

Tedio y narración

Contribución al estudio de la estética del aburrimiento
en la novela contemporánea

Inmaculada Aljaro Fontalva

TESIS DOCTORAL / 2021

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Javier Aparicio Maydeu

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



A Marco Sanz, siempre.
A mis padres, todo.

Agradecimientos

Es infinito mi agradecimiento hacia el doctor Javier Aparicio Maydeu, quien con una generosidad máxima aceptó ayudarme y guiarme en los últimos tramos de este camino, los más duros, los más angustiosos, como a veces ocurre en las grandes travesías y como, de un modo particular, ocurrió en esta. Gracias a su rigurosa orientación se pudo retomar el rumbo y recuperar la ilusión, corregir errores de enfoque y de contenido, seleccionar con un criterio más objetivo las obras que serían objeto de estudio y plantear el reto que supone para las editoriales publicar novelas que adoptan una estética del aburrimiento. Más allá de sus consejos técnicos y teóricos, le agradezco su siempre excelente y cordialísima disposición tanto como sus ánimos, especialmente en unos momentos tan complicados como los que hemos atravesado todos durante la pandemia de Covid-19, y a pesar de las muchas vicisitudes con las que la vida siempre sorprende y que no han hecho más que reforzar mi admiración académica y personal hacia su persona. Su apoyo y respaldo han sido constantes y decisivos para darle el golpe definitivo de timón que este trabajo necesitaba para arribar, así, a un puerto seguro. Agradezco también la confianza del doctor Rafael Argullol, quien aceptó el proyecto primigenio de esta tesis, así como al departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra y a la comisión académica del Doctorado de Humanidades. Confío en que mi compromiso haya quedado demostrado con la culminación de este trabajo, cuya metodología y temática se insertan en el enfoque multidisciplinar que defiende su plan académico y que considero esencial para abordar temas tan complejos como el que aquí se investiga.

Si bien mi trabajo en la Universidad de Iowa dista mucho del aquí realizado, siento que debo agradecer el apoyo que allí recibí de los profesores Ana Merino, Luis Muñoz y Horacio Castellanos Moya, quienes influyeron en la seguridad que poco a poco he ido desarrollando en mi escritura. Gracias también al profesor Brian Gollnick en cuyo curso «Culturas de la violencia» redescubrí a Roberto Bolaño e intuí la estética del aburrimiento en *2666*. Aquella intuición se convertiría en la ponencia «Aburrimiento y repetición: banalización de la violencia a través del discurso forense en la novela *2666* de Roberto Bolaño» presentada en el Coloquio Internacional de la Violencia de 2018, organizada por la Universidad Autónoma de Sinaloa, en México. Agradezco por ello al cuerpo académico de Humanismo e Identidad Cultural de la Facultad de Filosofía, especialmente al Dr. Juan Carlos Ayala. Tres años después y con algunas modificaciones, el texto se convirtió en la ponencia «Monotony and Digression: an Aesthetics of Boredom in Bolaño's *2666*», leída en la 4th International Interdisciplinary Boredom Conference organizada por la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con la International Society of Boredom Studies, por lo que agradezco a los doctores Josefa Ros Velasco y Mariusz Finkielsztein la oportunidad. También estoy muy agradecida a Dra. Greice Schneider, cuya generosidad al compartir conmigo su trabajo me hizo confiar en el espíritu académico de colaboración.

Han sido siete años difíciles en los que este trabajo ha ido contrayendo muchas deudas, sobre todo anímicas, con esos amigos y familiares que siempre están y que no me han permitido rendirme (Mamme Gómez, Pablo Esguevillas, Eduardo Ruiz, Ernesto Jiménez, Orlando Espinoza, Irad Nieto, Pedro Cervantes, mis primas Leticia y Piluca, gracias totales). Todos ellos se han convertido en cómplices de la inmensa tarea que supone compaginar el desarrollo de una investigación doctoral con otras muchas obligaciones laborales y personales. Necesitaría miles de páginas para expresar todo lo que les agradezco sus ánimos y apoyo.

Por último, pero son siempre los primeros, nada de esto hubiera sido posible sin mis padres, a quienes nunca sabré cómo agradecerles tanto; ni sin Marco Sanz, quien ya sabe lo afortunada que me siento por ser y estar a su lado. Su infinita paciencia ante mis interminables monólogos sobre el aburrimiento (se pueden imaginar el hastío), sus generosas lecturas de los constantes borradores y de las copias-casi-definitivas-esta-sí-es-la-buena-te-lo-prometo.²⁴, así como sus acertados comentarios me animaron a seguir avanzando confiada en este camino (y en tantos otros) pese a todos los impedimentos que parecían ir conjurándose en nuestra contra y que, afortunadamente, nos han hecho mucho más fuertes. Con él todo, siempre.

Gracias a todos.

Resumen

Este trabajo pretende reflexionar sobre cómo el aburrimiento se ha convertido en un recurso estético en la novela contemporánea; cómo, a través de una serie de estrategias, los autores consiguen despertar en los lectores las sensaciones de hastío, fatiga, confusión, entre otros síntomas asociados históricamente al aburrimiento, de modo que pueden llegar a experimentar un extrañamiento que los obliga a mirar el texto de una forma diferente a la habitual y que les demanda una atención interpretativa que incluso podría volverse autorreflexiva. Tras un breve repaso de las principales manifestaciones del tedio en la narrativa occidental, estudiaremos cómo algunas de las experimentaciones formales de las vanguardias históricas sirvieron de base para convertir el aburrimiento en un artificio literario con el que provocar al lector, ya fuera a partir del recurso a la cotidianidad, la complejidad formal, la densidad lingüística o la anulación de la trama.

Palabras clave: aburrimiento, tedio, narrativa contemporánea, estética, modernidad, posmodernidad, alienación, cotidianidad.

Abstract

The objective of this work is to reflect on how boredom became an aesthetic artifact in contemporary novels; how authors manage to awaken boredom in the readers arousing fatigue, confusion and other symptoms historically associated with this affect, so they experience an estrangement that forces them to look at the text in a different way than usual. This estrangement requires an interpretative attention that might even become self-reflexive. After briefly reviewing the main manifestations of boredom in Western narrative, we will study how some of the formal experimentations of the historical avant-gardes served as a basis for turning boredom into a literary artifice with which to provoke the readers, whether by recurring to the everydayness, formal complexity of the narrative structure, linguistic density, or the annulment of the plot.

Keywords: boredom, contemporary narrative, tedium, aesthetics, modernity, postmodernity, alienation, everydayness.

Prólogo

Si alguien me preguntara por qué amo la literatura, la respuesta inmediata sería: porque me ayuda a vivir

TZVETAN TODOROV — «*What is Literature for?*»

El cerebro humano exige simetrías: comienzos y finales nítidos, formas abarcables por la mirada o el oído, historias que se abren en la promesa de un comienzo y encuentran más pronto o más tarde la resolución, la absolución del final. Es una manera de dar sentido a la confusión y a la incertidumbre del mundo, aunque sea al precio de ignorar la realidad, o de tergiversarla.

ANTONIO MUÑOZ-MOLINA — «Cansancio narrativo»

Si el lector no es capaz de dar algo de sí mismo, no obtendrá de la novela lo mejor que esta puede ofrecerle. Y si no es capaz de darlo, sería mejor que no la leyera. No existe obligación alguna de leer una obra de ficción.

WILLIAM SOMERSET — *Diez grandes novelas y sus autores*.

Presta atención a la cosa más tediosa que puedas encontrar (declaraciones de la renta, golf retransmitido por televisión) y, en oleadas, un aburrimiento como no has sentido nunca te arrastrará y estará a punto de matarte. Resiste y será como si pasaras de blanco y negro a color. Como encontrar agua después de varios días en el desierto. Un éxtasis continuo en cada uno de tus átomos.

DAVID FOSTER WALLACE — *El rey pálido*.

«¿Qué? ¿Estás leyendo a Joyce? Pero, por favor, ¡qué aburrimiento!», repudia con desprecio mi interlocutora. Ella no ha leído *Ulises* ni piensa hacerlo, me asegura, y tengo claro que no seré yo quien la convenza de lo contrario. Hace tiempo que no entro en debates que son imposibles, sobre todo con personas cuyos gustos literarios son diametralmente opuestos a los míos. Sin embargo, no puedo evitar preguntarle qué es lo que le parece *tan* aburrido de esta novela que, a mí, por el contrario, me resulta tan reveladora. No sabe, no contesta y todo lo más que logra aducir es que *es* una novela «rara». Bendita rareza, pienso, y me limito a sonreír levantando los hombros dando así por concluida nuestra conversación. Entiendo su aburrimiento: al fin y al cabo, hasta Virginia Woolf reconoció que se aburría con esta novela, y entiendo también que lo que define como raro en realidad se debe a las experimentaciones formales y lingüísticas de Joyce que no tienen por qué gustarle a todo el mundo. Que entienda sus razones e incluso las haya tratado de justificar no significa que no me siga molestando la descalificación que, inmediatamente, se le confiere a lo aburrido sin darle antes una oportunidad, sin hacer un mínimo esfuerzo. Por eso, me gustaría comenzar reivindicando que, así como hay novelas aburridas e insoportables que, estaremos de acuerdo, no merecen la pena el

sacrificio, hay otras cuyo aburrimiento, considerado desde una perspectiva estética, pueden resultar extraordinarias, divertidas, inspiradoras y, sobre todo, reflexivas. Son esas las que nos gustan en este estudio y, por tanto, son esas a las que aludiremos en las páginas que siguen.

El *clic*, como lo llamaba Cortázar, que puso en marcha todo este aparato de reflexión e investigación se dio durante un momento resumámoslo como complicado de mi vida en el que leía no solo por placer o curiosidad, sino para sobrevivir. Leía, como decía mi admirado Cervantes, hasta los papeles que me encontraba tirados en la calle, confiando encontrar esa frase redentora, esas palabras mágicas que transformarían mi Kansas particular en una brillante Ciudad Esmeralda. En realidad, ahora que lo pienso, no sé qué hacía ni qué pretendía en aquel entonces: buscaba, creo, *cualquiercosa*¹ que me animara a seguir existiendo y fue así, con ese temple de pensamiento *quasi*-mágico, que leí *El rey pálido*, de David Foster Wallace. Esta novela, publicada póstumamente en 2011, trata esencialmente sobre el aburrimiento y la capacidad o incapacidad de prestar atención que tanto se relaciona en nuestros días con la expansión del tedio. Lo que me intrigó no fue que la novela *tratara* sobre el aburrimiento, sino que *era* aburrimiento: mediante el uso de una serie de estrategias narrativas, el autor hace que la experiencia lectora sea por momentos tan tediosa como lo son las tareas de revisión y control de datos que deben ejecutar sus protagonistas, agentes del *Internal Revenue Service*, la agencia tributaria estadounidense. Pese a ello, o gracias a ello, me pareció (y me sigue pareciendo, diez años después) una gran novela. Ahí fue, ahí sonó: *clic*.

Siendo sincera, no recuerdo haber sentido al terminarla el *éxtasis* que se opone al aburrimiento que predica su autor. Tampoco voy a negar que hubo momentos en los que tuve que hacer un gran esfuerzo para *resistir el oleaje* de aburrimiento que trata de arrastrarte durante la lectura.² Lo que sí puedo asegurar es que sentí el nacimiento de una incógnita que quedó reverberando en mi cerebro, posiblemente en todo mi cuerpo; una sensación que, siguiendo a Hartmut Rosa, me atreveré a llamar *resonancia*,³ y con la que 1) se consolidó mi admiración por Wallace y 2) corroboré las infinitas posibilidades de la literatura al confirmar cómo un libro se convierte de un modo —¿puedo emplear otra vez el calificativo mágico?— en «la materialización de un pensamiento y de una sensibilidad»;⁴ en una interpretación del mundo que, en esta ocasión, como en tantas otras, me hizo sentir que no estaba sola.⁵

¹ Lopez-Vega (2014)

² Recuperando las palabras de la crítica literaria del *New York Times*, Michiko Kakutani, «una novela sobre aburrimiento es, en más de una ocasión, aburrida. Es imposible saber si Wallace, en el caso de que hubiera terminado el libro, habría decidido quitar esos pasajes o si realmente quería poner a prueba la tolerancia del lector al aburrimiento». Kakutani (2011). En mi opinión, y teniendo en cuenta su novela anterior, *La broma infinita* (1996) todo parece indicar que Wallace hubiera apostado por lo segundo.

³ Ver Rosa (2019): cuando el mundo te habla o te canta, cuando sientes una chispa.

⁴ Todorov (2017)

⁵ «Dado que sufrir forma parte ineludible de tener un yo humano, los humanos se acercan al arte [...] para experimentar el sufrimiento, necesariamente como experiencia vicaria [...] En el mundo real, todos sufrimos en soledad; la empatía verdadera es imposible. Pero si una obra de ficción nos permite de forma imaginaria identificarnos con el dolor de los personajes, entonces también podríamos concebir que otros se

La resonancia mutó a una reflexión que fui incubando durante meses, puede que años, a la par que lecturas y recuerdos se fueron combinando hasta convencerme de que ya antes había sentido una conexión parecida, una sensación de acompañamiento, de comunidad de iguales, un *ethos* común que hasta entonces había calificado como melancólico o, más prosaicamente, neurasténico, y con el que también había sentido afinidad. En realidad, pensé, más que depresivos o desencantados, estamos todos aburridos. Muy aburridos. ¿O será todo a la vez? El aburrimiento, sin duda, lleva a la desmotivación, a la desilusión, a la apatía —parece que, después de todo, Kierkegaard no exageraba—, pero también, una vez alcanzado su punto más álgido, si el aburrimiento no empuja hacia la depresión o en los casos más intensos a la autodestrucción, puede promover un desesperado ímpetu creador para escapar de él, como dicen que, por ejemplo, les ocurrió a los dadaístas franceses, hastiados hasta la médula de los recitales poéticos de principios de siglo XX.⁶ La idea de que mi aburrimiento no era algo único ni exclusivo, sino que formaba parte de un entramado cultural mucho más complejo en el que, incluso, este afecto era utilizado como artificio literario, actuó, aunque el refranero me insinúe que es «consuelo de tontos», como un revulsivo que me llevó a poner en marcha esta investigación con la que pretendo averiguar o al menos acercarme a una comprensión de cómo el aburrimiento ha llegado a convertirse en un fenómeno estético en la narrativa, cómo provocar aburrimiento puede entenderse como una estrategia literaria pese a lo contradictorio que esto pueda parecer. El artículo del investigador estadounidense Ralph Clare «The politics of boredom and the boredom of politics in David Foster Wallace's *The Pale King*» corroboró mi presentimiento:

Lo que Wallace hace en *El rey pálido* es elaborar un profundo análisis de cómo el aburrimiento ha funcionado y continúa funcionando social, cultural y políticamente en la era del capitalismo neoliberal, que surgió a mediados de 1970 y está actualmente en crisis. De este modo, Wallace establece una especie de «*estética del aburrimiento*» que examina el aburrimiento tanto *en el contenido de la novela como su forma* y ofrece una posible solución al aparente malestar de la vida post-industrial.⁷

Intrigada por esa suerte de estética que mencionaba Clare y en la que, no obstante, no profundizaba mucho más en su artículo —ni logré hallar en otros textos, a excepción de algunos acercamientos en las artes visuales—, pero, sobre todo, motivada por mi propia experiencia lectora, me zambullí de lleno en un océano de estudios y opiniones sobre el aburrimiento donde ya nadaba un gran número de pensadores, desde Pascal, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche a Heidegger, Baudrillard o Agamben, por mencionar solo a algunos de los más notables, además de sociólogos, psicólogos y neurólogos que también han tratado de entender este ¿problema? El aburrimiento, sin duda alguna, había sido y

identifican con el nuestro. Esto es reconfortante, liberador; hace que nos sintamos menos solos». (Wallace, en entrevista con Larry McCaffery; en *Burn*, 2012: 48).

