

Escritura e Imagen

ISSN: 1885-5687

<http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.62783>EDICIONES
COMPLUTENSE

LESMES GONZÁLEZ, Daniel, *Aburrimiento y capitalismo en la escena revolucionaria: París, 1830-1848*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

Ningún crítico logró cuestionar de un modo tan radical esta forma específica de destrucción extrema, esta cruel e implacable representación de nihilismo, este culto al horror como inquietante condición de *lo moderno* que hacia 1830 prendía como la pólvora en la pintura de Delacroix; ninguno supo, en efecto, cuestionar este auténtico descenso a los infiernos como lo hizo su inquebrantable defensor Charles Baudelaire. Ciertamente, la admiración del poeta por Delacroix hace pasar desapercibida esta crítica. Pero si Baudelaire elogiaba el contorno y el color de la “armonía tempestuosa y lúgubre” de su pintura, la profunda “tristeza del dolor” y la violenta ejecución de sus composiciones, la “atmósfera del drama humano”, e incluso la “oscura y agitada” pulsión de sus “nervios”, ¿cómo entender, entonces, que los cuadros de Delacroix mostraran el progreso y no la decrepitud de la pintura?¹ ¿Cómo explicar que semejantes escenas de duelo como la de aquel turbulento tumulto de *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840) con el que Daniel Lesmes abre el excepcional libro que aquí nos ocupa, *Aburrimiento y Capitalismo en la escena revolucionaria: París, 1830-1848*, constituya para Baudelaire un ejemplo paradigmático de “cuadros encantadores”? El estado de *excepción* es, sin duda, su Forma. Como lo es también la de este libro. Ante este estado, Delacroix es llamado constantemente a *decidir* con el objeto de conservar la *ley* de la pintura. Lo nuevo que irrumpe en ella intensifica sus sensaciones hasta el punto de mostrarla como piel, como una piel inmersa en una continua transformación: la piel de la pintura, podríamos decir; la piel de un órgano “*excepcional*”, escribe Lesmes con insistencia, cuyo estado de *excepción* en las escogidas escenas de duelo de Delacroix que aborda con agudeza, consiste, en efecto, en “mostrar la pintura y nada más” dice retomando una opinión del crítico Gustave Planche para seguidamente concluir “es decir, por lo que el *ennui* tiene de máscara” (pp. 228-229).

Esta última especificación profundiza la naturaleza de su ensayo. Lesmes ha comprobado en las fuentes históricas medievales que narran esta escena dantesca, que la proclama de destrucción de los *Cruzados* en su asedio a la ciudad bizantina está impregnada de este elemento, el *ennui*, que él mismo define como “espacio de tensión fundamental para la modernidad” (pág. 29). El complejo estudio de este término revela que el *ennui* está tan inserto en la contrariedad y oposición del juicio de Baudelaire sobre la tragedia esencialmente “shakesperiana” de la pintura de Delacroix, como lo está el “alma corrompida” de los “lúgubres vencedores” de la *Cruzada* que Cézanne vio en ese cuadro² además de las barricadas de París, es decir,

¹ “El sello principal del genio de Delacroix es, justamente, que no conoce la decadencia, únicamente muestra el progreso”, Cf., Baudelaire, Ch., “La vida y la obra de Eugène Delacroix” (1863), en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1999, p. 331.

² “No es la anécdota de los cruzados, eran antropófagos, según dicen, no es su humanidad aparente, era lo trágico de esos tonos lo que hacía su cuadro y expresaba toda alma corrompida de esos lúgubres vencedores”, Cf., Gasquet, J., *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Gadir, 2005, p. 223.

del estado de excepción de la ciudad como infierno. La misma agitación, la misma energía revolucionaria atraviesa la pintura y la revuelta.

Pero la tragedia de los tonos, la tragedia del color que intensifica la pintura asume aquí la perspectiva de un desvío decisivo. Porque el *ennui* hace referencia al tedio o aburrimiento que los románticos franceses convirtieron en tópico literario para referirse a la crisis de los modelos económicos, políticos y sociales desencadenados en el París de la Monarquía de Julio entre 1830 y 1848. Ese tedio lleva además implícito el acuciante deseo de satisfacción capitalista junto a un profundo *odium* que es definitorio de su propio espacio de tensión. Esta es su *excepcionalidad*: la insatisfacción constante que el escenario capitalista pone en juego mediante la pulsión del deseo de consumo, convierte el deseo en *odium*, en el más iracundo clamor de *odio*, en la más cruel de todas las ejecuciones. No es por ello casual que las estampas de los caricaturistas franceses Gavarni, Grandville o Daumier dedicadas a la fisiología del aburrimiento centren su atención en la expresividad de los rostros, en las morfologías del bostezo que acabarán convirtiéndose en un enigma de primer orden para los médicos del Hospital de la Salpêtrière. La intensificación de la risa como deseo no satisfecho del *ennui* acrecienta el *odium* que el tedio mismo reclama, no ya a la risa que la *pro-duce* sino a lo grotesco que la crea. Lo grotesco tal y como justamente fue planteado por Baudelaire en la misma perspectiva de destrucción que reconocía como valor extremo del progreso de la pintura de Delacroix³. De ahí también que el grito revolucionario de Gautier con el que Lesmes sitúa el punto de partida de su reflexión alcance esta categoría estética al afirmar: “¡Mejor la barbarie que el *ennui*!” (pág. 29).

