

«NOUS SOMMES TELLEMENT MACHINES...».
LA MÁQUINA EN EL IMAGINARIO LIBERTINO

*«Nous sommes tellement machines...». The Engine
in the Libertine Imaginary*

Juan JIMÉNEZ SALCEDO
Université François Rabelais de Tours

RESUMEN: El autor intenta definir el concepto de «máquina» en la novela francesa del siglo XVIII mediante su relación con los personajes, con el argumento y con los espacios privados. Para poder establecer una tipología de las máquinas se establece una diferencia entre «máquinas galantes» y «máquinas góticas», dándose diversos ejemplos de ambas. La máquina es para el autor no sólo un mero objeto inserto en la novela, sino una estrategia narrativa que define las relaciones entre los distintos elementos de la obra.

Palabras clave: máquina, libertino, gótico, galante.

ABSTRACT: The author tries to define the concept of «engine» in eighteenth-century French novel by means of its relationship with characters, plot and private spaces. In order to establish a classification, a difference is made between «gallant engines» and «gothic engines». Some examples of both sorts of engines are given. The engine is for the author not only a mere object in the novel, but a narrative strategy which defines the relationships between the different elements of that novel.

Key words: engine, libertine, gothic.

No cabe duda de que el siglo XVIII es un siglo de máquinas¹, por lo menos en lo que se refiere al campo de la literatura francesa. La visión de la máquina es distinta de la del XIX en tanto que no se la considera exclusivamente como un elemento más de la cadena de producción, ni siquiera se apela a su valor productivo, si bien es cierto que las proezas técnicas de la época, como los ingenios mecánicos de Vaucanson, esconden, tras los plácemes y parabienes de los aristócratas de los salones, una utilidad traducible en términos económicos. De ahí la diferencia establecida por Michel Carrouages² entre «máquinas solteras» y «máquinas obreras», siendo las primeras las «improductivas» y las segundas las que se adecuan al ideal de producción burguesa. Las definiciones de Carrouages se refieren a un imaginario literario comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, si bien, como afirma Michel Delon³, éstas resultan pertinentes si se aplican a la novela negra que se desarrolla a finales del XVIII.

La máquina forma parte del acervo cultural del hombre del XVIII. La extensión semántica del término se ha visto reducida en nuestros días, por lo menos en lo que a nivel de uso se refiere, frente a la multiplicidad de campos que cubría en otros tiempos⁴, lo que no quiere decir que el abanico de significados que conlleva la «máquina» no siga hoy vigente, por lo menos a nivel normativo. El vocablo⁵ entró en castellano a través del latín *machina*, «andamio», «artificio, maquinación», tomado a su vez del griego dórico *macana* (en griego ático *mhcanh*), «invención ingeniosa», «máquina (de teatro, de guerra, etc.)» y también «maquinación, astucia». Está documentado por primera vez en la edición de 1591 del *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, edición publicada en Venecia que reproduce con pocos cambios la edición príncipe de 1570. En dicha edición, el término está ausente de la parte castellano-italiana, pero sí aparece en la parte italo-española, definido como «máquina o ingenio». El vocablo

1. Este artículo nace como ampliación y reconsideración de una serie de supuestos que fueron expuestos de forma muy somera en un artículo anterior: JIMÉNEZ SALCEDO, Juan. La mécanique du plaisir: les espaces privés et les machines dans quelques romans du XVIII^e siècle. *Actas del Congreso Internacional de Estudios franceses «La Rioja encrucijada de caminos», XI Coloquio de la APFFUE; Logroño, 7-10 mayo de 2002*, próxima publicación.

2. CARROUAGES, Michel. *Les Machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1984; reeditado en Le Chêne, 1976.

3. DELON, Michel. Machines gothiques. *Europe*, 1984, 659, pp. 72-79.

4. Basta con echar un vistazo al artículo «machine» de la *Encyclopédie*. Sobre el término «máquina» como concepto literario, principalmente teatral *vid.* FRANTZ, Pierre. Tragedia y dinámica en el siglo XVIII. En DIEGO, Rosa de y VÁZQUEZ, Lydia (eds.). *La Máquina escénica: drama, espacio y tecnología*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco —Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2000, pp. 69-77. Sobre la «máquina» como concepto filosófico, principalmente en Descartes y La Mettrie *vid.* THOMSON, Ann. L'homme machine: mythe ou métaphore? *Dix-huitième siècle*, 1988, 20, pp. 367-376.

5. Para un estudio etimológico del término «máquina» *vid.* COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico-etimológico de la lengua española*, tomo III. Berna: Editorial Francke, 1954, p. 253.

se encuentra también en el *Tesoro* de Covarrubias⁶ y en otros diccionarios de la época clásica. Lo emplea igualmente Ambrosio de Morales en 1575 y otros autores de principios del siglo XVII, siendo frecuente en el *Quijote*. Corominas apunta que es posible que se empleara antes del XVI, aunque expresa sus dudas teniendo en cuenta que está ausente de las obras de Nebrija⁷, de Alonso Fernández de Palencia⁸ y de muchos glosarios de autores medievales. Para Corominas, de haber entrado realmente en el siglo XVI, sería probable que se hubiese tomado del italiano, donde ya era de uso muy extendido a principios de aquel siglo.

En lo que respecta a la lengua francesa⁹, el término «machine» conoce un recorrido etimológico similar, aunque algo distinto del de «máquina». Su entrada en la lengua se produce antes, hacia 1377, con la misma procedencia grecolatina. *Machine* aparece en francés en el sintagma *machine corporelle*, con el valor anológico de «conjunto de elementos que tienen la complejidad de una máquina». El término toma finalmente su sentido técnico y corriente en el siglo XVI (la primera documentación como tal data de 1559). Su campo semántico se enriquece durante el XVII: su valor inicial se prolonga designando, tras Descartes, la combinación de los órganos del cuerpo humano animado (de donde viene la célebre teoría de los *animales máquina*, propuesta por Descartes y desarrollada en el XVIII por La Mettrie¹⁰). Pascal utilizará posteriormente el vocablo en términos abstractos: la *machine* es lo que en el ser humano procede del automatismo y no de la reflexión. Su sentido técnico concreto da lugar a empleos metafóricos en los sintagmas especializados *machine de guerre* (documentado por primera vez en 1671) o *machine hydraulique* (en 1690), y a su uso en el vocabulario teatral (en 1664) donde las máquinas pueden producir la ilusión, o incluso un dios («deus ex machina»). También en el teatro *machine* adopta el sentido figurado de «lo que hace progresar la acción» y pasa a ser de uso corriente cuando se refiere al conjunto de medios combinados para dar una cierta dirección a los asuntos

6. Aparece definido como «Fábrica grande e ingeniosa, del nombre latino *machina*. Máquina bélica, es la que haze el ingeniero para dañar a los contrarios, vide *Vitruvium*, lib. 10, cap. 19. Maquinar alguna cosa significa fabricar uno en su entendimiento traças para hazer mal a otro» (COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, edición preparada por Martín de Riquer, tercera edición. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993).

