

Manual Ilustrado para Jovencitas. (Neo)victorianismo, pedagogías del cuerpo y horizontes contraculturales: del siglo XIX a la era del diamante

GOLDZYCHER, Alejandro / UBA-CONICET – agoldzycher@gmail.com

Eje: Cuerpos cyborgs y posthumanidad

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: (neo)victorianismo – contracultura – pedagogías del cuerpo – steampunk

› Resumen

La confluencia del (post-)cyberpunk, la metaficción historiográfica y una nueva fase de la estética steampunk produjo elaboraciones *sui generis* de la revisión contemporánea de una arquetípica “mujer victoriano-eduardiana”, en cuyo marco la figura de la mujer, y el cuerpo femenino en particular, se exponen como campo de disputas discursivas y materiales, de formas de violencia figurada, pero también literal. Ambientada en un 1855 alternativo, *The Difference Engine* (1990), de William Gibson y Bruce Sterling, entabla un diálogo con un conjunto de hipotextos decimonónicos (la novela *Sybil*, de Benjamin Disraeli; la llamada *sensation novel*; las memorias *My Secret Life*, entre otros) para desplegar un mundo ficcional donde la figura de la prostituta se erige, invariablemente, como piedra de toque de cierto concepto de “lo femenino”. La desbordante corporalidad desatada en el transcurso del “Great Stink” londinense pone directamente a prueba las cartografías de la rígida sociedad victoriana. Pero la potencia utópica del caos tal vez no entrañe, en última instancia, más que la ratificación de cierto principio de normalidad (o, a lo sumo, la generación de otro no menos unidimensional). A su turno, los estadios formativos que transita la dickensiana heroína de *The Diamond Age* (1995), de Neal Stephenson, bajo la guía de un Manual interactivo conllevan modos diversos de ponerse en juego su cuerpo, su sexualidad, su identidad cultural y de clase: el abuso y la violencia doméstica; el disciplinamiento “victoriano” de su cuerpo; su relación con la actriz que pone voz al Manual (entre la figura materna sustituta y la tradición de las “amistades románticas”); su trabajo como guionista de obras de realidad virtual eróticas; el clímax de su *empowerment*, pero también de su vulnerabilidad física, en el contexto de una reedición apocalíptica de la Rebelión de los Bóxers. Proponemos articular la reflexión crítica en torno a ambas obras con su contextualización en una trama más amplia de intertextos y de fenómenos culturales, de los cuentos de hadas o la ciencia ficción a las nuevas textualidades ergódicas, de la llamada “crítica arquetípica” a los estudios culturales, de las novelas de Sarah Waters o Michel Faber a las distintas inflexiones del *genre*

(entre Moorcock y Miéville): instancias, todas estas, donde cristalizan múltiples formas de imaginar el cuerpo, de vincularse con éste y de inscribirlo social y estéticamente.

Un lugar común de los debates (casi siempre extraacadémicos) en torno al steampunk se vincula con las expectativas contraculturales que, para algunos, sugiere el sufijo “-punk”. Al adosar esta terminación a la evocación de cierta trama referencial (vinculada, esta última, con el prefijo “steam-“), el escritor K. W. Jeter –quien acuñó el término en su ya célebre carta a la revista *Locus* en abril de 1987– no pretendió más que jugar con el nombre de la entonces dominante corriente del cyberpunk, en cuya órbita él mismo produjo parte de su obra. Aun así, se ha planteado la existencia de, al menos, dos olas de lo que llamaré “ficción especulativa neovictoriana”: una desarrollada en las postrimerías del siglo XX, a la que se ha atribuido un espíritu más “crítico”, “maduro” o “revisionista”, y otra más reciente que –coincidiendo con el florecimiento de la subcultura steampunk (y ya, en buena medida, como parte de ésta)– habría relegado la intervención crítica y creativa sobre un conjunto de hipotextos “decimonónicos” para refugiarse en fórmulas de probada eficacia en un nuevo mercado juvenil (cfr. Nevins, 2008; Stross, 2010; Roland, 2014). Entre quienes han expresado este juicio figura Michael Moorcock, habitualmente considerado, para su propio disgusto, entre los padres fundadores del “movimiento” (Moorcock, 2009b; cfr., también, 2009a; 2012). Y, sean cuales hayan sido las derivas de la ficción steampunk (y al margen de las objeciones que puedan plantearse a esta periodización [para un juicio más equilibrado, cfr. Ferguson, 2011]), no deja de ser cierto que aquella primera fase –digamos, entre los años ‘70 e inicios de los 2000– efectivamente planteó múltiples instancias de verbalización, de dramatización y de indagación de aquello que sus “fuentes” no habían querido, o siquiera podido, decir.

