas. C) *dispositivo maquínico*, son elementos que se desmontan de la obra, quedan así totalmente separados de la cadena de significaciones y se prestan tan sólo a la experimentación. El *dispositivo*

maquínico, al igual que la *máquina abstracta*, descubre una crítica social pero descodificada, o sea desterritorializada. “El dispositivo se descubre no en una crítica social todavía codificada y territorial, sino en una descodificación, en una desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 73)

Es por esto que un dispositivo, señalan Deleuze y Guattari (1990, p. 117), “tiene dos caras: dispositivo colectivo de enunciación y dispositivo maquínico del deseo”, porque atraviesa el campo de lo social en una crítica descodificada, y a su vez permite al deseo irrumpir al desterritorializar la expresión. Por lo que se inició este análisis localizando los elementos de desterritorialización de las novelas analizadas.

El dispositivo “siempre tiene una línea de fuga por la cual él mismo huye y hace que huyan sus enunciados o sus expresiones que se desarticulan, así como sus contenidos que se deforman o se metamorfosean; o más aún, lo que es lo mismo, que el dispositivo se extiende hasta penetrar en un campo de inmanencia ilimitada” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 124); inmanencia puesto que no trasciende hacia algo más que lo que es en sí, pura forma lingüística descodificada, e ilimitada puesto que al ser asignificante no tiene ninguna restricción semántica específica.

El primer elemento en **UB** en donde se encontró desterritorialización es en la regresión de los entes en el tiempo, lo cual Dick propone en la novela como el efecto causado por dos circunstancias respectivamente; el estado de semi-vida en el cual se encuentra Joe Chip y los demás empleados de Runciter, y el efecto que Jory crea al alimentarse de la energía que

está a su alrededor -tanto de los objetos como de los sujetos - , degradando la realidad a unas etapas previas, menos desarrolladas y más arcaicas.

En este elemento se produce una clara irrupción del caos en la narrativa, al ocurrir algo totalmente anómalo e inusual (la regresión de la realidad), es por esto por lo que allí se encuentra una línea de fuga que propicia la desterritorialización. Aun así, hay que tomar en cuenta que esta regresión se da a partir del hecho de que los personajes que experimentan este fenómeno se encuentran en semi-vida; la cual limita este elemento a una causa específica. Por esto, esta desterritorialización se entiende como una máquina abstracta, debido a su propia limitación causal. Este elemento, al igual que toda máquina abstracta (esto ya se vio al principio de esta parte) tiene un dispositivo concreto socio-político.

El estado de semi-vida es propiciado, según Freedman (1995) por la búsqueda intrínseca de la comodidad en una sociedad capitalista de consumo, la cual es producida por los avances tecnológicos, que llegan incluso a crear una indiferenciación entre vida y muerte. De esto se deduce que el dispositivo concreto social-político es una crítica a la tecnología, la cual en este caso, aunque pueda prolongar la existencia del individuo, lo hace de una forma parcializada que es más aterradora e insegura que la ya imprevisible vida real. La tecnología para Dick, afirma Pagetti (1992), crea un “infierno tecnológico eterno en donde la humanidad ha quedado condenada.” Queda este elemento restringido a su propio mensaje codificado (y no descodificado como en un dispositivo maquínico), sin generar mayores conexiones con otros elementos.

El segundo elemento de desterritorialización en **UB** lo constituyen las manifestaciones anormales: mensajes escritos, sonoros y visuales de Runciter, aunque estos, a su vez, se podrían referir completamente al estado de semi-vida en el que se encuentran los receptores de estos (Joe Chip y los demás empleados de Runciter). Es el final de la novela lo que completa este elemento al desterritorializarlo por completo, al perder así toda referencia significativa. Al final de la obra a Runciter (el único realmente vivo) le aparece una ficha de cincuenta centavos con la cara de Joe Chip, se da así uno de los fenómenos propios del estado de semi-vida, sólo que ahora en la realidad.

Dick (1991) termina la novela con: “Este era sólo el comienzo.” Lo cual hace huir en una línea de fuga a este elemento, al desarticularlo de toda interpretación posible que lleve a una solución temática o argumentativa única, queda tan sólo la experimentación que Dick realiza al crear este dispositivo maquínico, pues atraviesa el campo de lo social en una crítica descodificada y a su vez permite al deseo irrumpir al desterritorializar la expresión. Esto se logra al anular las explicaciones que se da de las manifestaciones, pues al final ya no es el estado de semi-vida lo que las propicia. Este dispositivo, como ya se dijo anteriormente, tiene un dispositivo colectivo de enunciación que se expresa “en las condiciones que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse.” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 31).

En este dispositivo (manifestaciones anormales), se puede ver que hay otro elemento en la narración que se une a este y que aporta otro criterio que ayuda a captar mejor de qué forma funciona, y es la interacción que los objetos tienen con los personajes: las puertas de

entrada, los *homeopapes* y hasta las tazas de café cobran al usuario, exigiéndoles verbalmente que efectúen el pago (a los objetos mismos) para sufragar el servicio que se les prestará. “Yo lo demandaré”, le dice la puerta a Joe Chip el cual le responde “Yo nunca he sido demandado por una puerta. Pero supongo que puedo vivir con ello.” (Dick, 1991).