⁶ Ver Cheng (2017)

⁷ Clare (2012: 429). Énfasis mío.

sigue siendo un tema de gran repercusión en el pensamiento occidental con el que se han llenado muchísimas páginas. Aun así, no creo haber leído todavía una postura clara y consensuada sobre qué significa estar aburrido —más allá de la definición que dicta el sentido común (y el diccionario): me aburro cuando algo no me interesa. La pregunta que, no obstante, me asaltaba insistentemente era la que, supongo, compartimos la mayoría: ¿por qué aburrir al lector intencionadamente? ¿Hacerlo no supone romper ese pacto implícito que se establece entre el autor y el lector por el que, se supone, el primero debe entretener, divertir, agradar al segundo? Pero, por otra parte, a mí, aburrirme con David Foster Wallace me provocaba en algunos momentos una risa que no sé si denominar tonta o bobalicona del mismo modo que me río en algunos momentos de *El Quijote* o con el *Ulyses* de Joyce, con Thomas Bernhard y, claro, con Georges Perec, mientras que, por el contrario, hay quien pone los ojos en blanco cuando se les pregunta por estas obras y autores. ¿Acaso para algunas personas puede resultar cómico el aburrimiento? ¿O es la identificación con este estado de ánimo la que nos hace replantearnos nuestra propia situación y burlarnos, incluso, de nosotros mismos? Se presentaban, entonces, dos planteamientos que me resultaban estimuladoramente intrigantes: 1) estamos más aburridos de lo que creemos y admitimos y 2) la literatura puede hacer que nos riamos de —o al menos reflexionemos sobre— nuestro propio aburrimiento. El objetivo con el que nació esta tesis fue, por tanto, analizar por qué hay obras que son estéticamente aburridas, esto es, por qué y cómo su lectura provoca unos síntomas durante la experiencia lectora que asociamos al aburrimiento —sin que por ello se puedan considerar novelas fallidas puesto que, de alguna manera aburrir ha sido, precisamente, la intención del autor.

Ingenua, pensé que sería fácil hablar del aburrimiento. Todos sabemos qué es estar aburridos, ¿no?, todos hemos experimentado esa sensación que activa el movimiento rítmico de nuestra pierna en la sala de espera del dentista y nos hace consultar por decimosexta vez en cinco minutos nuestras redes sociales por si hay alguna *novedad estimulante*, pero: ¿es el mismo aburrimiento que siente el niño cuando grita que está aburrido? ¿el mismo de la persona que, sola en su casa, no le apetece hacer nada, ni tele ni libro ni música ni salir a pasear?, ¿es el mismo aburrimiento que Walter Benjamin asoció con la «atrofia de la experiencia» y que comenzó a desarrollarse en las grandes ciudades a finales del siglo XVIII hasta llegar a ser considerado el ánimo que define nuestra época? Desde un punto de vista riguroso, no, no es lo mismo y así lo han argumentado numerosos autores: hay varios tipos de aburrimiento, determinan unos, superficial, profundo, sublime, existencial, etc.; otros defienden que el aburrimiento no se puede desligar de la modernidad puesto que está asociado a nuestra percepción del tiempo y a nuestra cada vez menor capacidad de prestar atención —lo que a su vez nos lleva a replantearnos, con Nicholas Carr, si esto no se agravará cada vez más con los nuevos medios digitales.⁸ Empezamos a sospechar que el aburrimiento es mucho más que una pérdida de interés por las cosas. En ocasiones ese aburrimiento que parece superficial termina cubriéndolo todo con un halo confuso de trivialidad que va permeando en nuestra conciencia hasta despojar de sentido a todo lo que nos rodea y, en otras, se convierte en

⁸ Ver Carr (2010).

una sensación tan terriblemente incómoda que nos irrita, nos frustra e incluso nos deprime y angustia sin que parezca posible hacer nada para remediarlo.

Ahora bien, pese a la complejidad del fenómeno y las discrepancias entre esencialistas y constructivistas al respecto de su origen —uno de los principales escollos a la hora de estudiar el aburrimiento—, parece posible hablar de una historia del aburrimiento, más o menos pactada, que nos permite distinguir los signos o síntomas de un malestar que se remontaría hasta la Antigüedad. Pese a que hay quien aprecia signos de aburrimiento en el pensamiento griego, la mayoría de los historiadores coincide en situar a la acedia, el demonio meridiano, tormento de los Padres del Desierto, como el primer tipo de protoaburrimiento. Esa languidez que sentían los monjes y que les impedía completar sus obligaciones espirituales se transformaría en el Renacimiento, en simbiosis con la pereza, en el concepto secular de la melancolía, asociada a la teoría clásica de los cuatro humores, concretamente a la bilis negra, de la que hizo todo un tratado el clérigo y ensayista inglés Robert Burton. En el siglo XVIII, con el Romanticismo, recuperaría su carga moral en los términos de *spleen* y de *ennui* y no será hasta finales del siglo ilustrado y comienzos del XIX cuando este malestar, hasta entonces reservado a monarcas y artistas se «democratice». Su estudio desde la sociología y la psicología, campos de conocimiento emergentes en ese entonces, lo dotarán de unas dimensiones socioculturales y psicológicas que se han mantenido hasta nuestros días, responsabilizando de su manifestación al capitalismo, al anonimato forzoso de las grandes ciudades o a la angustia de no saber qué hacer con un tiempo cada vez más escaso y saturado por la ingente oferta de entretenimiento, como atestiguarán, entre otros trabajos, el célebre ensayo «La metrópolis y la vida mental», de George Simmel, y el ya citado *L'ennui*, de Emile Tardieu. Desde entonces, desde el nacimiento de la modernidad, el *monstre délicat* que tanto atormentó a Baudelaire, pero también a muchas *mesdames* Bovary, no ha hecho más que crecer hasta convertirse a lo largo del siglo XX y de lo que llevamos de XXI en un ser mostrenco que, pese a los intentos de académicos y científicos por comprenderlo, todavía no logramos, ni sabemos, cómo sacarnos de encima y, además, comprobamos cómo sus consecuencias pueden llegar a ser ciertamente devastadoras.⁹ Será este aburrimiento, en todas sus formas y dimensiones posibles, relacionado con un auto-aislamiento intelectual y emocional, con la monotonía impuesta por el desarrollo tecnológico y la rutina laboral, con la indiferencia, con la falta de sentido, en definitiva, el aburrimiento denominado moderno el que nos interesa en este estudio.

De la posible historia del aburrimiento, me perdonarán la sinceridad, se ha escrito mucho y casi siempre de la misma forma. Todos los trabajos sobre el aburrimiento comienzan con un resumen similar, con más o menos detalles, entrando de lleno o someramente en la polémica esencialista-constructivista, convirtiéndose ellos mismos en una suerte de parodia involuntaria sobre por qué aburre el aburrimiento. Pero es difícil, por otra parte,

⁹ Desde la psiquiatría Todman (2005) analiza las implicaciones del aburrimiento en pacientes con desórdenes psicóticos y cómo este estado puede llegar a agravar su situación. También se ha demostrado la relación del aburrimiento con el consumo de drogas y alcohol. Ver, por ejemplo, Iso-Ahola y Crowley (1991).

obviar esta perspectiva histórica que, de alguna manera, y sobre todo por tratarse de una emoción tan ambigua y compleja como esta, permite aclarar (o al menos intentarlo) de qué hablamos cuando hablamos de aburrimiento. Esta investigación, por tanto, se vio en la necesidad de trazar en la primera parte una breve genealogía del fenómeno con ese objetivo *contextualizador*. Con el ánimo de no hacerla excesivamente tediosa, se optó por obviar las polémicas antes señaladas y destacar aquellos aspectos que han ido definiendo la evolución de la narrativa del aburrimiento de manera que pudiera delinearse mejor el contexto sociocultural del aburrimiento en la contemporaneidad y entender cómo se produce la recepción de las obras *aburridas* objeto de estudio¹⁰ así como la supuesta intencionalidad de los autores que decidieron convertir este afecto en una especie de arma arrojadiza con la que azuzar a sus lectores.

El aburrimiento, entendido como una categoría de interpretación literaria, fue ganando a lo largo del siglo pasado una importante consideración entre los historiadores y los analistas culturales hasta llegar a tener, en el mundo anglosajón, su propia categoría, los *Boredom Studies*, en la que, de alguna manera, pretende incluirse este trabajo. Entendido como condición moral o psíquica o como un mal social, su estudio desde el ámbito literario ha estado, casi siempre, reducido al análisis de sus diferentes *tropos* y manifestaciones literarias, pudiendo de esta forma hablar de textos y obras de Homero, Plutarco, Horacio, Séneca, Hesíodo, Casiano, Alighieri, D'Orleans, Marot, Scève, Labé, Du Bellay, Rabelais, Corneille, Pascal, La Fontaine, La Rochefoucauld, Milton, Swift, Du Deffand, Voltaire, Rousseau, Diderot, Goethe, Byron, Sainte-Beuve, Balzac, Musset, Lamartine, Flaubert, Zola, Baudelaire, Leopardi, Hölderlin, Hugo, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maupassant, Beckett, Valéry, Kafka, Mann, Bernanos o Gide, entre otros muchos. La lista, efectivamente podría ser infinita cuando no atendemos a una definición concreta del aburrimiento y obviamos las evidentes diferencias entre el *taedium vitae*, el *horror loci*, la *acedia*, la melancolía, el *ennui* o el *spleen* y el aburrimiento considerado moderno. Le ocurre, entre otros, al profesor Reinhard Kuhn, autor de uno de los estudios más ambiciosos sobre el tedio en la literatura occidental, obra casi inauguradora de los ya citados *Boredom Studies: The Demon of noontide: Ennui in Western Literature* (1976), y del que he extraído la anterior lista. Desde el constructivismo lo acusaron de convertir en aburrimiento cualquier indisposición subjetiva. Ese era, por tanto —se activó la alarma, el primer error que había de evitar a la hora de acercarnos a una estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea y una de las razones, además de la siempre angustiada falta de tiempo, por la que quedaron fuera de esta investigación muchos nombres que con todo derecho podrían reclamar los lectores de este trabajo. La literatura y la historia cultural está, efectivamente como Kuhn demostró, colmada de descripciones de experiencias que reflejan el vacío existencial, la banalidad o la falta de sentido. Pese a ello, pienso que estas descripciones, tan magistralmente encarnadas en personajes como, por ejemplo, Emma

¹⁰ Insistimos en que no se tratarán obras que resultan aburridas por ser fallidas, sino aquellas que aun presentando una calidad semántica, un vigor estético, un planteamiento intelectual resultan aburridas por los motivos que pretendemos analizar en este trabajo.

Bovary o Ana Ozores, Antoine Roquentin, Mersault, Andrea o Dino¹¹ entre otros, no implica necesariamente una estética del aburrimiento, como habrán podido comprobar los lectores de estas novelas y como se tratará de demostrar a lo largo de este trabajo. De haberlo permitido los tiempos administrativos, por supuesto estas y otras muchas obras se hubieran incluido para trazar un mapa de la narrativa del aburrimiento, una intención que, cuando menos, queda latente para futuras investigaciones.

Por otra parte, pese a que no será objetivo principal de este trabajo, sí es un deseo confeso reivindicar de alguna manera la relación que la estética del aburrimiento mantiene con el carácter de apertura que Heidegger atribuía a este estado de ánimo y que en la actualidad se conjuga, con un tono más divulgativo o coloquial como la necesidad de «aprender a aburrirnos». ¹² Más que aprender a aburrirnos, yo apostaría por que, al menos, aprendamos a distinguir cuándo es el aburrimiento el que nubla nuestra capacidad crítica, algo que ocurre con demasiada frecuencia, me temo, y que la lectura de novelas aburridas, en el sentido estético que le estamos dando, puede servirnos, como dirá también Jameson, de herramienta hermenéutica para comprender ese aburrimiento. Y si de confesiones se trata, quisiera utilizar también estas líneas para justificar en la medida de lo posible la duración excesiva de este trabajo, que se ha extendido durante siete largos años que separan algunos de los primeros textos de los últimos, y en los que diferentes interrupciones y no tan acertadas decisiones pusieron en peligro el carácter comparatista del estudio. Durante uno de mis cursos en la Universidad de Iowa —donde estuve becada por el Departamento de Español y Portugués para cursar un Máster en Escritura Creativa que finalicé en 2017—, la relectura de *2666* de Roberto Bolaño se me reveló como un claro ejemplo de que el aburrimiento, como ya lo había advertido el autor chileno, podía transformarnos en «zombis o tiranos». ¹³ La banalización de la violencia que denuncia en su novela y cómo esa banalización se debe al tedio profundo de Santa Teresa, ciudad donde se desarrolla la mayor parte de la acción, fue aún más dolorosa cuando al finalizar mi periodo académico en el país estadounidense tuve que trasladarme por cuestiones laborales de mi pareja a una de las ciudades más conflictivas del norte mexicano, poseedora del execrable tercer puesto en cifras de feminicidios de todo el país. Cuanto más leía, más convencida estaba de que, a partir de una estética del aburrimiento, Bolaño le plantea al lector un dilema que, reclamo, debería resonar con más frecuencia: por qué nos aburrirnos ante la violencia cuando debería haber conmoción. ¹⁴

La monotonía del horror de los feminicidios narrados en «La parte de los crímenes» (más de cien descripciones de autopsias forenses) se me antojaba un espejo de la repetición

¹¹ Protagonistas, respectivamente, de *Madame Bovary*, de Flaubert; *La Regenta*, de Clarín; *La náusea*, de Sartre; *El extranjero*, de Camus; *Nada*, de Carmen Laforet; *El tedio*, de Moravia.

¹² Reivindicación de, entre otros, el filósofo Jorge Freire (2020), quien también defiende que «en el aburrimiento hay una sabiduría».

¹³ Ver «Literatura+enfermedad=enfermedad», en Bolaño (2003).