Parte de estas operaciones se focaliza en la recuperación, la parodia o la reformulación de una arquetípica “mujer victoriano-eduardiana”, extrapolada al contexto de la Guerra Fría, de la inminencia del milenio y de los nuevos movimientos socioculturales. Zuleika Dobson, la Lucy vampírica, la loca en el ático, Lady Audley o Natasha (el “ángel de la Revolución” de Griffith) habían expuesto un límite. En sus legendarias figuras cuajó una masa de discursos anónimos donde la vida misma (en términos foucaultianos) se había puesto en juego al intersectarse con el poder. En ese límite, la especulación neovictoriana encontró su umbral y su potencia. A la Una Persson de Moorcock (heroína que podría, en otros sentidos, considerarse más cercana a la estética y a la sensibilidad *dieselpunk*) siguieron, entre otras, la Amelia Underwood del mismo autor (quien, en la serie *The Dancers at the End of Time* [1972, 1974, 1976], se ve transportada a una sociedad apocalíptica que hiperboliza los *Yellow Nineties* de Wilde o Beardsley y la neodecadencia posvictoriana de Ronald Firbank), la Amelia Fitzgibbon de *The Space Machine* (1976), la Geneviève Dieudonné o la Kate Reed de Kim Newman (cuya serie inaugurada por *Anno Dracula* [1992] plantea, en comparación con los otros casos, un marco ficcional mucho más próximo al llamado *gaslight romance*), la protagonista de *Mary Reilly* (1990) de Valerie Martin (reescritura de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886]), las heroínas del mundo de Bas-Lag (2000, 2002, 2004) de China Miéville –la escultora Lin

(de cuerpo humanoide y cabeza de escarabajo); la lingüista Bellis Coldwine; la prostituta devenida revolucionaria y militante feminista Ann-Hari– o las figuras de Dally Rideout o Yashmeen Halfcourt en *Against the Day* (2006), de Thomas Pynchon.

La confluencia del cyberpunk, la metaficción historiográfica y la estética neovictoriana produjo configuraciones *sui generis* de este índice de problemáticas, donde el cuerpo femenino se expone como campo de disputas discursivas y materiales, de formas de violencia figurada, pero también literal. En este sentido, las obras fundamentales (me interesa proponer) son dos: *The Difference Engine* (1990), de William Gibson y Bruce Sterling, y *The Diamond Age* (1995), de Neal Stephenson. La primera plasma un 1855 alternativo en que Babbage logró construir la máquina eponímica. La anticipación de la revolución informática ha catalizado el ascenso de un Partido Radical Industrial liderado por Byron, quien no murió en Grecia sino que llegó a Primer Ministro tras el magnicidio de Wellington y el aplastamiento de la sublevación ludita. La tecnología ha propiciado el perfeccionamiento de una sociedad de control cuyo horizonte es la construcción de una racionalidad capaz de pensar (a diferencia del Funes borgeano) sin perder detalle de la infinitamente divisible textura de lo real, horizonte que eventualmente se alcanzará con la reformulación y la superación de una lebniziana *characteristica universalis*.