Esto junto con las manifestaciones anormales (caras que aparecen en las monedas que no deberían de estar, teléfonos que transmiten voces desde el otro lado de la realidad en la cual se está, videos prégrabados que no sólo se presentan a los televidentes sino que a su vez interactúan con ellos, entre otros) le brindan una categoría de casi-vivos a los objetos, en la cual se basa la interpretación de Freedman (1995) sobre las obras de Dick como manifestación literaria de la paranoia, emanada de una sociedad capitalista de consumo. Es importante en este momento dejar claro que, Deleuze y Guattari (1990) establecen que el método de análisis literario empleado en esta investigación se basa en la necesidad de encontrar cómo estos dispositivos funcionan en la obra y cómo se relacionan con otros elementos, creando así nuevas posibilidades, conexiones y materia asignificante debido a su desterritorialización. Deja de lado el aspecto que permita ver cómo está dispuesta la obra literaria, un análisis de significados simbólicos, alegóricos o semánticos de estos dispositivos, pues lo que interesa es ver de qué forma funcionan los dispositivos en la obra. El tercer elemento en donde se pudo encontrar desterritorialización en **UB** es el Ubik en sí, como substancia dadora de existencia o actualidad a los objetos y a los sujetos. Este elemento tiene una configuración muy interesante, pues no sólo Dick propone que el Ubik es el dador de existencia a la esencia de la realidad, asumiendo características del ser necesario (al estilo Aristotélico), sino que la unifica con la comercialización e invención por parte de los personajes, la cual le brinda cierta contingencia al anterior absoluto. Ubik

es entonces el símbolo de lo necesario y lo contingente en un objeto al mismo tiempo. Ubik es el sustentar de todo, la causa del origen de la realidad, pero a la vez es un producto creado por los hombres. Los epígrafes de los diecisiete capítulos de **UB**, escritos también por Dick, son pequeños textos que asemejan anuncios publicitarios en los cuales se promociona la substancia Ubik, tienen en cada uno de ellos una función diferente. El Ubik es ofrecido en calidad de un artefacto eléctrico, cerveza, café, aderezo para ensalada, analgésico, una cuchilla de rasuradora, protector de superficies, una firma financiera, un acondicionador de cabello, un desodorante, un somnífero, un alimento, un sostén de mujer, bolsas plásticas, un antiséptico bucal, un cereal y por último Dios.

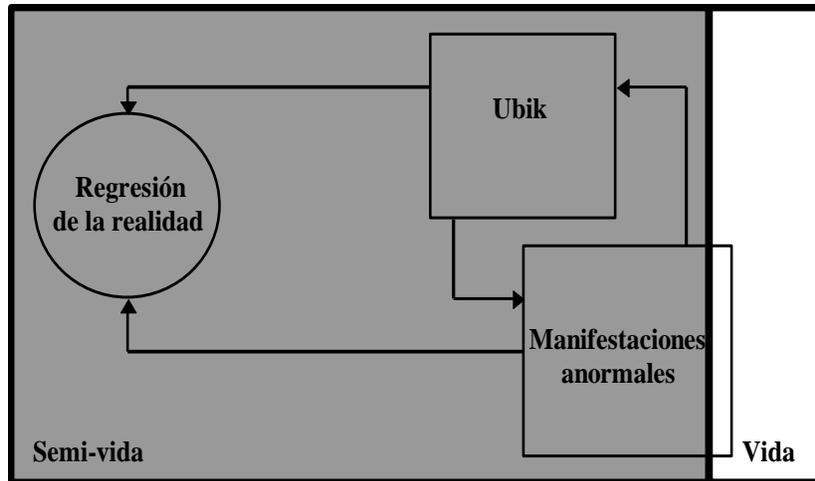
“¿Podrá ser que tenga mal aliento Tom? Bueno, Ed, si eso te preocupa, prueba el nuevo Ubik, con un poderoso germicida con acción espumante, garantizado de ser seguro cuando se utiliza de acuerdo a sus indicaciones” (Dick, 1991).

“Yo soy Ubik. Antes que el universo, Yo era. Yo hice los soles. Yo hice los mundos, Yo cree las vidas y los lugares que ellos habitan; Yo los muevo a ellos aquí, Yo los pongo a ellos allá. Ellos van como Yo digo, ellos hacen lo que Yo les digo. Yo soy la palabra y mi nombre nunca es nombrado, mi nombre nadie lo conoce. Yo soy llamado Ubik, pero ese no es mi nombre. Yo soy. Yo siempre seré.” (Dick, 1991)

La relación entre el Ubik y Joe Chip, al igual que en los epígrafes es ambivalente al mismo tiempo. Al estar Joe casi por morir por la degradación acelerada, al ser rociado con Ubik se recupera inmediatamente cómo si hubiera sido curado por algo milagroso. La mujer que se lo rocío le dice que “de la compañía que manufactura Ubik le está garantizando un

suministro de por vida” (Dick, 1991); cual si no fuera más que un producto de consumo masivo. El Ubik es un dispositivo maquínico, que al desterritorializarse produce múltiples conexiones, tal es el caso del dispositivo maquínico de las manifestaciones –pues es Runciter el que se le aparece a Joe Chip y al rociarlo por primera vez de Ubik lo salva de la muerte- o la máquina abstracta de la regresión de la realidad -pues es el Ubik el que anula esta regresión. La asignificación de Ubik se muestra en su a-símbologismo, no representa a Dios, ni a un producto de consumo cualquiera como un simple refresco de cola; es todo al mismo tiempo y por ende no es nada a la vez.