¹⁴ Aunque existe una abundante bibliografía al respecto, Marzano (2010) ofrece de una manera breve, pero contundente, una posible explicación a este aburrimiento que sentimos ante las imágenes de violencia que a diario se exponen a través de las redes o en la televisión y que no hacen más que adormecer y ofuscar nuestra capacidad de respuesta ante la «realidad horror», como ella la denomina. Retomaré algunas de sus conclusiones en el apartado que se dedicará en este trabajo al análisis del aburrimiento en *2666*.

real en mis redes sociales de imágenes de jóvenes desaparecidas. Cada día. Todos los días. Pese a esa terrible constancia de notas sobre desapariciones, vejaciones, violaciones y asesinatos, esos casos no suelen abundar en las conversaciones de los culiacanenses, con la excepción de las reivindicaciones de unos pocos grupos feministas que tratan admirablemente de visibilizar esta espantosa realidad. Recordé que unos cuantos años antes yo misma le había sugerido a un amigo saltarse esa parte de la novela de Bolaño que tan descarnadamente *fictionaliza* la realidad porque, se quejaba, le resultaba aburrida. Aquella sugerencia mía fue un error porque ahora sé que con este exhorto lo estaba animando a hacer lo que la mayoría hace en la vida real: voltear la vista hacia otro lado más cómodo, más agradable; le arrebaté la experiencia estética del aburrimiento: esa que, sostengo, puede llegar a adquirir unos rasgos críticos ante el tedio característico de la sociedad contemporánea, una sociedad demasiado pasiva (¿por egoísmo, por hastío?) ante el dolor y miseria ajenos. Llevada por la rabia, más que por la razón, quise dedicar todos los esfuerzos al estudio de Bolaño olvidando así el principal objetivo de mi trabajo, olvidándome incluso de David Foster Wallace, en quien había encontrado inicialmente la inspiración. Los tiempos se agotaban y fue gracias al doctor Aparicio Maydeu, quien generosamente aceptó ayudarme cuando todo parecía desvanecerse en el aire, que decidí darle un golpe de timón para restablecer en este último año pandémico una dirección más adecuada que convirtió a la tesis en lo que actualmente es. Bolaño pasaría a ser un caso de estudio más entre un grupo de autores que, consensuamos, resultaría mucho más útil para acercarnos a la comprensión de la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea.

Este trabajo que tienen en sus manos se ha desarrollado, por tanto, en unas situaciones extremas, pero sin perder de vista el objetivo principal que, de alguna manera, siempre había sido el mismo: investigar cómo la lectura de determinados textos literarios puede desencadenar la experiencia estética del aburrimiento, ya sea este consecuencia de unas decisiones técnico-narratológicas del autor o autora, como pudieron ser las que tomaron los escritores experimentales del *fin de siècle* y posteriormente los representantes del *nouveau roman* y los autores del posmodernismo; o de posicionamientos estéticos e ideológicos, como pudieran identificarse en algunas obras de Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Roberto Bolaño o David Foster Wallace. No hallarán, como se mencionó antes, un inventario exhaustivo de todas las novelas contemporáneas que podrían articular una estética del aburrimiento pues, como aseguraba Barthes, sería utópico examinar cada espécimen de un género determinado, sino que, partiendo de una perspectiva comparatista y transversal, se tratará de detectar aquellas técnicas narrativas que despiertan en el lector los síntomas del aburrimiento mediante el estudio de un corpus narrativo que pudiera ser representativo, seleccionado en parte intuitivamente, pero sobre todo a partir de los consejos y estudios rigurosos del profesor Aparicio Maydeu, en concreto a partir de la lectura de sus libros *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX* (2011) y *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea* (2013), obras que considero manuales de referencia obligada para comprender el devenir de la literatura en nuestro tiempo, al igual que *La imaginación en*

la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada (2015), y que han sido, como podrán advertir durante la lectura de estas páginas, fundamentales para este trabajo.

El planteamiento que sustenta la hipótesis de esta investigación es que ese aburrimiento que produce la complejidad narratológica podría actuar como detonante de la experiencia estética que nos llevaría a preguntarnos «pero ¿qué es esto? ¿por qué no avanza o hacia dónde va la historia (incluso: cuál es la historia)? ¿a dónde quiere llegar el narrador con tantos rodeos solipsistas?» antes de gritar molestos: «me rindo, qué aburrido». El lector perspicaz, crítico o lector modelo, como lo denomina Eco, sospechará antes de darse por vencido que detrás de esa complejidad «hay algo más» y tratará de averiguarlo. Entonces, ¿no sería el aburrimiento una puerta que, si se empuja un poco, abriría paso a la *excitación interpretativa* con la que el lector se ve «estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código al que se refiere». ¹⁵ En ese sentido, el aburrimiento que transmiten esas obras pudiera equipararse con el desarraigo que, sigo con Eco, nos obliga a mirar el texto de una forma diferente a la habitual. Ese que despierta la intencionalidad de la conciencia a partir de la cual se nos abre la posibilidad de cuestionarnos ese enigma en el que hasta entonces no habíamos reparado y que no necesariamente estará presente en el libro. Si esto es así, el aburrimiento confirmaría el carácter de apertura que le atribuía Heidegger y que nos hace replantearnos de una manera más crítica la situación o realidad que se nos ofrece. ¹⁶ La estética del aburrimiento, podremos entonces afirmar, al provocar esta extrañeza, esa incomodidad, impone o exige al lector una atención interpretativa que a su vez la vuelve autorreflexiva, sumiéndolo en una situación en la que se le «comunica demasiado o demasiado poco». ¹⁷

Si bien la estética de la recepción será fundamental a la hora de entender el aburrimiento que surge al leer una obra, no se profundizará en ella más de lo necesario a los efectos de este trabajo con el ánimo de no convertir el marco teórico en un enmarañamiento innecesario de teorías que, por otra parte, ya han sido ampliamente debatidas y desmigadas en el ámbito humanístico por excelentes comentaristas. ¹⁸ No obstante, su consideración será patente de manera directa o indirecta en las páginas que siguen.

Quisiera utilizar también este prefacio para justificar el uso indiscriminado de obras ora traducidas ora en su lengua original, así como la abundancia de ediciones digitales, decisiones que se deben no tanto a la voluntad de la autora sino a los continuos desplazamientos geográficos y consecuente disponibilidad bibliográfica. Para tratar de uniformar el criterio, he optado por traducir personalmente aquellas citas que estaban en su lengua original, por lo que todas las traducciones (y sus posibles faltas) son mías, a excepción de aquellas en las que se indique lo contrario.

¹⁵ Eco (1980: 420n).

¹⁶ Ver Adrián (2014).

¹⁷ Eco (1980: 420n).

¹⁸ Ver Sánchez Vázquez (2005), Sánchez Ortiz de Urbina (1989, 1996), Capdevila (2006), Ródenas (2013), entre otros.

Una última confesión —por la que podrán llamarme ilusa— es mi creencia en el discurso humanista que defiende que en la literatura podemos encontrar una respuesta a muchas cuando no a todas nuestras preguntas. Por eso el proyecto de este trabajo parte de la convicción de que experimentar estéticamente el aburrimiento también podría ayudarnos a comprender la complejidad de su paradoja. Creo que experimentarlo de manera estética podrá abrir las puertas a una reflexión crítica sobre por qué nos aburrimos. A partir de ahí, quizás se sigan abriendo más puertas. O, como decía Wallace, puede que en algún momento lleguemos incluso a sentir una dicha infinita.

Índice

AGRADECIMIENTOS	V
RESUMEN	VII
PRÓLOGO	IX
ÍNDICE	XIX
INTRODUCCIÓN	1
Tedio: el eco en las cavernas del pensamiento	1
Narración: prepárense para «serias inmovilidades»	8

PRIMERA PARTE

EL ABURRIMIENTO EN EL ENTRAMADO DE LA CULTURA OCCIDENTAL

CAPÍTULO I: EL ANTIGUO NUEVO BOSTEZO	13
En el principio fue el aburrimiento	15
<i>Horror loci, taedium vitae</i> y el demonio meridiano	17
El sueño culpable del perezoso y la poética de la reticencia: Dante y la parálisis ante la <i>femmina balba</i>	25
El <i>ennui</i> y la aniquilación de la voluntad en Petrarca	30
Los peligros de la diversión: Pascal y La Roucheafoucauld	31
CAPÍTULO II: LA SOCIEDAD QUE SE ABURRE	35
<i>Cándido</i> y la elección del dolor	36
La «enfermedad del joven Werther» y el «más sublime de los sentimientos humanos»	42
Elogio de la vida hodierna en el <i>fin de siècle</i> : Madame Bovary c'est nous	47
« <i>Here we are now, entertain us</i> »: la broma infinita del ocio y el legado de Humboldt	53
Las dos (o mil) caras del aburrimiento	60

SEGUNDA PARTE

DIMENSIONES ESTÉTICAS DEL ABURRIMIENTO LA SIGNIFICANCIA DE LA INSIGNIFICANCIA

CAPÍTULO III:	67
EL ABURRIMIENTO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES	67
«Me interesa lo que es interesante» [y me aburre lo aburrido]	71
La experiencia inexperimentada y el interés del meta-aburrimiento	74
El ajuste a la tradición	78
La temida decepción ante la experiencia estética	82

CAPÍTULO IV:	
EL DESAFÍO NARRATIVO DEL ABURRIMIENTO	85
Are you reader enough for this book?	
La lucha entre el lector y el libro	85
El arte de aburrirse o el carácter de apertura del tedio	89
Escapar del ruido de fondo	91
La paradoja del aburrimiento	98
El espejo de nuestra vulgar realidad	100
Hartazgo, saturación o saciedad psicológica	105
<i>Evagatio mentis, verbositas e instabilitas</i> : digresión, exceso y falta de sentido	107
Superficiales y aburridos: los riesgos de la falta de atención	111
CAPÍTULO V:	
POÉTICAS DE LA COTIDIANIDAD: BANALIDAD, MONOTONÍA Y REPETICIÓN	115
Fuera del <i>mainstream</i> : las vanguardias y la rutina nuestra de cada día	120
Desesperación o nirvana (cómo reírse con y del aburrimiento)	126
Lugares comunes y la trascendencia de ponerse a dieta	128
<i>La Señora Dalloway</i> y las mujeres más aburridas de Londres	134
Una rosa es una rosa: viaje a ninguna parte	141
«Irrelevante» Chris Fogle pasa página, el lector pasa página, pasa página, pasa página (y puede que cierre el libro).	146
La rutina que matiza todo horror: zombis o tiranos frente al aburrimiento en <i>2666</i> de Bolaño	153
CAPÍTULO VI:	
CONFUSIÓN, FATIGA Y ESTUPOR HERMENÉUTICO	159
Culto a la ininteligibilidad: una vida no basta para entender a Joyce y por qué Leo Stein llamó estúpida a su hermana	165
<i>Curiositas</i> táctica en Beckett y Saer: tentativas de agotar la paciencia del lector	173
<i>Verbositas</i> y <i>evagatio mentis</i> : Wallace y Bolaño en las ramas del detalle insignificante	176
<i>Instabilitas</i> : Beckett, Bernhard y el discurso de la incertidumbre	186
La recompensa del aburrimiento: una apuesta de alto riesgo	192
CAPÍTULO VII:	
ESCRIBIR/LEER SOBRE NADA Y NO MORIR DE ABURRIMIENTO	199
Nihilismo, aburrimiento y la «deprimición» de las palabras	203
La artificialidad del tedio y el reto de la atención: Wallace contraataca.	211
La postergación indefinida, los tártaros no llegan y la ciénaga como verdad definitiva	216
CONCLUSIONES	225
El gozo del aburrimiento	225

EPÍLOGO	231
¿Es necesaria una ética para la estética del aburrimiento?	231
BIBLIOGRAFIA	235
ÍNDICE ONOMÁSTICO	259

INTRODUCCIÓN

Y lo que en multitud de ocasiones uno necesita es que lo convoquen a una tormenta, que lo obliguen a reconsiderar lo que daba por descontado, que lo fueren a sentirse incómodo, que lo constriñan, sí, a repudiar sus sentimientos más primitivos y a abrazar sentimientos más complejos y contradictorios haciendo que imaginemos los puntos de vista de personajes siniestros, crueles o peligrosamente apáticos.

PAU LUQUE — *Las cosas como son y otras fantasías*.

Tedio: el eco en las cavernas del pensamiento

«No hay nada más aburrido, más fatigoso que esas invenciones insulsas y rebuscadas»,¹⁹ se quejaba molesto el poeta Joaquim Gasquet tras saber que Marcel Proust (1871-1922) había recibido el Premio Goncourt en 1919 por su libro *A la sombra de las muchachas en flor*, el segundo tomo de su gran proyecto literario *En busca del tiempo perdido*. Es un «*parfaitement ennuyeux*» lo llamó el dramaturgo Robert Dieudonné.²⁰ Incluso Joyce, que consideraba a Proust «el mejor escritor francés moderno», reconocía que había que tener cierta paciencia para leerlo: la novela, decía Joyce (¡Joyce!), estaba «sobrecargada».²¹ Virginia Woolf, en cambio, consideraba la obra casi «un milagro» que la dejaba sin aliento mientras que, por el contrario, sufría como «mártir»²² la lectura del *Ulises*: «Nunca había leído un libro tan aburrido», llegó a decir de la obra que cambiaría para siempre la narrativa contemporánea. Pese a sus críticas, también ella exploraría lo banal creando una novela que, en la actualidad, ha llevado a algunos críticos a plantearse si es más aburrido leer *La señora Dalloway* o mirar fijamente una pared blanca.²³

¹⁹ Laget (2019: s/p).

²⁰ Laget (2019: s/p).

²¹ «Deberías haber tenido más paciencia con él, dijo Joyce, porque es el mejor escritor francés moderno [...] Si hubiera seguido con aquel estilo [el de *Les plaisirs et les jours*], en mi opinión hubiera escrito las mejores novelas de nuestra generación. Pero en vez de eso se lanzó *À la recherche du temps perdu*, que peca de sobrecarga», en *Conversaciones con James Joyce*. Power (1974: 78).

²² «Mi gran aventura es realmente Proust. ¿Qué se puede escribir después de eso?», le escribió a Roger Fry el 3 de octubre de 1922, «estoy en un estado de asombro total; como si un milagro hubiera ocurrido delante de mis ojos. ¿Cómo, al fin, alguien ha logrado materializar lo que siempre se ha escapado —y lo ha transformado en esta hermosa y perfectamente sempiterna sustancia? Uno tiene que dejar el libro y tomar aliento. El placer se vuelve incluso físico —como una combinación de sol y uvas y vino y una perfecta serenidad y una intensa vitalidad. En el lado opuesto, muy lejos, está *Ulises*, al que me tengo que amarrar como un mártir a una estaca y que, gracias a Dios, ya he terminado— Mi martirio ha terminado». (Carta a Roobert Fry, 3 de octubre de 1922, en Woolf, 1976: 565-566)

²³ «El otro día, en un ataque de aburrimiento sin precedentes, me quedé mirando fijamente una pared vacía durante noventa segundos. En algún momento, quizás alrededor del segundo setenta, pensé: Esto se parece mucho a leer *La señora Dalloway*». Bruce (2012: s/p)

Estas tres obras que hoy consideramos esenciales en la literatura del siglo XX no son las únicas que han recibido el apelativo de aburridas de un modo, a mi parecer, injusto. Sabemos que los intentos de deshumanización del arte de las vanguardias históricas derivaron en una progresiva “desnovelización” de la novela que no siempre fue bien recibida por crítica y lectores y muchos de ellos interpretaron algunos de los experimentos formales de los creadores como narraciones fallidas pues, entre otras consecuencias, rompían el pacto implícito entre autor y lector por el que el primero debe interesar y entretener al segundo.

