

***The Difference Engine* (Gibson / Sterling) en el horizonte de la ciencia
ficción actual: arqueología de los medios y “remediación” en un retrofuturo
neovictoriano**

Marcelo G. Burello (UBA)

Alejandro Goldzycher (UBA/CONICET)

En 1992, Brian McHale publicó una extensa reflexión en torno a lo que llamó “the anxiety of master narratives”. La expresión aludía a la pervivencia de los denominados *grands récits* (o a la producción de metarrelatos de naturaleza y envergadura comparables) en los proyectos intelectuales que, a lo largo de la década del '80, dieron forma al concepto –hoy caído en desgracia– de “posmodernismo” (cfr. McHale, 1992). Con su famoso (o infame) libro *La condition postmoderne* (1979) (donde la idea de “lo posmoderno” aparece característicamente asociada a la incredulidad en relación con los “grandes relatos”), Lyotard había contribuido a iniciar una moda académica que se nutrió de los aportes de intelectuales como Ihab Hassan (cuya pionera obra *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* [1971] tuvo una segunda edición en 1982), Charles Jencks, Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Matei Călinescu, Linda Hutcheon, Hal Foster, Omar Calabrese, Arthur Kroker, Jean Baudrillard o el propio McHale, por mencionar algunos de los apellidos más resonantes. La paradoja que planteaban aquellos textos era clara: ¿cuán legítima puede ser la pretensión de comprender sistemáticamente un fenómeno tantas veces identificado, precisamente, con una lógica exaltada de la diferencia o la diferenciación?

En este sentido, una de las preocupaciones de McHale se vinculó con el lugar (o la ausencia) de la ciencia ficción en el marco de esas grandes formulaciones teórico-críticas. Advirtió así cómo, frente a la centralidad que Jameson le atribuyera en su conceptualización de “lo posmoderno”, la ciencia ficción apenas aparecía mencionada en los escritos de Hutcheon (el otro *leading case* sobre el que McHale focalizó su comentario), cuyo concepto de “metaficción historiográfica” alcanzó su desarrollo más completo en el libro *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Lo llamativo es que algunas obras que la académica canadiense citara en esos términos (*The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood; *Riddley Walker*, de Russell Hoban; *A Maggot*, de John Fowles; *Slaughterhouse-five*, de Kurt Vonnegut) efectivamente aprovechan una variedad de *topoi* fácilmente reconocibles como de “ciencia ficción” (etiqueta que

Hutcheon invocó sólo un par de veces y al pasar). Si Jameson estaba en lo cierto, y en el siglo XX la ciencia ficción había asumido algunas de las responsabilidades de la novela histórica en cuanto a la apertura de la imaginación al universo de lo histórico, entonces aquellos ejemplos “anómalos” en la obra de Hutcheon tal vez se ajustaran a su andamiaje teórico más de lo que ella misma pareció dispuesta a reconocer.

De ahí que McHale reconociera en *The Difference Engine*, de William Gibson y Bruce Sterling, “a generic hybrid, simultaneously a historiographic metafiction [...] and science fiction” (Ibíd.: 25). Esta novela –afirmaba el crítico estadounidense– no sólo había demostrado, en el seno de la cultura posmoderna, cierta equivalencia funcional entre la ficción histórica y la ciencia ficción. También había probado la posibilidad de su coincidencia en un mismo espacio textual. Incluida a pie de página, esta referencia al experimento de Gibson y Sterling cobraría retrospectivamente una dimensión (y una significación histórica y crítica) que McHale sólo llegó, perspicazmente, a intuir. Se preguntaba, en efecto, si *The Difference Engine* llegaría a ser más que “a sport (though a particularly revealing one)” (Ibíd.: 25) para inspirar una corriente de imitadores o incluso un subgénero híbrido. Lo que McHale no podía saber entonces es que la hoy célebre colaboración entre los padres del cyberpunk quedaría inscrita en un fenómeno para el que ya entonces se había propuesto un nombre (fue el escritor K. W. Jeter quien lo acuñó en una carta a la revista *Locus* en 1987), pero que demoraría otra década en alcanzar la dimensión subcultural por la que especialmente se ha vuelto reconocido. La simple invocación del término “steampunk” basta hoy para iluminar una trama de fenómenos culturales (destacando las prácticas del *cosplay* y del “do it yourself [DIY]”) en constante negociación y redefinición; una en la que tales o cuales obras y autores –por remitirnos al ámbito de la producción ficcional escrita– son admitidos (o no) en virtud de múltiples criterios, remítanse éstos a la instancia de la producción, circulación y/o consumo de los materiales, o bien (o también) a una expresa operación constructiva por parte del observador, del crítico o del fan.

