

Lo humano y la gnosis. Sobre *Febrero 30*, *La novela luminosa*, *Blackstar* y la “Trilogía VALIS”

Ramiro SANCHIZ¹
escritor

Resumen

Este trabajo se propone rastrear algunas conexiones entre *Febrero 30* (2016), el álbum *Blackstar* (2016) de David Bowie, la “Trilogía Luminosa” de Mario Levrero y la “Trilogía VALIS”, de Philip K. Dick. La lectura es propuesta a partir de la noción de estilo tardío en Adorno y Said y de una atención especial al papel del gnosticismo o la gnosis en las obras en cuestión.

Palabras clave: “estilo tardío”, arte y ficción *weird*, literatura uruguaya, Philip K. Dick, David Bowie.

Abstract

From Philip K. Dick’s VALIS trilogy to David Bowie’s Blackstar, and from Theodore Adorno’s thoughts on Beethoven’s late period to the last published works by uruguayan writers Mario Levrero and Amir Hamed, this essay pursues ways of thinking the different connections between these works and gnostic cosmogonies, weird art, autofiction, illness and death.

Keywords: “late style”, weird art and fiction, Uruguayan literature, Philip K. Dick, David Bowie.

1. O MAKE ME A MASK

Vamos a comenzar por los más añosos de los textos aludidos, aquellos que componen la llamada “Trilogía VALIS”, de Philip K. Dick (1926-1982, en adelante PKD), es decir *Sivainvi* (*VALIS*, 1981), *La invasión divina* (*The Divine Invasion*, 1981) y *La transmigración de Timothy Archer* (*The Transmigration of Timothy Archer*, 1982).

¹ Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978). Novelista y traductor. Ha publicado, entre otras, las novelas *El orden del mundo* (2014), *Verde* (2016), *Las imitaciones* (2016) y *La expansión del universo* (2018). Como traductor se especializa en ciberfeminismo, cibercultura, cultura *weird*, realismo especulativo y aceleracionismo, y ha traducido, entre otros autores, la obra virtualmente completa del filósofo británico Nick Land. Ha publicado ensayos sobre David Bowie, la literatura de horror, la obra de Mario Levrero, ciencia ficción uruguaya y música *ambient*.

Estas novelas integran, según su propio autor, una “trilogía” que establece una “constelación” en torno a un “tema básico” (Boonstra, 1982), complementada por textos publicados póstumamente o proyectos abortados. Así, en sus notas al libro *VALIS and later novels*, Jonathan Lethem, anota que en una fecha tan temprana como 1976 el autor de *Sivainvi* había comenzado y abandonado la escritura de una novela titulada *VALISystem A*, que sería publicada póstumamente como *Radio libre Albemuth* (1986) (Lethem, 2009: 839) y cuyos temas y motivos resultarían integrados a la ya mencionada *Sivainvi*, en especial bajo la especie de un apéndice titulado “Tractates Cryptica Scriptura” (Dick, 1988: 267-280), escrita en 1978 y publicada en 1981 (Dick, 1988: 840). Después, en 1980, PKD planificaría una secuela, titulada provisoriamente *VALIS Regained*, que saldría a la luz un año más tarde bajo el título *La invasión divina*. También en 1981 PKD se comprometió con un editor a escribir dos novelas vinculadas a las anteriores, *The Owl in Daylight* y *Bishop Timothy Archer*, la última de las cuales sería publicada en 1982 como *La transmigración de Timothy Archer*, mientras que la primera resultaría abandonada. Por último, es imprescindible hacer referencia a la *Exégesis*, suerte de diario filosófico especulativo llevado por PKD, fuente de textos e inspiración para la trilogía.

El punto de partida tanto de las novelas como del diario filosófico es una experiencia que tomó por asalto a PKD en 1974, narrada de la siguiente manera por Emmanuel Carrère:

El 20 de febrero de 1974, Dick se arrastraba gimiendo [...]. La víspera le habían sacado una muela del juicio y, como el efecto del pentotal se había disipado durante la noche [...] [su esposa] Tessa llamó al dentista, que prescribió un analgésico [solicitado por Tessa a la farmacia]. Media hora después, sonó el timbre. Dick [...] abrió la puerta. Se encontró con una chica [que] llevaba una cadena con un colgante de oro que representaba un pez [...].

— Es un símbolo que utilizaban los primeros cristianos [dijo la chica].

Paquete en mano, Dick se quedó inmóvil en el umbral, contemplando el pez [...]. Las noches siguientes soñó mucho [...] se le aparecían libros abiertos [pero] las páginas desfilaban con demasiada rapidez ante sus ojos [...]. Además, le parecían escritas en un alfabeto extranjero [...]. Hacia las tres de la mañana, una amenazadora agitación despertó a Tessa. Phil estaba sentado en la cama, se balanceaba adelante y atrás y se tapaba los oídos con las manos. Con voz trémula repetía *Libera me, Domine!* Tessa, asustada, no se atrevió a moverse, pero él le advirtió su presencia y [...] le gritó que apagara [...] la radio [...]. Tessa lo tranquilizó como pudo, después volvieron a dormirse. Pero un poco más tarde, la radio, desenchufada, se encendió sola [...]. Era como si, desde la aparición del pez que había activado su cerebro entumecido, este se hubiese transformado en una radio capaz de captar distintas frecuencias a la vez [...]. Sus pensamientos desfilaban a toda velocidad [...]. Manchas de colores flotaban en la penumbra de la habitación. (Carrère, 2018: 256-266)

Pablo Capanna narra los acontecimientos de la siguiente manera:

Durante varios días [PKD] estuvo en un estado crepuscular, con alucinaciones auditivas (la voz de cierta inteligencia impersonal, que luego llamaría Valis) y visuales (el paisaje real aparecería como sobrepreso a la visión de la antigua Roma). Durante casi un año, en el cual se repitieron las manifestaciones originales, en forma cada vez más espaciada, creyó recordar vidas anteriores y tuvo accesos de glossolalia, en los cuales hablaba griego y sánscrito. Con todas las ‘revelaciones’

recibidas en ese periodo, compuso la *Exégesis*, una colección de cuadernos con apuntes que le servirían de base para varios libros posteriores. (Capanna, 1995: 12)

“Entonces, ¿qué le pasó a Philip K. Dick en 1974?” (Jackson; Lethem, 2011: XIV), se preguntan Jonathan Lethem y Pamela Jackson. El propio PKD intentó responder esa pregunta mediante la escritura de la ya mencionada *Exégesis*, una escritura “frenética, obsesiva” (Jackson; Lethem, 2011: XII) que llegó a ocupar “8000 hojas, en su mayoría escritas a mano” (Jackson; Lethem, 2011: XII), atravesada por temas “metafísicos, éticos y ontológicos” presentes en su obra completa “desde los comienzos, en melodrama doméstico, aventura de ciencia ficción y una atmósfera de inquietud filosófica” (Jackson; Lethem, 2011: XII). Digamos entonces: un libro escrito para narrar(se), para explicar(se) una experiencia al borde.

Compárese con los apuntes de Levrero al comienzo de *La novela luminosa*, cuando habla de escribir sobre ciertas “experiencias de gran trascendencia [...] que catalogo como ‘luminosas’”, tarea que considera “imposible” y que termina por “complicarle la vida”: “los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos a mi literatura” (Levrero, 2018: 13-19). A su vez, ya en el cuerpo de la novela o ‘diario de la beca’, leemos:

La gran sorpresa en materia de lecturas recientes fue *Sivainvi* [...]. Ahí Dick entretreje su ciencia-ficción con datos autobiográficos evidentemente reales, y más que una novela es un tratado filosófico-religioso de primer orden. Me sorprendió descubrir en esta oportunidad que Dick vivió algunas experiencias similares a algunas que yo he vivido, aunque en el caso de él esas experiencias han ido muchísimo más lejos [...]. No creo que hubiera podido sobrevivir a experiencias de la magnitud de las de Philip Dick. Bueno, él tampoco pudo. (Levrero, 2018: 170)

Nótese, además de la identificación entre las experiencias personales “similares” (las que dan punto de partida a *La novela luminosa*, cabe inferir), la idea de *Sivainvi* como una novela ‘entretrejida’ con “datos autobiográficos”.