7. NEBRIJA, Antonio de. *Lexicon ex sermone Latino in Hispaniensem*. Salamanca, 1492.

8. FERNÁNDEZ DE PALENCIA, Alonso. *Universal Vocabulario en latín y en romance*. Sevilla, 1490.

9. Para un estudio etimológico del término «machine» vid. REY, Alain, et al. *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II. París: Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1.160.

10. La filosofía materialista de la época se apropia del término. Como afirma Ann Thomson (THOMSON. *Op. cit.*, p. 371), La Mettrie —en sus obras *Histoire naturelle de l'âme* y *L'homme machine*— utiliza la comparación a la *machine* como una imagen, según la cual se puede estudiar al hombre como si fuera una máquina, es decir, mediante la materia en movimiento y, por lo tanto, mediante leyes mecánicas. La comparación a la máquina es por tanto metonímica; se trata de un recurso discursivo y no de un principio de explicación.

(documentado por primera vez con este sentido en 1656). Este último significado y el de *machine* como *artificio* envejeció y terminó desapareciendo, sobreviviendo sin embargo en los derivados *machiner* y *machination*. En el siglo XVIII aparecen los sintagmas *machine infernale* (en 1704) en el contexto de las batallas navales¹¹ y *machine à feu* (en 1770), que introduce lo que en el siglo XIX pasará a llamarse *machine à vapeur*, traducción del término inglés *steam engine*. Numerosos empleos nuevos aparecen evidentemente en el siglo XIX, coincidiendo con el desarrollo de la industria y el maquinismo.

Los diccionarios normativos, tanto en castellano como en francés, reflejan en la actualidad una multiplicidad semántica que es sin duda heredera de la conceptualización clásica del término en ambas lenguas. El diccionario de la Real Academia¹² lo define, en su primera y segunda acepción respectivamente, como «artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza» y como «agregado de diversas partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación de un todo», definiciones que reflejan su naturaleza de «artificio» y de «compuesto»; la tercera y cuarta acepción muestran el carácter «maravilloso» del término: «Traza, proyecto de pura imaginación» e «Intervención de lo maravilloso o sobrenatural en cualquier fábula poética». Los diccionarios de uso también dan fe de la naturaleza «compuesta» de la máquina y de su relevancia literaria, principalmente en el campo teatral. Así podemos leer definiciones como éstas en el María Moliner¹³: «conjunto de piezas con movimientos combinados con el que se aprovecha una fuerza para producir un trabajo» (primera acepción), «cualquier conjunto de cosas organizadas como partes de un todo» (cuarta acepción), «proyecto de creación imaginativa» (quinta acepción), «intervención de lo maravilloso o sobrenatural en las obras de imaginación» (séptima acepción).

En el campo de la lengua francesa, el muestreo realizado sobre tres diccionarios de épocas distintas —la última edición del Robert, el diccionario de Furetière (del siglo XVII) y el de Littré (del XIX)— arroja una evolución hacia el contenido técnico del término, contenido éste que se encuentra ya sin embargo en el Littré¹⁴. Por un lado, el Robert introduce para la definición de *machine*,

11. El sintagma evolucionará para designar en el XIX cualquier ingenio explosivo utilizado en un atentado.

12. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua española*, decimoctava edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1956, p. 845.

13. MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, t. II, primera edición, 19ª reimp. Madrid: Gredos, 1994, p. 344.

14. Valgan sólo algunos ejemplos de acepciones del vocablo *machine*:
– En el Robert leemos las siguientes: «Procédé ingénieux» (primera acepción) y «objet fabriqué, généralement complexe destiné à transformer l'énergie et à utiliser cette transformation. Au sens large, tout système où existe une correspondance spécifique entre une énergie ou une information d'entrée et celle de sortie» (segunda acepción) (REY, Alain, et al. *Le Grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 994).

aunque no explícitamente, los conceptos de *input* y *output*, lo que encuadra el término en el campo matemático o, más concretamente, informático. En cuanto al Littré y al Furetière, existen dos tónicas dominantes: la *machine* es definida como medio que canaliza una energía determinada y la convierte en otro tipo de energía mayor (como por ejemplo la fuerza del hombre que se transforma en fuerza productiva), lo que hace de la máquina un medio para «utilizar» o «controlar» a la naturaleza. Dicho medio se compone de múltiples elementos que realizan una determinada labor en conjunto. El otro eje de definición es el que se refiere a la máquina como artificio, como «medio de¹⁵ engañar» a aquél que se encuentra frente a una determinada obra, sobre todo teatral.

Tras esta introducción sobre la máquina como palabra y como objeto, nos vemos obligados a señalar de qué «máquina» vamos a tratar, dentro ahora del imaginario literario. Utilizaremos la definición propuesta por Henri Lafon¹⁶ (ésta a su vez tomada del diccionario *Grand Larousse*): «medios mecánicos capaces de producir ciertos efectos o de facilitar ciertas operaciones»¹⁷. Esta definición, de apariencia vaga y ambigua, nos parece, sin embargo, la única capaz de dar cuenta del tipo de objeto *máquina* que queremos estudiar en este artículo. Nos referimos al objeto *máquina* que forma parte de nuestro universo cultural. No piense el lector

– En el Littré: «Instrument propre à communiquer du mouvement, ou à saisir et prendre, ou à mettre en jeu quelque agent naturel, comme le feu, l'air, l'eau, etc.» (primera acepción), «Tout assemblage de ressorts qui produisent des effets déterminés, sans transmettre une force en dehors» (undécima acepción), «La partie de l'homme par laquelle il est machine» (decimotercera acepción), «Poétiquement. La machine de l'univers, la machine ronde, l'univers ou seulement la terre» (decimocuarta acepción), «Dans les théâtres, moyens mécaniques employés pour opérer des changements de décoration, et exécuter d'autres opérations telles que le vol des génies, le mouvement des différents simulacres, etc» (decimosexta acepción) (LITTRÉ, Paul-Émile. *Dictionnaire de la langue française*, t. IV. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1987, pp. 3620-3621).