Fue a mediados de la década del 2000 cuando, coincidiendo con la eclosión de la subcultura homónima, la producción de novelas y de relatos breves expresamente concebidos y consumidos bajo el rótulo “steampunk” alcanzó una escala sin precedentes, aunque ahora como parte de un fenómeno mucho más amplio. Y fue este florecimiento subcultural, en primer lugar, lo que contribuyó a visibilizar e incluso configurar un canon –más o menos arbitrario y evanescente– de “precursores” literarios. Una periodización posible remonta a la década del '70 la emergencia de esta suerte de

“corriente”, la cual hizo de la literatura británica del siglo XIX y de comienzos del XX no sólo su principal fuente de inspiración, sino también un campo de operaciones de apropiación y de crítica que inscriben cierta idea del pasado victoriano-eduardiano – evocado como “la era del vapor [*steam*]” mediante una conjunción de pastiche, reflexión metahistórica y especulación retrofuturista– en un presente marcado por el trauma de las guerras mundiales, el terror nuclear, los nuevos avances tecnológicos, la inminencia del milenio y el entramado cultural de lo que cierta moda académica llamó “la posmodernidad”. En esta clave, la ficción steampunk moviliza una enciclopedia (cfr. Eco, 1993) que comprende la imaginiería, los rasgos estilísticos y estructurales y el legado de “géneros” como la literatura de invasión, la novela imperial, el verneano *voyage extraordinaire*, la *sensation novel*, el *scientific romance*, la *dime novel* y el *penny dreadful*, la expedición polar o el gótico tardovictoriano. Se entiende, en suma, que la novela de Gibson y Sterling se consagrara en este marco como una referencia tan prestigiosa como ineludible.

The Difference Engine plasma una realidad alternativa en la que Charles Babbage llegó a construir la máquina epónima. En nuestra cronología “real”, el aparato no se materializó hasta 1989-1991, cuando un equipo del Museo de Ciencias de Londres concretó ese trabajo a partir de una revisión de los planos de Babbage. Gibson y Sterling exageraron conscientemente el poder que hubiera tenido la máquina para equiparlo, por lo menos, al de una Atari 400 (cfr. Fischlin, 1992). En este 1855 alternativo, la anticipación de la revolución informática ha catalizado el ascenso de un Partido Radical Industrial bajo el liderazgo de Lord Byron, quien no murió en Grecia sino que se convirtió en Primer Ministro tras el magnicidio de Wellington y el aplastamiento de la sublevación ludita. La nueva tecnología ha propiciado el perfeccionamiento de una sociedad de control cuyo horizonte último es la construcción de una racionalidad capaz de asimilar, con el mayor grado de detalle posible, la infinitamente divisible textura de lo real. De llegar a realizarse este ideal (y en la ficción lo hace, eventualmente, como reformulación y superación de la *characteristica universalis* de Leibniz), se volvería posible captar las regularidades cifradas incluso en los datos aparentemente más caóticos: los flujos del tráfico, el mundo de la apuestas, las mareas de las multitudes. Lo que *The Difference Engine* expone es, en este sentido, el horizonte último de la *apofenia*: es decir –citando al propio Gibson en *Pattern Recognition*– “the spontaneous perception of connections and meaningfulness in unrelated things” (2003: 115).