En efecto, la novela incluye a PKD como personaje, escindido en dos entidades (‘Phil’ y ‘Fat’) que eventualmente se reúnen o funden y, a su vez, vuelven a separarse más adelante; del mismo modo, *Sivainvi* termina con un “apéndice” tomado de una sección de la *Exégesis*, de modo que la novela y el texto producido a modo de (auto)explicación de las “experiencias de gran trascendencia”, al decir de Levrero, se funden en un texto que desafía categorías de ficción, autobiografía, testimonio y novela.

Parece fácil apelar a la categoría de ‘autoficción’ para pensar textos como *Sivainvi*, la propia *Exégesis* y *La novela luminosa*. La crítica levreriana ha insistido sobre esta avenida de lectura, por ejemplo en textos como “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero”, de Matías Núñez, o “Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, de Mariano García.

Este procedimiento lector, a su vez tan fácilmente exportable a la obra tardía de PKD, ha sido invocado por diversos críticos a la hora de dar cuenta de *Febrero 30*, de Amir Hamed, si bien el autor mismo señaló en una entrevista que no se lo había “planteado así” sino que lo planteado es “la ficción” (Álvez Francese, 2016). Prudente,

Pablo Rocca señala que “*Febrero 30* utiliza materiales que [...] se encierran en el cerco de la autoficción, es decir en la representación ostensible de la figura del autor en el texto” (Rocca, 2017). La precisión es oportuna, en tanto *Febrero 30*, como las novelas de PKD y Levrero mencionadas más arriba, convoca personajes en los que es dable postular tensión entre figuras que el lector da por ‘reales’ y otras tantas ficticias. Así, la dicotomía Phil/Fat de *Sivainvi* es fácilmente rastreable al autor real PKD, ya que el narrador menciona como propios libros reales de PKD, a veces incluso implicándolos en la ficción², se identifica explícitamente con Phil en ocasiones y con Fat en otras³, narra las instancias en que esa dualidad se resuelve en unidad⁴ y vuelve posteriormente a diferenciarse⁵.

En el caso de *Febrero 30*, al protagonista Augusto Sandokán Dalessandro se lo dice, entre otras cosas, autor de una “antología muy severa” (Hamed, 2016: 101), un ensayo “sobre treinta monedas, o sobre cómo todo había terminado en Occidente justo cuando vinieron a tropezar a América”, un álbum sobre dioses al que no “le halla género discernible” (71), además en algún momento “oficiante de ONG” (67), organizador del “Reading Rock” (100-103) y director del “sitio que manejan en común con Xul, con el frate Aparicio, con Matías, el mismo que Morgana edita” (15). Asignar a esta lista, respectivamente, los nombres *Orientales*, *Mal y neomal*, *Cielo 1/2*, Social Watch/Instituto del Tercer Mundo, Veladas Beatnik Rock’n’Reading y *Henciclopedia/Interruptor*, permite fácilmente pensar a Sando como una máscara ficcional del autor Amir Hamed. A su vez, la novela abunda en alusiones a los amigos del protagonista:

1. el “frate” o “socio” Aparicio, que vive en la ciudad de Treinta y Tres y corrige su nuevo libro “después de dos novelas de repercusión y ventas” (27), cuya “primera novela... tenía a China en el título” (153), y que se entiende trasunto de Gustavo Espinosa. “Socio” es el apodo de Espinosa en la ciudad de Treinta y Tres (Richero, 2017).
2. Xul, astrólogo (“estrellero”; Hamed, 2016: 13), “esotérico de fuste” (63) que trabajó en una “institución de Providence” (26), en quien es dable reconocer a Aldo Mazzucchelli.
3. Matías y su esposa Triana, “quien dirige teatro, monta cosas bien dramáticas [en el Reading Rock]” (113), equivalentes de Carlos Rehermann y Sandra Massera.
4. Morgana Girardon, la compañera de Sando y editora del sitio aludido más arriba, que disimula a Sandra López Desivo

² “En mi novela *A Scanner Darkly*, publicada en 1977, utilicé lo que Fat cuenta de las ocho horas de vívida actividad fosfénica [sigue una cita larga de la novela mencionada]” (Dick, 1988: 125).

³ “Yo soy Amacaballo Fat y estoy escribiendo esto en tercera persona con el fin de ganar la tan necesitada objetividad” (Dick, 1988: 13).

⁴ “Me volví para dirigirme a Fat... y no vi a nadie (...) Amacaballo Fat se había ido para siempre [...] – Nunca dejó de ser yo mismo– dije” (Dick, 1988: 221-222).

⁵ “En realidad, no era yo el que pensaba en ella. El que lo hacía era Amacaballo Fat. Una noche [...] dijo, meditativo: — Todo lo que probó es lo que ya sabíamos...” (Dick, 1988: 251-252).

Es convocado también un reparto digamos ‘secundario’ que incluye a Circe (Maia) (“la poeta ya mayor que ambos admiran... radicada en Tacuarembó”, 101), Marcelo C(ohen), Viviana L(ysyj), César A(ira) y Ramiro Q(uintana), entre otros.

Las claves o pistas son relativamente fáciles de seguir puesto que, en general, no remiten a conocimiento alguno que no pueda obtenerse buscando con cierta paciencia en la red, incluso entre reseñas del libro (como la ya mencionada de Pablo Rocca) o entrevistas (como las publicadas por Francisco Álvez Francese y Sofi Richero); en ese sentido, *Febrero 30* juega a incorporarse a la vasta del *roman à clef*, con un grado bastante marcado de explicitación de las referencias. En ese sentido, la novela transita por caminos similares a los de *Sivainvi* y *La novela luminosa*, que también propone un repertorio de personajes rastreables con cierta facilidad, entre ellos Felipe (Polleri), F(ernada Trías) y Patricia (Turnes).

Éste recurso a la clave o la máscara envuelve un círculo más interior a cada una de estas novelas, a saber el de la declaración de cierto objetivo de reconstrucción o relato –o incluso explicación– de ciertas “experiencias de gran trascendencia”. En el caso de Levrero se trata del germen de la “novela luminosa” y el punto de partida de una tarea en la que el personaje/narrador/autor fracasa; en el de PKD se trata de la experiencia de 1974, después relatada y analizada en la *Exegesis* y la Trilogía VALIS. En el caso de *Febrero 30*, la novela alude tanto a una experiencia específica como al intento de narrarla y a la suerte de fracaso implícito o, mejor, las circunstancias por las que es mejor no hablar de ciertas cosas. Así, la sección “Memorando de lo Cierto” opera como esquema o armazón para lo que devendrá el relato de las experiencias inefables de Sando, que luego comparecerán al comienzo del capítulo 7 como “El juego de pelota (Lo Cierto I)”. A la vez, hacia la mitad de la novela se había referido el narrador a los “Días de la Alucinación, a eso que podríamos llamar Lo Cierto” (95) y a

un entero pabellón inenarrable, de cosas que no le podés, ni has podido, describir siquiera a Morgana o al frate, ni siquiera a Xul caldeo, esotérico de fuste, cosas cuyo único testigo fuera [el gato] Rumi, quien hacia otra parte, quizás los cielos de Ahura Mazda, se ha llevado su ración del secreto. Y si a nadie podés contarlas es porque, ni bien se desabotone su registro, ahí vendrán los avatares de Ahrimán con hipodérmicas y un chaleco de fuerza para dejarte durito y babeado, arrollado como matambre. (63)

Se trata de aquello que es mejor callar, el relato del que se inferiría locura y del que sólo fue testigo un gato cuya historia tanto enmarca la novela como se espesa en su centro, esquematizada o anotada en tanto ayuda-memoria en la sección “Memorando de Rumi, días finales”, porque “antes de lanzarte a consignar Lo Cierto, convendría dar cuenta de Rumi, su testigo” (95). La novela recoge eso que debe ser mantenido oculto (es fácil recordar aquí el *tacere* que remata aquel código de alquimistas), pero no consta que Sando lo divulgue (sí, en última instancia, que se esfuerza por consignarlo, al menos para sí). Recordemos ahora que Sando, como su autor real, padeció cáncer y atravesó ardua curación. Ubicada en última instancia en la antesala del fin, la novela narra a un hombre que aún no se ha abandonado a la muerte; si Sando, en última instancia, llegara a quebrar el secreto (acaso porque ya no ha de temer a esos “avatares de Ahrimán”) y

exponer Lo Cierto, si lo narra, es decir, si lo vuelve letra, la novela no lo dice explícitamente y corresponderá al lector decidir la ocurrencia (o no) de esa revelación final.