En cuanto al propio estado de semi-vida en **UB** es el que propicia casi todos los fenómenos en donde se da una desterritorialización (exceptuando la manifestación anormal al final de la novela), es a su vez un elemento de desterritorialización, por la influencia que tiene con todos los otros elementos en la novela. La regresión de la realidad, casi todas las manifestaciones anormales y el Ubik se dan en el estado de semi-vida. Pero la semi-vida (aunque sea un estado a-típico y propiciatorio de casi todos los demás puntos de desterritorialización) no es más que un elemento complementario para los demás. Lo cual convierte al estado de semi-vida en un índice maquínico, o sea que sirve para el montaje y el desmontaje de los dos dispositivos maquínicos y en la máquina abstracta encontrados en la novela. Quedan así las conexiones entre los elementos encontrados en **UB**:



Elementos:



= **Índice maquínico:** Elemento que sirve para montar y desmontar los otros elementos.



= **Maquina abstracta:** Elemento que no se desmonta a si mismo, no crea conexiones, queda restringido a su enunciado social-político.



= **Dispositivo Maquínico:** Elemento cuya desterritorialización huye en una línea de fuga, crea nuevas conexiones y permite que el deseo se exprese.



= **Líneas:** señalan las conexiones entre los diferentes elementos.

Nota: el diagrama de la novela se divide en los dos estados presentes en ella (**semi-vida** y **vida**)

En **LTE** el primer elemento en el que se encontró desterritorialización fue en los viajes en el tiempo y en el espacio, el cual tiene relación directa con el tercer elemento de esta misma obra, la creación de nuevas realidades a través de la creación de mundos no existentes hasta ese momento; por lo que ambos son examinados de una forma conjunta, pues son una manipulación de la realidad espacio-temporal vivido por el personaje (usuario de Chew-Z). Tanto los viajes a través del tiempo, al pasado o al futuro de la historia de los personajes,

como los viajes en el espacio de un punto geográfico a otro, son equiparables con la creación de mundos o universos nuevos, pues sin importar cuál de estas tres modalidades de viaje el usuario de Chew-Z realice, todos tienen un punto en común: la manipulación de realidad de una manera anormal, debido a lo real de las experiencias sin ser alucinaciones. “Será hasta después de haberla probado varias veces que ellos se darán cuenta de los dos diferentes aspectos: la falta de paso del tiempo (pues es la droga la que permite vivir experiencias indefinidas de duración en un instante) y la otra, tal vez la más importante. Que no es una fantasía, que ellos entran a un universo nuevo genuino.” (Dick, 1991).

Aunque esta manipulación de la realidad es un punto de desterritorialización, esta se da debido a la función que la droga crea, lo cual produce una limitante causal, dando así a este elemento la categoría de máquina abstracta. Su dispositivo concreto social-político, afirma Fitting (1992), es la crítica a los medios masivos de comunicación y la utilización de las nuevas tecnologías que se crean y son explotadas únicamente para fines comerciales, al aprovechar el punto debil del ser humano, que es la insatisfacción con su propia realidad y la necesidad de las ilusiones.

Esta hipótesis está fundamentada en la lucha que Leo Bulero le presenta a Palmer Eldritch, la cual se basa no en salvar a la humanidad de caer en las manos de Eldritch; si no que en impedir que el producto de Bulero (la droga Can-D) sea sacada del mercado. La manipulación de la realidad son los efectos que la droga (producto) crea en el usuario (consumidor). O sea que, la manipulación de la realidad no es nada más que los efectos de un producto masivo de consumo, que presenta a su vez la crítica social en contra de la explotación del mercado potencial, al localizar no sus necesidades, si no más bien sus

debilidades creadas por su situación sociopolítica. Este elemento debido a su naturaleza no llega a crear una línea de fuga total, quedando atrapado en el propio dispositivo concreto sociopolítico que enuncia, sin generar mayores conexiones con otros elementos en la obra.