A esta observación le corresponde la perspectiva de lo trágico que Schopenhauer aborda en *El mundo como voluntad y representación* (1819) con el que Lesmes mantiene un pulso importante a lo largo del ensayo. La tragedia debe ser considerada la cumbre del arte poético, porque en ella se representa la oposición y el contraste de la voluntad consigo misma. La verdadera tendencia de la tragedia moderna es la representación del aspecto “terrible de la vida” en su espíritu de resignación. La tragedia no puede darse si se reconoce única y sencillamente la nostalgia del *ennui* como clave del doloroso horror de la pintura de Delacroix; ni siquiera quizá sea trágico considerar aisladamente cada motivo de esa nostalgia o resignación si no es acaso siguiendo aquel “despertar” benjaminiano de la imagen dialéctica en el Baudelaire del alto capitalismo. Trágico es, más bien, el gesto donde el querer de la voluntad lucha contra sí mismo, como si se tratara de la voluntad de un querer dejar de querer donde la catarsis de lo trágico sólo se alcanza en la negación de la voluntad de la vida. Es decir, en la lucha interna de esas dos fuerzas que asumen la tensión del espacio de la modernidad que puede situarse en la neutralidad fisiológica del *ennui*.

Cabría decir, por tanto, que esta negación de la voluntad de la vida asume dos perspectivas distintas y complementarias que articulan, a su vez, toda la trama dialéctica del libro. Se trata de los estudios que Giorgio Agamben y George Steiner dedican a esta cuestión en *Stanzas* y “El *Gran Ennui*” respectivamente. Para Lesmes la tensión de estos dos axiomas ponen en juego el conflicto entre la sociedad burguesa y el proletariado en el París revolucionario como un mecanismo de deseo que lleva incorporado la reflexividad y la transitividad que las relaciones del alto capitalismo

³ “[...] la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres”. Cf., Baudelaire, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, p. 101.

imponen como auténtico “«horror del *ennui*», cuando por sí mismo el *ennui* es ya un horror: horror al vacío, horror a lo inútil, horror a una vida que no es vida; de ahí que proceda como el deseo irrefrenable de sentirse vivo” (pág. 184). Es en este conflicto donde se funda lo trágico de la «máscara melancólica» como escena de duelo. Máscara que, por cierto, revela la “*tristesse moderne*” a la que el jurista Henri Beaune dedica un estudio particular y muy próximo al que nos ocupa que data de 1886⁴. Y es que si Beaune partía de la misma proclama de Lamartine recogida por Lesmes, “La France s’ennuie!”, como una advertencia, la del sufrimiento y el engaño que la sociedad burguesa había vertido sobre el sujeto como un “ideal” de “posesión y dominio” hasta el punto de conducirlo a un estado de “perpetua esperanza sin esperanza” del que no cabría ya atestiguar sino su propia ruina, en *Aburrimiento y Capitalismo* el punto de partida es el origen mismo de este planteamiento. Cuando Steiner plantea el romanticismo como el desarrollo de la nostalgia que finalmente conduce a la catástrofe de la Gran Guerra, Lesmes, da un giro hacia el término señalando la importancia del mismo en su contexto revolucionario. Para ello acude a las fuentes del término que indica su raíz latina, «*inodio esse*», en la poesía de finales del siglo XII y comienzos del XIII, en otros términos como *enueg*, *anui*, *ennui*, *noia*, *nojo*. Una traducción literal de *ennui* en castellano conduce a la palabra *enojo* que apunta directamente al corazón del problema: el concepto de aburrimiento, tedio o hastío cuya lectura obliga a Lesmes a detenerse en la reconsideración del citado *odium* que implica toda relación con el *deseo* erótico que el término mismo manifiesta. Que este aburrimiento se presentara entonces como un *deseo fatal y necesariamente insaciable*, tal y como Schopenhauer lo describe mediante el correspondiente término alemán *Langeweile*, demuestra al menos que el destino que Steiner auguraba en el *ennui* no estaba únicamente implícito en la violencia como tal que las propias fuerzas destructivas ponen de manifiesto, sino como la ligazón interna a la propia estructura del deseo que articula la modernidad. En definitiva, con el ritmo de la producción de consumo con que Walter Benjamin definía semejante “parodia del cadáver multiforme” de la moda, refiriéndose a la rapidez de su cambio y a la intensificación de las sensaciones que su funcionamiento mecánico implica [B 1,4]⁵.