En *Sivainvi*, narrador y protagonista se disuelven en una dicotomía/unidad resuelta/irresuelta; en *La novela luminosa*, el autor “M.L.” se disuelve en la estructura del libro (con su diario, su prólogo y sus capítulos finales) y, por tanto, esos capítulos que narran experiencias trascendentes son puestos (pues tal es, cabría argumentar, parte del juego propuesto) al mismo nivel que las desventuras del narrador con los trámites para renovar la cédula de identidad o con los videos porno bajados de Internet que edita y ensambla. En *Febrero 30*, sin embargo, los pliegues del secreto parecen englobar la novela misma. No consta un ‘Amir Hamed’ sujeto de tales experiencias, pero la tensión entre personaje ficticio y autor real es parte de la circulación de sentido en el mecanismo productor de la novela, como las constantes intervenciones a modo de ‘pista’ hacen pensar⁶.

2. THE RETURN OF THE THIN WHITE DUKE

En la sección “Lo pertinente y lo tardío” del libro *Sobre el estilo tardío*, Edward Said retoma y desmenuza la noción de “estilo tardío” tal y como la encuentra en la obra de Theodore Adorno. “Me centraré en grandes artistas y en el hecho de que, cuando se acercaba el final de sus vidas, su obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje, que llamaré estilo tardío”, escribe Said (2009: 28), para después glosar el ejemplo paradigmático, el que se espesa en la fuente adorniana de la noción trabajada, es decir el tercer periodo en la obra de Beethoven.

Para Adorno, mucho más que para cualquier otro estudioso que haya tratado las últimas obras de Beethoven, esas composiciones [...] constituyen un acontecimiento de la historia de la cultura moderna: un momento en que el artista, a pesar de ser dueño absoluto de su medio, abandona la comunicación con el orden social establecido del que forma parte y alcanza una relación contradictoria y alienada con él. Sus obras tardías constituyen una forma de exilio. (Said, 2009: 30)

A partir de Adorno, entonces, se indaga en las peculiaridades formales del lenguaje terminal de Beethoven; sin embargo, la gravitación de la muerte inminente del compositor es insoslayable, y Said culmina la sección aludida de su libro señalando que “lo tardío como tema y estilo nos recuerda una y otra vez la existencia de la muerte” (Said, 2009: 48). El estilo tardío, entonces, como la coyuntura entre un lenguaje radical,

⁶ En la citada entrevista a cargo de Sofi Richero, Hamed señala que le “importa el hecho de que a veces sea más difícil narrar lo cierto que lo ficticio. Implica un desafío mayor, porque hay que vencer muchos pudores. Hasta hay una sección ahí en el libro que se identifica como ‘Lo cierto’. Es decir, ¿cómo narrás esto que es cierto cuando el protocolo de una novela dice que todo es ficción?” (Richero, 2007). ¿En qué régimen de verdad es ‘cierto’ “Lo Cierto”? En última instancia, de la cita parece desprenderse que la idea de que lo narrado en “Lo cierto” pertenece al ámbito del autor real. O, quizá, que “Lo cierto” equivale, en *Febrero 30* (es decir: independientemente de cualquier relación posible con la ‘realidad’) al lugar de aquello no narrable bajo los protocolos de la novela en tanto género, lo cual puede entenderse en la línea de la imposibilidad aludida por Levrero a la hora de plantearse cómo escribir sus experiencias espirituales.

alienado en tanto “exilio” –un lenguaje que podríamos calificar de ‘extraño’ o incluso de *weird*– y la cercanía de la muerte.

En enero de 2016, a los pocos días de la salida de *Blackstar*, el que sería su último álbum, David Bowie moría de un cáncer hepático. Las biografías publicadas posteriormente aportaron relatos de los últimos días del músico, quien entre pasajes por quimioterapia y momentos fugaces de optimismo no sólo grabó *Blackstar* sino que, además, bosquejó las canciones que podrían haber integrado un trabajo ulterior.

El álbum impresiona ante todo por su singularidad, incluso su extrañeza. Si discos como *Heathen* (2002) o *The Next Day* (2013) habían sido elogiados en términos de puesta a tono con un estándar personal fijado décadas atrás (Said, 2009: 450, 469), *Blackstar* convoca sonidos inéditos: desde la experimentación con el *nu jazz* (término propuesto a comienzos del siglo XXI para referirse a una fusión del jazz con música electrónica, en particular subgéneros como el trip-hop, el dub y el down-tempo⁷) hasta la influencia del hip hop de vanguardia (Pegg, 2016: 471, 476), la estética propuesta es aludida casi invariablemente con adjetivos como ‘extraño’, ‘experimental’ y ‘críptico’, como dejan claro las reseñas citadas por Pegg en la sección sobre *Blackstar* de su *The Complete David Bowie* (Pegg, 2016: 475-76).

Buena parte del impacto ‘extraño’ del álbum puede ser rastreado a la composición que le da título, dada a conocer a modo de *single* en noviembre de 2015, un par de meses antes de la salida del disco. En la letra de la pieza, y de manera aún más impactante en el video clip propuesto⁸, es movilizada una imaginería esotérica, mágica y *weird*:

un cuerpo enfundado en traje de astronauta yace sin vida en un paisaje extraterrestre, con el cielo dominado por un eclipse total de sol: una estrella negra [*a black star*], cabe asumir. Una muchacha se acerca, completamente ordinaria con la excepción de la cola que emerge de su vestido, y levanta el visor del astronauta para revelar un cráneo enjogado. Intercalado con esta escena, Bowie aparece bajo la imagen de su nuevo personaje: un profeta ciego con la cabeza vendada y botones emplazados en el lugar de los ojos [...] a sus espaldas se estremecen y bailan tres acólitos, como en medio de un trance ritual. La muchacha lleva el cráneo [...] hacia un arenero en el que un círculo de mujeres baila la misma danza [...]. En otra parte, tres espantapájaros se retuercen en sus cruces, como en una parodia macabra de la crucifixión [...]. Las mujeres llevan a cabo un ritual con el cráneo y convocan un monstruo, que irrumpe en el emplazamiento de los espantapájaros para atacar al que ocupa el lugar central. (Pegg, 2016: 43-44)

Hay entonces un monstruo lovecraftiano (Hawking, 2015), una apelación a cierta imaginería esotérica entre críptica y blasfema, y recurrencia de magia. De hecho, el escenario descrito parece el de un ritual doble (Hawking, 2015): por un lado, el llevado a cabo por el personaje de los botones (“Button Eyes”) y, por otro (¿en un plano distinto de la realidad, dimensión, mundo, universo alterno?) el ejecutado por el círculo de mujeres, con su propia sacerdotisa. Puestos a interpretar, no parece desatinado sugerir que al nivel de Button Eyes, el ritual pretende que éste (y acaso también sus acólitos) conjure el contacto con esa otra dimensión, mientras que en el nivel, plano o dimensión

⁷ New Music Archives, <https://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/nu-jazz#definition>.

⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kszLwBaC4Sw>.

de las mujeres, la lógica causal sugerida hace pensar que el objetivo del ritual (o, en última instancia, su consecuencia) es la convocación del monstruo. Las nociones de magia ritual y de puntos de contacto entre mundos (el astronauta humano en un paisaje extraterrestre, el cráneo enjoyado llevado a través de un pueblo desolado por la chica de la cola, los efectos ópticos y *artifacts* de imagen que se multiplican a medida que el personaje de los botones y sus acólitos insisten en su propio ritual) adoptan una posición de centralidad en el relato, si bien en ausencia de una narrativa explícita o cualquier forma de aclaración/explicación unívoca es más bien lo *weird* el modo preferido de lo maravilloso y lo inquietante (“el *weird* es aquello que no pertenece [...] que no puede ser reconciliado con lo familiar [y] tiene que ver con el afuera [...] en un sentido tanto estrictamente literal como trascendente o abstracto”, Fisher, 2016: 11).

En cualquier caso, la apelación a la magia y el esoterismo en las letras y la imaginería convocada por estas encuentra en la obra de Bowie un momento descolante exactamente cuarenta años antes de la salida de *Blackstar*. Grabado a fines de 1975 y lanzado a fines de enero del año siguiente, *Station to Station* es, en palabras de Hugo Wilcken, un álbum marcado por una “obsesión con lo oculto” y una “percepción distorsionada de la realidad [con una] marcada tendencia al pensamiento mágico. Sus entrevistas del momento son clásicos del delirio mesiánico” (Wilcken, 2005: 10-14).