Al hacer corresponder este suceso tecnológico (la construcción de la máquina de Babbage) con el “Punto Jonbar” que origina esta cronología alternativa, los autores se propusieron hacer estallar cierto metarrelato del progreso tecnológico, imbuido de una teleología característicamente atribuida a la historiografía *whig*. O esto fue, al menos, lo que declararon públicamente al respecto (cfr., por ej., Fischlin, 1992: 7). Tanto Gibson (cfr. Fischlin, 1992: 7) como Sterling (1995) han sintetizado su idea de la concepción *whig* de la historia en casi los mismos términos: “all events in the past have benevolently conspired to produce the crown of creation, ourselves” (Sterling, 1995). Llevada a la historia de los *media*, esta tesis implicaría que “all technological developments have marched in progressive lockstep, from height to height, to produce the current exalted media landscape” (Sterling, 1995). El *Dead Media Project* impulsado por Sterling en la segunda mitad de la década del '90 buscó, precisamente, “pasar el cepillo a contrapelo” (por aprovechar una célebre expresión de Benjamin) a esta épica triunfal de la tecnología, satirizada temprana y memorablemente por Gibson –según la imaginaron los profetas de la *Golden Age*– en su relato “The Gernsback Continuum” (incluido en los volúmenes *Burning Chrome* [1986] y *Mirrorshades* [1986], pero publicado originalmente en 1981). “There’s no guarantee –afirmó Sterling en una entrevista– that our children are any more ‘advanced and viable’ than we are. Even the cheapest paperback book has no trouble outliving a contemporary personal computer, which is basically junk within six years” (Bak, 1999). Su proyecto consistió en la compilación colectiva de un catálogo universal de “fósiles tecnológicos” (del quipu inca o los mapas de los inuit al electrófono, el telegráfono o el cinerama), remitiendo algunos de éstos –sin un criterio del todo claro– a vías aparentemente truncadas del desarrollo tecnológico y otros, más bien, a estados más primigenios de ciertas líneas evolutivas (aunque no por eso, se infiere, *necesarias*). De ahí que la propuesta dejara latente una invitación a imaginar historias posibles (o que alguna vez lo fueron) que en retrospectiva nos remiten, acaso sin remedio, al mundo de las ucronías.

En su estallido, el gran relato tecnoeufórico se disuelve en la viscosidad del *detritus* primordial, el “gomi” que puebla el taller del artista Rubin en “The Winter Market” (1985) o el antro del Finlandés en *Neuromancer* (1984) (“a palace of semiotic junk” [cfr. Tatsumi, 1986]). El esfuerzo de catalogación de los “dead media” no aspira, sin embargo, a un reordenamiento de la *Wunderkammer* mediática bajo la forma de un nuevo metarrelato. No en vano se ha advertido un parentesco lejano entre el *Project* sterlingiano y aquella “historia natural” sugerida por Benjamin: una inspirada en las

“historias naturales” decimonónicas que, no obstante, subvertiría sus modelos lineales y progresivos para demostrar la contingencia y la transitoriedad de los mundos de la mercancía. Y lo haría a través de la indagación, no sólo de la antigua vida de los objetos desechados o pasados de moda, sino también de “the larger contexts in which they circulated, as well as the economic and material forces that contributed to their sedimentation and decay” (Gabrys, 2013: 5). La “exhumación” de la máquina de Babbage por Gibson y Sterling se identifica, según parece, con esta perspectiva arqueológica. La novela incluso imagina *media* específicos de su propia cronología, como el “panmelodio” o el “quinótopo”. Y todo ello sería, por añadidura, consonante con la idea –planteada en un ensayo compilado en el volumen *Steampunk III: Steampunk Revolution* (2012)– del steampunk como negación del progreso lineal de la historia y de la noción de que “what is new is more worthy than what is old. To a steampunk, an airplane is not *better* than a zeppelin or even a hot-air balloon –it is simply a different thing” (Killjoy 2012: 396). “Media archaeology –ha escrito Jussi Parikka en referencia directa a *The Difference Engine*– sees media cultures as sedimented and layered, a fold of time and materiality where the past might be suddenly discovered anew, and the new technologies grow obsolete increasingly fast” (Parikka, 2012: 3).

Ahora bien, ¿en qué medida podría decirse que *The Difference Engine* fue efectivamente consecuente con el programa (y la tesis) que Gibson y Sterling quisieron atribuirle? Ambos autores se han jactado del concienzudo trabajo de archivo que implicó la composición de la novela, concebida como un ejemplo de *literary sampling* –inspirado en la técnica *cut-up* popularizada por Burroughs– a partir de profundas muestras de “Victorian journalism”, de “Victorian pulp literature” (el anacronismo es de Gibson) o de *sensation novel* finisecular (cfr. Fischlin, 1992: 8, 9). El examen de *The Difference Engine* a la luz de uno –quizás el más central– de estos hipotextos (cfr. Genette, 1989) resulta revelador en más de un sentido. A veces contada entre las primeras “novelas políticas” (cfr. Smith, 1996: 60), y más específicamente como “one of the first social-problem novels to be published” (Guy, 1996: 180), *Sybil, or The Two Nations* (1845) es la segunda –y, por lejos, la más conocida– de las que integran la *Young England Trilogy* de Benjamin Disraeli. La obsesión por desentrañar el orden del azar, tal como se presenta en *The Difference Engine*, en realidad hiperboliza un motivo recurrente en la novela del futuro premier británico. De este modo, las operaciones de Gibson y Sterling sobre *Sybil* no se ciñen al homenaje –o a la producción, sin más, de cierto “color de época”– mediante la incrustación de nombres propios o de cierta referencialidad histórica común. Estas