Teniendo en cuenta que también abundan las opiniones que, por el contrario, ensalzan las virtudes y la calidad de esas mismas obras, parecería obvio deducir que 1) el aburrimiento que alguien pueda sentir durante la lectura de una novela depende de factores subjetivos²⁴ y 2) podríamos asegurar que hay autores, como los ya mencionados, que han logrado dotar a lo aburrido de una fuerza narrativa sin precedentes demostrando que este estado de ánimo puede ser enriquecedor estéticamente y desligándolo, por tanto, de su asociación con la posibilidad de que se trate de una obra fallida. Sin embargo, la segunda premisa imposibilita o complejiza la primera, puesto que, si el aburrimiento se ha convertido en una estrategia literaria, debe de ser posible identificar factores o síntomas comunes que provoquen este sentimiento o afecto de manera que la subjetividad, en tal caso, dependería de otras circunstancias.

De lo que no hay duda es de que el aburrimiento ha sido uno de los temas principales de la literatura occidental: desde el *horror loci* de Lucrecio hasta el *spleen* de Baudelaire, personajes y narradores, como Emma Bovary, Charlie Citrine, en *El legado de Humboldt*, de Saul Bellow; o Dino, en *El tedio* de Alberto Moravia, han sufrido de o han reflexionado sobre este ánimo. Podríamos, incluso, hablar de toda una tradición en este tipo de narrativas sobre el aburrimiento en novelas que, aclaremos, no son necesariamente aburridas. Pero, por otra parte, como hemos visto con los ejemplos que citábamos al principio, y como todos sabemos, el lector a veces se aburre leyendo ciertas obras de ficción que nada tienen que ver con el aburrimiento, al menos no temáticamente. La reacción típica, lo hemos visto con los ejemplos de Proust y Joyce, es culpar al autor: la obra no atrae ni mi atención ni mi interés, por lo tanto, es fallida. Pero, qué ocurre cuando descubrimos (o al menos intuimos) que es esa precisamente la intención del autor: aburrir al lector, provocarle fatiga, cansancio, tedio. La pregunta instantánea sería: ¿Pero por qué querría un autor hacer eso? Para Spacks no tendría mucho sentido, pues «la dinámica ideal entre la escritura y la lectura depende en parte de que el aburrimiento sea desplazado, no mencionado y no mencionable»,²⁵ y, sin embargo, recuerda Ngai, la mayoría de las obras más poderosas, innovadoras y transformadoras de la historia han

²⁴ Lo que nos remitiría a las teorías del gusto o de los sentimientos (Heller, 2004; o Castillo del Pino, 2002) con las que se ha relacionado también las denominadas emociones negativas. Ngai (2007) incluye entre estas emociones negativas (*ugly feelings*, las denomina ella) al aburrimiento, al que se refiere como *stuplimity*: una mezcla de conmoción [*shock*] y aburrimiento a la que recurriremos posteriormente.

²⁵ Spacks (1996: 1).

sido «deliberadamente aburridas».²⁶ Por lo que nos uniremos a esta última autora y a muchos de sus argumentos.

Pienso que esta voluntad de aburrir al lector se podría relacionar con el colapso de la tradición mimético realista en el periodo denominado *fin de siècle*, cuando las vanguardias históricas, especialmente los dadaístas, y escritores como Proust, Joyce, Woolf o Stein, entre otros, decidieron que la realidad era mucho más compleja de lo que se estaba contando. La cotidianeidad, la banalidad, la experimentación formal con el tiempo, con el lenguaje, el deseo de contarlo todo sabiendo que era imposible contar nada fueron modos de expresar el descontento con el pasado y la incertidumbre del presente. Pero eso, narratológicamente tuvo unas consecuencias: a muchos, esta nueva realidad ficticia, tan parecida a su realidad ‘real’ no les resultaba tan apasionante.

La vida es demasiado aburrida, diría Joyce, y puede que tuviera razón. Porque si aceptamos, como dice Heidegger que a cada tiempo le corresponde un ánimo determinado, podríamos decir que desde la Ilustración el aburrimiento se había convertido en el estado emocional predominante. Pero, puntualizó Joyce, incluso de lo aburrido se puede hacer arte. Y eso es lo que hizo. Escribió una novela que ha sido resumida como la descripción de un solo día en las vidas de una serie de personas que ejecutan actos fisiológicos y filosóficos de mayor o menor trascendencia en Dublín.²⁷ Por supuesto todos sabemos que *Ulises* es mucho más y, aun así, muchos lectores la encuentran aburrida por los mismos motivos que, suponemos, André Gide rechazó el manuscrito de Proust, el hermano de Gertrude Stein la llamó estúpida,²⁸ a Juan José Saer lo acusan de aburrido y deprimente,²⁹ y hay personas que deciden abandonar la lectura ante las descripciones «casi idénticas y aburridas»³⁰ de las autopsias de los feminicidios en *2666* de Roberto Bolaño.³¹

El aburrimiento, como sentimiento negativo nos lleva a descartar aquellas novelas que, sentimos, no nos dicen nada. Sin embargo, es evidente que detrás de ese aburrimiento hay una serie de decisiones adoptadas por el creador. ¿Sabía Satie que aburriría a su público cuando proponía repetir más de cien veces una misma melodía? ¿Sabía John Cage que muchos de sus oyentes se sentirían confusos durante los cuatro minutos y treintatrés segundos de silencio que proponía su pieza? ¿Qué pretendía Warhol cuando grabó durante ocho horas el Empire State?³² Estas mismas preguntas podríamos hacérselas con algunos escritores y la respuesta, probablemente, sería la misma o parecida.

El propósito de este trabajo, entonces, como ya se anunció en el prólogo, será analizar la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea para tratar de entender cómo, a

²⁶ Ngai (2007: 262).

²⁷ Ver Nabokov (1987: 411).

²⁸ Ver capítulo VI.

²⁹ Ver capítulo V.

³⁰ Nitschak (2013: s/p).

³¹ Ver capítulo VII.

³² Sobre el aburrimiento y la nueva sensibilidad en el arte contemporáneo, ver Cotkin (2015).

partir de una serie de circunstancias histórico-narratológicas, este estado de ánimo llegó a convertirse en un artificio o estrategia con la que estos autores despertaban el aburrimiento de los lectores, por muy contradictorio que esto pudiera parecer. Nos preguntamos, en definitiva, qué hace que una narrativa sea aburrida.

Para tratar de responder a esa cuestión hemos dividido la investigación en dos partes: en la primera, repasaremos algunas de las manifestaciones literarias del aburrimiento a lo largo de la historia de la literatura occidental con el ánimo de deducir cuáles son esos síntomas o efectos que desde la Antigüedad se han asociado a un malestar subjetivo que algunos autores han emparentado con el aburrimiento moderno. Veremos que, pese a que el aburrimiento ha sido y sigue siendo, especialmente en las últimas décadas, uno de los fenómenos más estudiados y debatidos, tanto en el ámbito humanístico como en el científico, las mismas preguntas se han repetido a lo largo de todos estos siglos: ¿qué es?, ¿por qué nos aburrimos?, ¿cómo nos aburrimos?, ¿hay diferentes tipos de aburrimiento?, ¿nos hemos aburrido siempre?, ¿se puede superar el aburrimiento?, ¿cuáles son sus consecuencias? Y, sin embargo, como reflexionaba Pessoa,

decir que el tedio es una angustia metafísica disfrazada, que es una gran desilusión desconocida, que es una poesía sorda del alma que se asoma aburrida a la ventana que da a la vida: decir esto, o lo que sea semejante a esto, puede teñir de color el tedio, como un niño el dibujo en que se sale de la raya y lo borra, pero no me trae más que un sonido de palabras que produce eco en las cavernas del pensamiento.³³

Parafraseando a Agustín de Hipona, podríamos resumir diciendo que, si nadie nos pregunta sobre el aburrimiento, sabemos perfectamente de qué se trata. El problema es cuando tratamos de explicárselo a alguien.³⁴ La ambigüedad del fenómeno se debe, entre otras cosas, al hecho de que se ha utilizado un mismo concepto para denominar tanto a la sensación de malestar o incomodidad que sentimos cuando el tiempo se alarga insoportablemente,³⁵ cuando no nos interesa algo por parecernos demasiado superficial o incomprensible o cuando se trata de una experiencia o sufrimiento anímico que en ocasiones se funde con otras sensaciones como la apatía, el desencanto o incluso con patologías mentales como la depresión. Esta ambigüedad ha alimentado durante años el debate entre posturas esencialistas o idealistas³⁶ y argumentos constructivistas o materialistas, entre quienes apuestan por distinguir una forma de aburrimiento profundo o existencial, más cercano a la melancolía, al que se denomina *ennui* o tedio, y un aburrimiento más superficial o trivial al que simplemente llaman aburrimiento. Entendido popularmente como el «cansancio del ánimo originado por *falta de estímulo o distracción*, o por *molestia reiterada*», el aburrimiento se ha distinguido del tedio al considerarse este

³³ Pessoa (2014: 372).

³⁴ La cita original: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé». (Agustín de Hipona, *Confesiones*, XI, XIV, 2010: 17).

³⁵ Sensación que describe mucho mejor el concepto alemán *langeweile* que se utiliza para referirse al aburrimiento.

³⁶ Entre los defensores del carácter esencialista del aburrimiento encontramos a Wenzel (1967), Kuhn (1976), Bouchez (1973) y Toohey (1988, 2007, 2012), entre otros.

último un «aburrimiento *extremo*».³⁷ Destaco determinadas palabras: falta de estímulo o de interés, molestia reiterada, rechazo o desagrado, porque considero que serán clave en la descripción de la experiencia del aburrimiento durante la lectura y que evidencian una complejidad mucho mayor que la que se deduce de su mera definición. Pese a esta distinción que, siendo rigurosos, debería mantenerse, en la actualidad, tedio y aburrimiento son utilizados como sinónimos en un gran número de textos y esto ha llevado a confusiones que, para tratar de evitar en este trabajo, trataremos de evitar utilizando ambos términos indiscriminadamente puesto que lo que nos interesa es más la experiencia que la denominación.

Al revisar estudios como el de Kuhn,³⁸ que se remontan hasta la Antigüedad para defender el carácter esencialista del *tedio*, emparentándolo con la acidia, la melancolía, el *ennui* y el *spleen*, entre otros ‘malestares del ánimo’, podremos distinguir desde una perspectiva fenomenológica aquellas características o síntomas que generalmente asociamos al aburrimiento en la actualidad, y trazar una breve genealogía del aburrimiento como tema literario con la única intención de explorar su evolución desde las que se consideran las primeras apariciones del aburrimiento en la literatura hasta el momento en que llegó a ser un tema fundamental en la modernidad, tan fundamental que hay quien opina que, sin él, la novela moderna sería una «criatura» completamente diferente.³⁹

Por otra parte, estudiar la evolución discursiva del aburrimiento ayudará a comprender mejor este fenómeno en el contexto socio-histórico y cultural en el que deja de ser un malestar exclusivo de determinados sectores de la población y pasa a generalizarse convirtiéndose en el ánimo característico de toda una época, lo que explicaría el interés de los creadores por entenderlo, explorarlo, rechazarlo o asimilarlo. En ese sentido serán

³⁷ RAE. Énfasis mío. En la mayoría de los trabajos consultados, se alude a la modernidad del concepto *boredom*, en inglés, cuyo uso empezó a detectarse a partir del siglo XIX, siendo, según *The Oxford English Dictionary*, Charles Dickens y George Eliot los primeros en usar el término (en *Bleak House*, 1852; y *Daniel Deronda*, 1876, respectivamente). En castellano, según el *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, el término aburrimiento deriva del latín *abhorre* y el primer registro documentado, como *aborrir*, aparece en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, en el siglo XIII, con su significado literal aborrecer: «De la obediencia/que a Dios prometiestes,/que por salvar las almas/el mundo aborriestes». Este significado se mantendrá con ligeras modificaciones hasta el siglo XVI, cuando adopte el significado de “fastidio, tedio, cansancio”. En el *Diccionario Medieval*, encontramos que con el sentido de “abominación, cosa abominable o nefando” aparece *aborrimento* en la primera parte de la *General Estoria* (1275) de Alfonso X, donde, al hablar de los castigos sobre los casamientos según el Antiguo Testamento dice: «Non te llegues a uarón como a mugier, ca aborrimento es de cosa que se faze contra natura». En los siglos XIV y XV también se utiliza aburrir para referirse a la forma de mirar con horror y aversión cosas y personas: «Eres de tal manera del mundo aborrida/ que por bien que lo amen al omne en la vida», en el *Libro del Buen Amor* (1343), de Juan Ruiz; «Los males son en caso semejante de las melecinas, amargas e pesadas para el que las bebe e son aborridas dé», en *Crónicas de Pedro I* (1393) de López de Ayala. También con el sentido de “alejarse de sí, olvidar, desamparar”: «Cómo me lo podría el corazón sufrir/ que yo a tal amiga pudiesse aborrir», Apolonio (c.1240), “despreciar, menospreciar”, “perder el gusto por algo” y “provocar disgusto o cansancio en el ánimo”: «fasta que m'a fecha venir, / ya aborrida de vevir» (c1420). Consultado en Corominas y Pascual (1986) y en Alonso (1956).

³⁸ Kuhn (1976).

³⁹ Hägg (2012: 75): «La novela moderna sería una criatura completamente diferente sin este tema fundamental».

de gran ayuda, entre otros, la obra de Spacks,⁴⁰ quien no solo investiga el aburrimiento temáticamente,⁴¹ como hace la mayoría de los estudios literarios sobre el aburrimiento, sino que también estudia las implicaciones del aburrimiento en los procesos de escritura y lectura. El trabajo de Goodstein,⁴² por otra parte será fundamental para insertar el aburrimiento en la modernidad. Esta autora se refiere al aburrimiento como la «experiencia sin atributos», en clara alusión a la novela de Robert Musil, y realiza una exhaustiva y rigurosa interpretación de la retórica de este fenómeno como reflejo de una crisis de sentido que comenzó a sentirse (y padecerse) a partir de los efectos de la industrialización y del entonces naciente capitalismo, marcando con su trabajo un antes y un después en la metodología de los estudios sobre el aburrimiento denominados, en el ámbito anglosajón, *Boredom Studies*. No obstante, aunque recurre a ejemplos literarios para demostrar sus argumentos, su estudio no trata en ningún momento la narrativa aburrída o que recurre al aburrimiento como artificio, sino que su interés se centra estrictamente en la retórica.