– En el Furetière, el más antiguo de los tres diccionarios sondeados: «Engin, assemblage de plusieurs pieces fait par l'art de Méchaniques, qui sert à augmenter la vertu des forces mouvantes. On donne le nom de *machine* en général à tout ce qui n'a de mouvement que par l'artifice des hommes, comme les scenes & les Theatres mobiles, les chars, les nûes, les vaisseaux, & aussi ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au dessus de leurs forces, comme les vols, les descentes &c. Les Anciens avoient une infinité de machines de guerre [...] Se dit aussi des choses pesantes & difficiles à remuer. [...] Se dit figurément en choses morales, des adresses, des artifices dont on use pour avancer le succès d'une affaire» En cuanto a «machines», en plural, Furetière indica lo siguiente: «en général, se dit des automates & de toutes les choses qui se mouvent d'elles-mêmes par art [...] Quelques Philosophes modernes ont soutenu que les animaux n'estoient que des *machines*. On met aussi au rang des *machines*, tout ce qui augmente les forces humaines». (FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts: Divisé en trois tomes*, tome second. La Haye-Rotterdam, 1690)

15. Una vez más la máquina como canalizador de algo.

16. LAFON, Henri. *Machines à plaisir dans le roman français du XVIII^e siècle. Revue des Sciences humaines*, t. LVIII, n^o 186-187 (La machine dans l'imaginaire), 1982, pp. 111-121.

17. Moyens mécaniques capables de produire certains effets ou de faciliter certaines opérations. *Grand Larousse de la Langue française*; citado en LAFON. *Op. cit.*, p. 111.

que estamos cayendo en el anacronismo al intentar definir la máquina en el imaginario novelesco del XVIII francés mediante conceptos propios de una época anterior, puesto que lo que queremos demostrar, en definitiva, es que nuestra idea actual de *máquina* engloba la multiplicidad conceptual de la máquina dieciochesca y que existe un *continuum* iconográfico de la máquina desde principalmente finales del XVIII hasta nuestros días.

Centrémonos en la *machine* del XVIII. Pretendemos en este artículo buscar la relación entre la máquina, el placer y el espacio privado dentro del imaginario novelesco de un período determinado. En cuanto al establecimiento del corpus coincidimos plenamente con el propuesto por Lafon¹⁸, al que realizamos dos incorporaciones suplementarias que nos parecen de gran relevancia: la de la novela de

18. *Ibid.*, p. 121. El corpus propuesto es el siguiente (ordenado por orden cronológico) Hemos cambiado algunas de las ediciones propuestas por Lafon por otras que nos parecían más adecuadas (y, como se indica más arriba, hemos añadido dos obras más, una de Dorat y otra de Sade). Además, en el caso del *Faublas* de Louvet, hemos decidido ampliar al corpus a las tres partes de los *Amours du chevalier de Faublas*, en lugar de limitarlo sólo a la primera (*Une année de la vie de Faublas*), por lo que hemos optado por la edición conjunta de los tres libros realizada en 1996 por Michel Delon.

– PRÉVOST, abate Jean-François. *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731). *Oeuvres de Prévost*. Grenoble, 1978.

– MOUHY, Charles de Fieux, caballero de, *La Mouche ou les Aventures de M. Bigand* (1736), edición de 1777.

– JOURDAN, Jean-Baptiste. *Le Guerrier Philosophe* (1744).

– BIBBIENA, Jean Galli de. *La Poupée* (1747).

– GUIART DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste. *Les Sonnettes ou mémoires du marquis de D* (1749). Tchou, 1967.

– VOLTAIRE, François-Marie Arouet de, *Candide ou l'Optimisme* (1759). En BÉNAC, H. (ed.). *Romans et Contes*. Paris, 1953.

– JONVAL. *Les Erreurs Instructives ou Mémoires du Comte de* (1765). Londres-París.

– RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edmé. *Le Pied de Fanchette ou le Soulier couleur de rose* (1769), reedición de Editions d'Aujourd'hui, 1976.

– NERCIAT, André-Robert Andréa de. *Félicia ou mes fredaines* (1775). Librairie Générale Française, 1977.

– DENON, Barón Dominique Vivant. *Point de lendemain* (1779) seguido de BASTIDE, Jean-François. *La Petite Maison* (1758). En DELON, Michel (eds.). Paris: Gallimard, 1995.

– RÉTIF DE LA BRETONNE, *La Découverte australe par un homme volant ou le Dédale français* (1781). Éditions France-Adel, 1977.

– MIRABEAU, Conde de. *Le Rideau levé ou l'éducation de Laure* (1783). Paris: Cercle du Livre Précieux, 1972.

– RÉTIF DE LA BRETONNE, *La Paysanne pervertie ou les Dangers de la Ville* (1784). Paris: Garnier-Flammarion, 1972.

– LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas* (la novela comprende tres partes publicadas separadamente y reeditadas juntas después bajo el título con el que la conocemos en la actualidad: *Une Année de la vie du chevalier de Faublas*, 1787; *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas*, 1788; *La Fin des amours du chevalier de Faublas*. En DELON, Michel (ed.). 1790. Paris: Gallimard, 1996.

– SADE, Donatien-Alphonse-François, marqués de. *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'histoire de Juliette sa soeur ou les prospérités du vice* (1797). En DELON, Michel y DEPRUN, Jean (eds.). *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1990.

Claude-Joseph Dorat *Les Sacrifices de l'amour*¹⁹ y *Les 120 journées de Sodome* del marqués de Sade²⁰, lo que nos situaría cronológicamente en un período que va de 1730 a 1790.

Este corpus es adecuado en un primer nivel de análisis debido a su carácter subgenéricamente heteróclito. En él encontramos distintos tipos de novela, desde la novela filosófica hasta la pornográfica, pasando por la libertina y, como no, el siempre inclasificable Sade. Tomando pues este corpus, Lafon realiza una clasificación del tipo de máquinas que aparecen en dichas novelas, reduciéndolas a dos categorías: las «máquinas eufóricas» y las «máquinas de pesadilla»²¹. Las primeras implicarían una interpretación positiva del objeto «máquina», génesis de la «máquina obrera» de Carrouages en tanto que medio para obtener algo «bueno» o «productivo». Es la máquina del «émerveillement»²², del asombro ante los progresos de la técnica, de la confianza en la ciencia y en el futuro. Se trata en definitiva de la máquina de la burguesía.