La comparación entre *Blackstar* y *Station to Station* pone en evidencia una serie de conexiones. En lo que cabe leer como un gesto performático y autorreferencial, el video de “Lazarus” muestra a Bowie ataviado del mismo modo que en una célebre sesión de fotos de la época de *Station to Station*. Para esta sesión, a cargo de Steve Schapiro (2016), Bowie se dispuso a dibujar el árbol de la vida cabalístico en el piso, vestido enteramente de azul oscuro, con su pantalón, su calzado y su camiseta atravesados por franjas diagonales plateadas: la misma indumentaria con la que se lo ve en el mencionado video de “Lazarus”. Esta coincidencia deliberada puede ser leída como una referencia al pasado personal: un punto de anclaje en la discografía, por ejemplo, o acaso una manera de retornar a ciertos temas u obsesiones: el retorno de lo *weird* esotérico en la obra de Bowie. Aunque, después de todo, ¿no era ya en 1976 un ‘retorno’ el del Delgado Duque Blanco?

El retorno del Delgado Duque Blanco,
que lanza sus dardos a los ojos de los amantes.
Henos aquí, momento mágico, materia de la que
están hechos los sueños.
Doblo el sonido, drago el océano, perdido en mi círculo.
Heme aquí, sin destellar color alguno,
alto en esta habitación que escruta el océano.
Henos aquí, un movimiento mágico de Kether a Malkuth,
y ahí estás tú, en viaje de diablo, de estación a estación. (Bowie, 1976)

“Station to Station” alude a un personaje específico, el “Delgado Duque Blanco” (*Thin White Duke*), representado en escena por Bowie como una figura de expresividad gélida y a la vez desbordada, vestida de camisa blanca y pantalones y chaleco negros, con el cabello rubio peinado hacia atrás. El ‘duque’ es “el último *alter ego* de Bowie, un

superhombre ario sin emociones” (Pegg, 2016: 382), y vale por imagen o cifra de una etapa, de esta densidad de lo esotérico y lo oculto en la trayectoria vital de David Bowie: el que dibuja diagramas cabalísticos en el suelo, el que traza ese “movimiento mágico de Kether a Malkuth”.

De hecho, este ‘duque’ será algo así como el último personaje ‘oficial’ del vasto reperto en la discografía de Bowie entre 1969 y 1976, precedido por el mayor Tom (“Space Oddity”), el ‘hombre que vendió el mundo’ (“The man who sold the world”), Ziggy Stardust (*The rise and fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*), Aladdin Sane (del álbum homónimo), Halloween Jack (“Diamond Dogs”) y The Gouster (*Young Americans*): casi exactamente un personaje central por álbum lanzado (la excepción es apenas *PinUps*, un disco de versiones). Pero en 1977 Bowie declarará “no más personajes. El Delgado Duque Blanco era un personaje desagradable” (Miles, 1980: 33), y en una entrevista de 1978 a cargo de Michael Watts leemos:

No construiste una imagen, un personaje, en estos últimos dos álbumes [Low y “Heroes”], acaso porque la elección de los temas fue tan diversa. ¿Significa esto que decidiste terminar con conjuros semejantes?

Definitivamente, sí, al menos por el momento. Para serte honesto, ya no me entusiasman esas cosas. Mucho de todo eso murió cuando me marché de Estados Unidos. Aquello me metió en un montón de problemas horribles [...]. Empecé a pensar que yo era Ziggy [...] y ya no estaba seguro de si me había desecho del último o no. (Watts, 2018: 128)

El “último” es el “desagradable” Duque Blanco⁹, y ese “al menos por el momento” durará hasta 1996, con la aparición del álbum *1.Outside*, que apostará por una narrativa fuerte y un reparto abundante de personajes; sin embargo, Bowie no ‘encarnará’ a alguno de ellos en vivo, ni adoptará en fotografías o entrevistas la imagen o la ‘personalidad’ de ninguno. Cabría señalar, entonces, que entre 1977 y 2016 Bowie sólo asumirá cabalmente un personaje, Button Eyes, en los videos de “Blackstar” y “Lazarus”¹⁰. Que la encarnación definitiva o final de este personaje retome la imagen de aquel Bowie de 1977, fotografiado dibujando el árbol de la vida cabalístico en una alfombra, parece significativo.

Acaso sea inevitable la pretensión de delinear una narrativa, un relato del proceso personal de David Bowie, en el que al final, ante la muerte, bajo el signo del estilo tardío, son retomadas (como si se cerrara un paréntesis) ciertas viejas obsesiones. Eso que quedó reprimido con la determinación de ‘no más personajes’ y con el espanto o repulsión ante el personaje más “desagradable” de los proyectados, el Duque Blanco – que pasaría a equivaler a lo abyecto, en tanto pasa por ser aquello cuyo descarte funda o produce un proceso o una serie nuevos productoras a su vez de un nuevo sujeto, el ‘David Bowie’ que ya no apela a personajes para decir sus creaciones, a la vez que permanece al margen sin desaparecer, como la tensión entre lo familiar y lo reprimido en el *unheimlich* freudiano, tan relevante a las lecturas contemporáneas de lo *weird*, con

⁹ La idea de que ‘el Duque Blanco nunca se fue’ es central al video de “Love is Lost” (2013), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dOy7vPwEtCw>.

¹⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8>.

Mark Fisher a la cabeza (Fisher, 2016: 8-13)— emerge ante la cercanía del fin, quizá porque el sujeto fundado por su retiro o exilio, debilitado por la enfermedad, ya no tiene fuerzas para contenerlo.

En una lectura análoga, Carlos Alberto ‘Indio’ Solari habla de un ‘reportaje’ en que Bowie, poco antes de morir, dice que “siempre había querido hacer *eso* [se refiere a la música de *Blackstar*] pero que siempre había sido David Bowie [...]. Es una oportunidad, la muerte” (Pergolini, 2017). Más allá (o precisamente a causa) de que el reportaje aludido no exista (la última entrevista concedida por Bowie data de 2006), la lectura de Solari es interesante: Bowie, cercado por el hábito de sí, sólo logra liberarse y dejar salir lo reprimido ante la inminencia de la muerte. Aquí, el estilo tardío oficia no tanto de alienación de sí o de un yo profundo, esencial, sino de desprendimiento de máscaras sociales (esas que si se le cayeran a Sando convocarían a los “avatares de Ahrimán”); a su vez, la extrañeza resultante, que en rigor es la revisión de lo producido en un momento de especial intensidad en una trayectoria de vida (“mis años más oscuros”, dirá Bowie en 1999, en *VH1 Storytellers*), trasvasa o desborda a los recipientes del esoterismo, por usar una imagen de complicidad cabalista; y que ‘eso’ reprimido durante décadas sea alguna modulación del misterio, del esoterismo y la magia, notoriamente, acerca este relato posible al de *Febrero 30*: a Bowie y a Sando/Hamed sólo el fin los hace ‘decir’ su conocimiento de lo oculto; y sólo con el ‘lenguaje’ del estilo tardío es que ‘eso’ queda dicho. Como dos antiprósperos, al final no depondrán los libros de magia sino que volverán a los viejos encantamientos: quizá porque, como el Delgado Duque Blanco (esa fantasma que ‘encanta’ la obra de Bowie posterior a 1976) esa gnosis nunca se alejó de verdad.