En una extensa entrevista ofrecida por Gibson y Sterling en 1992, Veronica Hollinger –autora de *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction* (2008), a la sazón coeditora de *Science Fiction Studies*– manifestó su sorpresa ante la marginalidad de los personajes femeninos de *The Difference Engine* en relación con los principales hilos argumentales de la novela, en contraste con figuras como la Molly Millions de *Neuromancer* (1984) o la Laura Webster de *Islands on the Net* (1988). Sterling adujo una cuestión de verosimilitud histórica: “What the hell could you do when you were a woman in Victorian England?” (cfr. Fischlin et al., 1992: 12). Pregunta frente a la que los principales hipotextos de *The Difference Engine* habían ensayado su propia respuesta. Publicada en 1845, la novela *Sybil*, de Benjamin Disraeli, se detiene en la centralidad de ciertas mujeres tras las bambalinas de la política, cuyos destinos se deciden, a menudo, más en la intriga de los salones que en el Parlamento. Figuras como Lady Firebrace o la matriarca Lady Marney (retratada como heredera espiritual de Lady Carlisle, cortesana de Carlos I), sin contar a la joven reina Victoria, representan allí casos tan notorios como excepcionales. Con muy distintas implicaciones, también la *sensation novel* victoriana (Gibson y Sterling trabajaron directamente sobre *Lady Audley’s Secret* [1862] de Mary Braddon, por ejemplo) fue profusa en figuras femeninas no convencionales e incluso escandalosas, tradición que novelas como *Affinity* (1999) o *Fingersmith* (2002), de Sarah Waters, o *The Crimson Petal and the White* (2002), de Michel Faber, llevarían hasta nuevas consecuencias más de un siglo después.

En contraste, Gibson y Sterling observaron cómo, en su propia novela, la única mujer que obtiene lo que quiere es Annabella Byron, la thatcheriana primera dama (un personaje, en realidad, mucho más lateral de lo que la mención podría sugerir). Su vía, sin embargo, es el dócil y repugnado sometimiento no sólo de su mente (forzado aprendizaje de “the hidden words of the unspeakable. *Pederastia, manustupratio, fellatio*” [Gibson, 1991: 402]), sino también de su cuerpo, a las perversiones de un marido sodomita y

sadomasoquista. No en vano la piedra de toque de lo femenino, en *The Difference Engine*, es la figura de la prostituta, según me interesaría sugerir. Una figura a la que el archivo victoriano negó su constitución como sujeto de la enunciación (salvo testimonios aislados y alguna carta al Times; incluso éstos, quizás, sean apócrifos), pero a la que aquí se concede una voz.

Su primera “iteración” es Sybil Gerard, en quien reconocemos a la victoriosa y virginal heroína de Disraeli, aquí arruinada tras la ejecución de su padre, seducida y deshonrada por Charles Egremont (el héroe de la novela de 1845) y caída en la prostitución. Se advierte, sin embargo, una zona de indistinción –tan paradójica como iluminadora– entre ambas versiones. La intrepidez y el ingenio no son, aunque así lo parezca, exclusivos de la Sybil neovictoriana. Basta recordar el orgullo y la inflexibilidad de los que a menudo hace gala la heroína de Disraeli (incluyendo sus reacciones ante avances del sexo opuesto), la relativa independencia que exhibe mientras concreta acciones de caridad o su periplo nocturno por los bajos fondos londinenses, buscando alertar a su padre de su arresto inminente (iniciativa tanto más meritoria en vista del terror y la indefensión de la protagonista). Como contrapartida, el compromiso político de esta Sybil –para quien Egremont se constituye como caballero andante– está completamente modelado por figuras de autoridad masculinas. ¿Pero no vemos también, en la versión de Gibson y Sterling, una reedición degradada de la damisela en peligro? Liberada de las constricciones de la respetabilidad, esta segunda Sybil se limita a aprovechar su situación para huir con su “salvador” (un macho de *policial noir*) mientras urde su venganza. Es la figura de la mujer despechada y en espera de salvación, no de la mujer empoderada, la que entonces prevalece. Y, retroactivamente, la Sybil de *The Difference Engine* también ilumina una situación –la del “marriage-market” victoriano– que la novela de Disraeli sublima bajo la forma del amor romántico, pero contra cuya gestualidad idealizada se recorta la noción (prevalente en la *sensation novel* finisecular) del matrimonio como una forma de prostitución o, según escribió Mona Caird en 1888, la paradoja de que “women were bought and sold as if they were cattle, and were educated, at the same time, to strict ideas of ‘purity’ and duty” (Caird, 1897: 83).