La segunda es la máquina negativa. La que es «improductiva» al ser utilizada por los libertinos de Denon o de Bastide para seducir a sus víctimas. La relación entre libertinaje e improductividad es de sobra conocida: la seducción libertina siempre implica el vacío, la nada. Como apunta Lydia Vázquez, «la seducción no es nada, no posee nada, salvo su capacidad de anular el poder de producción; esta potencia inmaterial (es el no-poder, la no-realidad, la no-existencia) no ha sido más que una sombra a lo largo de la historia, pero aparece [...] como un fuego de artificio, en el seno de la aristocracia francesa del siglo XVIII [...]. La aristocracia francesa tiene todavía el poder en sus manos, pero no el dinero. Tiene los días contados. De esta situación de anacronismo socioeconómico, de la toma de conciencia de esta situación por la clase de los «privilegiados» nacería en mentes libertinas la voluntad de acabar con ello lo antes posible, acelerando la caída de su

– LESUIRE, Robert-Martin. *Le secret d'être heureux, ou Mémoires d'un philosophe qui cherche le bonheur* (1797).

– RÉTIF DE LA BRETONNE. *L'anti-justine ou les délices de l'amour* (1798). Paris: L'or du temps, 1969.

– RÉVÉRONI SAINT-CYR, Barón Jacques-Antoine de. *Pauliska ou la perversité moderne, mémoires récents d'une Polonoise* (1798). Paris: Régine Déforgeries, 1976.

19. DORAT, Claude-Joseph. *Les Sacrifices de l'amour ou lettres de la Vicomtesse de Sénanges et du chevalier de Versenay*. Amsterdam-París, 1772.

20. SADE, D. A. F. *Les 120 journées de Sodome. Oeuvres complètes, op. cit.*

21. Lafon reduce su análisis de las máquinas novelescas dándoles a todas una dimensión de verticalidad en el espacio: las «máquinas eufóricas» son las que convierten en posible el sueño del hombre de poder volar, son por lo tanto las que elevan hasta el cielo y liberan; las «máquinas de pesadilla», por el contrario, reflejan una verticalidad negativa, ya que llevan a los personajes a un mundo subterráneo de muerte y tortura. La segunda categoría se circunscribe para Lafon a la novela libertina y pornográfica exclusivamente, mientras que la primera se puede extender al resto de subgéneros novelescos.

22. Característica ésta que es inherente a la presencia de las máquinas en las novelas del XVIII, sea el tipo de máquina que sea. Según Lafon, las máquinas dieciochescas conservan el carácter tautomático de estar en parte construidas para provocar el asombro.

propia clase, a la que ya no les une nada, pero de la que no pueden escapar»²³. Por otro lado, este tipo de máquina es «mala» porque es utilizada por los «otros» libertinos, los de Sade o Révéroni²⁴, para causar dolor o seducir a la fuerza a la víctima, a la presa de su «perversité moderne». Se trata, en definitiva, de la máquina de la aristocracia.

Nosotros, por nuestra parte, y siempre subrayando el carácter pertinente de la distinción establecida por Lafon, preferimos realizar un segundo nivel de análisis y ceñirnos a una temática subgenérica centrada en la novela libertina y pornográfica²⁵. Dicha distinción se basa en la estrecha relación que existe entre máquina, placer y espacio privado, resultando de la combinatoria de los tres elementos una dicotomía entre lo que podríamos llamar «máquina galante» y «máquina gótica»²⁶. La diferencia entre ambas máquinas reside en el hecho de que se inscriben en espacios privados de ámbito distinto, aunque parecidos. Los libertinos que se relacionan con los dos tipos de máquinas que acabamos de proponer²⁷ utilizan el espacio a su libre albedrío, pero existe una diferencia: los sadianos necesitan crear un

23. VÁZQUEZ, Lydia. *Elogio de la Seducción y el Libertinaje*, 1ª ed. San Sebastián: R & B, colección *Sexto Sentido*, 1996, p. 59.

24. Aunque tal vez la diferencia entre los dos tipos de libertinos no sea más que semiótica, y los signos externos de ambos no nos conduzcan más que a un mismo significado esencial, ¿o acaso hay tanta diferencia entre la mesa volante de Trémicour en *La Petite Maison* de Bastide y los instrumentos de tortura de los habitantes del Castillo de Silling en *Les 120 journées de Sodome* de Sade? La diferencia radica en todo caso en la víctima: la víctima del libertino crebilloniano (o «galante») se entrega cegada pero en pleno uso de su capacidad volitiva (capacidad engañada por el libertino pero capacidad después de todo), mientras que la víctima del libertino sadiano (o «gótico») se ve forzada físicamente a convertirse en objeto de placer de su torturador.

25. No es nuestra intención en estas páginas entrar en la ya larguísima discusión sobre la definición y la distinción de sendas novelas libertina y pornográfica (sean o no distintas; sean o no lo mismo). Personalmente nos sentimos deudores del criterio utilizado por Jean Marie Goulemot (GOULEMOT, Jean Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991) según el cual la novela pornográfica empieza donde acaba la novela libertina (con todo el significado sobreentendido que semejante afirmación contiene).

26. En nuestro artículo «La mécanique du plaisir: les espaces privés et les machines dans quelques romans du XVIII^e siècle» (JIMÉNEZ SALCEDO. *Op. cit.*) empleamos el término «máquina libertina» (en lugar de «máquina galante»). Una posterior reflexión ha hecho que nos demos cuenta de que este término no es en absoluto apropiado, aunque allí lo empleáramos a falta de otro mejor. El problema es que el «libertinaje» en términos generales engloba también la temática de la máquina gótica, lo que haría de la distinción entre ambos tipos de máquina una antinomia (y es que hay tantos libertinajes como libertinos hay en la literatura francesa). Otros posibles términos tampoco nos parecen del todo apropiados: «máquina voluptuosa» engloba también a la máquina gótica, y «máquina seductora» plantearía un problema parecido, como por ejemplo, la cuestión de la clasificación de la *Pauliska* de Révéroni, ya que el personaje del barón de Olnitz se erige en el libertino-seductor gótico por antonomasia.