3. CRYPTICA SCRIPTURA

Volvemos a PKD. En *Idios Kosmos* señala Pablo Capanna que

Dick atribuye una importancia capital a la biblioteca gnóstica de Khenobioskon [sic] descubierta en 1945. Esta colección, reunida por una comunidad de la secta sethiana del siglo III, permitió tener acceso a los principales textos gnósticos, que anteriormente se conocían sólo por referencias de sus adversarios, los Padres de la Iglesia [...]. Cierta ‘plasma’ divino, venido de otro sistema solar (Dick no vacila en llamarlo Logos) habría creado y sostenido a la comunidad de los sethianos de Khenobioskon. Al disolverse este grupo, el ‘plasma’ también quedó diseminado por el mundo, a la espera del momento en que se iniciaría su reunificación. En sus visiones de 1974, Dick había tomado contacto con un tal Tomás, que había sido miembro de aquella primera comunidad de cristianos ‘auténticos’ (gnósticos) imbuidos del plasma divino [...]. Este mundo ha sido creado por un demiurgo ciego y cruel, llamado Samael o Yaldabaoth [sic]: así acostumbraban nombrarlo los gnósticos valentinianos. Este seudocreador nos ha engañado mediante un tiempo y una historia enteramente ilusorios [...] ¿Si el mundo ilusorio es obra del demiurgo Yaldabaoth, quién es entonces el Dios oculto, el Dios infante, si cabe la pregunta? Dick nuevamente ofrece una respuesta dualista: “la cosmología de doble origen” [...] una syzygia, para decirlo como los gnósticos. Son los “gemelos primordiales” (cap. 3) que se manifiestan como Oscuridad y Luz, Imperio y Plasma (cap. 8), como Poder y Sabiduría (cap. 12). Como en todo sistema emanatista, hay una instancia superior a esta dualidad, análoga al Pleroma de los gnósticos. (Capanna, 1995: 80-81)

Según Antonio Piñero, el término ‘gnosis’ expresa “un conjunto de ideas o concepciones religiosas que mantienen entre sí cierta coherencia, que suelen mostrarse juntas, y que aparecen como elementos constitutivos de ciertas religiones específicas del mundo antiguo” (Piñero, 1995: 197). A la vez, el gnóstico “se define sencillamente como el miembro de un grupo minoritario dentro de un conjunto más numeroso de individuos del que se distingue como poseedor de un conocimiento superior” (Piñero, 1995: 197). Aquello que PKD ‘sabe’ o ‘descubre’ a partir de su experiencia de 1974, entonces, habría de guardar cierta identidad con ese “conjunto de ideas o concepciones religiosas” aludido más arriba, y, en efecto, la lectura del “Tractate Cryptica Scriptura” que cierra *Sivainvi* ofrece un compendio de nociones fácilmente asimilables a los gnósticos del siglo II d.C., cuyas nociones clave son descritas por Piñero en los términos que siguen:

En el principio y en el origen de todo se halla la figura de un Dios imposible de conocer en su esencia e indefinible. Es la absoluta trascendencia [...] acompañado de un ser que es como una proyección de sí mismo: Silencio o Paz [...]. Las emanaciones [...] constituyen lo que se llama el Pleroma, o Plenitud de la divinidad [...]. Todos los sistemas gnósticos unen de algún modo el origen del cosmos, de la materia y del mal con un proceso de ‘degradación’ dentro de la divinidad que implicará a fin de cuentas el nacimiento del universo. [...]. El mundo visible será creado posteriormente [...] gracias al Demiurgo [...] una especie de dios inferior e ignorante [...] malo y perverso [...] orgulloso y necio [...]. El Demiurgo y sus ángeles deciden crear un hombre [...]. Esta imagen yacía sin vida [hasta que] Sabiduría [...] aconsejó al Demiurgo que él mismo insuflara su hálito en este ser [...]. Al hacerlo le transmitió sin saberlo el espíritu divino [...]. La humanidad se irá multiplicando, se irán creando con el tiempo más hombres a quienes no llega esa centella divina o la tienen cada vez más disminuida, o prisionera. La mayoría de los humanos se irá olvidando, adormecidos por la materia, de que portan en sí esa ‘centella’. (Piñero, 1995: 201-208)

En el “Tractate”, el Demiurgo es asociado al “Imperio”, y “contra el Imperio se levanta la información viva, el plásmata o médico que conocemos con el nombre de Espíritu Santo” (Dick, 1988: 274). A la vez, “Como que el universo se compone en realidad de información, puede decirse que la información nos salvará. Esta es la ‘gnosis’ salvadora que buscaban los gnósticos” (Dick, 1988: 275). Y PKD va todavía más allá. El fragmento 47 del “Tractate” se titula “Cosmogonía de doble fuente”, y declara que:

Lo Uno era y no-era combinadamente y deseaba separar el no-era del era. De modo que generó un saco diploide que contenía, como la cáscara de un huevo, a un par de mellizos, cada cual un andrógino, que giraban en direcciones opuestas [...]. El proyecto de lo Uno consistía en que ambos mellizos llegaran a ser simultáneamente; pero motivado por el deseo de ser (que lo Uno había insuflado en ambos) la melliza que giraba contra la dirección de las agujas del reloj rompió el saco y se separó prematuramente [...]. Por tanto, resultó defectuosa [...]. El paso siguiente del proyecto de lo Uno consistía en que lo Dos se convirtiera en lo Mucho mediante su interacción dialéctica. De ellos, en tanto hiperuniversos, emanó una zona interfacial hologramática que es el universo pluriforme en el que nosotros, las criaturas, habitamos [...]. Pero el lamentable estado del hiperuniverso II introdujo factores adversos [...] este es el origen de la entropía, el sufrimiento inmerecido, el caos y la muerte, como también del Imperio [...]. La psique del hiperuniverso I envió una microforma de sí misma al hiperuniverso II con intención de curarlo. La microforma se manifestó en nuestro universo hologramático como Jesucristo. (Dick, 1988: 275-277)

A lo largo de la novela, el personaje de Fat accederá a una “gnosis” que despertará el equivalente de su “chispa divina”, hecho que le permite escribir el “Tractate” a modo de explicación o teorización. Paralelamente, PKD escribe en el mundo real su Exégesis, como intento de explicar(se) los hechos de 1974.

Si se tratara de trasponer estos términos a los de *La novela luminosa*, podríamos postular que el protagonista (“M.L.”¹¹) intenta escribir su “Novela luminosa” (y fracasa) como intento de fijar en palabras su experiencia, de acuerdo a lo que él mismo entiende como la definición o misión del arte y la literatura; esta última sería “el arte que se expresa por medio de la palabra escrita”, mientras que el primero es “el intento de comunicar una experiencia espiritual” (Levrero, 1992: 173), comunicación que puede tener como destinatario al sujeto de las experiencias en cuestión:

Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa [...]. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor [...] y ahora que lo digo –por fin, por fin lo digo– lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo [...] no me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida. (Levrero, 2013: 17-25)

Esta última cita resuena con la idea de estilo tardío, aunque Levrero no era consciente de una muerte inminente al momento de escribir el texto del que ha sido extraída, ni lo sería, de hecho, al terminar el “Diario de la beca”, que integra la mayor parte de *La novela luminosa*. Sin embargo, la noción de comunicar una experiencia que cae “fuera de la percepción de los sentidos y aun de los estados habituales de conciencia” (Levrero, 1992: 172) para “exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor” parece evocar también a PKD al momento de lidiar con la locura y la enfermedad, y a Sando con su quimioterapia y sus esperanzas de vencer al cáncer. PKD no sentía peligrar su vida del mismo modo en que ha de sentirlo un enfermo de cáncer como Sando (o su autor), pero el dolor y la muerte ya comparecían en la “nota del autor” a la novela *Una mirada a la oscuridad*, publicada en 1977 (Dick, 2002: 269-270), a la vez que en *Sivainvi* refiere a “algún lugar del I Ching” donde se lee “Siempre enfermo, pero nunca muere”. El narrador añade, refiriéndose a Fat, “eso le va muy bien a mi amigo” (Dick, 1988: 23).

Es decir: tanto los textos de Mario Levrero conocidos como la “Trilogía luminosa” (es decir *La novela luminosa*, *El discurso vacío* y “Diario de un canalla”; Corbellini, 2018: 12) –en particular las reconstrucciones (fallidas pero de alguna manera dadas por buenas) de las experiencias espirituales o trascendentes que cierran *La novela luminosa* (los capítulos primero al quinto más el texto “Primera comunión”, Levrero, 2018: 455-561)–, como el trabajo de PKD sobre su *Exégesis* y las diversas maneras de poner en ficción las hipótesis allí trabajadas (la “Trilogía VALIS”) y las secciones relativas a “Lo cierto” de *Febrero 30* pueden leerse bajo la idea de verbalizar y llevar a la literatura un

¹¹ Estas (y no el nombre completo ‘Jorge Mario Varlotta Levrero’ o sus variantes ‘Jorge Varlotta’ o ‘Mario Levrero’) son las iniciales que firman la página de agradecimientos (Levrero, 2018: 7), la sección sin título que advierte “las personas o instituciones que se sientan afectadas o lesionadas por opiniones expresadas en este libro deberán...” (9) y el “Prefacio histórico a *La Novela Luminosa*” (13-19).

conocimiento especial adquirido por sujetos ficcionales en los que ha de entenderse, artificios mediante, un trasunto del autor real: en otras palabras, la puesta en circulación pública de una gnosis.

