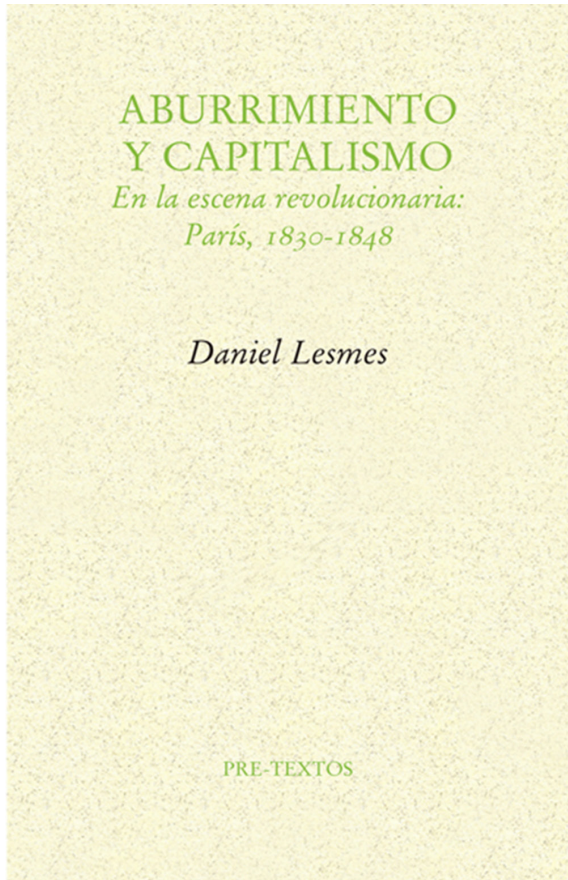


Aburrimiento y capitalismo en la escena revolucionaria: París, 1830-1848

LESMES, Daniel

Pre-textos, Valencia, 2018



Las inflexiones del *ennui*

Melancolía y sadismo están estrechamente vinculados. En *Duelo y melancolía* (1917), Freud señaló que el narcisismo del melancólico terminaba desembocando en el martirio de sus amores, y en *La mélancolie au miroir* (1989), Jean Starobinski declinaba cómo, ante el espejo del dandi, el sadismo del melancólico se tornaba masoquismo. Entre la emergencia de esa crueldad, correlato de una imagen ideal («¡Mejor la barbarie que el *ennui!*», reivindicaba Gautier), y su límite en la conversión sacrificial de uno mismo en cosa que opera

el dandi, se extenderá el *gran ennui* a que se refirió George Steiner y que, polémicamente, constituye el tema de *Aburrimiento y capitalismo*, de Daniel Lesmes.

A través de una prosa elegante y plagada de referencias literarias, Lesmes ubica el «mal del siglo» en el centro de la modernidad decimonónica. Un exordio recorre las raíces del *ennui* en la «vie anuieuse» medieval, en el odio desmedido hacia lo que no estaba a la altura de la dama que se alejaba del caballero, en un movimiento que hacía del doliente un héroe. A partir de aquí, Lesmes ubica su trabajo en la pervivencia moderna del cristianismo medieval, en la línea de *Estancias* (1977) de Giorgio Agamben, con la salvedad de que, en la ética capitalista de la productividad, el deseo que trabaja en el acidioso generando fantasía constituye una oposición interior: al *mal monje* de Baudelaire la insatisfacción profunda lo vuelve trabajador por el «amor de sus ojos» (hacer «del espectáculo vivo de mi triste miseria/el trabajo de mis manos y el amor de mis ojos»), por el impulso de la imaginación que se encamina hacia mundos otros. En qué medida ese impulso queda o no cooptado por las realidades del capitalismo decimonónico, por sus nuevos dispositivos de ocio, por su culto a la novedad y a la imagen, por el fetichismo, en suma, de la mercancía, será la pregunta de fondo que subyace a todo el ensayo.

La primera de las tres partes del libro se hace cargo de las inflexiones a que el siglo XIX somete esa especie de fecunda anti-emoción que es el *ennui*. En primer lugar, la conversión de la «vaguedad de las pasiones» (Chateaubriand) en grandes pasiones con efecto político, sobre todo en el mundo de cálculo institucionalizado de Luis-Felipe. Lo advirtió Lamartine en el Parlamento: «Francia es una nación que se aburre», las generaciones jóvenes «quieren actuar y fatigarse», en una afirmación que tendrá eco en mayo del 68. El éxito mismo de Lamartine indicaba hasta qué punto el «corazón vacío» de aquellos que no tienen ya ningún deseo adecuado a este mundo tal como es atravesaba diferencias de clase, como cuando en 1842 el carpintero Gauny se-

ñalaba que «el proletario tiene necesidad de ellas [«lecturas terribles» que despierten pasiones] para dirigirse contra lo que se apresta a devorarlo». La pregunta que aquí Lesmes se hace es la de si cabe en efecto hablar de un pueblo unido por el *ennui*. Pues también este anuncia lo que el empresario Charles Kettering señalaba en 1929: que «la clave de la prosperidad económica es la creación organizada de la insatisfacción». Y es que nadie, se quejaba Michelet, llegó a hablar algo así como la «lengua del pueblo».