En cuanto al término «máquina gótica», éste ya ha sido utilizado por Michel Delon (*vid. DELON, Michel. Machines gothiques, op. cit.*) Daniela Galligani, por su parte, prefiere utilizar el término «máquina inquietante»; (GALLIGANI, Daniela. *Mythe, Machine, Magie: Fictions littéraires et hypothèses scientifiques au siècle des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, p. 105).

27. Los libertinos a la Vivant Denon o a la Bastide (identificados con la «máquina libertina») frente a los libertinos a la Sade o a la Révéroni (identificados con la «máquina gótica»).

espacio de aislamiento desconocido para sus víctimas, mientras que los otros «reinventan» el espacio cotidiano, adaptándolo a sus necesidades; de ahí el fetichismo de novelas como *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos²⁸, donde se subraya la importancia de elementos tales como la cerradura, la carta, la cómoda o la puerta. Dichos elementos están concebidos para aislar, para crear un espacio privado; sin embargo, en la novela dicha utilidad se desdobra en una privacidad que necesita ser violada (la cerradura sirve para cerrar la puerta con llave, pero también es un medio para espiar lo que pasa al otro lado). Esta tensión entre la privacidad y su posterior (e indispensable) allanamiento constituye uno de los grandes temas del imaginario novelesco del siglo XVIII²⁹.

Decíamos más arriba que la principal diferencia entre ambos tipos de máquinas se encontraba en la relación entre éstas y el espacio privado en que se inscribían. Podemos apuntar aún algunas diferencias.

Planteémonos el vínculo entre los tres elementos que constituyen las relaciones narrativas «máquina libertina» y «máquina gótica»³⁰ en términos de relaciones sintácticas. Los tres elementos son el libertino³¹, su víctima y la máquina. El libertino será pues el sujeto, la víctima el objeto y la máquina el verbo. En ambos tipos de «máquinas» existe, como ya apuntó Lafon, una relación de dominación, es decir que sujeto y objeto son esencialmente iguales en las dos relaciones narrativas (o al menos bastante parecidos), y lo que cambia es el verbo. El libertino busca siempre la rendición de su víctima, pero la rendición supuesta por la máquina libertina es más intelectual que física, frente a la máquina gótica, donde la relación se invierte.

Si introdujéramos en la relación sintáctica los complementos «placer» y «espacio privado» encontraríamos también algunas diferencias. Para empezar hay que considerar «placer» como complemento del sujeto y «espacio privado» como complemento del verbo —morfológicamente un adverbio (de lugar, por supuesto) que complementa circunstancialmente al núcleo verbal, diferenciándose así del objeto

28. Que no forma parte del corpus utilizado para la redacción de este artículo, pero que resulta paradigmática en lo que concierne a la subordinación del espacio al libertino. Sobre el espacio y los objetos en Laclos *vid.* GOLDZINK, Jean. *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*. Paris: Librairie José Corti, 2001.

29. Sobre este asunto *vid.* GOULEMOT, Jean Marie. Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières. *Littérales*, 1995, 17, pp. 13-21.

30. Cuando decimos relación narrativa «máquina libertina» o «máquina gótica» empleamos a la máquina como un objeto que se proyecta sobre las relaciones entre los personajes y define los vínculos entre éstos, convirtiéndose así en una especie de molde narrativo que propone el tipo de personajes, el estilo de la composición y su argumento. «Máquina» recobra pues su primigenio significado de «argucia», «estrategia». Nos encontramos en definitiva ante una «máquina narrativa». En ese sentido seguimos la tesis de Goldzink (GOLDZINK. *Op. cit.*), quien afirma que los objetos en las novelas no pueden ser estudiados mediante un simple inventario, como si se tratara del mobiliario de una casa, sino en su relación con los personajes y con la acción.

31. ¿Podríamos, en lugar de hablar de «libertino» utilizar el término «verdugo»? Para los personajes sadianos el término resulta pertinente. ¿Y para los otros? La discusión queda abierta.

(sustantivo) que es un elemento esencial de la acción del verbo³²—. Respecto al complemento «espacio privado» ya hemos expuesto las diferencias con respecto a cada tipo de máquina, y en lo que concierne a «placer» relacionamos este concepto con lo dicho más arriba sobre la rendición: el placer libertino es intelectual; el sadiano es (principal, pero no exclusivamente) físico.

Dejemos ahora de lado las relaciones narrativas que implica la máquina para hablar de ésta fuera del imaginario novelesco.

Los ejemplos reales de utilización de máquinas con fines «galantes» son numerosos. Luis XV hizo instalar en su residencia de Choisy una mesa voladora que, mediante una trampilla, descendía a las dependencias que se encontraban bajo el salón para así permitir al servicio doméstico de palacio el cambiar la vajilla y la cubertería entre plato y plato, favoreciendo así los «tête-à-tête». Otro ejemplo similar (aunque cronológicamente anterior) es el del duque de Richelieu, que utilizaba un hueco practicado en la chimenea para acceder subrepticamente a las dependencias de madame de La Popelinière, como atestigua Louvet de Couvray en *Les Amours du chevalier de Faublas*³³.

Recuérdese que Luis XV es el monarca que introduce el concepto de espacio privado en la Corte. La anécdota sobre la mesa voladora de Choisy así lo ilustra. Los encuentros con la marquesa de Pompadour no debieron de tener lugar demasiadas veces ante la atenta mirada del todo Versalles (como ocurría con Luis XIV), sino en la intimidad del Trianon. Esta necesidad de intimidad no es exclusiva del rey. La segunda mitad del siglo XVIII asiste al nacimiento de una necesidad de alejarse del mundanal ruido. Así es como aparecen las «Petites maisons», las «casitas», que se erigen en reductos de la voluptuosidad a las afueras de París y donde los aristócratas viven sus amores clandestinos. Se las solía llamar también «folies» («locuras»), debido a que en ellas se conseguía conjugar la suntuosidad y la reducción extrema del espacio. Las «Petites maisons» son algo así como casitas de muñecas donde todo está medido al detalle, donde todo es pequeñísimo pero siempre dentro de un lujo extremo (calidad de los materiales, muebles, etc.). La habitación principal de la «casita» es el *boudoir*³⁴, término intraducible en castellano³⁵.