Por supuesto, estas tres gnosis son diferentes, pero en tanto las tres pueden pensarse como o bien cosmogonías (en *Febrero 30* y la “Trilogía VALIS”) o bien conocimiento del entramado del mundo a un nivel no percibido cotidianamente (en *La novela luminosa* de Levrero y la “Trilogía VALIS”), en tanto las tres dan por cierta una noción del sujeto humano asimilable a la de la “chispa divina” de los gnósticos, el término “gnosis” no parece desatinado a la hora de calificarlas.

Examinemos las secciones en cuestión de *Febrero 30*. En “El juego de pelota (Lo Cierto I)” se apela a una imaginería de corte astrológica (“caldea”) que incluye toros y carneros (“un novillo lacio aún y [...] un carnerito”, Hamed, 2016: 164) a partir de “puntos titilantes [que] insistían en mostrar animales, para iluminar lo profundo” (Hamed, 2016: 164). La resonancia cosmogónica del relato queda en evidencia muy pronto, en particular dada la apelación a la serpiente como factor decisivo en el proceso o anécdota narrados: se trata, incluso, de una serpiente presentada en clara apelación al saber hermético o esotérico, en tanto aparece como aquella que “se mordía la cola”, referencia más que elocuente al ouroboros de las tradiciones gnósticas (Cirlot, 1997: 351). El narrador, después, habla de un “endriago embiste desde el pandemonio” y a (el énfasis es mío) un “cuento de hadas sanguinario con firulete astral. ¿Me habrán tirado otra vez a Sando taurino? ¿Puede alguien más hilvanar tamaña charada ‘cosmogónica?’” (Hamed, 2016: 169). Por su parte, unas veinte páginas más atrás, el “Memorando de Lo Cierto” narra, con Sando devenido narrador de su peripecia, la experiencia en su exposición más descarnada, ya no cosmogónica sino estrictamente vital:

Hubo mañana de diciembre, encendida, en que demoraba yo la partida para el trabajo, entonando en short, medias y zapatillas una canción [...]. Mientras más cantaba, más el vientre se me hinchaba, al punto de pesarme, quebrarme la vertical, desparramarme por el suelo [...]. La sala de estar de aquella casa, entonces, se esfumó. Hubo un rayo de plata en ángulo con mi ojo derecho; luego resplandores lilas¹². De inmediato, como sobre un telón, empezó a desfilar la concavidad del universo. Había un toro sosteniendo astros, más transmutaciones, incluso un Cristo que bajaba a la derecha boca abajo y girando la cara para sonreírme, pronto transfigurado en la cruz de los gnósticos cayendo y cayendo, dijérase en loop. (Hamed, 2016: 141-142)

Más adelante Sando señalará que las visiones cristalizan técnica:

ya tenía un procedimiento de escritura: me inflaba y, ni bien podía, ponía en letra lo visto, en algunos casos con mínima distorsión narrativa [...]. Terminé descubriéndome demasiado solo y desvalido, habiendo acumulado archivos que enterré en una carpeta. Por unos años, la fui descargando en sucesivas máquinas con previsor desgano, como previendo que habría día, por ejemplo uno remoto de jubilación, en que pudiera hacerme cargo de ellos. (Hamed, 2016: 143-144)

¹² Comparar con el rayo de luz rosada del que habla PKD en *Sivaimi*: “Dios, nos dijo [Fat], le había disparado un rayo de luz rosa directamente a la cabeza, a los ojos [...] ese color [lo] perseguía espiritualmente [...]. Vivía para esa luz, para ese particular color” (Dick, 1988: 26).

¿Es la muerte cercana lo que hace entender a Sando que ha llegado el momento de hacerse cargo? En este fragmento el punto de contacto entre las tres ficciones a las que se viene aludiendo queda todavía más en evidencia: comparece la acumulación de textos que no han de ser mostrados, y el propósito de, eventualmente, hacer algo con ellos. Dick escribiría tres novelas a partir de sus “archivos”, del mismo modo que Levrero coronaría su carrera con el fracaso a la hora de escribir su “novela luminosa”.

En cualquier caso, no ha de extrañar a los lectores atentos de Hamed la alusión a los gnósticos y su cruz. Por ejemplo, en *Mal y neomal, rudimentos de geoidiocia*, la cosmogonía de Valentín sirve de clave para pensar la propuesta noción de ‘neomal’ a partir del demiurgo entendido como deidad ciega e idiota:

Según la doctrina de uno de los gnósticos más brillantes y mártir cristiano, Valentín, el mundo divino originario es el *pleroma* y, desde ese estreno, distintos eones, emanaciones en escala descendente de esta perfección, han venido rigiendo lo creado, hasta que llegamos al Demiurgo, regente en época de Valentín y del apogeo del cristianismo. El Demiurgo, contrariedad y colmo de la degeneración progresiva de los seres espirituales, es origen del mal, más específicamente del error. Desconocedor de los orígenes, se entiende creador del mundo y pasa a organizar la materia, encadenando la esencia espiritual de los hombres a la prisión de la carne [...]. Según un evangelio gnóstico, *Sobre el origen del mundo*, desde lo alto, la madre del Demiurgo, Sofía, al verlo revolverse en la profundidad de las aguas, lo llama Yaltabaoth (‘Hijo, pasa por aquí’) [...]. En tanto Sofía se retira a su propia luz, Yaltabaoth, divinidad imbécil, ignorante incluso de su madre, cuyo rostro nunca vio, se queda con el mar y la oscuridad que entiende haber creado. El Demiurgo, destituido de los poderes del lenguaje, se ha hecho cargo del cosmos, milenaria lección de plena utilidad en estos días. (Hamed, 2007: 11-12)

Es decir, para Hamed, un elemento tan central a las cosmogonías gnósticas como el de la “divinidad imbécil”, es pasible de ser presentada como clave para entender el mundo contemporáneo. Vivimos, diríase, en los tiempos de Yaltabaoth, que más adelante en *Mal y neomal* es cifra de, entre otros personajes infames, George W. Bush. Pero, además, la idea de la ‘destitución’ de los ‘poderes del lenguaje’ es igualmente clave: en *Febrero 30*, después de todo, ha llegado la hora de poner en lenguaje, precisamente, esas experiencias gnóstico-cosmogónicas ya de corte personal.

Es también en *Mal y neomal* donde comparece PKD, acaso por única vez y *explícitamente*, en la obra de Hamed:

En otros tiempos se hubiera tratado de literatura de anticipación: en *Valis*, Amacaballo Fat, alter ego de Phillip [sic] Dick, explicaba cómo, aunque Dios lo había herido, ‘seguía sin embargo anhelándolo como un borracho anhela la bebida’. Dios ‘le había disparado un rayo de luz rosa directamente a la cabeza, a los ojos’. (Hamed, 2007: 47)

Se trata, justamente, de lo que podríamos llamar la anécdota-clave de *Sivainvi*, de la trilogía completa y de toda la etapa post-1974 de PKD: la experiencia trascendente, espiritual. Es cierto, también, que la referencia que le hace Hamed en el contexto de *Mal y neomal* es, si no gratuita, al menos oblicua o tangencial, no del todo necesaria: pareciera que PKD comparece allí por afinidades no del todo explicitadas.

Esto nos lleva a aquello que aquí se está posponiendo, la pregunta sobre qué se quiere decir en última instancia, además de anotar coincidencias entre escritores (y un músico) que atravesaron experiencias similares. En una primera instancia, la hipótesis de que Hamed sobrellevó una experiencia vital como las narradas por Levrero y PKD, es aventurada, por más que tal cosa pueda inferirse de su declaración en la citada entrevista a cargo de Sofi Richero (2017).