En ese sentido, coincido con Hägg, quien opina que el interés narrativo del aburrimiento es tanto narratológico como crítico-literario⁴³ y considera que las aproximaciones que ha habido al estudio del aburrimiento en la literatura siempre han carecido de una u otra perspectiva, obviando, en la mayoría de los casos las características estéticas e interpretativas que nosotros intuimos presentes en sus manifestaciones, así como los efectos que pudiera tener en la recepción de los lectores. Spacks, por ejemplo, ve el aburrimiento como una situación que el acto literario, la escritura, trata de esquivar: quien escribe lo hace para paliar o remediar su aburrimiento y también será este ánimo el que impulse y motive el acto de lectura. Aunque esto es innegable y estamos de acuerdo en que el aburrimiento es un potente motor de acción, innovación y cambio en muchos ámbitos —no exclusivamente en el literario—, Spacks no considera esa voluntad de aburrir al lector que intuimos detrás de la estética del aburrimiento. De algún modo lo insinúa cuando, en su análisis de *Sentido y sensibilidad*, de Jane Austen, destaca lo que denomina una «pedagogía de lo interesante» con la que la autora estaría enseñándole al lector cómo no ser aburrido (ni aburrirse) mostrándole la diferencia entre prestar atención o ser incapaz de hacerlo a través de las reacciones de las hermanas Dashwood: mientras que Marianne es incapaz de prestar atención al Otro, la capacidad de Elinor le permite

⁴⁰ Spacks (1996).

⁴¹ Otras aproximaciones literarias al aburrimiento son las que hacen Daniel Paliwoda (2010), en el trabajo de Melville, y Silva (2006), quien sugiere que los autores analizados —Brönte, Chejov y West— no solo reflejaron el aburrimiento de la época, sino que más allá de eso, con su narración proponían una posible cura o remedio a este fenómeno. Crangle (2010), estudia el deseo de escapar del aburrimiento que surge en la modernidad en la obra de Joyce, Woolf, Stein y Beckett mientras que Pease (2012) recurre a Sinclair, Richardson y también Woolf como ejemplos del aburrimiento de las mujeres en el modernismo. Aunque ha sido imposible conseguirla, sería también muy enriquecedor conocer el desarrollo de los planteamientos de la tesis doctoral de Isis Ascobere, *Ennui et création dans la littérature du XXe siècle* (2014), donde analiza novelas de Svevo, Onetti, Beckett, Moravia y Toussaint con la intención de demostrar cómo la comprensión del aburrimiento permite a los héroes aburridos de estas novelas reconfigurar su mundo, lo que, sólo podemos suponer, indicaría dotar al aburrimiento de un carácter de apertura como el que defenderemos en este trabajo.

⁴² Goodstein (2005).

⁴³ Cf. Hägg (2012: 75)

percibir cualidades en el coronel Brandon que podrían, incluso, «hacerlo interesante».⁴⁴ Describe una pedagogía similar, que se acercaría un poco más a nuestros propósitos, en el poema «El niño idiota», de Wordsworth con el que, dice Spacks, el poeta «intenta educar al lector para que localice *lo interesante*, no a través de un proceso racional, sino de una percepción emocional»,⁴⁵ de modo que aquellos lectores que no logren empatizar con el lenguaje plano del poema con el que Wordsworth pretende transmitir la vida sencilla del campo, donde las pasiones están menos limitadas, no conseguirán conectar y considerarán el poema fallido.⁴⁶ La culpa entonces, decía el mismo Wordsworth, será del lector y no del poeta. Esto nos interesa para nuestro propósito, pero Spacks no profundiza mucho más en la experiencia lectora ni en los efectos que esta manipulación del lenguaje genera en la recepción del texto, aspectos que, no cabe duda, son fundamentales para comprender la manifestación del aburrimiento en el lector y sus consecuencias en la lectura, algo que en este trabajo intentaremos plantear en nuestras obras objeto de estudio.

Desde la narratología, especialmente la denominada narratología cognitiva, también se ha estudiado la importancia del interés en la recepción de los textos por lo que recurriremos a algunos conceptos como el de *non-events*, de Peter Hühn, quien defiende la relevancia que *lo que no ocurre*, de *lo que no pasa*, puede tener en la experiencia lectora, y al de inmersión temporal, de Marie Laure Ryan, quien la define como «el ansia del lector por el conocimiento que le espera al final del tiempo narrativo»,⁴⁷ un ansia que, obviamente se verá interrumpida y a menudo frustrada en las novelas que representan la estética del aburrimiento.

Podríamos decir, entonces, que este trabajo propone un acercamiento multidisciplinar al tema aburrimiento que nos permita aportar evidencias textuales, fenomenológicas y contextuales a nuestros casos de estudio. En ese sentido, esta investigación se alinearía con los trabajos de Narušytė⁴⁸ y de Schneider,⁴⁹ quienes analizan la estética del aburrimiento en la fotografía lituana de finales del siglo XX y en los cómics contemporáneos, respectivamente, empleando ambas una metodología transversal⁵⁰ que abarca estudios sociológicos, científicos, filosóficos, literarios e históricos. Ambas parten de la hipótesis, que también compartimos, de que la estética del aburrimiento surge de la voluntad de los creadores de generar cierta confusión o estupor con obras de arte vacías de sentido o aburridas. Una voluntad que formaría parte de una tendencia general en las artes que, dicen, tras las vanguardias históricas, derivaría a mediados del siglo XX en movimientos como el minimalismo, el conceptualismo, el Fluxus, el arte pop y algunas corrientes alternativas del arte soviético. De acuerdo con Narušytė, todos estos artistas parecían seguir la máxima de John Cage con la que sugiere que «la responsabilidad del

⁴⁴ Spacks (1996: 124-125).

⁴⁵ Spacks (1996: 125). El énfasis es mío.

⁴⁶ Spacks (1996: 126).

⁴⁷ Ryan (2004: 175)

⁴⁸ Narušytė (2010)

⁴⁹ Schneider (2016).

⁵⁰ También los ensayos de Pedretti (2013); Çağlayan (2016); y Shinkle (2004).

artista consiste en perfeccionar su trabajo para que se vuelva atractivamente aburrido».⁵¹ Sitúan el surgimiento de esta estética a finales del siglo XX, si bien, en este trabajo, sostendremos que fueron precisamente las vanguardias de principios de siglo las que marcaron su origen no solo en cuanto a las innovaciones y experimentaciones con el lenguaje y con el sentido, sino también respecto al uso estético de este malestar.

Narración: prepárense para «serias inmovilidades»

El recorrido histórico nos llevará hasta los últimos años del siglo XX en los que la sensación de aburrimiento se democratizó, como mantiene Goodstein,⁵² y llegó incluso a caracterizar a toda nuestra época, convirtiéndose así en la excusa perfecta para someternos a una incitación constante al entretenimiento, como denunciarán los situacionistas franceses y, posteriormente autores como Lipovetsky, Fisher o Han, entre otros. Si aceptamos el aburrimiento como una disposición afectiva reveladora, del mismo modo que la angustia, el miedo, la alegría o el amor, recurrir a él artísticamente podría servir para mostrarnos una verdad incómoda sobre nuestra interpretación tantas veces aburrida de la realidad.

En la segunda parte se abordarán las preguntas concernientes al aburrimiento como fenómeno estético: ¿qué factores determinan que una novela sea aburrida? ¿Qué significa aburrirse leyendo una novela? ¿Cómo un autor, a través de la ficción, provoca el aburrimiento de su lector con fines estéticos? Para ello será necesario recurrir a la dialéctica entre interés y aburrimiento, tan debatida en el ámbito de las artes visuales a partir de los movimientos del fluxus, el arte pop y el minimalismo, así como la que surge entre las oposiciones entre atención y distracción⁵³ (Ringmar 2017). Si algo aburre, lógicamente lo abandonaremos y la posible experiencia estética quedará cancellada, alegaban los detractores de la posibilidad de considerar interesante el aburrimiento. Pese a esta lógica, para muchos aplastantes, el uso del aburrimiento propició todo tipo de reacciones que oscilarían entre quienes aseguraban que, en realidad, eso a lo que llamaban aburrimiento era solo una manera de designar a la frustración generada ante la incapacidad de comprender las nuevas formas de arte⁵⁴ y quienes estaban convencidos de que el aburrimiento experimentado por el espectador respondía a una serie de decisiones tomadas por el artista.⁵⁵

«¿Quién no conoce el peligro del aburrimiento en el seno de la modernidad?», se preguntaba Lefebvre.⁵⁶ Efectivamente será temerario aburrir al lector, pero el escritor moderno, animaba Joyce, debe ser un aventurero y estar dispuesto a arriesgarse, incluso

⁵¹ Cage (2011: 64)

⁵² Goodstein (2005).

⁵³ Ringmar (2017)

⁵⁴ Ver Sontag (1966).

⁵⁵ Para seguir la discusión sobre el interés en las obras aparentemente aburridas, ver Rose (1965), Judd (1965), Kramer (1966), Lippard (1971), Colpitt (1985), Lindt (1980, 1986) y Matravers (1995).

⁵⁶ Lefebvre (1972: 225)

si ese riesgo suponía, como supondrá, aburrir al lector. La novela del siglo XX elegirá la cotidianidad, la banalidad, la trivialidad en detrimento de la trascendencia y si bien, como explica Aparicio Maydeu, se podría pensar que este cambio hubiera podido implicar una simplificación de las formas, en realidad esta nueva manera de narrar conllevó una mayor complejidad estilística,⁵⁷ una dificultad⁵⁸ que desbarató las expectativas del lector, quien sintió [y aún siente], en muchos casos, un rechazo ante lo que le resulta ininteligible, un cansancio o fatiga ante unas formas estilísticas repetitivas y banales o simplemente desinterés hacia lo diferente. Fatiga, rechazo, desinterés que, en todas estas situaciones, podremos asociar con el aburrimiento que surge ante lo que aparentemente no estimula nuestra curiosidad.

Con la sospecha de que el origen de la estética del aburrimiento podría relacionarse con el desmoronamiento de la tradición mimético realista y con el movimiento renovador de las técnicas narrativas a comienzos del siglo XX, como ya hemos anunciado, parecía entonces lógico remontarnos hasta esas fechas y repasar algunas de estas innovaciones estéticas promovidas por las vanguardias, especialmente por los dadaístas, quienes tuvieron una especial relación con el aburrimiento, y con algunos de los autores que marcaron una nueva sensibilidad en la narrativa contemporánea, como fueron James Joyce, Virginia Woolf y Gertrude Stein, quienes, en mi opinión, marcaron el origen de la estética del aburrimiento que se iría desarrollando a lo largo del siglo XX, y convertiremos a Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Dino Buzzati, Giorgio Manganelli, Thomas Bernhard, Juan José Saer, Raymond Carver, Roberto Bolaño y David Foster Wallace, en algunos de los herederos y defensores más notables de una estética del aburrimiento en la que, sin duda, caben otros muchos nombres.⁵⁹

Analizaremos el recurso a la banalidad, la elección de lo trivial y el aburrimiento de lo cotidiano; la confusión y el estupor que genera la ininteligibilidad que provocan determinados recursos estilísticos con los que el creador ya no sólo pretende plantear al lector la configuración de un mundo determinado, un, digamos, proyecto de realidad, sino que pretende provocar en él/ella una reacción, esto es, induciéndole una experiencia estética reveladora o de apertura, que irá más allá de la lectura de significantes y quedará reverberando en su conciencia. Por último, analizaremos qué ocurre cuando no ocurre nada, la ausencia de acontecimientos y el impacto de los *non-events*, cuya irresolución también conduce al desinterés y al aburrimiento por parte de un lector cuyas expectativas, generalmente, siguen aferradas a la narratología tradicional donde después de la

⁵⁷ Aparicio Maydeu (2011: 306).

⁵⁸ Definida por Steiner como «un efecto de interferencia entre la claridad subyacente y la formulación obstruida» (Steiner, 1978: 263). Ver capítulo VIII.

⁵⁹ A lo largo del trabajo irán surgiendo otros nombres, Nathalie Sarraute, Saul Bellow, Thomas Pynchon, Bret Easton Ellis... como ya se aclaró en el prefacio, no se pretende realizar un inventario exhaustivo de todas las novelas contemporáneas que podrían articular una estética del aburrimiento sino de detectar aquellas técnicas narrativas que despiertan en el lector los síntomas del aburrimiento mediante el estudio de un corpus narrativo que nos permita contribuir al estudio de la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea.

presentación, se complica todo con un nudo y se resuelve, de un modo más o menos satisfactorio, con un desenlace.

Dicho todo esto, retomo las palabras con las que Erik Satie animaba a los intérpretes de «Vexations»: «... será bueno prepararse de antemano, y en el mayor silencio, ante algunas serias inmovilidades». Dicen que el aburrimiento que produce la pieza del compositor francés está a medio camino entre la iluminación espiritual y el más terrible de los tedios, y si ambicionar lo primero sería muy presuntuoso, nos conformaremos y seremos más que felices con que no sea esto último lo que sientan los lectores de esta tesis.

PRIMERA PARTE

EL ABURRIMIENTO EN EL ENTRAMADO DE LA
CULTURA OCCIDENTAL

CAPÍTULO 1: EL ANTIGUO NUEVO BOSTEZO

Nadie ha definido todavía en un lenguaje comprensible para quien no lo haya sufrido qué es el tedio. Lo que algunos llaman tedio, no es más que aburrimiento; lo que lo llaman otros no es sino malestar; hay otros, todavía, que llaman tedio al cansancio. Pero el tedio, aunque participe del cansancio, y del malestar, y del aburrimiento, participa de ellos como el agua participa del hidrógeno y del oxígeno que la componen. Los incluye sin parecerse a ellos.

FERNANDO PESSOA – *Libro del desasosiego*

Estudiar el aburrimiento es pasar revista a la vida humana; el mal es de todas las condiciones, como lo es de todas las edades; lo hallamos en todas partes, en la actividad y en el reposo, en la ambición, que se agita, y en la prudencia, que se abstiene; está al comienzo de nuestros actos y en su término, ocupa toda su duración; no hay jornada tan brillante en que no se le vea apuntar ni alegría tan perfecta que no sienta su amenaza.

EMILE TARDIEU — *El aburrimiento*

Con qué facilidad nos quejamos del aburrimiento. Dificilmente le damos margen de actuación, mucho menos de redención. En seguida la mente se inquieta ante lo que le resulta insípido o, peor aún, ante lo que ni siquiera se antoja. Pero, ¿qué es el aburrimiento? ¿Qué significa estar aburrido? Pessoa lo describe como ese «estado intermedio del alma» que no obedece a regla alguna y en cuyas garras a uno no le apetece la vida ni ninguna otra cosa; un estado que supone «pensar sin que se piense, con el cansancio de pensar; sentir sin que se sienta, con la angustia de sentir; no querer sin que no se quiera, con la náusea de no querer; todo está en el tedio sin ser el tedio».⁶⁰ No es comparable, dice, con el *aborrecimiento*, ni con el malestar o el cansancio aunque sí pudiera serlo pues todos ellos lo conforman, ya que es

el *aborrecimiento* de otros mundos, tanto si existen como si no; el malestar de tener que vivir, aunque otro, aunque de otro modo, aunque en otro mundo; el cansancio, no sólo de ayer y de hoy, sino también de mañana y de la eternidad, si la hay, y de la nada, si es que el cansancio es la eternidad [...] El tedio es la sensación física del caos y de que el caos lo es todo.⁶¹

⁶⁰ Pessoa (2014: 371-372).