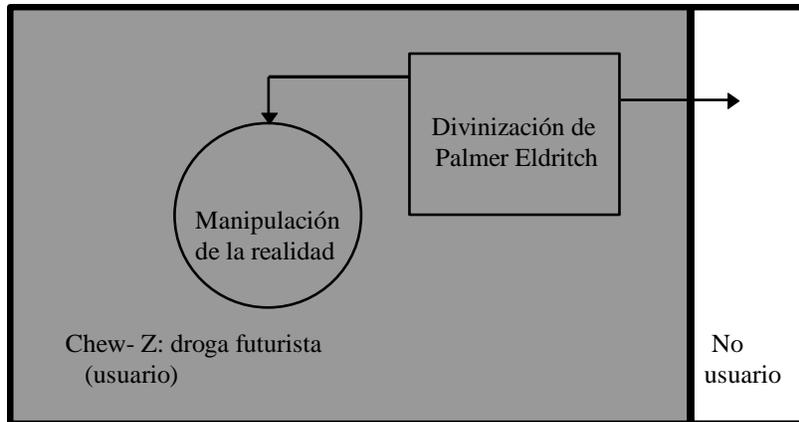
El segundo elemento en **LTE** en el cual se encontró desterritorialización es la transferencia de una conciencia (Eldritch) a varias conciencias diferentes (usuarios de Chew-Z), el cual se unifica con el cuarto elemento de la misma obra en donde se encontró desterritorialización, que es vida eterna; ambos crean así un dispositivo maquínico que se podría titular; la divinización de la conciencia de Eldritch. A través de la droga Chew-Z, Eldritch expande su conciencia a todos los usuarios de la misma, se convierte en omnipresente y eterno debido al efecto de esta.

“Anne, Palmer... todo es lo mismo, todo es él, el creador. Él (Leo Bulero) se dio cuenta de qué y quién es. El dueño de estos mundos. El resto de nosotros los habitantes y cuando él quiere los puede habitar también. Puede cambiar el escenario, manifestarse, mover las cosas en cualquier dirección que él quiera. Hasta puede ser cualquiera de nosotros que él quiera. Todos nosotros en realidad, si lo desea. Eterno, afuera del tiempo y de todos los segmentos de otras dimensiones... él inclusive puede entrar a un mundo en el cual ha muerto. Palmer Eldritch se fue al sistema Prox como un hombre y volvió como dios.” (Dick, 1991).

La vida eterna que ofrece dar no es más que otra de las manifestaciones de la alteración de la realidad producidas por la droga, la cual le brinda otro aspecto de Eldritch, al apoyar o engrandecer la divinización de sí mismo. “Dios” dice Eldritch, “promete vida eterna. Yo

puedo hacer algo mejor; Yo la puedo dar.” (Dick, 1991). Este elemento se desarticula de toda interpretación posible que lleve a una explicación sobre la divinización de Eldritch, pues el mismo Dick brinda a través de varios personajes diferentes hipótesis que se anulan unas a otras, para unos Palmer Eldritch es Dios, para otros es el mal (el demonio), mientras que para algunos es un hombre invadido por algún extraterrestre muy desarrollado (que a su vez podría ser Dios mismo, o una criatura de Él), mientras que para otros no es más que un mago que recurre a trucos alucinógenos para realizar sus manifestaciones. Por lo que quedó una materia asignificante en este elemento que huye en su completa desterritorialización en una línea de fuga, creando nuevas conexiones.

Por último, en **LTE** sólo queda examinar la función del elemento de la droga futurista Chew-Z. Esta, al igual que el estado de semi-vida examinada anteriormente en la novela **UB**, sirve de elemento propiciatorio para los demás elementos en donde se produce la desterritorialización en la obra. Pues es por el Chew-Z que se da la máquina abstracta de la manipulación de la realidad, así como el dispositivo maquínico de la divinización de Eldritch. Es por esto por lo que la droga en sí, es un índice maquínico, que forma parte de los demás dispositivos de la máquina literaria de la novela. Quedan así las conexiones entre los elementos encontrados en **LTE**:



Elementos:



= **Índice maquínico:** Elemento que sirve para montar y desmontar los otros elementos.



= **Maquina abstracta:** Elemento que no se desmonta a si mismo, no crea conexiones, queda restringido a su enunciado socio-político.



= **Dispositivo Maquínico:** Elemento cuya desterritorialización huye en una línea de fuga, crea nuevas conexiones y permite que el deseo se exprese.



= **Líneas:** señalan las conexiones entre los diferentes elementos.

Nota: el diagrama de la novela esta separado en los dos tipos de comportamiento de los personajes en ella, en relación a la droga "Chew-Z" (**usuarios** y **no usuarios**)

Con los ejemplos anteriores se puede ver que **UB** y **LTE** están compuestas por varios elementos que interactúan entre ellos, para poder, como indican Deleuze y Guattari (1990, p. 71), realizar el montaje y el desmontaje de la máquina literaria que son las obras. Por montaje se entiende el armado de los diferentes elementos que componen a las obras,

mientras que por desmontaje se entiende la interacción que los elementos tienen entre sí para llegar a establecer el espacio para que se cree una línea de fuga, en donde huya el significado dejando pura materia intensa, signos compuestos de significante, pero sin un significado, que rebasan los límites del lenguaje común llevándolo a sus extremos por su desterritorialización.