De ahí el contraste de Sybil con una segunda variante de la prostituta en la novela. Desde la óptica del paleontólogo Mallory, Florence Bartlett –invariablemente calificada de “furcia [*tart*]” y de criminal– encarna el *summum* de la mujer desviada. Consonante con la monstruosidad de Bartlett es su proyecto utópico: abolición del matrimonio, amor libre, eugenesia, soberanía de la mujer sobre su propio cuerpo. Contradictoria pero convenientemente, Mallory de pronto “recuerda” la feminidad de esta no-mujer al querer impugnarla como oradora en una conferencia político-científica (“She’s just a woman” [Gibson, 1991: 304]). Y, cuando el proyecto de Bartlett se disuelve en la nada, su propio nombre se incorpora irrevocablemente al índice de las vidas infames, esas que no dejan otro rastro que el de su fugaz colisión con el poder. Las taxonomías científico-judiciales dejarán constancia de sus cargos criminales: terrorista, envenenadora, abortista, adúltera. De la mismísima Ada Byron (frecuentemente venerada, tanto en la ficción como en la vida real, como la primera programadora de la historia) se cuenta que ha adquirido fama de ludópata, de alcohólica y de promiscua, y es casi exclusivamente a estos aspectos (antes que a su posición política o a sus ideales científicos) que se dirige el escarnio de sus enemigos. Pero así como el

protagonista se escandaliza ante el rumor de que la hija de Byron “fucks whoever she pleases” (Gibson, 1991: 232), así también reprueba, con casi igual énfasis, su soltería. En su idea de que *Toda mujer necesita un hombre que le sujete las riendas* se detecta una nueva instancia de conflicto, pero también de consenso básico, entre la mirada teológica y la científica: “It’s God’s plan for the relations of men and women” / “It’s Evolution’s adaptation for the human species” (Gibson, 1991: 190).

La figura de la prostituta adquiere una estatura macrocósmica en los episodios centrales de la novela, que siguen a Mallory en medio del “Gran Hedor” londinense (ficcionalización del fenómeno meteorológico que, en 1858, llevó a toda Londres la putrefacción del Támesis). La revolución liderada por el mítico Capitán Swing (identificado aquí con un hombre de carne y hueso basado en Wilkie Collins) coincide con estas circunstancias, en las que podría verse una magnificación del clímax del relato de Disraeli (el cual culmina con el incendio del castillo de Mowbray y la muerte de varios personajes centrales). La figura de la prostituta codifica ahora (y moraliza) las metáforas corporales por las cuales se imagina el funcionamiento de la urbe moderna y del orden social en su conjunto. De ahí que la catástrofe ponga a prueba, sin mediaciones, el horizonte utópico de la sociedad de control instaurada por el partido de Byron. El pastiche se nutre, ahora, tanto de la famosa crónica *London Labour and the London Poor*, de Henry Mayhew, como de la reelaboración de pasajes de *My Secret Life*, escandalosas memorias pornográficas publicadas hacia 1890. No es para integrarse a una grilla de coordenadas infinitesimal que los cuerpos se disgregan, en pleno Gran Hedor, como totalidades somáticas. Lo hacen como expresión de una corporalidad desbordada (sanguinolenta, sudorosa, eyaculatoria: grotesca [cfr. Bajtin, 1974: 30]); una que opera en el plano individual, pero también en la idea misma de Londres (“la Ramera de las Siete Maldiciones”) como un cuerpo viviente que se entrega al caos primigenio. Como en *Sybil*, la modernidad industrial es un Moloch luciferino hambriento de carne humana, comparación que se volverá icónica en un film como *Metropolis* (1927). Así también la tecnología se vuelve contra el hombre como una vampiresa castradora. No es casual que, de los tipos de “mujer exótica” que afloran en la novela (un grupo de pantomima americano, reminiscente de la Fevvers de Angela Carter; la servicialidad infinita de una karakuri japonesa), el que emerge con mayor fuerza sea, en este contexto, el de una india de Wyoming, cuya carnalidad animal prefigura el retorno de lo reprimido en la cotidianidad “civilizada”.