32. Ni qué decir tiene, y el lector me perdonará la ironía (o más bien la perogrullada), que el verbo es transitivo.

33. Elle me donna un baiser sur le front et s'en alla par la cheminée.

«Oui, c'était par là qu'elle entrait chez moi: au fond de l'âtre, la plaque en tombant découvrait une espèce de soupirail assez large pour que la marquise passât librement. Eh! que des gens qui ne savent rien n'aillent pas attribuer à ma belle maîtresse cette ingénieuse invention: dans ce siècle fécond en découvertes utiles, longtemps avant madame de B***, une cheminée fut ouverte ainsi par un duc aimable, pour une beauté captive, dont le nom, devenu célèbre, ne périra point» (LOUVET DE COUVRAY. *Op. cit.*, p. 483).

34. Sobre el boudoir *vid.*, DELON, Michel. *L'invention du boudoir*. Paris: Zulma, 1999. La bibliografía sobre el espacio privado dentro y fuera del imaginario novelesco es amplísima, basten sólo estos ejemplos sin ninguna intención de exhaustividad: GOLDZINK, Jean. *Le vice en bas de soie, ou le roman*

El *boudoir* es la habitación que se encuentra en el lugar más recóndito y recoleto de la «casita», donde tiene lugar el supremo acto de la seducción y la ulterior victoria del libertino sobre su víctima.

Existen numerosos ejemplos en el imaginario novelesco del XVIII de artilugios tipológicamente parecidos al de Luis XV en Choisy. No sólo la famosa mesa voladora de *La Petite maison* de Jean-François Bastide, de la que se sirve Trémicour para cenar más íntimamente con la virtuosa Mélite, sino también la que aparece en *Les Sacrifices de l'amour* de Claude-Joseph Dorat. En la citada novela asistimos al *topos* del «repas d'amour» fin de siglo, sofisticado, que, como apunta Pierre Fauchéry³⁶, se convierte en un rito inaugural que comporta una dietética y una orquestación, la mayoría de las veces fastuosa. En *Les Sacrifices de l'amour* la cena saldrá de debajo del suelo, sobre una mesa cubierta de flores y alumbrada con lámparas³⁷.

Otro ingenio galante es la cama de resortes, tal y como la describe Louvet de Couvray en *Les Amours du chevalier de Faublas*, más concretamente en la primera parte, *Une Année de la vie du chevalier de Faublas*, la que se encuentra más inmersa en la galantería libertina. La cama se encuentra en el *boudoir* que la marquesa de B***, la amante madura del caballero, alquila a su modista. La descripción del *boudoir* está impregnada de todos los lugares comunes del libertinaje crebilloniano³⁸. Hay que decir que la cama de resortes no es en absoluto una creación de Louvet, sino que al contrario pertenece a la panoplia de objetos libertinos de la época,

du libertinage. *Op. cit.*; HELLMAN, Mimi. «Furniture, sociability and the work of leisure in Eighteenth-Century France». *Eighteenth-Century Studies*, 1999, nº 32-4, pp. 415-445; COULET, Henri. «L'espace et le temps du libertinage dans *Les liaisons dangereuses*». En *Laclos et le libertinage 1782-1982: Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*. Paris: PUF, 1983, pp. 177-189; VÁZQUEZ. La vista. *Elogio de la seducción y el libertinaje*. *Op. cit.*, pp. 117-134; LAFON, Henri. *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, de Madame de Villedieu à Nodier*. Paris: PUF, 1997. Sobre los «lugares» y los «objetos» en la novela libertina resulta también de obligada consulta el monográfico de la *Revue d'Études françaises* de la Universidad de Montreal «Faire catleya au XVIII^e siècle: Lieux et objets du roman libertin» (número dirigido por Benoît Melançon). *Revue d'Études françaises*, 1996, 32-2.

35. Aunque se haya traducido por «tocador». Así la *Philosophie dans le boudoir* de Sade se conoce en castellano por *La Filosofía en el tocador*, traducción que en nuestra modesta opinión no nos parece del todo adecuada (Delon también expresa sus dudas sobre esta traducción y sobre otras parecidas en diversas lenguas en *L'invention du boudoir*, *op. cit.*)

36. FAUCHÉRY, Pierre. *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle 1713-1807: essai de gynécomythie romanesque*. Paris: H. Colin, 1972, p. 465).

37. «...de dessous le parquet, sur une table couverte de fleurs et éclairée par des farandoles» (DORAT. *Op. cit.*, t. I, p. 105).

38. «J'ouvris, j'entrai; le lieu me parut digne du dieu qu'on y adorait. Un petit nombre de bougies n'y répandaient qu'un jour doux; je vis des peintures charmantes; je vis des meubles aussi élégants que commodes; je remarquai surtout, dans le fond d'une alcôve dorée, tapissée de glaces, un lit à ressorts, dont les draps de satin noir devaient relever merveilleusement l'éclat d'une peau fine et blanche» (LOUVET DE COUVRAY. *Op. cit.*, p. 163).

como podemos observar en *Les Erreurs instructives* de Jonval³⁹. El *boudoir* también puede convertirse en «sala de máquinas», como hace la Ursule de Rétif de la Bretonne en *La Paysanne pervertie*. Se trata de un *boudoir* cuyos cuadros son móviles y cambian a voluntad de su propietaria según la pertinencia de la etapa amorosa. El personaje de Ursule constituye un ejemplo de mujer galante que hace uso de las máquinas, como madame de T*** en *Point de lendemain*⁴⁰.

El libertino galante es *voyeur*, como el libertino gótico (aunque la mirada sea distinta). Encontramos ejemplos de ello en *Les Sonnettes*, de Guiart de Servigné y en *Félicia ou mes fredaines* de Nerciati. Un caso aparte sería el hipotético voyeurismo de Monsieur de T*** en *Point de lendemain*⁴¹.