Que es lo que Deleuze y Guattari (1990, p. 38) llaman *tensores* o *intensivos*, pudiéndosele llamar así a “los elementos lingüísticos, por diversos que estos sean, que expresan “tensiones internas de una lengua”. Toman de Haim Vidal Sephiha la definición de *intensivo*, como “todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla.”, los cuales pueden ser palabras, verbos o preposiciones que adoptan cualquier sentido. Mientras que la definición de *tensor* es tomada de Jean-Francois Lyotard quien la usa para “indicar la relación entre la intensidad y la libido”. Ambos conceptos ayudan a interpretar la conexión existente entre la creación de nuevos elementos lingüísticos, al romper con la relación entre el significado y el significante de las palabras en el uso convencional del lenguaje, y la expresión del deseo; lo cual se da en los elementos desterritorializados, que no son más que materia lingüística asignificante, pero intensa.

El teléfono que comunica al otro lado de la realidad, las monedas con la cara de Runciter, el aerosol de Ubik que es al mismo tiempo un aderezo para la ensalada y dios, o los mensajes en las cajetillas cerradas de cigarros en **UB**; los viajes en el tiempo, la creación de nuevos lugares imaginarios pero reales al mismo tiempo, la transmutación de Eldritch de hombre a un dios, o la misma droga Chew-Z que concede la inmortalidad en **LTE**; son ejemplos de la creación de nuevos elementos lingüísticos que rebasan la significación convencional,

convirtiéndose en *tensores* o *intensivos* (Deleuze y Guattari, 1990, p. 38), al huir en una línea de fuga que los desterritorializa, dejándolos como algo nuevo, asignificante. Parecido a la desterritorialización que Deleuze y Guattari (1990, p.14) encuentran los perros músicos en el cuento de F. Kafka *Investigaciones de un perro*, que hacen un gran escándalo, pero sin hablar, ladrar o cantar; sino que de una nueva forma extraña, haciendo surgir la música de la nada, o en *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*, en donde su canto no es canto, sino silbido el cual realiza peor que los demás ratones, de tal forma que el misterio de su arte inexistente es todavía mayor.

V. DISCUSIÓN

5.1. Philip K. Dick en la ciencia ficción

Se encontró en el capítulo IV que las obras analizadas de Dick constan de varios elementos que funcionan como partes de una máquina. Estos engranajes literarios en las obras permiten la desterritorialización, pues crean, lo que Deleuze y Guattari (1990, pp. 15-17) llaman “materia no formada”, la cual no es más que “protocolos de experiencia”, sin interpretación o un significado por su propio carácter experimental. Aunque a su vez los dispositivos maquímicos contengan un dispositivo colectivo de enunciación, estos a través de la creación de esta *línea de fuga*, se intensifican al rebasar su propia limitación significativa. “El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites”, por lo que esto “es un procedimiento más intenso que cualquier crítica.”

Tal cómo el Ubik en **UB**, el cual es un producto de consumo masivo común y el dador de la realidad al mismo tiempo, convirtiéndose en algo no específico que es contingente y trascendente a la vez, perdiendo su significado y la posibilidad de una interpretación exacta, al hacer que este elemento se desterritorialize al huir en una *línea de fuga*.

Para Deleuze y Guattari (1990, p. 33) “cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos”, pero a su vez “la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido”. Mientras que las líneas de fuga permiten la desterritorialización, que posibilita la creación de *tensores* o *intensivos*, los cuales son instrumentos lingüísticos que permiten rebasar el uso común del

lenguaje *extensivo* o *representativo*. “Del sentido sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado”, no forma ya más que “una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puros que se puede recorrer en un sentido o en otro.” La literatura menor desarrolla en una forma especial estos tensores o intensivos, debido a que en ella se da la desterritorialización, al ser ésta una de sus principales características. La categoría de literatura menor comprende no solamente a ciertas literaturas, sino “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari 1990, p. 31).

En **UB** y **LTE**, Dick logra crear elementos literarios que se montan y se desmontan a sí mismos, que crean puntos de desterritorialización en las novelas, que contienen a la vez dispositivos colectivos de enunciación lo cual convierte a la apreciación individual de Dick en lo inmediatamente político, al colocarse en “posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1990, p.30), al crear dispositivos maquínicos (que contienen dispositivos colectivos de enunciación) que huyen en una línea de fuga. Es por esto por lo que ambas obras analizadas pueden tomarse como ejemplos de una literatura menor.

El acercamiento a las obras de Dick presenta dificultades, por el carácter tan peculiar de sus obras, al respecto dice Csicsery-Ronay (1992) que “los críticos concuerdan en que Dick es un escritor importante, pero sus discusiones son sobre la validez de una lectura específica sobre otra, llegan inclusive a extender la importancia de las obras de Dick más allá de los límites de la ciencia ficción y la literatura”; o Fekete (1992) quien señala que “el problema

de cómo entender a un escritor como Dick se agrava por la crítica todavía no bien desarrollada en los comentarios sobre la ciencia ficción”; apreciación que concuerda con la opinión de Lem (1992) el cual a su vez dice: “Dick no ayuda a sus críticos, pues antes que servir de guía a través de sus mundos fantasmagóricos (en sus obras), él da la impresión de estar perdido en sus laberintos.”