Ahora bien: si, en la novela de Gibson y Sterling, el horizonte tecnológico se vincula a una conquista del cuerpo como conjunto de datos al servicio de un aparato de control y vigilancia, los cuerpos en *The Diamond Age* son muy literalmente penetrados y atravesados por la tecnología, a veces de la manera más casual: por ejemplo, a través del ingreso accidental y cotidiano de artefactos nanotecnológicos al aparato respiratorio por vía aérea. La nanotecnología también sirve a propósitos específicos en el campo de la justicia, desde dispositivos de vigilancia prácticamente infalibles (lo cual podría explicar el carácter tan expeditivo como informal, por no decir bufonesco, de los procedimientos judiciales, devenidos casi una formalidad ritual) hasta métodos de tortura y de aplicación de la pena capital. De ahí que la figura del *cyborg* en su expresión más obvia –todos los humanos lo son, aquí, aunque sea en una mínima medida– encarne, en el mundo de Stephenson, sólo uno de las incontables manifestaciones de la nanotecnología, sin

siquiera ser la más característica: la pronta ejecución del musculoso matón *cyborg* con cuya figura se inicia la novela (auténtico “decoy protagonist”) se deja interpretar, en efecto, como irónico certificado de defunción del cyberpunk y de sus tipos más clásicos.

Stephenson plasma, de este modo, un futuro cercano en el cual convergen la crisis del Estado-nación y la reivindicación de fuertes identidades culturales, la nanotecnología y las utopías del movimiento *Arts & Crafts*, los cuerpos cyborgs y el dandismo esteticista. Una niña desclasada (quien comparte más que su nombre con la Nell Trent de *The Old Curiosity Shop* [1841], de Dickens) se abre camino en la *phyle* neovictoriana gracias a la formación que le provee un “Manual Ilustrado para Jovencitas” encargado por un Lord para su nieta. En un contexto de miseria y de violencia doméstica, el acceso fortuito a una copia ilegal del Manual ofrecerá a Nell una fantasía escapista, pero también (a diferencia de la Ofelia del film *El laberinto del fauno* [2006]) un repertorio de competencias físicas, sociales e intelectuales que le permitirán interpretar y afrontar su condición de género y de clase.

Herederero y reformulación de textos como *The Daughters of England*, de Sarah Stickney Ellis (publicado en 1842), pero también deudor de los cuentos de hadas, del relato infantil victoriano y de la fantasía épica, el Manual es un libro interactivo (variante esqueomorfa del “ideal book” morrisiano [cfr. Morris, 1908]) cuyo funcionamiento se aproxima al de un videojuego capaz de adaptarse a la psicología y al entorno específicos del educando. De este modo, Stephenson participó de la moda crítico-teórica que, en la década del '90, elaboró conceptualmente la distinción entre los “viejos medios pasivos” y los “nuevos medios interactivos”, según la planteara Nicholas Negroponte en *Being Digital* (1995). *The Diamond Age* es, por eso, digna contemporánea de aquellos nuevos estudios sobre textualidades ergódicas, como *Cybertext* (1997), de Espen Aarseth, o *Hamlet on the Holodeck* (1997), de Janet Murray.

La vida de Nell y las aventuras de su áter ego ficcional (una princesa desposeída) entablan cierta comunidad de *emplotment* (por momentos, rigurosamente analógica) inteligible narratológicamente desde el “periplo del héroe” de Campbell (2004 [1949]) o, quizás más estrechamente aun, de la “morfología” de Propp (1971 [1928]), cuyas funciones arquetípicas han sido adoptadas, en proyectos académicos recientes, como “gramática” para la generación automatizada de relatos (cfr., por ej., Gervás, 2013). En Stephenson, esta estructura de trama recupera y subvierte el modelo de Blancanieves o de Cenicienta, encarnaciones de una mujer ideal cuya maduración (ante todo reproductiva) coexiste –como sugiere el clásico estudio de Gilbert y Gubar (2000: 39)– con la infantil parálisis de su conciencia. De ahí que, intradiegeticamente, se advierta cómo el ejemplar de Nell se aparta de los *tropes* de la literatura infantil y del cuento de hadas victoriano-educardiano (si bien conserva la influencia del Peter Rabbit de Beatrix Potter, por ejemplo, o del Mago de Oz del norteamericano Frank Baum, cuya imagería reviste una prueba de Turing) para cobrar un llamativo parecido a los relatos de los Grimm. En esta ficción enmarcada, el personaje de la Princesa Nell (encarnación, en principio, del “héroe” proppiano) funciona como avatar de la protagonista, mientras que entre sus primeros “agresores” se reconocen los correlatos fantásticos de uno de los “novios” de su madre y de su madre misma, transfigurada (no sin una nota de conmiseración e indulgencia) en el tipo de la madrastra malvada. A través de sus aventuras, la Princesa

también se verá acompañada por cuatro “amigos nocturnos” (correlatos obvios de los “donantes” y de los “auxiliares mágicos” de Propp) que, sin embargo, mueren o la dejan uno tras otro: el camino hacia la autosuficiencia conlleva, en efecto, la sospecha y la angustia creciente del solipsismo.