⁶¹ Pessoa (2014: 428). Aunque Antonio Sáez traduce *aborrecimiento* por aburrimiento, he optado por dejar el vocablo original para evitar comenzar este capítulo distinguiendo aburrimiento y tedio. Más cercano al término español, con el que comparte raíz etimológica (*ab horrerre* y posteriormente *aborrecer*), actualmente, al igual que ocurre en español, en el portugués se utilizan ambos términos, *tédio* y *aborrecimento* para referirse, sin distinción, al aburrimiento en general. Generalmente, *tédio* se asocia a un

No hay, no he encontrado, una descripción más certera de la sensación de estar aburrido que la que hace Pessoa y es por eso por lo que inicio este capítulo con sus palabras. Por supuesto, hay otras muchas excelentes descripciones, pero, como el poeta advertía, no parece fácil describir este sentimiento «en un lenguaje comprensible para quien no lo haya sufrido».⁶² Comenzar, pues, este capítulo con la reflexión del escritor lisboeta me parece una magnífica manera de evidenciar la atractiva ambigüedad de este fenómeno y cómo esta se intensifica cuando reflexionamos: ¿qué es el aburrimiento?, ¿por qué nos aburrimos?, ¿por qué nos desasosiega, nos incomoda e incluso nos paraliza?, ¿cuál es su origen?, ¿tiene remedio? Preguntas complicadas, no cabe duda, sobre todo porque se trata de un malestar al que se le han atribuido múltiples manifestaciones y diferentes intensidades, con un gran peso moral, en algunos casos, e incluso considerado enfermedad mental, en otros. Será el objetivo de este capítulo recuperar algunas de las ideas más consensuadas a lo largo de la historia, trazando así una breve genealogía del fenómeno que nos permitirá, si no responder a todas esas inquietudes, al menos sí comprender mejor el porqué de su ambigüedad y, sobre todo, aceptar su multidimensionalidad para estudiar su uso estético en la narrativa contemporánea.

Clasificar, categorizar, sistematizar o simplemente definir el aburrimiento o el tedio ha sido una tarea que, como ya se advirtió en la introducción, lleva mucho tiempo, siglos, intentándose sin que por el momento haya un consenso en las diferentes disciplinas que lo han abordado. Hay autores que se empeñan en hablar de varios tipos de aburrimiento,⁶³ y, como hemos visto en el texto de Pessoa, tedio y aburrimiento no significan lo mismo para el autor, sino que el tedio incluiría al aburrimiento junto con el malestar y el cansancio y su manifestación entrañaría una mayor complejidad. Efectivamente, atendiendo a otros autores y definiciones, podríamos equiparar al tedio con un tipo de aburrimiento profundo o existencial cuyo antecedente más inmediato sería el *ennui*⁶⁴ francés, concepto que desde su aparición en el siglo XII hasta nuestros días ha experimentado una importante transformación, pero que, no obstante, en la actualidad, se emplea en el habla popular para referirse tanto a un aburrimiento superficial como a un aburrimiento profundo.

aburrimiento existencial, dejando así *aburrimiento* para aludir a una sensación más superficial o pasajera. En este trabajo emplearemos, no obstante, ambos términos indiscriminadamente pues, en cualquier caso, la fusión de ambos términos los ha convertido en sinónimos en la actualidad, especialmente a partir de la modernidad como trataremos de analizar.

⁶² Pessoa (2014: 427)

⁶³ Svendsen (2008) realiza un resumen de las diferentes tipologías que se han hecho del aburrimiento en la primera parte de su libro, siendo, quizás, la más aceptada es aquella que distingue entre el aburrimiento superficial y el aburrimiento profundo que se ha llegado a comparar con la melancolía y posteriormente con la depresión.

⁶⁴ *Ennui* deriva etimológicamente de *odium* y de la expresión posterior *inodiare* (causar odio) o *in odio esse* (odiar) que en italiano derivó en *noia* y en español en enojo o enojar. L'Académie Française define actualmente *ennui* como «*languueur, lassitude d'esprit causée par le désœuvrement ou par une occupation dépourvue d'intérêt; lassitude morale engendrée par le sentiment de la vanité des choses; contrariété, souci*».

Esta distinción, entre lo que Healey⁶⁵ llama «aburrimiento simple» y el malestar metafísico (*malaise*) que se correspondería con el *ennui*, ha sido también un tema de debate muy presente en los estudios sobre este fenómeno. Así para Kuhn, autor del estudio más exhaustivo hasta la fecha del aburrimiento como tema literario, solo resulta interesante el aburrimiento que se experimenta como un «estado de *vacío* que siente el alma cuando es *privada de interés* por la acción, la vida y el mundo», consecuencia «del *encuentro con la nada*» y cuyo efecto inmediato será «un *desafecto con la realidad*».⁶⁶ Descarta por trivial el aburrimiento que considera «característico de amas de casa o de la clase obrera», mientras que Spacks, en cambio, insiste que tan importante es uno como el otro, si bien ella prefiere analizar el aburrimiento que surge «por no tener mucho que hacer o cuando a uno no le gusta lo que tiene que hacer».⁶⁷ Mi propuesta para este trabajo será más ambiciosa o quizás simplemente pragmática: considerar el aburrimiento con todas sus dimensiones, puesto que, como decía Adam Philips, no deberíamos hablar del aburrimiento «sino de *aburrimientos*»⁶⁸ y es, precisamente, la multiplicidad de manifestaciones del fenómeno la que permitirá caracterizar de un modo más completo la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea.⁶⁹

En el principio fue el aburrimiento

O eso mantienen algunos autores, como Kierkegaard, quien atribuía la creación del ser humano al tedio que sentían los dioses.⁷⁰ También Hans Blumenberg, nos dice Ros, trató de demostrar que el aburrimiento tiene un carácter antropogénico y tuvo un papel esencial en nuestros ancestros como motor de la evolución.⁷¹ El aburrimiento: respuesta al vacío que sentimos inesperadamente (de interés, de deseo, de sentido); estado de ánimo que nos enfrenta a nuestra finitud, a nuestra existencia; disposición afectiva que nos asfixia al

⁶⁵ Healey (1984).

⁶⁶ Kuhn (1976: 13): «A state of emptiness that the soul feels when it is deprived of interest in action, life and the world, condition that is the immediate consequence of the encounter with nothingness and has as an immediate effect a disaffection with reality». El destacado es mío.

⁶⁷ Spacks (1996: 27).

⁶⁸ Philips (1993: 78): «[...] porque la noción en sí misma incluye una multiplicidad de estados de ánimo y sensaciones que se resisten al análisis y esto, podemos decir, es esencial a la función del aburrimiento como una especie de condensación sombría de la vida psíquica». Énfasis mío.

⁶⁹ Esta multiplicidad de manifestaciones conlleva el riesgo asumido en este trabajo de interpretar como aburrimiento cualquier malestar psíquico que implique síntomas similares a los que comúnmente se asocian al aburrimiento. Estudios como el de Ros (2018), que atribuye al aburrimiento «un papel evolutivo al impedir la quietud en exceso» y se remonta, siguiendo las reflexiones de Hans Blumenberg, a la Prehistoria atribuyéndole un carácter antropogénico, evidencian, no obstante, la aceptación de la riqueza interpretativa de este fenómeno y la dificultad de conceptualizarlo de un modo estricto. La fenomenología sea, quizás, la manera más objetiva de acercarnos a este estado de ánimo o afecto, pero tampoco podemos asegurar que sea el definitivo por lo que en este trabajo combinaremos diferentes acercamientos.

⁷⁰ Kierkegaard, (2006: 294): «No es de extrañar, pues, que el mundo vaya hacia atrás, que el mal se expanda cada vez más, dado que el tedio aumenta y el tedio es la raíz de todo mal. Tras esta pista es posible ir desde que el mundo es mundo. Los dioses se aburrían y por ello crearon a los hombres. Adán se aburría porque estaba solo y por ello fue creada Eva. En ese instante entró el tedio en el mundo y en él fue creciendo exactamente en la misma medida en que fue creciendo la población».

⁷¹ Como impulsor, entre otros, de las prácticas comunicativas necesarias para paliar este estado. Ver Ros (2018).

enfrentarnos con un tiempo que nos resulta cada vez más lento; el aburrimiento, sigamos, que fastidia, que cansa, que inquieta, que puede llegar a angustiarse e incluso a hundirse en la más dramática de las depresiones, está ahí desde que el mundo es mundo, según aseguran algunos pensadores. Convencidos de la esencialidad de este malestar, argumentan que el ser humano se ha enfrentado a él desde sus orígenes, aunque entonces no se le denominara aburrimiento, *ennui* o tedio.⁷² Opuestos a esta idea se encuentran los autores que defienden la idea del aburrimiento como una construcción social. Así lo defenderá a lo largo de su trabajo Goodstein, para quien solo es posible hablar del aburrimiento desde una perspectiva secular, materialista y resignada a la pérdida de sentido, es decir, para ella solo es posible hablar de aburrimiento a partir de la modernidad y, concretamente, a partir de una serie de acontecimientos, como la Revolución industrial o la Revolución francesa.⁷³ El aburrimiento, argumenta, refleja una concepción moderna del deseo y de la identidad que tiene su origen en el pensamiento ilustrado.⁷⁴ Por tanto, opina, considerar el aburrimiento como un malestar existencial supondría interpretar la existencia humana con unos parámetros o presunciones modernas.⁷⁵ Así, mientras que para Kuhn, el *ennui* es una misma plaga «con varios disfraces»⁷⁶ que nos ha azotado desde siempre, producto de «la lucha monumental [del ser humano] contra la nada [...] en la que el hombre se define a sí mismo y reafirma su humanidad»,⁷⁷ Goodstein, en el otro bando, reclama la modernidad del aburrimiento, inseparable de las posibilidades de su contexto histórico y cultural y de su retórica.

Si bien el planteamiento constructivista es el que ha predominado en los estudios más recientes y negar la importancia de la contextualización histórica y cultural en el análisis de un fenómeno resultaría tarea vana, sin embargo, se antoja algo radical e incluso erróneo descartar rotundamente la existencia de una sensación de malestar anterior al periodo ilustrado similar a lo que hoy entendemos como aburrimiento, pues, como argumenta Toohey: quizás los ciudadanos de Benevento, cuando le agradecían a Tanonius Marcellinus haberles «rescatado» del «aburrimiento (*taedia*) infinito»,⁷⁸ estaban más cansados o molestos que aburridos, pero ¿sería tan desacertado decir que tanto ellos como el mal del que se aquejaba Petrarca en su *Secretum* presentaban unos síntomas similares al que sentía Pascal en su habitación o al que sentimos hoy en determinados momentos? Y, más importante para este trabajo, el modo de expresar ese malestar, su poética, su estética en definitiva, ¿no ha ido configurando un discurso con el que seguimos sintiéndonos identificados pese a la separación de los siglos? Como dice Steiner,

⁷² Toohey (2012: 155): «No puede negarse la existencia de una emoción [...] porque carezca de un recurso léxico para describirla [...] Si puedes aceptar ese argumento [también aceptarás] que las personas, en cualquier era histórica tendría la capacidad de experimentar el aburrimiento tuvieran o no un término para denominarlo».

⁷³ Ver Goodstein (2005).

⁷⁴ Goodstein (2005: 35).

⁷⁵ Goodstein (2005: 33).

⁷⁶ Kuhn (1976: 375).

⁷⁷ Kuhn (1976: 378).

⁷⁸ Toohey (2012: 143).

la imagen que llevamos en nuestro interior de una coherencia perdida, de un centro rector, tiene mayor autoridad que la verdad histórica. Los hechos podrán refutar esa autoridad, pero no eliminarla,

pues esta «tiene que ver con profundas necesidades psicológicas y morales».⁷⁹ La clave quizás esté en que lo que el aburrimiento significa para nosotros, la subjetividad con la que se entiende y se describe en la actualidad este estado afectivo, incluso la responsabilidad de sentirlo y las repercusiones que tiene en nuestro estado de ánimo no es la misma que experimentaron nuestros antepasados. Y es esto último lo que decanta la balanza hacia la materialidad cultural del fenómeno. No obstante, y aunque la discusión daría —como ha dado— para escribir miles de páginas, no será este el lugar para defender una u otra postura, puesto que el objetivo de este estudio no es analizar tanto el fenómeno del aburrimiento en sí, tarea que han desarrollado extraordinariamente otros autores, muchos de ellos aquí citados, como de explorar sus manifestaciones literarias con el objetivo de caracterizar una determinada estética en la narrativa contemporánea. En ese sentido, y con el ánimo de trazar en este capítulo un breve repaso por la *narrativa del aburrimiento*, trataremos de resumir algunas de las posturas literarias ante esta sensación⁸⁰ y cómo fueron desarrollándose en el entramado cultural occidental para intentar comprender por qué escribir sobre el aburrimiento y cómo ha evolucionado la manera de hacerlo.

Horror loci, taedium vitae y el demonio meridiano

En las primeras páginas de su estudio,⁸¹ Kuhn aclara que el aburrimiento que le interesa es aquel que «ataca al cuerpo y a la mente» con una sensación de atemporalidad y muerte, caracterizado como un fenómeno de extrañamiento en el que el mundo se vacía de su significado. Entiende el aburrimiento como un estado de vacío que siente el alma desinteresada por la acción, la vida y el mundo y que es consecuencia de un encuentro con la nada. Su efecto más inmediato será una sensación de desafecto con la realidad.⁸² A partir de esta descripción, Kuhn inicia una búsqueda a través de la literatura occidental de malestares cuyos síntomas podrían identificarse con esa sensación descrita.

⁷⁹ Steiner (2013: 20).

⁸⁰ Resulta cuando menos intrigante que, a excepción del trabajo de Jankélévitch (1989), en la mayoría de los estudios actuales sobre el aburrimiento se omite el fenómeno de la angustia y la relación que muy probablemente existe entre esta y el llamado aburrimiento profundo o existencial. Entre muchos de los asuntos que quedarán pendientes en este estudio está el de analizar la semejanza e incluso confusión de ambos fenómenos.

⁸¹ Son también de gran interés para analizar el aburrimiento como un problema filosófico a lo largo de la historia el trabajo de Jankélévitch (1989), donde lo relaciona con la angustia; Safranski (2017), con el tiempo; y el de Amara (2012), quien decide aburrirse voluntariamente durante cuarenta días para reflexionar sobre el fenómeno y plasmar por escrito sus conclusiones. Todas son obras en las que también se recurre a fuentes literarias como base de conocimiento.

⁸² Kuhn (1976: 13).