Tratemos ahora el asunto de las «máquinas góticas» haciendo referencia a una de las novelas que mejor ejemplifica dicho concepto: *Pauliska ou la perversité moderne*, de Révéroni Saint-Cyr. Se trata de la arquetípica novela gótica (o negra) de finales del siglo XVIII, en la que la bella heroína, la exiliada polaca Pauliska, debe enfrentarse a malvados pseudocientíficos que pretenden convertirla no sólo en cobaya de sus experimentos sino también, y sobre todo, en el objeto de sus oscuras pasiones. Hasta tres veces cae Pauliska en manos de personajes patibularios que utilizan las máquinas (y, por tanto, las maquinaciones) para satisfacer sus deseos más voluptuosos y su sed de poder. El primero es un barón húngaro cuyo perfil como personaje es una amalgama entre el vampirismo más folklórico del este de Europa y las ideas del materialismo contemporáneo. En él se conjugan todas las teorías científico-mágicas de la época: el magnetismo de Mesmer⁴², las hipótesis sobre la

39. «Lorsque les premiers transports furent passés, j'eus la curiosité d'examiner la structure de ce lit singulier. Vingt lames d'acier, larges et minces comme des ressorts de pendule, se croisant en lignes obliques, occasionnaient un mouvement délicieux. J'applaudis du fond de mon âme à l'inventeur de cette agréable machine et je lui souhaitais des imitateurs: en effet ne serait-il pas plus raisonnable que l'art sublime des Archimède et des Loriot fût employé à servir la volupté qu'à faire des catapultes?» (JONVAL. *Op. cit.*, t. III, p. 88)

40. «... elle s'approcha de la grotte. À peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins» (DENON. *Op. cit.*, p. 60).

41. He aquí el ambiguo pasaje que podría hacer pensar que madame de T*** no embarca en una aventura libertina al joven protagonista más que parece satisfacer los deseos voyeuristas de su marido: «Je parcours des salons décorés avec autant de goût que de magnificence, car le maître de la maison raffina sur toutes les recherches de luxe. Il s'étudiait à ranimer les ressources d'un physique éteint par des images de volupté» (Ibid., p. 40).

42. El magnetismo o mesmerismo se convierte en tema recurrente en la literatura francesa de finales del siglo XVIII, tras la publicación por Mesmer de *Mémoires sur la découverte du magnétisme animal* en 1779 y principalmente después de la incorporación de la discusión sobre el magnetismo en la novela de Charles de Villers *Le Magnétiseur amoureux* (1787); esta novela es definida por Daniela Galligani (GALLIGANI. *Op. cit.*, p. 74) como una novela breve que trata de la filosofía y del magnetismo y, al mismo tiempo, como un ensayo sobre el magnetismo y la filosofía en forma novelada. La novela de Villers no escondió ciertas dudas sobre el magnetismo, dudas que se proyectaron sobre la sátira en distintas obras de teatro posteriores al trabajo de Villers, como *Les Docteurs modernes* (1794) de

inoculación⁴³, la química de la respiración, la electrostática... El barón de Olnitz pretende mediante mordeduras vampíricas provocar el amor en su víctima asimilando progresivamente sujeto y objeto del deseo mediante intercambios substanciales.

Pauliska se libera de los experimentos del barón húngaro para caer en manos de unos falsificadores que fabrican, por cuenta de Inglaterra, documentos falsos con los que pretenden sembrar el odio y la confusión en toda Europa. Bajo las órdenes de un inglés, esta oficina de desinformación y desestabilización está formada por un representante de cada nación europea que se encarga de confeccionar los documentos que se enviarán a su país de origen. En este pasaje del libro se encuentra tal vez la máquina gótica más representativa de la obra: la imprenta. Este instrumento tiene un doble valor diabólico: sirve para imprimir los documentos destinados a sembrar la discordia entre los europeos y, al mismo tiempo, es utilizado por los falsificadores como máquina de muerte cuando Pauliska tortura sin saberlo al joven francés que ha intentado ayudarla.

La tercera aventura tiene lugar en Italia. Pauliska vuelve a encontrarse con el barón de Olnitz, que esta vez se alía con otro «perverso moderno» obsesionado por las máquinas: el italiano Salviati. Pauliska deja pues de existir como personaje para reducirse a ser un cuerpo que es utilizado para los crueles experimentos de los dos «científicos». El barón coloca a Pauliska en una máquina neumática que recuerda a las instalaciones inventadas por Lavoisier y sus colaboradores para analizar los intercambios gaseosos de la respiración animal. Por su parte, Salviati instala a la heroína en una máquina eléctrica que debe arrancarle su electricidad personal⁴⁴.

La máquina en *Pauliska* está a medio camino entre la máquina sadiana y la técnica más rigurosa: recuérdese que Révéroni tenía suficientes conocimientos en la materia como para crear una ficción científica relativamente creíble. Es, de hecho, el único que logra fundamentar, junto con Rétif de la Bretonne en *La Découverte australe*, el funcionamiento de sus máquinas. Así Rétif, al describir la máquina voladora, logra solventar con cierta credibilidad el problema técnico del frotamiento. Por su parte, Révéroni basa las teorías de Olnitz y de Salviati sobre la captación de fluidos en la química y la electricidad.

Radet o *Le médecin malgré tout le monde* (1786) de Dumaniant. Habría que destacar también la importancia satírica de las parodias de Doppet: *La Mesmériade* (1784) y *Le Docteur philosophe* (1887). La tradición crítica contra el magnetismo llega hasta el siglo XIX, con la publicación de *Le Magnétiseur* (1834) de Soulier. Volviendo al siglo XVIII, y en relación con nuestro corpus, podemos señalar el extenso capítulo satírico de *Les Amours du chevalier de Faublas* consagrado a los magnetizadores.

43. Recuérdese el famoso tema de la inoculación de la enfermedad por amor en *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Delon ve en el capítulo del vampirismo del barón de Olnitz una referencia paródica al tema rousseauista (DELON, Michel. Pauliska de Révéroni Saint-Cyr ou la perte de l'identité, *Les cahiers des paralittératures*, nº 4, 1992, pp. 85-91).

44. DELON (Ibíd., p. 182) apunta que si la imprenta de los falsificadores anunciaba la máquina de Kafka, el dispositivo de Salviati está más erotizado y se sitúa cerca de lo sadiano.

Pero donde mejor se materializa el ideal de la máquina gótica y aristocrática es en Sade. Habíamos dicho más arriba que la máquina representaba durante el siglo XVII y buena parte del XVIII el «medio para», es decir, la conversión de un determinado tipo de energía en una energía más productiva, siempre de la mano del hombre. Esta imagen no evoca en absoluto la presencia de un universo hostil, sino, al contrario, el mito de una naturaleza ordenada y controlada. Esta metáfora de la máquina va evolucionando a lo largo del XVIII hacia una simbología relacionada con lo misterioso y lo desconocido, hacia algo cuya complejidad se nos hace peligrosa. Esta desconfianza representa, como ya hemos dicho, la condena del progreso y abre la puerta a las distintas oleadas de movimientos mecano-clastas que llegan hasta nuestros días. Todos estos elementos se concentran en Sade. El marqués hace gala en sus novelas de la influencia que sobre él ha tenido su educación «Ancien Régime» y su fascinación por un siglo, el XVIII, preñado de máquinas. Para nuestro corpus utilizamos dos textos ejemplares de lo expuesto: *Les 120 journées de Sodome* e *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*.