Para empezar, en el caso de PKD abundan las biografías (Sutin, 1989; Carrère, 2018; Capanna, 1995; Williams, 1986) que subrayan la condición de ‘real’ de las experiencias, y todas ellas coinciden en que, en efecto, PKD vivió lo que después intentaría narrar y explicar. Por supuesto, se sobreentiende que los hechos pasan por un formateo ficcional: esto es fácil de percibir cuando se consideran las diferencias entre el tratamiento de los hechos en *Sivainvi*, *La invasión divina* y *La transmigración de Timothy Archer*: una novela de ciencia ficción pura y dura la segunda, una suerte de picaresca metafísica la primera, un relato casi convencionalmente ‘realista’ el último. De hecho, que haya ‘diferencias’ de interpretación y presentación de los hechos que damos por biográficos es parte del proyecto dickiano: explicar y explicar_{se}, el qué, el cómo, el dónde, el cuándo y el por qué.

El caso de Levrero es similar. Si bien es dable leer su “Trilogía Luminosa” en clave de autoficción, o al menos problematizando las nociones de ficción y autobiografía, es esta última categoría la que parece describir más satisfactoriamente el proyecto literario del último Levrero. La principal defensora de esta línea de lectura, Helena Corbellini, no exhibe dudas: “Mario Levrero hizo un vuelco hacia la escritura autobiográfica hacia los años 1985 y 1986”, declara (Corbellini, 2018: 11). O, dicho de otro modo, al igual que PKD, Levrero también vivió experiencias espirituales o trascendentes (que él mismo, por otra parte, compara con las de Dick, como he citado más arriba), y se esforzó (en vano, diría también) por escribirlas.

¿Qué hay de Bowie? Las biografías y *companions* en uso (Pegg, 2016; Jones, 2017; Trynka, 2011; Buckley, 2005) coinciden en señalar el interés del músico por el esoterismo y lo oculto, en particular hacia 1975 y 1976:

A lo largo de 1975, David se embarcó en un viaje que lo llevaría hasta el corazón de las tinieblas psíquicas. Un texto clave en este viaje fue [...] *The spear of destiny*, de Trevor Ravenscourt [...] una exploración del interés de Himmler y Hitler por lo oculto, en especial por el Santo Grial y [...] la lanza que perforó el costado de Cristo. Otras influencias [incluyeron] *El retorno de los brujos*, de Louis Pauwels y Jacques Bergier [y] las obras de [Aleister] Crowley y sus acólitos. (Trynka, 2011: 231-232)

Estos intereses parecen resurgir, al menos en clave ficcional, en *Blackstar* y, especialmente, en el video dedicado a la pieza que da nombre al álbum. Del mismo modo que en Hamed, estos temas esotéricos retornan ante la cercanía de la muerte; sin embargo, ni en el caso de Bowie (por más que en el ya mencionado video de “Lazarus”, por dar un ejemplo, aparezca la imagen de un moribundo que se apresura a levantarse de la cama para escribir frenéticamente en una mesa donde descansa la calavera enjoyada que ya habíamos visto en el video de “Blackstar”) ni en el del uruguayo podemos afirmar

tan sueltos de cuerpo la presencia de un discurso autobiográfico. En el caso de Bowie, porque la problematización de sí, del ‘verdadero’ Bowie en trabajos sucesivos, puede verse como un eje de su discografía; a la vez, Hamed señaló, como ya se recordó más arriba, plantearse ante todo ‘la ficción’. Sin embargo, el hecho de que su protagonista, Sando, esté construido en base a alusiones evidentes a lo que podemos entender como la vida del autor real de *Febrero 30*, o, mejor dicho, la ‘insistencia’ sobre tales alusiones o coincidencias, sin dudas complejiza la manera en que debemos entender esa apelación a la ‘ficción’. Pero, en ausencia de un discurso biográfico, no hay a dónde acudir (más allá del anecdotario de sus amigos, incluso de aquellos representados en *Febrero 30*) a la hora de preguntarse si Hamed “en la vida real” sintió la hinchazón de su vientre mientras cantaba en su casa una mañana y, después, el desfile astrológico/cosmológico que da comienzo a su gnosis personal. En suma: PKD, podemos afirmar con cierta confianza, sí creía en la realidad del rayo rosado, del mismo modo que Levrero, casi con total certeza, creía igualmente en las experiencias telepáticas con la mujer del “recuerdo obsesivo” en el “Capítulo primero” de *La novela luminosa* (Levrero, 2018: 464), así como también en el pasaje sobre las rocas del “Capítulo cuarto-quinto” (Levrero, 2018: 528-535); no podemos decir lo mismo de Hamed y las visiones que hace experimentar a Sando.

Hasta ahí el sentido común. Más interesante sería preguntarse, ficción o autobiografía, *por qué* Hamed elige escribir al respecto, por qué apela a la inepción de una gnosis personal en un contexto de quimioterapia y muerte cercana: *por qué* Hamed toca las notas de su estilo tardío en complicidad con los gnósticos, con saberes que él mismo sabe afines (porque lo ha leído y ha dado cuenta de esa lectura) a los transitados por de aquel escritor estadounidense muerto en 1982 que, a su vez, inspirara a Mario Levrero¹³.

¿Por qué la gnosis, en suma? ¿Por qué esta asociación de muerte y revelación, este estilo tardío de agonías y cosmogonías?

Así como Solari en relación a Bowie, quizá convenga, aunque sin disimularlo, trocarse al modo de la ficción –o, en último caso, a una escritura de corte más especulativo.

Se puede, por ejemplo, empezar por anotar que no importa que la gnosis hamediana sea comparativamente ‘pobre’ en relación a su precursora dickiana y su desborde imaginativo. De hecho, en *Febrero 30* Sando declara, sobre un dato de corte histórico, “eso no lo digo, lo sabe cualquier interesado en el tema. Esa información está en los libros y calculo también en la red; yo sólo la divulgo” (Hamed, 2016: 71); en complicidad con esa línea, cabría pensar que la gnosis hamediana está hecha de la mera sustancia explícita de las demás y que él, por tanto, sólo la divulga, la muestra en sus componentes, y la atavía de estilo, de pauta de calidad, de norma o santo y seña

¹³ No consta por parte alguna el parecer de Hamed sobre *Blackstar*. Si se me permite una intromisión de la memoria personal, diré que en su momento le hablé de la música y las imágenes en cuestión y que Amir –ahora lo nombro como se nombran los amigos– escuchó y vio, y reportó el impacto y la fascinación.

literario¹⁴. La urgencia de decir lo ya dicho –y decirlo ‘en literatura’– pasa quizá por una suerte de identificación, como si Sando se reconociera tanto en sus hábitos sintácticos y léxicos como en esos textos de otros, textos antiguos que dieron cuenta de la irrupción de lo divino en el mundo y, por tanto, se ‘siente identificado’, como glosan tantos lectores su relación con los libros que leen. O quizá el fracaso en *Febrero 30*, el componente levrieriano, pase por saberse arrinconado contra la hora definitiva en que Lo Cierto ha de ser dicho y no encontrar sin embargo otra cosa que decir que lo que ya se ha dicho (¿y no será eso, precisamente, el mensaje?). A la vez, la novela parece preocuparse por diversas formas del éxito: se registran aquí y allá instancias –como la lectura de poesía en un Centro Cultural “abarroado” (Hamed, 2016: 101)– en que a Sando se lo reconoce, homenajea, abraza y aplaude (“Marcelo C. [...] le prodigaba, sin duda para que Sando las tuviera bien presentes, palabras como integridad o imprescindible”; Hamed, 2016: 48), como si se buscara balancear un derrota física, bioquímica, con un espíritu (que no todavía fantasma) de Sando capaz de encantar aún la ciudad de las letras.

Pero pensemos más allá. En la entrevista a cargo de Francisco Álvez Francese señala Hamed:

El vampiro retiene muchísimo de lo humano; el zombi, muchísimo menos. El vampiro desea, seduce, se mueve, sufre, se frustra, consigue lo que quiere; pero al zombi, en realidad, no lo mueve nada y se volvió un emblema de lo que está sucediendo: zombis medicamentados, gente que es carne de pisquiata y a la que le dan pastillas y pastillas y pastillas [...]. Yo ya percibía con *Artigas Blues Band* esa extenuación del tiempo, y no sé si este mundo llegará a su fin, pero hace grandes esfuerzos. No hay ideas nuevas, hay el desarrollo de la tecnología porque sí, que no tiene otra justificación que su propio desarrollo. (Álvez Francese, 2016)

El zombi y la tecnología parecen hermanarse: donde el primero sólo busca multiplicarse por la multiplicación como fin en sí misma (zombificar por la mordedura, multiplicar el número de la horda), la tecnología, en la visión apocalíptica de Hamed, se desarrolla (vale decir se expande, se multiplica) igualmente “porque sí”. Opera una inversión de fines y medios: la tecnología deja de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo (Land, 2019: 61, 97), en un bucle o *loop* autopoietico que corroe la producción de lo humano: “El vampiro retiene muchísimo de lo humano; el zombi, muchísimo menos”. El circuito de deshumanización que Hamed asimila al fin de los tiempos (y que comparece en *Febrero 30* leída como novela del apocalipsis, Álvez Francese, 2018: 225) parece requerir una contraparte humanizadora, y ¿no ofrece tal cosa la gnosis, en última instancia, con su apelación a cierta esencia irreductible de lo humano, la “chispa divina”? ¿A su núcleo duro en la afirmación de que hay algo más en el mundo que mera materia?