marcas se ofrecen como pista hacia derivaciones hipertextuales (cfr. Genette [1989: 14]) más profundas. Una pista que –a excepción de cierto gesto, más bien tentativo, por parte de Elisabeth Kraus (cfr. 1997)– la crítica especializada prácticamente ha soslayado.

Los primeros dos capítulos de *Sybil* se concentran en el Derby de 1837. Luego, la focalización vira hacia una crónica familiar de la casa Marney. La yuxtaposición es abrupta pero iluminadora. Tanto aquí como en *The Difference Engine*, la táctica picaresca y el vértigo tanático del riesgo, así como también (o como parte de ello) las modalidades de circulación y comercio de la información, delatan la afinidad electiva –al margen de sus convergencias empíricas– entre el mundo de la apuestas y la prosaica épica del arribismo. Pivote, durante doce largos meses, “of so much calculation, of such subtile combinations, of such deep conspiracies” (Disraeli, 1845: 16), las carreras movilizan un conjunto de circuitos de información tan vasto como fragmentario. Revelaciones de último momento por correspondencia, confidencias privilegiadas, predicciones meteorológicas, expresan un mismo deseo: el de anticipar el “efecto mariposa” que acecha hasta en las más ínfimas variables. El afloramiento de una mágica red de simpatías cósmicas no es, aquí, sino el producto de una razón hipertrofiada. Bajo el maniático escrutinio de los jugadores, el libro de apuestas deviene *grimoire*. Los sueños premonitorios, el ritual apiñamiento en torno al “magic circle” de la pista, el abandono último a la buena estrella (Ibíd.: 12, 15), cierran el bucle paranoico entre el descontrol de la semiosis y su reencauzamiento.

El episodio de *Sybil* encuentra correlato en la carrera de “faetones” –también celebrada en Epsom Downs– en cuyas circunstancias se focaliza la segunda “iteración” de *The Difference Engine*. No en vano el MacGuffin que motoriza buena parte de la novela (una colección de tarjetas perforadas ideada por Ada Byron) es vinculado con la leyenda del *modus*: “a gambling-system, a secret trick of mathematical Enginery, to defeat the odd-makers” (Gibson, 1992: 189). En cuestión de minutos, Edward Mallory –quien no oirá hablar de tal *modus* hasta mucho después– pasa de no considerar siquiera la posibilidad de jugar (y hasta de juzgarla digna de un idiota) a embarcarse en una apuesta que puede hacerlo rico o bien arruinar a él y a toda su familia. Con la frase “He was rich” culmina la acción del capítulo y, con ello, el salto del protagonista a una posición social privilegiada, consolidada por su ascenso (mucho más gradual) en el escalafón científico. En este contexto de gran movilidad social (uno de los temas centrales de la novela), la sujeción de los individuos a los virajes de la Rueda de la Fortuna, o a alguna otra fuerza aparentemente ciega o irracional, se vuelve más patente

que nunca. De ahí, una vez más, la ansiedad por gobernar la contingencia. Otro tanto ocurre, en su propia escala, en la novela de Disraeli. De ahí, también, que la frase “It is knowledge; it is power” –pensada por un personaje de *Sybil* (1845: 399)– encuentre correlato en las palabras “KNOWLEDGEE IS PPOWER” que Mallory teclea torpemente en la máquina de escribir del mismísimo “Disraeli” (1990: 191).