En la *Histoire de Juliette* asistimos a un abanico de máquinas monstruosas descritas con obsesivo detalle, lo que añade al horror del lector por la función de la máquina en sí un relativo cientificismo casi naturalista. La precisión de la descripción sirve aquí para subrayar el proyecto libertino: ningún detalle debe quedar fuera de control⁴⁵.

Si los libertinos galantes convertían los objetos cotidianos en instrumentos para la seducción sin cambiar ni su fisonomía ni su utilidad primaria, Sade realiza una mezcla de signos, convirtiendo objetos como el sofá en máquinas infernales que se ensañan con sus víctimas⁴⁶. Este miedo a lo desconocido, este atribuir a los objetos casi vida propia, autonomía, refleja una angustia «fin de siècle» que encontramos

45. «Une lampe lugubre pendait au milieu de la salle, différents instruments de supplice étaient distribués çà et là: on y voyait, entre autres, une roue fort extraordinaire. La victime, liée circulairement sur cette roue enfermée dans une autre garnie de pointes d'acier, devait, en tournant contre ses pointes fixes, s'écarter en détail et dans tous les sens; un ressort rapprochait la roue fixe de l'individu lié sur la tournante, afin qu'à mesure que les pointes diminuaient la masse de chair, elles pussent trouver toujours à mordre en se resserrant (SADE. *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, p. 361).

46. Daniela Galligani plantea algunos ejemplos de esto último extraídos de *Les 120 journées de Sodome*: «Il la fait asseoir dans un fauteuil à ressorts; de son poids elle fait partir tous les ressorts qui répondent à des cerceaux de fer dont elle se trouve attachée; d'autres ressorts présentent en partant vingt poignards sur son corps» (p. 65); «Il pend la putain tout à fait; elle a ses pieds appuyés sur un tabouret» (p. 69); «On lui ôte et lui rend l'air à volonté dans une machine pneumatique» (p. 78); «Il lui enfonce dans le con un cylindre de poudre, à cru, et qui n'est pas revêtu de carton; il y met le feu et décharge en voyant la flamme (p. 89); «Après avoir coupé tout ras le vit et les couilles, il forme un con au jeune homme avec une machine de fer rouge qui fait le trou et qui cautérise tout de suite; il le fout dans cette ouverture et l'étrangle de ses mains en déchargeant» (p. 122); «Un fustigateur pose une femme grosse sur une table; il la cloue sur cette table en enfonçant d'abord un clou brûlant dans chaque oeil, un dans la bouche, un dans chaque tétou; puis il lui brûle le clitoris et le bout du tétou avec une bougie, et lentement, il lui scie les genoux à moitié, lui casse les os des jambes, et finit par lui enfoncer un clou rouge et énorme dans le nombril» (p. 143).

en muchos escritores de novela negra⁴⁷ de finales del XVIII. La máquina refleja así la oposición aristocrática a la modernidad, frente a la euforia experimentada en términos productivos por la burguesía. Este malestar se encuentra en la génesis del *spleen* decimonónico en lo que a reflejo de la angustia en la literatura se refiere, y hace nacer una ideología frente a la máquina que se extiende a lo largo del siglo XIX y desemboca en el XX de la mano de medios de expresión artística distintas de la literatura, como el cine. El séptimo arte da cuenta de la angustia del hombre frente a la máquina de la mano de maestros como Stanley Kubrick, Fritz Lang o Ridley Scott⁴⁸. La llegada de la «tercera ola», como la llama Alvin Toffler, con la informática y sus posibilidades en lo relativo a la robótica han alimentado ese imaginario del hombre-demiurgo que, como si de una venganza bíblica se tratara, debe asistir a su destrucción de la mano del propio ente que él ha creado. ¿O no queda esto último suficientemente reflejado en la rebelión de los replicantes en *Blade Runner*? El hombre se erige en su propio dios y en el de las criaturas que crea y sus criaturas acaban revelándose contra él.

Digamos, como conclusión a todo lo expuesto, que la máquina forma parte de nuestro imaginario cultural desde mucho antes de lo que creemos. Que ya siglos antes de la llegada de la nanotecnología a la ingeniería y de las páginas web hipertextuales⁴⁹ a la literatura, a la máquina se la relacionaba con lo «moderno» mediante una multiplicidad de consideraciones sobre el fenómeno que llega hasta nuestros días. La máquina despierta en el hombre del siglo XXI, como ya lo hiciera en el del XVIII, el entusiasmo y el asombro, pero también el escepticismo o incluso el terror. Somos herederos, en nuestras peores pesadillas sobre ingenios imposibles que cobran vida propia, de las historias góticas que crearon los hombres del XVIII. Por otro lado, la novela libertina galante y el teatro de la época reflejan la importancia que aún hoy sigue teniendo la «máquina» entendiéndola como subterfugio, como «maquinación», como trampa dramática o argumental para llevar al lector o espectador donde la pluma del escritor desee. Y es que, lo queramos o no, «Nous sommes tellement *machines*...».

47. Utilizamos indistintamente el término «novela gótica» o «novela negra», aunque parece que la crítica francesa se inclina más por el segundo, sin duda para diferenciarla de la novela gótica inglesa (Radcliffe, Shelley y otros) y norteamericana (Poe) del XIX, que tiene sus características propias que la definen frente a la francesa.

48. Sin olvidar por supuesto a Chaplin, quien expresa en *Modern Times* las mismas angustias ante la máquina que los otros directores, pero en su caso mediante sutiles metáforas cómicas. La imagen del hombre engullido por la maquinaria del reloj se convertirá en representación iconográfica de la máquina para el hombre del siglo XX.

49. Precisamente, y relacionado con temas como el hipertexto, el texto «cyborg» o la literatura combinatoria, la Revista de Estudios franceses de la Universidad de Montreal publicó en verano de 2000 un monográfico sobre las relaciones entre Internet y literatura: *Études françaises*, «Internet et littérature: nouveaux espaces d'écriture?» (número dirigido por Régine Robin), nº 36, vol. 2, 2000. Sobre la utilización de la Red como instrumento de trabajo por los dieciochistas ver en este mismo número el artículo de Benoît Melançon «Lumières et Internet», pp. 87-98.