A través de su *coming of age*, es clave la relación que entabla Nell con la actriz que, en forma remota, pone voz al Manual. El sistema prevé que ninguna de las dos pueda conocer la identidad de la otra ni comunicarse con ella. En la práctica, es Nell quien habla al Manual y es Miranda (nombre sugestivamente shakespeariano) quien lee, al pie de la letra, el *output* generado por el programa. Friedrich Kittler (1992) ha situado en torno a 1800 la aparición de un tipo de libro que delegaba en las madres la alfabetización del niño. Según su tesis (actualizada por Katherine Hayles [2005] bajo el lema “Mi madre fue una computadora”), la instrucción de éste habría pasado a remitirse a un origen absoluto que equiparaba las figuras de la mujer, de la naturaleza y de la madre, cuya voz el niño seguiría oyendo mentalmente al iniciarse en la lectura. Es esta escena primigenia lo que dramatizan Nell y Miranda, cuyo vínculo se complejiza a medida que la primera intuye (y anhela) una conciencia “detrás” del Manual y la segunda redobla sus esfuerzos por deslizar su propia subjetividad en los mensajes. Conforme Nell se adentra en la adolescencia, la relación con esta suerte de institutriz y madre sustituta adquiere visos de “amistad romántica”, tradición a veces interpretada, retrospectivamente, en una clave *queer* (cfr., por ej., Vicinus, 2004). En la fantasmagoría de la voz que narra se vislumbra la promesa de una conciencia, pero también la de un cuerpo. ¿Es que no hay algo de ese terror al solipsismo en nuestra costumbre de imaginar la figura teórica del narrador a través de metáforas antropomorfas? La voz del Manual, entonces, como objeto de un deseo que no es tanto del orden del sentido, sino, sobre todo, de los afectos.

Mientras tanto, Nell asume un control cada vez mayor sobre su cuerpo, entre su entrenamiento en artes marciales y su educación formal en la Academia de Miss Matheson. En esta revisión de un tradicional internado victoriano (donde Nell cumple un arco narrativo y social en cierta medida inverso al de la Lola Hart de *Random Acts of Senseless Violence* [1993], de Jack Womack), el esfuerzo intelectual de las adolescentes y su maduración física no se plantean ya como incompatibles, según lo afirmaran ciertas teorías decimonónicas [cfr. Eagle Russett, 1989: 117-120]. El ejercicio físico sirve a Nell para mantenerse en forma y a la vez para cultivar un canon de belleza basado en la cariátide clásica (Stephenson, 1995: 35). En la citada entrevista, Gibson y Sterling discutieron las reinenciones del cuerpo a través de la historia, incluyendo las (para ellos) insólitas anatomías de los desnudos del *fin-de-siècle* o de la década del '20. No se trata de cómo la moda se ajusta al cuerpo, sino de cómo éste se adapta a la moda. Basta evocar la “controversia del corset” para recordar hasta qué punto esta prenda –hoy fetichizada por el neo-burlesque o por el cosplay neovictoriano– cristalizó como símbolo del patriarcado victoriano (quizás mucho menos en su tiempo, sugiere provocadoramente David Kunzle [1977], que en retrospectiva). En la novela de Stephenson, sin embargo, la adopción de la moda neovictoriana conlleva para Nell un efecto liberador: refuerza el dominio de su espacio personal; la protege del sol y de la contaminación; las constricciones mismas del vestido le otorgan una conciencia superior sobre su cuerpo. Convergencia, en fin, de las normas de decoro, la tecnología y cierta conquista de la propia corporalidad.