La otra orilla de este Leteo nos conduce a la segunda obra que articula el ensayo, posiblemente la más determinante tal y como apunta José Luis Villacañas en una esclarecedora introducción a este ensayo. No son los decisivos estudios de Hans Blumenberg sobre esta cuestión apuntados por Villacañas sino los del italiano Giorgio Agamben en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* a partir de los cuales Lesmes establece una concienzuda genealogía del *ennui* siguiendo la poesía trovadoresca como deseo de lo inalcanzable. El *ennui* y la melancolía en la poesía del amor cortés reevalúa el problema desde el cristianismo, principalmente en sus acepciones relativas al vicio capital de la *acedia*. La concepción del deseo que se gesta en la poesía amorosa del siglo XIII a la que apunta Agamben, aparece en un proceso de moralización que Lesmes plantea tanto desde nuestra relación con las mercancías como modo de producción, como desde el estrecho vínculo que éste

⁴ Beaune, H., *La tristesse moderne*, Paris, 1886, p. 7 y ss.

⁵ Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, Ed. de Rolf Tiedemann, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 2004, p. 92. “Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. No le ha debido nada en cien años. Solamente ahora está a punto de abandonar la palestra. La muerte, en cambio, a la orilla de un nuevo Leteo que extiende su corriente de asfalto por los pasajes, erige el esqueleto de las prostitutas como trofeo”.

define en nuestro modo de trabajar. Se trata del mismo modo, en definitiva, en que Agamben advierte cómo la *acedia* medieval va siendo sustituida por el pecado de la pereza en su coincidencia con las primeras señales de aparición del capitalismo. Por otro lado, la producción del *deseo* como factor determinante en el enfoque del capitalismo derivaría también de la postura de Agamben, indudablemente decisivo para comprender el “funcionamiento” propio del *ennui* en el París revolucionario. Este giro se acentúa en la intensa deuda que Lesmes mantiene además con los estudios que Walter Benjamin dedica a Baudelaire. Y que cabría incluso pensar en que su propósito ha sido el de escribir el capítulo que Benjamin preparaba sobre el tedio para su *Passagen-Werk*, asumiendo incluso su método fragmentario de la “constelación crítica”⁶ claramente desarrollado en *Calle de dirección única* [*Einbahnstraße*].

En todo caso, hemos de apuntar que *Aburrimiento y Capitalismo* solicita la catástrofe de estas dos fuerzas, la del *odium* y la del *deseo* como gran vacío, como vacío trágico en su sentido schopenhaueriano, que articula el complejo dinamismo del *ennui*. En torno a estas dos líneas de fuerzas se articulan los filósofos, artistas y literatos que han encontrado en el aburrimiento la clave que despliega semejante movimiento dialéctico en un auténtico drama dividido en tres actos bien diferenciados. En la primera parte, Lesmes recorre el tópico del *ennui* abordando su genealogía desde la adaptación que la tradición cristiana hace del legado griego de la bilis negra hasta el “*Gran Ennui*” del París romántico (melancolía, *acedia*, *ennui*). Las tensiones entre cristianismo y capitalismo engarzan aquí con el punto de partida de la reflexión moderna sobre el aburrimiento, donde trabajo y repetición construyen el “Mito de París”, en la hora perezosa de los demonios del meridiano.

En la segunda parte, el *ennui* aparece ya bajo la perspectiva de una cierta lógica de la evasión en una de sus principales estructuras: “la fuga”. Lo que huye constantemente multiplica sus desvíos emergiendo de los umbrales que sitúan a *El hombre de la multitud* de Poe en contraste con *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire bajo esa fuerte sensación de lo nuevo que vuelve a proyectarse de forma múltiple; y de nuevo marcado por dos impulsos. Esta vez es una “combinación de libertad y orden” (pág. 181) como promesa de felicidad la que pone en cuestión el tiempo, arrebatándole su estricta puntualización. Se trata del gesto propio del impulso de juego, de la “ventajosa pérdida de tiempo” del juego de azar que habita el *ennui* en el capítulo titulado *El aburrimiento en juego*. Éste no sólo se manifiesta como el propio deseo de dispersión del jugador, sino como demostración de que el derroche de energías y pasiones de este deseo es, como ha escrito Lesmes con toda razón, un “acto de ruptura” (pág. 180). Aparecerán sobretodo Pascal y sus consideraciones sobre el *divertissement* y el propio *ennui*, Schopenhauer o Kierkegaard. Pero la figura que toma aquí un protagonismo esencial es, en realidad, el *flâneur*. Su errática reunión de instantáneas en un esfuerzo impropio por retener el instante de una mirada fugaz, toca de lleno en la tensión que plantea este concepto. Y es que podríamos decir que la tarea del *flâneur* consistía en un “hacer nada” si se entiende por ello un estrechar y fortalecer las relaciones de espacio y tiempo en medio de la multitud de ese París imaginado y sumido en el más absoluto gasto improductivo, según rezan las palabras de Walter Benjamin sobre un conocido poema de Baudelaire: “El último viaje del *flâneur*: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo” (pág. 130). El *flâneur* se encuentra así en “el límite mismo del juego” de aquel que “nunca se aburre, se nos