En *Sybil*, es el personaje de Baptist Hatton (“a heraldic antiquary; a discoverer, inventor, framer, arranger of pedigrees; profound in the mysteries of genealogies” [1845: 246]) quien corona la densa trama de intrigas aristocráticas y plebeyas, dueño de un saber capaz de derribar grandes casas (con frecuencia, mucho menos antiguas de lo que pretenden ser) y de elevar, como contrapartida, a las más oscuras figuras. En *The Difference Engine*, las formas a la vez ordenadas y abigarradas del estudio de Hatton (quien trabaja entre “piles of parchments and papers [that] cover the numerous tables” [Ibíd.: 247]) dan lugar a las del despacho de Mr. Wakefield, correspondiente a una de las innumerables secciones de la Oficina Central de Estadística. El escritorio de Wakefield parece haber devorado el espacio entero, poblándolo de “newspaper-racks, letter-clamps, vast embedded card-files, catalogues, code-books, clackers’-guides, an elaborate multi-dialed cloc, three telegraph-dials whose gilded needles ticked out the alphabet, and printers busily punching tape” (1990: 131). La Oficina misma constituye, en la práctica, casi un mapa de su propio territorio, donde el paleontólogo Mallory se pierde borgeanamente. “Remediación” es el término a partir del cual proponemos interpretar esta transfiguración paroxística del mundo tecnológico-mediático, entre el decadente orden aristocrático de *Sybil* y la tecnocracia de Gibson y Sterling.

Bolter y Grusin han sugerido el concepto de “remediación” [*remediation*] para referirse a “the formal logic by which new media technologies refashion prior media forms” (2000: 273). Según los autores, cada nuevo medio promete ofrecer una experiencia más auténtica e inmediata que sus predecesores. Pero, al hacerlo, también llama la atención sobre su propio carácter “medial”. Esta paradójica dialéctica entre inmediatez y hipermedialidad se observa, quizás, en el interior del mundo ficcional de *The Difference Engine*. Pero sin duda también funciona –en este caso, retrospectivamente– en el plano de sus operaciones intertextuales sobre la novela de Disraeli. Así, éstas llaman la atención sobre la *medialidad* de ciertos circuitos de información decimonónicos, según los plasmara Disraeli, sugiriendo una conexión genealógica entre éstos y el desarrollo ulterior de los *media* en la cronología “real”. Respaldándose en Marie-Laure Ryan (cfr. 2004), Genz y Küchler han inferido cierta dimensión teleológica –la cual contradiría,

como tal, el programa de Gibson y Sterling– en la propuesta de Bolter y Grusin, al entender que su noción de “remediación” sugiere “an on-going medial optimisation process” (2015: x). Lo cierto es que los propios Bolter y Grusin habían anticipado (convincientemente o no) esta posible crítica o malentendido al diferenciar explícitamente su concepto de “remediación” con respecto al de Paul Levinson (*The Soft Edge*, 1997) – cuya aproximación sí asociaron a una idea de progresión teleológica– advirtiendo que “remediation can work in both directions: older media can also refashion newer ones” (Bolter, 2000: 59).

Bien puede discutirse el grado en que esta rectificación se ajustaría (o no) a las circunstancias ficcionales desplegadas en *The Difference Engine*, más allá de las declaraciones públicas de sus autores, así como de los contenidos explícitos de sus reflexiones –en boca de unos o de otros personajes– en torno a la historia, a la inteligibilidad de ésta y a la posibilidad humana de incidir sobre su curso. El horizonte de una razón sobrehumana capaz de contener la infinita complejidad de lo real –tal como se presenta en la novela– ha sido vinculada con la transición desde una sociedad soberana a una sociedad disciplinaria, y de ahí a una deleziana “sociedad de control” (cfr. Jagoda, 2010). El principio de cuadrícula infinita de lo real se encuentra rudimentariamente ilustrado por la tecnología del quinótopo. Éste consiste en un tablero constituido por pequeños bloques, cada uno de cuyas caras exhibe un color distinto. Siguiendo instrucciones en tarjetas perforadas (basadas en las del histórico telar Jacquard), el mecanismo hace rotar los bloques para formar imágenes. El resultado se asemeja a una secuencia de imágenes pixeladas parecidas a los “reflejos” del *wooden mirror* concebido por Daniel Rozin en 1999. Pero si el funcionamiento de este dispositivo requiere la destreza incomparable de un maestro quinotopista (como lo es John Keats, en esta realidad alternativa), se entiende que sólo una racionalidad sobrehumana sería capaz de asimilar una realidad infinitamente pixelada, de desentrañar el orden que la gobierna (y, eventualmente, de imponerle uno nuevo) sin perder detalle de esa baudrillardiana cartografía hiperreal.