Esta imaginería prefigura ciertos discursos reivindicatorios de la moda (neo)victoriana, tal como se darían –ya en el contexto de la emergencia de la subcultura steampunk una década más tarde– en boca de críticos y escritores como Suzanne Lazaar, Jeff Vandermeer, Julie Anne Taddeo, Jake von Slatt o Libby Bulloff (organizadores, estos últimos dos, de un panel titulado “Queering Steampunk Fashion” en la Steacom II [2010]) (a propósito de Stephenson y de Carriger, cfr. Montz, 2011). Pero si bien hay quienes han expresado escepticismo ante esta supuesta potencia contracultural (por ejemplo, se ha argumentado que las diversas tácticas de *détournement* del *DIY* steampunk no resolverían el hecho de que “The myths and tropes associated with the Victorian Era are inherently gendered” [Taylor, 2014: 46]), las intervenciones novelísticas de un autor como Stephenson sobre esta imaginería –menos susceptibles, tal vez, de ser absorbidas por una neutralizadora cultura pop– conservan, sin duda, su poder de movilización polémica. De este modo, si bien es cierto que el disciplinamiento “(neo)victoriano” de su cuerpo (fruto de la vigilancia de las maestras, de las constricciones que impone el vestido y de las normas de decoro vigentes) restringe sensiblemente los movimientos de Nell, es precisamente en virtud de estas limitaciones que la heroína descubre un potencial a partir del cual llegará a construir, activamente, una suerte de “segunda naturaleza” para su cuerpo.

Este capital perdura al volcarse el personaje –ya fuera el enclave neovictoriano– a un trabajo como guionista de obras de realidad virtual eróticas. Lejos de las “muñecas de carne” de Gibson, es ahora la mujer quien convierte al cliente (y al simulacro) en su propio *puppet show*, poniendo en juego su educación corporal, su imaginación y su destreza. Pero el clímax del *empowerment* de Nell coincide con el de su vulnerabilidad física en una reedición apocalíptica del Levantamiento de los Bóxers de 1899-1901. Las escenas de violación, las dolorosas alucinaciones compensatorias, el yacer indefensa en sus propios desechos resacos (*regressus ad uterum* grotescamente suspendido; “reenactment” de una infancia traumática), no condensan más que el rito de pasaje (pasión y catábasis crítica) que precede a la apoteosis, codificada por una imaginería del renacer: los cavernosos túneles, el medio acuático, la cegadora luz al final del trayecto (y de la novela misma). Nell y su principesco avatar se confunden, por fin, en su destino común. Y este destino (reminiscente de la tríada mujer-madre-naturaleza en Kittler) coincide con el que plantea una revisión reciente del monomito de Campbell: “The archetypal goddess, or Great Mother, dominated all mankind. She was the earth, the sea, the font of all life” (Frankel, 2010: 4). ¿No es esta, en efecto, la esencia del clímax alegórico de la maduración de Wendy en *Peter Pan* (1904)? ¿Y no es ese el rol que asume la Sara de *A Little Princess* (1905), de Hodgson Burnett, a la vez madre para sus compañeras e idealizada María Antonieta? Concluida su *quest* (la cual la convierte en programadora experta), Nell estará lista para asumir el mando, no sólo de un ejército de huérfanas chinas, sino también del mundo fantástico del Manual Ilustrado, vuelto a convertir en *tabula rasa* y puesto a disposición de su demiúrgica creatividad.

Desde siempre había estado escrito que el destino de la Princesa Nell sería otro que el de su precursora dickensiana. En *The Difference Engine*, como en la vida real, Ada Byron era apodada “la Reina de las Máquinas”, “la madre”, “la encantadora de los números”. La heroína de *The Diamond Age* produce su