De esta pregunta por el pueblo se sigue la segunda de las inflexiones del *ennui*, su articulación con el trabajo. Una oposición imaginaria (Deschamps distinguía en 1847 dos clases de ciudadanos, los que temían al hambre y los que temían al aburrimiento) se superpone a un fondo común: Michelet encontraba que el trabajo en las grandes fábricas repetía *siempre*, una y otra vez, la misma operación, que un específico *ennui* subyacía al trabajo moderno. Pero si es que había un tipo de trabajo diferente, como el propio del artista (que, decía Delacroix, dejaba buenos recuerdos del tiempo que se le había consagrado), parecía sin embargo que un obrero no podría acceder a él, como decía aquel obrero poeta de un crítico que, dada su generosidad, «me amargó por impedirme ser infeliz».

La tercera modulación se pregunta por el lugar del *ennui* en el París constituido como «mito moderno» (Roger Caillois). El héroe moderno se lanza a conquistar una ciudad imaginaria, «más real que lo real» (Castoriadis), con la multitud burguesa como protagonista. En este heroísmo de levita negra y cuya otra cara es el humor, lo que habla, como un ventrílocuo, es el capitalismo: Heine ve en el rostro de un *Ecce Homo* la cara que un empresario pondría ante sus acreedores; Gautier un estuche de violoncello en el sarcófago de Carlos I. La Reina de Saba de Flaubert es similar a las mercancías de un *magazin de nouveautés*, hecha con el material de los sueños, y así, cuando el ermitaño Antonio la rechaza, ella le dice: «¡Te aburrirás!». Si Marx, centrado en el trabajo, abjuró de la imagen y de la pereza haciendo así «culpable a la ensoñación», Lesmes reivindica a Stendhal, que encontraba el mal del siglo «sobre todo en las imaginaciones intimidadas». Al describir el «mito de París», Caillois olvida lo que los «demonios del mediodía» reconocían: el potencial de la hora perezosa para la fantasía.

La segunda parte del libro describe los rasgos concretos del París mitificado y las estrategias de sus figuras

específicas. Volverse nadie, adoptar el alma múltiple de la mercancía, como el *flâneur*, o volverse cosa, como el dandi, son fugas que desembocan en el círculo del aburrimiento, en la ignorancia de qué se espera. Del mismo modo, en él desemboca el impulso a la novedad: la superabundancia, el «deseo de desear» lleva a la repetición sin objeto determinado, a «matar el tiempo». La necesidad de lo nuevo hacía que los «recursos extremos» de la pintura romántica, diseñados para estimular a «hastados», decía Délecluze, cansaran como la «náusea de los afiches» de que hablaba Baudelaire, y por eso Delacroix defendía no la novedad, sino volver a imitar de otro modo («Coordinar, componer, ensamblar las relaciones»). Igualmente, en los nuevos pasatiempos institucionalizados, la compulsión al juego y al placer terminaba en la saciedad y el *ennui*. El juego era en el fondo anestésico, como la experiencia del opio en que se recorrían enormes distancias sin notar el paso del tiempo (De Quincey), o la casa del coleccionista donde se recorría la historia en un intento de escapar al *ennui* (para Edmond de Goncourt, el reverso de un corazón vacío es una habitación llena de *souvenirs*). Si el arte como juego (en el sentido de Schiller) se integró por completo en este aparato de ocio que compensaba el trabajo enajenado (Marcuse) es algo que, dice Lesmes, «está por ver».

La tercera parte se ocupa de la representación del *ennui* mediante la fisiología y, a partir de ella, de la posibilidad de sus virtudes estéticas y, al mismo tiempo, comunitarias. A la pretensión de adaptarse a un lenguaje tomado de las ciencias naturales en la descripción de la sociedad como visible y controlable se resistía el *ennui*, que «cambia constantemente de forma» (Alibert, 1825). Constituido por un «vacío en los afectos del alma», el *ennui* no podía ser tomado como una «pasión» representable más. Su fisiología debía mostrar un vacío, como «los vapores» con que se nombraban antaño sus males. Y aquí es donde emergerá su centralidad estética.