El principal problema que se le achaca a su estudio, como ya se ha advertido, es que su interpretación del aburrimiento es tan ambigua que lo hace semejante a todo tipo de malestares. Por otra parte, al descartar en su análisis el aburrimiento denominado superficial o situacional, Kuhn prescinde, en mi opinión, de la dimensión quizás más moderna del aburrimiento, aquella que lo relaciona con la banalidad y la monotonía que reflejarán los escritores modernistas de principios del siglo XX y de mediados del siglo dejando, por tanto, incompleto su estudio en lo que se refiere al periodo denominado *fin de siècle* que tanta relevancia tendrá para la comprensión de la narrativa contemporánea. Aun así, es innegable que, como investigación literaria, la obra de Kuhn es de un gran valor puesto que, si bien es imposible asegurar que los escritores que menciona estuvieran hablando del tedio o el aburrimiento tal y como hoy lo conocemos, leerlos nos permitirá remontarnos a las primeras narraciones de un malestar subjetivo que, llámese *taedium vitae*, acedia, melancolía, *ennui* o *spleen*, comparte muchas características con lo que hoy sentimos cuando estamos tan aburridos que no sabemos qué hacer con nosotros mismos y, sobre todo, porque nos permitirá ver cómo esta forma de narrar ese malestar fue evolucionando hasta derivar en un uso estético del aburrimiento.

Como ya se ha comentado anteriormente, Ros, en esta ocasión citando a Parreño, ha argumentado que el estudio del aburrimiento puede permitir analizar la causalidad de momentos históricos en los que se ha producido una transformación hasta el punto de estar tentados a asegurar que la evolución de «la historia de la humanidad no es más que el intento de suprimir el aburrimiento».⁸³ También Spacks recurre a Ralph Linton para sostener esta idea cuando el antropólogo argumenta que «la capacidad humana de estar aburridos, más que una necesidad social o natural, subyace en las raíces del desarrollo cultural humano».⁸⁴ Ateniéndonos a estos argumentos y llevándolos a un extremo que nos costaría defender, se podría incluso recurrir al aburrimiento para reinterpretar toda la historia universal, como intentó el personaje de Dino, en la novela de Alberto Moravia *La noia* (1960):

La historia universal, según el tedio, se basaba en una idea muy sencilla: el resorte de la historia no era el progreso ni la evolución biológica ni el hecho económico ni ningún otro de los motivos aducidos por los historiadores de las diversas escuelas; era el tedio [...] En un principio, [...] fue el tedio, vulgarmente llamado caos. Dios, aburriéndose del tedio, creó la tierra, el cielo, el agua, los animales, las plantas, Adán y Eva y estos, aburriéndose a su vez del Paraíso, comieron el fruto prohibido [...] y así sucesivamente. Los grandes imperios egipcios, babilónicos, persas, griegos y romanos surgieron del tedio; el tedio del paganismo suscitó el cristianismo; el tedio del catolicismo, el protestantismo, el tedio de Europa hizo descubrir América, el

⁸³ Ros (2018: 31).

⁸⁴ Spacks (1996: 2) No obstante, Spacks también advierte del riesgo de asumir el aburrimiento como hipótesis explicativa de cualquier malestar, puesto que esto, argumenta, le conferiría un gran poder a un estado afectivo común y corriente y «ostensiblemente trivial».

tedio del feudalismo provocó la revolución francesa; y el del capitalismo, la revolución rusa.⁸⁵

Esto, obviamente, podría leerse con el humor que provoca toda exageración. Sin llegar, por tanto, a la exageración de atribuirle al aburrimiento —al menos no exclusivamente— toda la responsabilidad de los avances o cambios culturales, políticos⁸⁶ y sociales del desarrollo humano, lo cual no solo parece excesivo sino imposible de probar, recorreremos la supuesta historia de este fenómeno saltando por sus distintas manifestaciones,⁸⁷ deteniéndonos solo en aquellos momentos y expresiones literarias que remiten a un malestar subjetivo cuyos síntomas, de alguna manera, se han ido manteniendo a lo largo de los siglos en la literatura occidental y cuyos ecos se perciben en los narradores contemporáneos.

Así, pues, para Kuhn, las primeras semillas del aburrimiento⁸⁸ se remontan a la Antigüedad con el *horror loci*, de Lucrecio y el *taedium vitae* de Séneca, pero sobre todo

⁸⁵ Moravia (2010: 19-20).

⁸⁶ «El aburrimiento ha influido mucho más la moderna revolución política que la justicia», dirá el protagonista de *El legado de Humboldt*, Bellow (2011: s/p).

⁸⁷ En ese sentido, parece necesario pedir disculpas por adelantado al lector de este trabajo por lo que pudieran parecer omisiones o falta de rigidez metodológica puesto que no se pretende elaborar un estudio historiográfico ni sociológico detallado sobre el aburrimiento, como ya se ha advertido anteriormente, sino esbozar una genealogía de su narrativa que nos permita comprender su uso estético en la narrativa contemporánea. En ese sentido, tratando de mantener una línea histórica, nos apoyaremos en diferentes textos considerados referentes de la literatura occidental, sin que en ningún momento puedan considerarse definitivos ni excluyentes, sino ejemplos que pudieran ser representativos dentro de una tradición literaria.

⁸⁸ No encuentra Kuhn mucha preocupación por el aburrimiento en los testimonios griegos. Aun así, menciona el término ἄλυσ (alus) y el verbo ἀλύω. Según Kuhn, habrá que esperar a Plutarco para verla en los textos con un sentido cercano a los síntomas que hoy atribuimos al aburrimiento. (Kuhn, 1976:23; también Toohey, 2007: 109). Plutarco (120 d.C.) se refirió con este término al malestar que sufrían los soldados a causa del confinamiento en lugares estrechos, privados de todo tipo de actividad física (τὸν ἄλυν ὑπὸ τῆς ἀπραξίας) aunque también pudiera traducirse como languidez o letargo, confusión o desasosiego:

[...] Así, deseando aliviar el *aburrimiento* de aquellos hombres que se debilitaban por la inactividad (...) cuando la oportunidad surgía, les asignaba una casa, la más grande en el lugar, catorce codos de longitud, para que tuviera un espacio para caminar, ordenándoles que progresivamente ampliaran el ritmo. (*Eumenes*, XII, 593, citado en Kuhn, 1976: 23)

Posteriormente, también el escritor griego recurrirá al término *alus* para denominar el malestar que impedía a Pirro quedarse en un mismo lugar: ἄλυν τινὰ ναυτιώδη νομίζων y que el mismo diccionario traduce como «pareciéndole un aburrimiento repugnante». También en esa misma entrada del diccionario, y con la traducción de «aburrimiento», se nos remite a la inscripción de las máximas epicúreas que Diógenes de Oenoanda (s. II d.C.) hizo en un muro, en las que atribuía al hombre infeliz las características de ἀκηδεΐα καὶ ἄ[λυσ], que hoy traduciríamos como pereza y aburrimiento. Especial atención merece, apunta Kuhn, otro término griego que se interpretaba, ya entonces en la Antigüedad, como deseo insaciable: ἀπληστία, pues, argumenta, debía existir su opuesto, la falta de deseo y éste podría asociarse a la genealogía del aburrimiento moderno tal y como lo entendemos en la actualidad. Aunque desconocemos cuál podría ser este término, Kuhn considera que la falta de deseo estaría asociada con la monotonía, una de las condiciones que puede derivar en ausencia de todo deseo y que le sirve para mencionar la preocupación de Platón por esta circunstancia. Para los griegos, nos recuerda, la periodicidad monótona caracterizaba tanto el éxtasis divino como el tormento infernal y, del mismo modo, autores contemporáneos han usado símbolos clásicos de la monotonía para expresar la angustia moderna (Kuhn, 1976: 38).

a la acedia o acidia⁸⁹ que ocupó durante varios siglos una posición central en las preocupaciones intelectuales y espirituales del hombre occidental.⁹⁰ Etimológicamente, deriva de la palabra griega κηδος (*kedos*) que significa «cuidado», «preocupación», «interés» y el prefijo privativo α-, que le concede la denotación de falta de cuidado o interés, una negligencia ante sus ocupaciones que registraron por primera vez los Padres del Desierto, alrededor del siglo III d.C. Para los eremitas, la acedia era una «condición del alma caracterizada por *torpor, monotonía e indiferencia* que culminan en *aversión* hacia cualquier cosa espiritual», por lo que se consideraba un terrible pecado que debía evitarse ya que los alejaba de Dios.⁹¹

Fue Evagrio Póntico (c. 345-399 d.C.) quien comenzó a hablar de la acedia como si de un demonio se tratara, el demonio meridiano que ataca en la calma del mediodía a los monjes y vacía su mundo de sentido. Lo destacable del pensamiento de Póntico, señala Kuhn, es la distinción que hace de la acedia respecto a los otros siete pecados capitales. El asceta, como muchos otros pensadores de la época, mantenía que a cada pecado le corresponde su virtud contraria y, si bien la superación de cualquiera de los pecados capitales no supone una salvación completa, pues deja al monje vulnerable ante los demás pecados, la superación de la acedia, por el contrario, lo hará inmune al resto de vicios ya que la virtud que aparece una vez superado este estado es el entusiasmo, la alegría. En este estado de júbilo, asegura, es cuando el monje puede alcanzar las más profundas experiencias místicas.

Encontramos aquí, apunta Kuhn, la primera interpretación que sitúa a la acedia en una extraña posición ambigua que sería posteriormente heredada por el *ennui*. Recurriendo a palabras de Guardini destaca: «a diferencia de otros pecados capitales, la acedia puede provocar una crisis en la que el hombre se vuelve consciente de su propia condición» y el resultado puede ser positivo.⁹² Aunque de nuevo se podría argumentar que esta interpretación responde más a una visión moderna que proyecta en la acedia las características que hoy le conferimos al aburrimiento, podríamos forzar un poco el argumento y relacionarlo con algunas prácticas de meditación oriental de tradición milenaria en las que igualmente se propone resistir el sopor que puede llegar a provocar la repetición de mantras o la ejecución monótona de una serie de movimientos para alcanzar con ello un estado mayor conciencia.⁹³

⁸⁹ Ambos son términos aceptados por la RAE para referirse a la acedia, cuya primera acepción la define como «pereza, flojedad; tristeza, angustia y amargura».

⁹⁰ Son numerosos los estudios dedicados a la acedia. Remito a los trabajos de Agamben (2006), Steiner (2013) e Irvine (1999), quien relaciona este *pecado* con lo que posteriormente sería un «*ennui* crónico». Para este último autor, acedia, melancolía, *ennui* o *spleen* son solo mutaciones de un mismo malestar que en la actualidad reconocemos como aburrimiento, *ennui* crónico, alienación, extrañamiento, desencanto, angustia o neurosis.

⁹¹ Kuhn (1976: 40). El resaltado es mío.

⁹² Citado en Kuhn (1976: 45).

⁹³ Para una comparación de la acedia con otros conceptos similares en las religiones judía, hindú y budista, ver Raposa (1999).

También es posible encontrar ecos de esta presunción en ideas posteriores que enfatizaron la cualidad de apertura del tedio o aburrimiento hacia experiencias de una mayor comprensión del ser. Nietzsche, por ejemplo, consideraba de naturaleza superior a quienes lograban soportar este estado:

Para el pensador y para todos los espíritus sensibles, el aburrimiento es esa desagradable “calma” del alma que precede al viaje feliz y a los vientos briosos; tiene que soportarla, *esperar* a que produzca en él su efecto — ¡esto es precisamente lo que las naturalezas inferiores no son en absoluto capaces de hacer! Ahuyentar por cualquier medio el aburrimiento es vulgar.⁹⁴

Ese «efecto» del que hablaba Nietzsche tenía, según Heidegger, unas consecuencias reveladoras sobre uno mismo:

A diferencia de los afectos que remiten a situaciones específicas, las disposiciones afectivas [como el aburrimiento] revelan cómo le va a uno en general. En otras palabras, abren de manera inmediata y arbitraria toda una situación vital, todo un horizonte de experiencias, opiniones y deseos, que nunca logramos objetivar, que escapa a cualquier intento de determinación.⁹⁵

Para Fredric Jameson, el aburrimiento sería «una poderosa herramienta hermenéutica» que nos invita a «resucitar toda la incertidumbre angustiosa, esa lucha del sujeto por desviar sus ojos del pensamiento que, con brazos poderosos, insiste en confrontarlo».⁹⁶ Todas estas interpretaciones, que corroboran en cierta medida la paradójica situación en la que nos sitúa este tipo de malestar que hoy denominamos aburrimiento y que parece que también estaba presente en la acedia, serán fundamentales para comprender su estética, especialmente cuando nos preguntamos por qué escribir sobre el aburrimiento o por qué recurrir a él de manera formal para provocar en el lector ciertas reacciones que, como veremos más adelante, impulsaron la exploración de determinados recursos narrativos como el uso (y abuso) de la repetición de palabras o de estructuras sintácticas. Pero, por ahora, regresemos con la acedia en cuyos síntomas, apunta Kuhn, también es posible percibir, una relación incómoda con el tiempo, por ejemplo, cuando el padre Juan Casiano (c. 360/365-ca. 435) describe cómo «constantemente el monje mira el sol y se sorprende de *lo lentamente que cae*».⁹⁷

Apenas este demonio empieza a obsesionar la mente de algún desventurado, le insinúa en su interior un *horror del lugar* en que se encuentra, un *fastidio* de la propia celda y un *asco* de los hermanos que viven con él, que le parecen ahora negligentes y groseros. Le hace volverse *inerte a toda actividad* que se desarrolle entre las paredes de su celda, le impide quedar en ella en paz y atender su lectura [...] Después, hacia la hora quinta o sexta, le invade una languidez del cuerpo [...] y al fin le cae en la mente una insensata

⁹⁴ Nietzsche (2001: 95).

⁹⁵ En Adrián (2014: 34).

⁹⁶ Jameson (1975: 4)

⁹⁷ Citado en Kuhn (1976: 51). Énfasis mío.

confusión, semejante a la calígene que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado.⁹⁸

Un fastidio, un horror del lugar que había descrito siglos antes Lucrecio (c. 99 a.C-55 a.C.):

[...] no sabe cada cual qué hacer consigo mismo [...] sale una y otra vez de sus ricas estancias a la calle aquel que ya está harto de estar en la casa [...] siente que en la calle no le va mejor, arreando a sus potros hacia la cortijada se lanza a la carrera, como si se apresurara para prestar ayuda en el incendio del caserío: bosteza acto seguido, en cuanto cruza el umbral del cortijo, o se retira a dormir desfallecido y busca aturdimiento, o incluso a toda prisa se encamina y regresa a la ciudad. (*De rerum natura*, 1052-1069)⁹⁹

El problema de esta inquietud, como resume el poeta latino en las primeras líneas y que él mismo continúa explicando, es que, por más que uno huya, es imposible escapar ni desvincularse de su individualidad, de su sí-mismo, con el que siempre se topa y que termina «aborreciendo» por no poder comprender la causa de su angustia, cegado, prosigue más adelante, por la *sed de ansiosa vida*.¹⁰⁰ Podemos cambiar y huir de todo menos de uno mismo, deducimos entonces de las palabras de Lucrecio, porque uno se encuentra una y otra vez con su subjetividad y, a falta de recursos, termina aborreciéndola, esto es, podríamos preguntarnos, ¿aburriéndose de sí mismo?