propia inflexión de aquellos títulos en tanto reina, madre y hechicera de este nuevo mundo que mezcla lo real y lo virtual. La etimología uterina del término “matrix” (tan literal en la trilogía de los Wachowski) nunca fue más adecuada. De ahí que, al margen de la relativización del mérito pedagógico del Manual (tan próximo, a veces, a la “falacia lúdica”), no se infiera una impugnación del neovictorianismo como cultura dominante. Más bien se desprende una legitimación de su poderío y una valoración de su potencial liberador, al menos para una niña como Nell (cuya situación inicial no llega a discutirse en clave de su posible *funcionalidad* al sostenimiento de esta hegemonía). Consonante con el espíritu del post-cyberpunk, el ideal que prevalece es, en definitiva, un optimista sueño romántico, que la novela pone explícitamente bajo la égida del *Preludio* de Wordsworth. En contraste, *The Difference Engine* plantea un reconocimiento irónico y desapasionado del determinismo tecnológico y de la fatalidad histórica. La potencia utópica de un caos aparente se ve reencauzada, así, hacia una nueva fase de normalidad; una que ratifica y trasciende un principio de orden por el cual cada ser humano, cada pelo de sus cuerpos, cada uno de sus bits y motas constituyentes, quedarán eventualmente numerados por un Ojo que todo lo ve.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat, César Conroy. Barral, Barcelona.
- Caird, M. (1897). "Marriage". En *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*. Londres, George Redway, 63-111.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton - Oxford, Princeton University Press.
- Disraeli, B. (1845). *Sybil, or The Two Nations (Vol. II)*. Cambridge - Londres, Harvard University Press.
- Eagle Russett, C. (1989). *Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge - Londres, Harvard University Press.
- Ferguson, Ch. (2011). "Surface Tensions: Steampunk, Subculture, and the Ideology of Style", en *Neo-Victorian Studies*, 4:2, 66-90.
- Fischlin, D., Hollinger, V., Taylor, A. (1992). "'The Charisma Leak': A Conversation with William Gibson and Bruce Sterling", en *Science Fiction Studies*, Vol. 19, 1.
- Frankel, V. E. (2010). *From Girl to Goddess. The Heroine's Journey through Myth and Legend*. Jefferson, McFarland & Company.
- Gervás, P. (2013). "Propp's Morphology of the Folk Tale as a Grammar for Generation". Disponible en: <http://drops.dagstuhl.de/opus/volltexte/2013/4156/pdf/p106-gervas.pdf>.
- Gibson, W., Sterling, B. (1991). *The Difference Engine*. Nueva York, Bantam.
- Gilbert, S. M., Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Second Edition)*. New Haven - London, Yale Nota Bene / Yale University Press.
- Hayles, N. K. (2005). *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago - Londres, The University of Chicago Press.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Londres - Nueva York, Routledge.
- Hogson Burnett, F. (1917). *A Little Princess*. Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- Kittler, Friedrich A. (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. Trad. Michael Metteer, Chris Cullens. Stanford, Stanford University Press.
- Kunzle, D. (1977). "Dress Reform as Antifeminism: A Response to Helene E. Roberts's 'The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman'", en *Signs*, Vol. 2, No. 3, 570-579.
- Montz, A. L. "'In Which Parasols Prove Useful'. Neo-Victorian Rewriting of Victorian Materiality", en *Neo-Victorian Studies* 4:1 (2011), 100-118.
- Moorcock, M. (2009a). "The Manual of Detection by Jedediah Berry". *The Guardian*. 22 August. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/22/manual-of-detection-jedediah-berry>.
- (2009b). "The Readers of Boing Boing interview Michael Moorcock". Disponible en: <http://tachyonpublications.blogspot.com.ar/2009/06/readers-of-boing-boing-interview.html>.
- (2012). "Paraxis Introduction. From Paraxis 01, April 2011". En Moorcock, Michael and Allan Kausch (eds.). *London Peculiar and Other Nonfiction by Michael Moorcock*. Pontypool: PM Press, 361-636.
- Morris, W. (1908). *The Ideal Book. A Paper by William Morris*. L. C. C. Central School of Arts & Crafts.
- Nevins, J. (2008). "Introduction: The Nineteenth-Century Roots of Steampunk". En VanderMeer, A. y J. (eds.), *Steampunk*. San Francisco, Tachyon, 165-212.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid, Fundamentos.

Roland, P. (2014). *Steampunk: Back to the Future with the New Victorians*. Harpenden, Oldcastle Books.

Stephenson, N. (1995). *The Diamond Age: Or, A Young Lady's Illustrated Primer*. Nueva York, Bantam.

Stross, Ch (2010). "The Hard Edge of Empire", *Charlie's Diary*, upd. 27 October 2010. Disponible en: <http://www.antipope.org/charlie/blog-static/2010/10/the-hard-edge-of-empire.html>.

Taylor, M. A. (2014) "Liberation and a Corset. Examining False Feminism in Steampunk". En Brummett, B. (ed.). *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson, University of Mississippi Press, 38-58.

Vicinus, M. (2004). *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*. Chicago - Londres: The University of Chicago Press.