De ahí que el advenimiento de la catástrofe ponga directamente a prueba el horizonte utópico de la “sociedad de control” instaurada por el partido de Byron. Los episodios centrales de *The Difference Engine* siguen a Mallory en medio del caos provocado por el “Great Stink”, acontecimiento ficcional basado en el histórico (y homónimo) fenómeno meteorológico que, en el verano de 1858, llevó a toda Londres la podredumbre del Támesis. Estos sucesos coinciden con una “revolución” encabezada por

el mítico Capitán Swing, identificado aquí con una persona de carne y hueso inspirada en la persona de Wilkie Collins. El clímax de la novela de Disraeli, correspondiente al incendio del castillo de Mowbray y a la muerte violenta de varios personajes centrales en medio del descontrol y la embriaguez generales, se reedita en *The Difference Engine* bajo una forma inmensamente magnificada, donde la figura arquetípica de la Prostituta codifica y moraliza las imágenes corporales por las que se concibe el funcionamiento de la urbe moderna y del orden social en su conjunto. En este contexto, la polémica “uniformistas/catastrofistas” que atraviesa la novela se ratifica como matriz de inteligibilidad no sólo de las biografías individuales (tal como lo atestiguan la ruina de Sybil, el ascenso y la caída de Egremont, la carrera del dandy Mick o, muy especialmente, el relato vital de Mallory), sino también de la sociedad y de la historia mismas. De esta forma, Gibson y Sterling recuperan –al menos en espíritu– la mordaz crítica disraeliana de la historiografía *whig* para imaginar un mundo en que la sociología y la historiografía podrían, en última instancia, pensarse como simples ramas del conocimiento geológico.

Un crítico ha reconocido cierta dimensión utópica y tecnoeufórica en esta representación de la era victoriana como análoga (según interpreta) a nuestro tiempo “as a moment of choice between a panoptical disciplinary use of the intelligent machine and the enhancement of intelligence and creativity through the fusion of the machine and the human” (Sussman, 1994: 20). En realidad, la desestabilización de las cartografías sociales no parece plantearse, en la novela de Gibson y Sterling, como base de una propuesta social alternativa (tal como podría serlo, en el caso de Disraeli, la doctrina del “one-nation conservatism”, con la salvedad de que *Sybil* rechaza explícitamente la violencia como forma de praxis política). Más bien parece entrañar la confirmación de cierto principio de orden o, a lo sumo, la generación de otro no menos unidimensional. En su “remediación” textual de la novela de Disraeli, *The Difference Engine* despliega una exploración genealógica de cierto sistema de codificación social, expresado en un conjunto de “sistemas de coacción social, [...] represiones necesarias, [...] sublimaciones lícitas, [...] estrategias de subordinación y de dominio y [...] tácticas de exclusión, supresión y destrucción utilizadas por un determinado sistema de codificación social” (White, 2011: 420). Y si bien ambos autores han reconocido al esclavo Jupiter (con quien Mallory se topa en pleno “Great Stink”) como portavoz de su propia concepción de la Historia (“You were right, sir, there is no history” [Fischlin, 1992: 7]), la dimensión historiográfica de su novela podría ser más ambigua de lo que ellos mismos parecen pretender.

Y es que, pese a sus más que ostensibles diferencias, la cronología alternativa de *The Difference Engine* y nuestra cronología “real” (desde el punto de divergencia en adelante) también muestran notorias semejanzas y correspondencias, incluyendo aparentes prefiguraciones. ¿Se deduce de esto, al fin y al cabo, algún grado de determinismo en cuanto al desarrollo histórico, en general, y tecnológico, en particular? ¿Cabría explicarlo en términos de un posible “defecto” en la imaginación de Gibson y Sterling, manifestado (en tal caso) en una extrapolación inercial de ciertas condiciones propias de la cronología “real”, en lugar de abrazarse la ucronía hasta sus últimas consecuencias? ¿O entrañarían aquellas coincidencias una consciente reelaboración *à clef* de las condiciones histórico-tecnológicas de finales del siglo XX, con respeto a lo cual la referencialidad “victoriana” del relato sería, en última instancia, eminentemente funcional? Inspirándose en Ricoeur (*Temps et Récit*, 1985), Karen Hellekson –para quien el rasgo en cuestión *no* prueba un déficit de imaginación– ha reconocido en *The Difference Engine* una *retrospección anticipada* que construye “a quasi-present in the nineteenth century, but one recognizable to us because we understand computers” (2001: 85). También se ha notado que “Gibson and Sterling [...] presume that once an invention is introduced, it will have inevitable social consequences –different in the nineteenth century because of the surrounding technological context [...] but parallel and commensurate in effect” (Friedman, 2005). De ahí que la historia del Babbage “real”, cuyo proyecto no encontró una demanda a su altura, tal vez entrañe una impugnación más rotunda del determinismo tecnológico que la cronología alternativa de *The Difference Engine*, al menos en términos de la “inevitabilidad” de las consecuencias sociales del invento.