Respecto a **UB**, en el estudio que Robinson (1984) realiza de sus novelas, afirma que “los críticos después de haber tratado fallidamente de encontrarle una solución satisfactoria a la trama de la novela, o la atacan o intentan todavía explicar lo insolucionable.” Para Robinson **UB** es el ejemplo más claro en donde Dick introduce inconsistencias en la estructura de la obra, con el fin de quebrantar la norma aceptada en el subgénero de la ciencia ficción de que siempre tiene que haber una explicación lógica de los hechos narrados. Para los críticos pertenecientes a la tendencia neo-marxista -Suvín y Fitting entre otros- llamada *New Left* (Nueva Izquierda), el valor de **UB** radica única y exclusivamente en la crítica en contra de la sociedad capitalista de consumo.

Suvín (1992) por su lado cataloga a esta novela como “un colapso a la más vieja y mistificada forma de los melodramas de la ciencia ficción”, centrando su discusión en las inconsistencias argumentativas, por lo que califica a esta novela como un fracaso. Lo cual, agrega Robinson (1984), también es el mismo argumento de G. Turner, al tomar a **UB** como una obra en donde las contradicciones llegan a hacer que las metáforas se pierdan. Por su parte Fitting (1992) trata de justificar el valor de **UB** al interpretarla a la manera de una crítica al imperialismo científico que toma la información empírica subjetiva y la propone como un conocimiento objetivo, formando (o deformando) nuestra percepción de

la realidad; rechaza la posibilidad de que la obra pueda tener alguna interpretación metafísica, debido a la imposibilidad de que los protagonistas o el lector encuentren alguna posible solución a la obra al tomarla como un problema metafísico, aunque la obra este propuesta de esta manera originalmente.

Se puede observar que las diferentes tendencias críticas se centran en aspectos particulares de la novela. Por su parte tanto Robinson (1984) como Turner se basan en la estructura de la obra, aunque el primero lo valore desde la perspectiva de una obra literaria revolucionaria y de relevante valor, y el segundo desde la de una novela muy mal hecha. En el caso de estructura de **UB** centrarse en este punto no sería más que el examinar un aspecto de la obra, al llegar tan sólo a vislumbrar los componentes de la novela, sin llegar a encontrar cómo interactúan entre ellos y lo más importante: ¿Cuál es la función en la máquina literaria que es la novela en su totalidad como conjunto de partes que se montan y se desmontan?

Al tomar en cuenta los elementos desterritorializantes en la obra, sólo como elementos independientes en la novela estos aparecen originalmente inconsistentes, debido específicamente a la ruptura de las formas del contenido, con las formas de la expresión; con lo cual se pierde la función que ocupan, que es el de crear las líneas de fuga en donde pueda crear un dispositivo maquínico que quede en una pura materia expresiva no formada (asignificante), el cual no sea más que un protocolo de la experiencia. Los elementos desterritorializantes, no pueden ser tomados como una estructura que realice una función significativa, pues esta introduciría en ellas un significado que los territorializaría lo que impide así la creación de cualquier tensor o intensivo que lleve a rebasar los límites del

lenguaje representativo. De la misma manera al ser interpretados como símbolos metafóricos, se trata de re-territorializarlos en un sentido alegórico, destruyendo la interpretación de su verdadera naturaleza desterritorializante, como una parte de algún dispositivo maquínico.

En cuanto a la interpretación de **UB** al estilo de una novela que realiza una crítica social, esto también es parcializar la interpretación de la obra, pues se toma a una de sus facetas por el sentido global de la novela. Aunque en la novela hay dispositivos colectivos de enunciación (los cuales forman parte de los dispositivos maquínicos) y también dispositivos concretos sociales-políticos (que forman parte de las máquinas abstractas), estos pueden ser tomados por una crítica social pura y llana, lo que restringiría la función que los mismos tienen en el montaje y desmontaje de la máquina literaria que es la novela en su totalidad, como productora de nueva materia lingüística intensiva. Es aquí donde se puede valorar los nuevos criterios que el concepto de *literatura menor* de Deleuze y Guattari (1990) brindan para la interpretación de una literatura revolucionaria. La intuición de la necesidad de nuevas apreciaciones críticas para la obra de Dick, debido a la parcialidad de las interpretaciones anteriores (como propusieron Csicsery-Ronay (1992), Fekete (1992) y Lem (1992) entre otros), es claramente el vacío metodológico que llenan los criterios de análisis literarios creados en el concepto de *literatura menor*.

En cuanto a **LTE**, para Suvin (1992), en esta novela “el tema político empieza a dar espacio al ontológico. Mientras los dilemas ontológicos tienen un claro inicio en los políticos, el giro en las relaciones de poder entre instituciones humanas y entes misteriosos (Eldritch divinizado), nunca llega a justificarse o a entenderse en la novela.” Se ve que Suvin centra

el valor de la novela únicamente en los aspectos visibles de la crítica social que se encuentran en la obra, lo cual al igual que en **UB** no son más que elementos dentro de una máquina mayor, ya sea dispositivos concretos sociales–políticos o dispositivos maquínicos. Al rechazar la divinización de Eldritch, el cual es un dispositivo maquínico en la obra, se desecha el propio elemento que intensifica a la crítica social al desterritorializar el dispositivo maquínico, que a su vez contiene el dispositivo colectivo de enunciación.