⁶ Benjamin, W., “Historia y coleccionismo”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, 1989, p. 91.

dice una y otra vez, puesto que, como indicaba Gavarni, para aburrirse en la multitud hace falta estar vacío o gastado” (pág. 197).

En la tercera y última parte, el *ennui* aparece formulado desde la propicia práctica *parisienne* de la “fisiología”. El particular planteamiento de Baudelaire encuentra en este punto, como decíamos más arriba, al *deseo* como articulación misma de un imaginario moderno vinculado al proceso de producción y mercantilización en el alto capitalismo. Desde los bostezos literarios de Balzac o Stendhal a los citados históricos de Albert Londe en la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* pasando de nuevo por Gavarni y Delacroix. Con la cuestión del *dolor* y la cama deshecha de Delacroix, Lesmes concluye su ensayo poniendo en obra la noción derridiana de *huella* con el que opera un deseo por venir que implica lo que él mismo ha dado en denominar “inversión del *ennui*”, esto es, un deseo *deseante*, un deseo que desea desear el deseo mismo como lo completamente sustraído de la técnica del *vaciado* que implica el propio *ennui*. Es la experiencia del vaciado técnico del «moldear» al que hace referencia la palabra hebrea *Yéser* (pág. 277), un “hacer” que no hay que confundir con el *modelar* del escultor y el artesano, sino que atendiendo a la genealogía de la palabra que Lesmes retoma de la interpretación de Steiner, su referencia apunta más bien al “hacer” del “molde”. El gran vaciado producido por el repetitivo acto de «moldear» es la puesta en “funcionamiento” del *vacío del molde* como mecanismo de la reproductibilidad técnica que el *deseo* y el *odium* del *ennui* articulan en este espacio de tensión productiva. Desconozco si la noción hebrea de *Yéser* que, en efecto, reúne el instinto de deseo y la mala inclinación, guarda algún tipo de vínculo con el término *γύψος*, no sólo por la procedencia semítica de esta palabra griega sino por su alusión a ese material tan poco cotizado que a lo largo del siglo XIX sirvió para hacer miles de copias escultóricas, de vaciados en *yeso*. De ahí que en el *Salón* de 1846 Baudelaire no dudara en considerar la escultura francesa como una escultura “aburrida” y en tildar a sus escultores de “caribeños del encaje” pues decía de ellos que eran capaces de transformar “todos los bronce florentinos en piezas de dos céntimos”⁷. Es el instrumento del intercambio por excelencia, como habría dicho Georg Simmel del dinero, que existe en la dimensión de lo externo y de lo público. La moneda es el *equi-valente* del gasto que determina una compra, la posesión de una productividad que sitúa a las cosas como algo a poseer.

Quizás fuera este vacío el que se convirtiera en el último y más preciso sacrificio que Delacroix- en nombre de la pintura romántica- aún lograba ofrecer a sus dioses bajo la promesa de la novedad y el *progreso* de la pintura. He aquí la “nada” que hace sospechar a Lesmes: “Tal vez la furia que encontramos en su pintura se deba a esa *nada*, tanto como a nada se debe lo nuevo que golpea en ella” (pág. 170). La *nada* causante del terror que al propio Baudelaire le producía la pintura de Delacroix y cuyo efecto definía con el siguiente verso de *La Comédie de la mort* (1838) de Gautier dedicado a los “terrestres ennuis” de Miguel Ángel al que, tal vez, no dejara de dar vueltas en el vacío de su aburguesada y *hospitalaria* habitación del Hotel Pimodan de París -sin duda uno de los más interesantes capítulos del libro- recordando: “Y el cuadro *abandonado* nos atormenta y nos persigue”⁸.

Antonio Navas Montilla
UCM

⁷ Baudelaire, Ch., “Por qué es aburrida la escultura”, *Salón de 1846*, en Baudelaire, Ch., *op. cit.*, (1999), p. 178.

⁸ Baudelaire, Ch., “Exposición Universal-1855- Bellas Artes”, en Baudelaire, Ch., *op. cit.*, (1999), p. 216.; Cf., Gautier, Th., “Terza Rima”, *La comédie de la mort*, Paris, 1838, p. 294.