Puede que todas estas interpretaciones sean válidas en una o en otra medida. Parece revelador que, en conversación con Fischlin *et al.*, los autores mostraran un rotundo (y, entre ellos, inusual) desacuerdo en cuanto a la relación que enlazaría esta época “victoriana” alternativa con su propia contemporaneidad. Gibson negó terminantemente que existiera una dimensión, por lo menos, alegórica; Sterling, contradiciéndolo conscientemente, afirmó: “*DE* is about the 1990s, let’s face it” (Fischlin, 1992: 5, 6). A la vez, ambos coincidieron en destacar la exhaustiva investigación historiográfica y literaria que respaldó su reconstrucción del tiempo de Babbage. “It’s our disease projected onto a lab animal of the 19th century”, afirmó Sterling (en línea con su interpretación “analógica”), para agregar: “if a Victorian read this book it wouldn’t make any sense to him at all” (Ibíd.). Pero tal vez sea en ese mismo bagaje archivístico donde

radica la paradoja de *The Difference Engine*. Su densa trama de referencias “victorianas” trasciende la cosmética esqueuomorfa. No se trata de envolver nuestra contemporaneidad en un ropaje decimonónico en pos del goce imaginativo superficial de autores y de lectores. Tampoco se limita a ser –como Sterling parece sugerir– piedra de toque de un diagnóstico sobre el presente. *The Difference Engine* podría, de hecho, resultar *demasiado* iluminadora en los alcances (quizás no siempre previstos por los autores) de sus operaciones sobre el archivo decimonónico. No es *como libro* (como tal, es muy tradicional) que *The Difference Engine* “remedia” la obra de Disraeli. Que tal vez lo haga mediante su parcial reescritura en el marco de un paradigma literario sustancialmente distinto –si es que ello implicara, en algún sentido, cierto cambio de “medialidad”– resulta, al menos, más debatible. La “remediación” se da, en primera instancia, *en el interior* del mundo ficcional. Y lo hace en virtud del atajo macrohistórico que implica la anticipación drástica de la revolución informática, acontecimiento que se nos presenta como tal sólo comparativamente, a la luz de nuestra propia cronología “real”.

Resultado de ello –no sabemos si necesario o contingente; no hay, en todo caso, elementos intraficcionales que descarten lo primero– es la transfiguración de la era “victoriana” en ese “cuasi-presente” al que se refería Hellekson. Pero además, en su fuga referencial hacia el plano de “nuestra” realidad empírica (propiciada por su incisiva intervención sobre el archivo “victoriano”), *The Difference Engine* pone el *roman à thèse* disraeliano –presumiblemente inexistente en la ontología de su mundo ficcional– bajo un prisma que lo emplaza bajo la reveladora luz del anacronismo. Así, por un lado, la perspectiva “arqueológica” de la novela efectivamente llama la atención sobre el hecho de que “a lot of dead media [are] actually zombie-media: living deads, that found an afterlife in new contexts, new hands, new screens and machines” (Parikka, 2012: 3) (lo cual, al mismo tiempo, confirma lo equívoco de la expresión con que Sterling nombró su propio “proyecto”). Pero esto no impide que, aun a despecho de Gibson y Sterling, su novela sugiera un reconocimiento cínico y desapasionado de, por lo menos, cierto grado de determinismo tecnológico y de fatalidad histórica –sin por eso confundirse con una teleología optimista– en el marco de un mundo ficcional donde la potencia utópica del caos se ve aparentemente reencauzada, como expresión posible de una ley histórica, hacia una nueva fase de opresiva normalidad.