Por su parte Robinson (1984) señala que en **LTE** “la mayor debilidad de la novela se encuentra en la pérdida de los múltiples argumentos, a uno sólo”, o sea el conflicto Bulero – Eldritch. Esto se da por “factores más allá de nuestro entendimiento, en “entidades misteriosas”, otra vez se da la apreciación de la deficiencia en la novela por la introducción de Eldritch divinizado y de la droga Chew-Z, cuando en realidad este último elemento es el principal índice maquínico que permite el desmontaje de los principales dispositivos maquínicos en la obra. Asimismo Robinson ataca la introducción de la precognición (capacidad de ver el futuro), por no tener, como los demás elementos en la novela, alguna justificación histórica. Igual que en los casos anteriores esta inexplicabilidad, que consiste en una intromisión del absurdo, es lo que permite la desterritorialización.

Inclusive lecturas críticas de la obra de Dick, desde puntos de vista menos ortodoxos, como el de Terence Mckenna (1991) quien afirma que lo que Dick realizó en sus escritos fue adentrarse en la verdadera naturaleza ontológica, al llegar a encontrar que la percepción que nosotros tenemos del tiempo y del espacio no es más que una matriz mental creada por nosotros mismos. Csicsery–Ronay (1992) señala que la lectura que la *Philip K. Dick Society* hace de su obra, tomándolo como una especie de visionario religioso, es una

apreciación que se nutre de las ideas de la Nueva Era, es la búsqueda de un conocimiento apodíptico de origen oculto o vedado por la realidad aparente. Todos estos intentos tratan de encontrar el significado de los signos asignificantes que Dick crea en sus obras al reterritorializarlas en uno u otro sentido, impidiendo así que la línea de fuga de los elementos se extienda en una especie de proliferación esquizofrénica ilimitada de conexiones, según indican Deleuze y Guattari (1990), para llegar a desterritorializar las coordenadas sociales del lenguaje representativo.

5.2. Conclusiones

Después de aplicar el método de la desterritorialización en las novelas **LTE** y **UB**, al volver a las interrogantes que Csicsery-Ronay (1992) señala sobre la obra de Dick debido a sus rasgos, se puede decir sobre estas:

- A. ¿Cómo se debe interpretar su obra literaria? Las novelas de ciencia ficción de Dick deben, como se pudo constatar, ser interpretadas como obras de carácter experimental. En donde el autor llega a realizar *línea de fuga* a través de los elementos desterritorializados, en donde el deseo se expresa. Llegando a ser *protocolos de la experiencia*, más allá de una significación exacta que se pueda encontrar.

- B. ¿Qué lectura podría ser aceptada como interesante? Las obras de Dick pueden ser analizadas de una forma más completa y adecuada desde la perspectiva abierta por

Deleuze y Guattari, bajo los criterios de análisis contenidos en la *desterritorialización*. Y en como Dick, a pesar de la huida del sentido que realiza en los elementos desterritorializados, crea un discurso en donde el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus límites, por lo que esto es un procedimiento más intenso que cualquier crítica realizada a través del uso restringido del lenguaje territorializado.

- C. ¿Qué cualidades de su obra vale la pena resaltar o discutir? Como se encontró los elementos que más eluden a sus críticos en sus lecturas de la obra de Dick, son los elementos desterritorializados. Estos elementos en su obra, que llegan a crear *línea de fuga*, se intensifican al rebasar su propia limitación significativa, son los elementos que más deberían de ser discutidos y analizados, pero con un acercamiento metodológico que permitan hacer una interpretación adecuada de ellos, como la creada por Deleuze y Guattari.

Se puede concluir que a través del concepto de la *desterritorialización* en la *literatura menor*, pueden ser analizadas obras literarias que de otra forma eluden los criterios críticos y estéticos convencionales en la literatura. Es una metodología de análisis de utilidad para poder acercarse, tanto a las obras de Dick, como a toda creación literaria que rebase los límites de los géneros y subgéneros literarios convencionales, obras de carácter experimental, propuestas de ruptura y transgresión. Al ser por eso mismo que dichas obras sean verdaderamente innovadoras en la literatura. El propio valor revolucionario de las obras de Dick dentro de la ciencia ficción, que es lo que lo convierte en uno de los escritores más importantes en este subgénero, corre el riesgo de ser mal interpretado o

pasado por alto, al utilizar otros métodos de análisis literarios convencionales, con los cuales no llegan a la esencia experimental e innovadora de sus obras.