En *Las mujeres de Argel* de Delacroix, Baudelaire encontraba una atmósfera vaporosa de «insondable tristeza». El humo aspirado y retenido por una de ellas es justo lo que parece exhalar una pintura configurada como una pantalla, como una piel, como cuestión no de músculos (que son visibles), sino de nervios (que se sienten). Presencia de una ausencia, la pintura no produce tipos como la fisiología (o *Los siete ancianos* de Baudelaire). El desaparecido *La Dou-*

leur mostraba el «sacrificio involuntario» como matriz del trabajo poético que materializaba la *rêverie* en obra de arte, y Lesmes subraya que, exhalando esa piel vaporosa que excedía al objeto colgado en la pared, tal trabajo remite a lo colectivo. La pintura de Delacroix, como *La cama deshecha*, que no lo contaba todo y dejaba abiertas «profundas avenidas a la más viajera de las imaginaciones», hablaba según Baudelaire a unos recuerdos que no puede ser una apropiación de recuerdos ajeno (que yazgan en esa cama), sino nuestros: las huellas sobre las sábanas meros disparaderos de la imaginación. Y ese envoltorio imaginativo, ese «marco fantasmático» (Lesmes acude aquí al Žižek de *El acoso de las fantasías*) desde el que miramos sirve de límite a la posibilidad de convertir a los otros en una realidad putrefacta: el *ennui* es piel que nos une y separa y lo único que resta en el mundo moderno capaz de forzar un mínimo de distancia y permitirnos estar juntos. Así, el «lugar común» que Baudelaire buscaba no es en el fondo otro que el conformado por las imágenes que envuelven la ciudad, el mismo «vapor de un baño aromatizado» que sorprendía a quien visitara la Exposición Universal de 1855 o que recubre la obra de Ingres, por más que ese vapor también oculte la dureza de la «máquina acariciante» que Thoré ya había visto en *La gran odalisca*. El «hospital de la pintura», como Baudelaire llamó al *Salon de 1846*, era el lugar de alguien incapacitado para el trabajo estandarizado, el decadente, que pretendía construir ese lugar común de otro modo. La incógnita de si esa reacción queda o no subsumida en la «gozosa» disciplina del capitalismo, que siempre parece lograr expresarse a través de todos los intentos de escapar al *ennui* y donde trabajo y ocio (producción y consumo) aparecen como inseparables, la incógnita de si es posible reapropiarse del deseo que el *ennui* esconde, de si efectivamente el aburrimiento puede llegar a ser «el umbral de grandes hechos» (Benjamin), no hace sino justificar que reparemos en cómo Baudelaire se dirigió a su corazón mismo: «Dolor mío, dame la mano, ven aquí» (Baudelaire, «Recogimiento»).

Si la promesa de un mundo otro que se escondía en el trabajo imaginario surgido del *ennui* era capaz de ir más allá del ventrilocuismo de la mercancía, si el potencial del aburrimiento para segregar una piel colectiva era capaz de interpelar a un pueblo más allá del ocio organizado que había de restituir las fuerzas de cara a la vuelta al trabajo, son interrogantes que deja abiertos el hermoso ensayo de Lesmes. No obstante, Brecht, cuenta Juan Carlos Rodríguez, se aburría también con el arte y la literatura, porque habían dejado de ser «importantes». Por eso quizá admiraba a Chaplin, su capacidad para «conectar con la crueldad del público aburrido» convirtiendo un momento trágico en algo cómico, con lo que habría de incitar la reflexión posterior. El aburrimiento y su crueldad seguían ahí como motor del cambio, pero no tanto la esperanza en el «arte» como tal: su valor estaba ahora en sus posibilidades como herramienta para el distanciamiento y para un movimiento conceptual. La lectura de *Aburrimiento y capitalismo* invita a preguntarse si y cómo el siglo XX practicó ese otro modo de trabajar que se relaciona de modo diferente con la memoria y con lo nuevo, si y cómo desarrolló su potencial siempre en riesgo de cristalizar en obra autónoma y en fetichismo de la mercancía. Y también, y de modo inverso a como José Luis Villacañas retrotrae en el prólogo del libro la tensión del *ennui* al momento en que en la Antigüedad el Espíritu hizo su entrada al desaparecer la centralidad de la *physis* («cuando el cosmos dejó de ser visto como la casa de lo humano»), invita a plantearse cómo mantiene su vigencia oposicional en el contexto de las mutaciones del trabajo y los debates sobre lo que Boltanski y Chiapello llamaron «crítica artista» (1999). Pues sin duda Daniel Lesmes sabe bien que el término «trabajo» es la sombra que acompaña al término «*ennui*» a lo largo de las estimulantes páginas con que nos ha regalado.

Gabriel Cabello
Universidad de Granada