Ante la “retirada de la revelación” (Álvez Francese, 2016), Hamed retoma a los gnósticos para asegurar la permanencia de lo humano en medio de la catástrofe. Si diéramos por casi irrevocable la noción posthumanista o antihumanista de que no hay

¹⁴ “—¿Crees que tu prosa pueda definirse como barroca? —A veces lo dicen. Yo creo que es Buena, más que nada creo que es buena” (Richero, 2017).

tal esencia, naturaleza o condición humanas sino, apenas, una serie de circuitos donde lo humano no está dado sino que es producido, y por tanto no ‘somos’ otra cosa que un epifenómeno de la química y la física, si nos supiéramos en un mundo en que, por tanto, no hay significado posible y, en última instancia, humano y zombi son lo mismo, reproducción y replicación ciega, termodinámica, como la que denunciaban los gnósticos bajo la figura del Demiurgo, ¿no sería precisamente la gnosis equivalente al aferrarse a esa última duda, ese último resquicio al misterio? Quizá sí haya chispa divina, quizá sí haya significado, quizá sí haya lugar para la revelación, o quizá no, pero acaso “sigue siendo nuestra obligación” evitar el apocalipsis, como dice Hamed al final de la entrevista citada. Así, narrar (volver a narrar) la instancia gnóstica que ya narraron (que ya hicieron suya) Levrero y PKD es la toma de partido (ética en última instancia) que sostiene Hamed ante la cercanía de su propio fin: es nuestra “obligación”, dice, ser más como el vampiro y menos como el zombi; es nuestra “obligación” esgrimir la chispa divina contra Yaldaboath.

En efecto, si vivimos en una era dominada por esta “deidad imbécil”, la ‘resistencia’ opera en defender el viejo mundo del sentido, del significado, de la letra: repetirnos humanos, poseedores de la chispa o la llama divinas. En esa suerte de combate terminal, entonces, entre la cibernética de partículas subatómicas y la órbita del significado, del sujeto y la letra —especie de retorno a la pugna eterna entre Ahrimán y Ahura Mazda—; en ese enfrentamiento entre la persistencia de lo humano y la condición posthumana, maquínica, con su ontología de objetos, Hamed se alinea con los gnósticos, propuestos como avatares últimos del humanismo y la letra. Pero a la vez quizá, como Levrero, sabía imposible el éxito, porque en efecto no somos sino partículas subatómicas dispuestas en patrones de los que nada saben ni pueden saber (porque no hay quien sepa). ¿Será que al descubrirse arrinconado por la muerte, al comprenderse cuerpo dañado en proliferación ciega de tumor (ese crecimiento idiota donde se adivina el contorno de Yaldaboath) fue necesario para Amir Hamed gritar (escribir, hacer novela) que no, que hay más, que se ‘es’ más?

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVEZ FRANCESE, Francisco (2016): “Escribir sobre el fin”, *La Diaria*, 2 de diciembre, <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/12/escribir-sobre-el-fin/>.
- ÁLVEZ FRANCESE, Francisco (2018): “Todo termina aquí y Febrero 30”, *InMediaciones de la comunicación*, vol. 13, 2, <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/2875/2888>.
- BOONSTRA, JOHN, (1982): “A final interview with science fiction’s boldest visionary”, *Rod Serling’s The Twilight Zone Magazine*, vol. 2, 3, junio, pp. 47-52, https://web.archive.org/web/20130528112644/http://www.philipkdick.com/media_twilightzone.html.
- BUCKLEY, David (2005): *Strange Fascination*, London: Virgin Books.
- BOWIE, David (2009): *VH1 Storytellers*, EMI.
- BOWIE, David (1976): *Station to Station*, RCA.
- BOWIE, David (2016): *Blackstar*, ISO-RCA-Columbia-Sony.
- CAPANNA, Pablo (1995): *Idios Kosmos*, Buenos Aires: Almagesto.
- CARRÈRE, Emmanuel (2018): *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos*, Barcelona: Anagrama.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- CORBELLINI, Helena (2018): *El pacto espiritual de Mario Levrero*, Montevideo: Paréntesis libros.
- DICK, Philip K. (1988): *Sinaini*, Barcelona: Ultramar.
- DICK, Philip K. (2002): *Una mirada a la oscuridad*, Barcelona: Minotauro.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*, New York: Repeater.
- GARCÍA, Mariano (2015): “Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, *Pasavento*, vol. III, 1, http://www.pasavento.com/pdf/05_10_garcia.pdf.
- HAWKING, Tom (2015): “Deconstructing the Imagery in David Bowie’s Blackstar Video”, *Flavorwire*, <http://flavorwire.com/548737/deconstructing-the-imagery-in-david-bowies-blackstar-video>.
- HAMED, Amir (2016): *Febrero 30*, Montevideo: HUM.
- HAMED, Amir (2007): *Mal y neomal, rudimentos de geoidiocia*, Montevideo: Artefato.
- JACKSON, Pamela; LETHEM, Jonathan (2011): “Introduction”, en Jackson, Pamela; Lethem, Jonathan: *The Exegesis of Philip K. Dick*, New York: Houghton Mifflin Hancourt Publishing Company.
- JONES, Dylan (2017): *David Bowie a life*, Nueva York: Crown Archetype.
- LAND, Nick (2019): *Fanged Noumena vol. 1*, Barcelona: Holobionte.
- LETHEM, Jonathan (2009): “Note on the Texts”, en Dick, Philip, *VALIS and Later Novels*, EEUU: The Library of America.
- LEVRERO, Mario (2018): *La novela luminosa*, Buenos Aires: Literatura Random House.
- LEVRERO, Mario (1992): “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, en *El portero y el otro*, Montevideo: Arca.
- LEVRERO, Mario (2013): “Diario de un canalla”, en *Diario de un canalla/Burdeos, 1972*, Montevideo: Literatura Mondadori.
- MILES (ed.) (1980): *Bowie In His Own Words*, London: Omnibus Press.

- MORLEY, Paul (2016): *The Age of Bowie*, New York: Gallery Books.
- NÚÑEZ, Matías (2016): “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero”, en Bartalini, Carolina (ed): *Escribir Levrero*, Buenos Aires: Eduntref.
- PEGG, Nicholas (2016): *The complete David Bowie*, London: Titan Books.
- PERGOLINI, Mario (2017): *Tsunami: un océano de gente*, https://www.youtube.com/watch?v=L-_vywGs8-M&t=2212s.
- PIÑERO, Antonio (1995): “La gnosis”, en *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid: Cátedra.
- ROCCA, Pablo (2017): “Todo recomienza aquí”, *La Diaria*, 5 de enero, <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/1/todo-recomienza-aqui/>.
- RICHERO, Sofi (2017): “La retirada de la revelación”, *Brecha*, 3 de marzo, <https://brecha.com.uy/la-retirada-la-revelacion/>.
- SAID, Edward (2009): *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, Barcelona: Debate.
- SCHAPIRO, Steven (2016): *Bowie*, Londres: PowerHouse Books.
- SUTIN, Lawrence (2005): *Divine Invations: A life of Philip K. Dick*, New York: Carroll & Graf.
- TRYNKA, Paul (2011): *Starman*, London: Sphere.
- WATTS, Michael (2018): “Confesiones de un elitista”, en Egan, Sean (ed.): *Bowie por Bowie*, Buenos Aires: Planeta.
- WILCKEN, Hugo (2005): *Low*, London: Bloomsbury.
- WILLIAMS, Paul (1986): *Only Apparently Real/the world of Philip K. Dick*, EEUU: Arbor House.