5.3. Recomendaciones:

Uno de los aspectos en los cuales se podría considerar seguir una línea de investigación sobre el subgénero de la ciencia ficción en Guatemala, es a través de realizar un análisis del único referente a nivel nacional en la actualidad, el cual es Julio Calvo Drago, con su obra *Megadroide Morfo 99 contra el samurái Maldito* de 1998. Tomando en cuenta que no existen análisis críticos sobre el mismo, a pesar de haber ganado el concurso de relato Bancafé-el Periódico en 1998.

Por otro lado, el poder aplicar la metodología de análisis literarios de la desterritorialización creada por Deleuze y Guattari en obras de carácter experimental nacional, como los textos de Augusto Monterroso, a pesar de que es un autor moderno, sus textos pueden ser tomados como experimentales. En propuestas literarias LGTB (Lesbianas, Gays, Travesti y Bisexuales), como las propuestas de Manuel Tzoc o la revista *Macha*. O el mismo Julio Calvo Drago con sus obras posteriores a *Megadroide Morfo 99 contra el samurái Maldito*, como *El retorno del cangrejo, parte cuatro* (2001) o *La vuelta al CD en 13 tracks* (2010), podría aportar nuevos enfoques en el análisis de la literatura guatemalteca.

IV. REFERENCIAS

Ben-Tov, S. (1995) *The Artificial Paradise: Science Fiction and American Reality*. Michigan: The University of Michigan Press.

Csicsery-Ronay, I. (1992) Pilgrims in Pandemonium: Philip K. Dick and the Critics. En R. Mullen, I. Csicsery-Ronay: A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Inc.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1996) *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Mineapolis: University of Minnesota Press. (Primera edición en francés 1980).

------(1990) *Kafka, por una literatura menor* (Segunda reimpresión en español). México D.F.: Ediciones Era, S.A. de C.V. (Primera edición en francés 1975).

------(1993) *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.. (Primera edición en francés 1991).

Dick, P. (1996) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Del Rey. (Publicado originalmente en 1968).

------(1980) *Deus Irae* (co-escrita con R. Zelazny). New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1976).

------(1991) *The Divine Invasion*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1981).

------(1994) *Galactic Pot-Healer*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1969).

------(1980) *A Maze of Death*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1970).

------(1980) *The Penultimate Truth*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1964).

------(1991) *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1964).

----- (1994) *UBIK*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1969).

----- (1993) *The World Jones Made*. New York: Vintage Books. (Publicado originalmente en 1956).

----- (1995) My Definition of Science Fiction. En L. Sutin (Ed.) *The Shifting Realities of Philip K. Dick*. New York: Pantheon Books (Escrito en 1981).

Easterbrook, N. (1995) Dianoia/Paranoia: Dick's Double "Impostor". En S. Umland (Ed.) *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*. Connecticut: Greenwood Press.

Fekete, J. (1992) The Transmigration of Philip K. Dick. En R. Mullen, I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Ing. (publicado originalmente en 1984)

Fitting, P. (1992) *Ubik: The Deconstruction of bourgeois SF*. En R. Mullen, I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Inc. (Publicado originalmente en 1975).

Freedman, C. (1995) Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick. En S. Umland (Ed.) *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*. Connecticut: Greenwood Press.

Hartwell, D. (1996) *Age of Wonders*. New York: TOR.

Kafka, F. (1988) Investigaciones de un Perro. En *Obras completas* (Tomo 4). Barcelona: Edicomunicación, S.A.

----- (1988) El Proceso. En *Obras completas* (Tomo 2). Barcelona: Edicomunicación, S.A.

Kinney, J. (1991) *Wrestling with Angels: The Mystical Dilemma of Philip K. Dick*. En L. Sutin (Ed.) *In Pursuit of Valis: Selections from the Exegesis Philip K. Dick*. Pennsylvania: Underwood-Miller.

Lem, S. (1992) Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans. En R. Mullen, I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Inc. (Publicado originalmente en 1975).

Levack, D. (1981) *PKD: A Philip K. Dick Bibliography*. Pennsylvania: Underwood-Miller.

Mackey, D. (1988) *Philip K. Dick*. Boston: Twayne Publishers.

Martín, J. (1973) *Critica estilística*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Mackenna, T. (1991) I Understand Philip K. Dick. En L. Sutin (Ed.) *In Pursuit of Valis: Selections from the Exegesis Philip K. Dick*. Pennsylvania: Underwood-Miller.

Pagetti, C. (1992) Dick and Meta-SF. En R. Mullen I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TW Inc. (Publicado originalmente en 1975).

Rickman, G. (1985) *His own words. Philip K. Dick*. Fragments West/The Valentine Press.

Robinson, K. (1984) *The Novels of Philip K. Dick*. Michigan: UMI Reserch Press.

Sutin, L. (1989) *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. New Jersey: Carol Publishing Group.

Sutin, D. (1992) The Opus: Artifice as Refuge and World View. En R. Mullen I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TW Inc. (Publicado originalmente en 1975).

Wolfe, G. (1992) Not Quite Coming to Terms. En R. Mullen, I. Csicsery-Ronay, A. Evans y V. Hollinger (Eds.) *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Inc. (Publicado originalmente en 1988).