Tal vez fuera este fondo paradójico lo que Veronica Hollinger tuvo en mente al señalar a los autores cómo, en cierto sentido, “*DE* is history leading to us”, a lo que éstos respondieron (un tanto enigmáticamente): “Yeah, but not to us exactly” (Sterling);

“No, it’s about contingency leading to us [*laughter*]” (Gibson) (Fischlin, 1992: 7). Como sea, los últimos párrafos de *The Difference Engine* –en las que su temporalidad se proyecta, de improviso, hacia un 1991 alternativo– exponen cómo su cronología culmina, en el marco de la novela, en lo que acaso sea un futuro todavía posible en la cronología “real”, uno de superinteligencias artificiales como Wintermute o Neuromancer, o como el propio “Narratrón” a quien Gibson y Sterling adjudican la autoría de su novela. De ahí que el pastiche de *The Difference Engine* sea más que la expresión de una nostalgia que, en su obsesión con el pasado histórico, lo deshistoriza (“an alarming and pathological symptom of a society that has become incapable of dealing with time and history” [Jameson, 1998: 10]). Más bien opera, proustianamente, como una auténtica “critique littéraire en action” (citado en Painter, 1965: 119), aportando con ello una dimensión cognoscitiva e imaginativa que trasciende la evocación pintoresquista de un pasado pseudo-histórico, movida por la añoranza ingenua de *sus viejos y extraños artefactos estéticos* (cfr. Jameson 1998: 8), para en cambio descubrir (e hipermediatizar) el entramado genealógico que enlaza el siglo de Victoria con nuestra contemporaneidad “posmoderna”, “mediática”, “digital”.

Bibliografía

- AA.VV. (ed. Bruce Sterling). *The Dead Media Project*. Web (www.deadmedia.org).
- Bak, Arpad. “Dead Media Project. An Interview with Bruce Sterling”. 3/16/1999. Web (www.ctheory.net).
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2000.
- Disraeli, Benjamin. *Sybil, or The Two Nations*. Londres: Henry Colburn, 1845.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo (3ra ed.)*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.
- Fischlin, David; Veronica Hollinger; Andrew Taylor. “‘The Charisma Leak’: A Conversation with William Gibson and Bruce Sterling”. *Science Fiction Studies*, Vol. 19, 1992.
- Friedman, Ted. *Electric Dreams: Computers in American Culture*. New York/Londres: New York University Press, 2005.
- Gabrys, Jennifer. *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández

- Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Genz, Julia y Ulrich K uchler. "Introduction". Julia Genz y Ulrich K uchler (eds.). *Metamorphoses of (New) Media*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. ix-xvii.
- Gibson, William. *Pattern Recognition*. Londres: Penguin, 2003.
- y Bruce Sterling. *The Difference Engine*. Nueva York: Bantam, 1992.
- Guy, Josephine M.. *The Victorian Social Problem Novel*. Basingstoke: Macmillan Press, 1996.
- Hellekson, Karen. *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent: The Kent State University Press, 2001.
- Jagoda, Patrick. "Clacking Control Societies: Steampunk, History, and the Difference Engine of Escape". *Neo-Victorian Studies*, Vol. 3, No. 1, 2010. 1-16.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres/New York: Verso, 1998.
- Jeter, K. W. "Letter". *Locus*, 20, no. 4, 1987. 57.
- Killjoy, Margaret. "Steampunk Shapes Our Future". Ann Vandermeer (ed.). *Steampunk III: Steampunk Revolution*. San Francisco: Tachyon, 2012, 396-398.
- Kraus, Elisabeth. "Gibson & Sterling's Alternative-History Novel *The Difference Engine* as Radical Rewriting of Disraeli's *Sybil*". *Node9: An E-Journal of Writing and Technology*. Vol. 1, 1997. Web (node9.phil3.uni-freiburg.de).
- McHale, Brian. "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives". *Diacritics*, Vol. 22, No. 1, 1992. 17-33.
- Painter, George. *Marcel Proust: A Biography, Vol. 2*. Londres: Chatto & Windus, 1965.
- Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Ryan, Marie-Laure. "Introduction". Marie-Laure Ryan (ed.). *Narrative across Media*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 2004. 1-40.
- Smith, Paul. *Disraeli: A Brief Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Sterling, Bruce. "The Life and Death of Media". *Sixth International Symposium on Electronic Art ISEA '95*, Montreal, 1995. Web (www.alamut.com).
- Sussman, Herbert. "Cyberpunk Meets Charles Babbage: 'The Difference Engine' as Alternative Victorian History". *Victorian Studies*, Vol. 38, No. 1, 1994. 1-23.
- Tatsumi, Tayakuki. "Eye to Eye: An Interview with William Gibson". *Science Fiction Eye*, 1:1, 1987. 6-17, 23.

White, Hayden. "El 'siglo XIX' como cronotopo". *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Trad. Ma. J. de Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. 415-428.