Una situación similar describió Horacio (65 a.C. – 8 a. C.) en sus epístolas, cuando se quejaba: «En mis ventoleras, me apetece Tíbur cuando estoy en Roma, y Roma cuando estoy en Tíbur» (Libro I, viii, 12).¹⁰¹ Huir de un sitio para tratar de huir del aburrimiento es un intento vano, analizaría Toohey, ya en el siglo XXI de nuestra era, puesto que «tan pronto como se experimenta lo nuevo [...], éste es susceptible de ser aburrido».¹⁰² Esta evidencia de la inutilidad de cambiar de lugar para huir del aburrimiento es la misma que Horacio, como antes Lucrecio, manifestaba: «De aires cambian, no de alma, quienes se van corriendo a ultramar», escribió el poeta venusino a su amigo Bulacio (Libro I, xi, 26-27). Como el epicureísta, Horacio piensa que son «la razón y la sabiduría (...) las que quitan las penas» (Libro I, xi, 24-26) e insiste en este tema en la epístola que le dirige al capataz de sus tierras, presa de este mismo tipo de abatimiento: «de la misma [tierrilla] que a ti te aburre...», y a quien le recomienda que se dedique a hacer su labor con gusto, pues en realidad todos ansían lo que no tienen: «El perezoso buey querría gualdrapas, y arar querría el caballo» (I, xiv, 43-44). Confiaba, por tanto, y poniéndose él mismo como ejemplo, en que la única manera de derrotar ese letargo o inercia «quejumbrosa» era mediante el cultivo de la suficiente fuerza interior, solución que repetiría, mucho después,

⁹⁸ Agamben (2006: 25-26). El resaltado es mío.

⁹⁹ Lucrecio (2003: 274-275).

¹⁰⁰ Nótese que Francisco Socas opta en la edición con la que trabajamos por traducir *odit*, en el latín original, por aborrecer, palabra que comparte raíz con aburrimiento.

¹⁰¹ Horacio (2008: 265).

¹⁰² Toohey (2007: 24).

el personaje de Agustín, en el *Secretum* de Petrarca, cuando el poeta se aqueje de su malestar.

Compárese también con la preocupación que Sereno le expresa a su amigo y médico Séneca (4 a.C.-65 d.C.), recogida en *Sobre la tranquilidad del espíritu*. Se resiente, le dice, de un «estado quejumbroso» que no sabe cómo denominar, pero cuyas características resume en la inestabilidad de su «espíritu indeciso», que no se inclina «animosamente» ni hacia lo correcto ni hacia lo perverso. Un estado que, concluye, le provoca una sensación similar al mareo [*nausea*] que uno siente en un barco. Para Séneca, parece evidente que lo que su amigo sufre es tedio.¹⁰³ Un tedio que también se entiende como descontento con uno mismo y que es, sobre todo, producto de la intranquilidad: «Lo que deseas —le responde Séneca— es algo magnífico y sublime y cercano al dios: no dejarse agitar. Esta disposición inmutable del espíritu la llaman los griegos *euthymía*, sobre la que hay un libro de Demócrito extraordinario, yo la llamo tranquilidad».¹⁰⁴

Para el filósofo cordobés, todos los hombres sufren de este mismo mal, «tanto estos que se sienten agobiados por su liviandad y su hastío y los continuos cambios de sus planes, a quienes siempre gustan más los que han abandonado, como aquellos que languidecen y bostezan»,¹⁰⁵ y es la búsqueda de la tranquilidad o disposición inmutable del espíritu a lo que debe aspirar el hombre sabio, pues el vicio que se opone a ella es el desagrado (*displicentia*) con uno mismo:

De aquí viene el hastío y el descontento de sí mismo y la agitación de su espíritu que no se aquieta en ningún lado y el padecimiento triste y angustioso de su ocio, sobre todo cuando le da reparo reconocer sus motivos y la vergüenza provoca tormentas en su interior [...] de ahí el marchitamiento y la melancolía y las mil fluctuaciones de su mente indecisa [...].¹⁰⁶

De nuevo aquí la etimología puede darnos algunas claves y me parece interesante destacar que la elección del término «disgustarse» no parece del todo arbitraria después de saber que, para Séneca, la náusea es uno de los efectos principales del tedio. De hecho, el disgusto también se define en nuestro idioma como «fastidio, tedio o enfado que causa alguien o algo».¹⁰⁷ Esta relación es mucho más evidente si pensamos en inglés: *disgust* como asco, indignación, pero también como un fuerte rechazo provocado por algo o alguien.¹⁰⁸ ¿Y no es eso, acaso, lo que parece provocar, en ocasiones, el tedio, como le escribirá también a Lucilio?

¹⁰³ Séneca (2014: 272): «De aquí viene el hastío (*taedium*) y descontento de sí mismo y la agitación de su espíritu»; (2014: 274): «Contra este tedio me preguntas...».

¹⁰⁴ Séneca (2014: 271).

¹⁰⁵ Séneca (2014: 271).

¹⁰⁶ Séneca (2014: 272).

¹⁰⁷ RAE.

¹⁰⁸ Para un estudio más exhaustivo de la relación entre el asco y el aburrimiento ver Toohey (2007: 15; 124-135).

A algunos les invade el hastío de realizar y contemplar las mismas cosas, no el odio, sino el tedio de vivir, al cual nos abandonamos a impulsos de la propia filosofía al tiempo que decimos: «Hasta cuándo las mismas cosas?» [...] No hago nada nuevo, ni contemplo nada nuevo; ello, al fin, me produce náuseas.¹⁰⁹

*Quousque eadem?*¹¹⁰ ¿Hasta cuándo las mismas cosas?, se pregunta entonces Séneca. Y la respuesta que se apresura es: así será siempre, hasta el final. ¿Y entonces? Séneca analiza para Sereno este «vicio completo» para que él, por sí mismo, pueda extraer un remedio universal. La intranquilidad aparece en su relato como desencadenante del tedio, del aburrimiento nauseabundo que también Pirro¹¹¹ sufría a los ojos de Plutarco al hablar de *alus nautiodes* (traducido como «aburrimiento repugnante»). Esa intranquilidad se agrava, advierte Séneca, cuando uno se refugia en el ocio como alternativa al primer contratiempo porque en cuanto al «ocupado» se le suprime su entretenimiento «[éste] no soporta su casa, su soledad, sus paredes, mal de su grado se ve abandonado a sí mismo» y de ahí vendrá el hastío y el disgusto de sí mismo y «el marchitamiento y la melancolía y las mil fluctuaciones de su mente indecisa [...] de ahí el malestar de quienes detestan su ocio y se quejan de no tener ellos nada que hacer».¹¹² Si no se le pone remedio, la situación sólo empeorará, añade Séneca, ya que la desidia ocasionada por este estado alimentará la envidia de los logros de los demás y, como resultado, generará «un espíritu enojado con su suerte y quejoso de su generación y retirado en un rincón y volcado sobre sus pesares, mientras se aburre y se avergüenza de sí mismo».¹¹³ La recomendación del filósofo, entonces, será no buscar un pasatiempo, sino un *otium* responsable, útil a la humanidad, dedicado al perfeccionamiento personal y, por tanto, universal.

Aunque el demonio del anacronismo merodea cerca y quizás nos estemos dejando tentar demasiado, es difícil ignorar en estas descripciones, como ya adelantamos, algunos síntomas que hoy, con una mirada contemporánea, identificamos con el aburrimiento, así como los remedios que, a lo largo de la historia, se han ido proponiendo y reivindicando para superar ese estado desasosegante del ánimo. Como defienden las posturas constructivistas, este malestar del que se aquejaban en la Antigüedad o en los albores de la Edad Media no tenía las consecuencias ni el efecto que el aburrimiento tiene hoy en nosotros, pero sí podemos defender, desde una perspectiva fenomenológica, la consideración de algunos de estos síntomas (fastidio, asco o náusea, desasosiego o inquietud, indiferencia, ganas de huir o el deseo de estar en otra parte) como factores constituyentes de la estructura de un fenómeno afectivo que hoy denominamos aburrimiento¹¹⁴ y que, como veremos más adelante, serán fundamentales en la configuración de una estética.

¹⁰⁹ Séneca (2014: 356).

¹¹⁰ Expresión que Séneca repite también en *Sobre la tranquilidad del espíritu*. En Séneca (2014: 274).

¹¹¹ Ver *supra* nota 88.

¹¹² Séneca (2014: 272).

¹¹³ Séneca (2014: 272).

¹¹⁴ Muchos siglos después, desde la neurociencia se estudiarían estos síntomas al analizar el aburrimiento, la fatiga mental o la denominada saciedad psicológica relacionándolos con un aumento o un descenso de la actividad mental en determinadas zonas del cerebro ante la ejecución de tareas repetitivas o confusas, como estudiaron, por ejemplo, Mojzisch y Schulz-Hardt (2007).

El sueño culpable del perezoso y la poética de la reticencia: Dante y la parálisis ante la *femmina balba*

[A]contece también que, de pronto, y sin mediar causa alguna —de la que seamos al menos conscientes—, nos sentimos presa de la más profunda congoja. Es una tristeza que nos abrumba y cuyo motivo en vano intentamos indagar. [...] Inclusive la celda se nos hace poco menos que insoportable. La lectura nos causa disgusto, y la oración anda errante, desquiciada, como si fuéramos víctimas de la embriaguez. [...] Cuanto más nos esforzamos en conducir [al espíritu] de nuevo a la contemplación, tanto más parece que se nos escapa de las manos y corre a deslizarse por la senda de la veleidad y la inconstancia. La mente queda desprovista de todo fruto espiritual, y tal es su esterilidad, que ni el deseo del cielo ni el temor del infierno bastan para despertarla de este sueño mortal y sacudirla de su letargo¹¹⁵

Con este lamento, los eremitas se quejaban en busca de consuelo ante el abad Daniel, quien, según dejó escrito el padre Casiano en sus *Colaciones*, les respondía que este malestar podía deberse a tres causas: a una negligencia del monje, a una tentación del demonio o a una prueba de Dios, en cuyo caso lo mejor que podía hacerse era asumirla como tal, ser consciente de la debilidad y flaqueza del espíritu humano y rezar para recuperar el favor divino. Además de evidenciar su carácter de apertura, en el sentido de que ese estado permitiría al monje tomar conciencia de su propia condición y aceptarla, Kuhn destaca la sensación de extraña futilidad que describieron los monjes, una sensación de insignificancia que llegaba incluso a volverlos indiferentes ante la salvación o condena del espíritu y que, dice, retomarán los poetas malditos para lamentarse del *mal du siècle* como destino ineludible.¹¹⁶

Cuando la lista de los pecados capitales se redujo a siete, convergiendo la acedia y la *tristitia* en el pecado de la pereza, el concepto de acedia, para entonces excluida de la lista de pecados capitales, fue adoptando una interpretación más secular. El Papa Gregorio, explica Wenzel, sacrificó la acedia por considerar que era un malestar demasiado específico del desierto y de los ascetas¹¹⁷ y aunque aún no se consideraba un mal que traspasara los muros del ámbito monástico, al asociarlo con la pereza, caracterizada por el letargo y la fatiga, sensaciones tradicionalmente asociadas con un exceso de bilis negra, esta fusión permitió un acercamiento de la doctrina moral del demonio meridiano al temperamento melancólico, considerado una enfermedad. Una conciliación entre los efectos religiosos y médicos de este malestar que será decisiva para desarrollos conceptuales posteriores de este malestar, como veremos.

¹¹⁵ En «De los cambios repentinos que experimental el alma», Casiano (2019).

¹¹⁶ Kuhn (1976: 54). Vemos también cómo en todo momento la acedia es responsabilidad de quien la sufre, ya sea por negligencia, por haberse dejado tentar por el demonio o por no estar a la altura de los designios divinos. Esta responsabilidad individual del malestar subjetivo se mantendrá constante a lo largo de los siglos hasta la modernidad cuando se le confiera una causalidad externa y sociológica.

¹¹⁷ Wenzel (1961).

La inactividad, la somnolencia, el desasosiego de la mente e inquietud del cuerpo, la curiosidad, la locuacidad y la desesperación, aquellos síntomas con las que describía el padre Casiano la acedia y la tristeza pasarán, entonces, a ser hijas o herederas de la acedia, según describiría después Tomás de Aquino, en *Summa Theológica*. Para el místico, recuerda Agamben, la acedia será una tristeza del bien espiritual [*tristitia de bono spirituali*], una fatiga que empuja a abandonar toda actividad de la vida monástica. Lo que aflige al acidioso es saberse retraído [*recessus*], apartado del compromiso que tiene ante Dios y, por tanto, se le considerará «un mal mortal», en la medida en que no puede ser combatida; será «la enfermedad mortal por excelencia» que Kierkegaard describiría como «la desesperación que es consciente de ser desesperación, consciente por lo tanto de que hay un yo en el que existe algo de eterno y pretende desesperadamente no ser ella misma o ya serlo». ¹¹⁸

La doble polaridad de *tristitia*-acedia, explica Agamben, contribuiría a la posterior revaloración renacentista del temperamento atrabiliario.¹¹⁹ La melancolía se presentaría entonces como la «heredera laica de la tristeza claustral» y relegaría a un segundo plano a la acedia, que sería interpretada como el «sueño culpable del perezoso».¹²⁰ Esto explicaría, según el crítico italiano, por qué no se le ha considerado —o se ha hecho de un modo muy superficial— en los estudios sobre la melancolía. Sin embargo, argumenta, que se malinterpretara o se minimizara la acedia no implica que fuera remota o extraña sino todo lo contrario: evidencia una proximidad «tan intolerable» que es necesario camuflarla. Y, tanto es así, que advierte el influjo de las *filiae acidiae* en las categorías utilizadas por Heidegger para analizar la banalidad cotidiana, así como en posteriores características sociológicas en la sociedad contemporánea de manera que:

Evagatio mentis se convierte en la fuga y en la diversión de las posibilidades más auténticas del ser ahí; *verbositas* es la “charla” que incesantemente disimula lo que tendría que revelar y conservar así el ser-ahí en el equívoco; *curiositas* es la “curiosidad”, que “busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún” e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esta “imposibilidad de detenerse” (la *instabilitas* de los Padres), la constante disponibilidad de las distracciones.¹²¹

Incluso, si se me permite hacer una trasposición a la narrativa, parecería posible advertir el influjo de estas hijas de la acedia en las estrategias empleadas en el discurso estético del aburrimiento: la retórica de la reticencia que recurre al uso de elipsis y paralipsis como una manera de expresar la *evagatio mentis*, la digresión como fuga o inquietud del discurso narrativo en la que el lector se enreda en divagaciones y narraciones circulares o en espiral, y la exageración y la acumulación como consecuencia de la *verbositas* que disimula lo que tendría que revelar, y de la *instabilitas*, que impide al narrador detenerse,

¹¹⁸ Citado por Agamben (2006: 30-31).

¹¹⁹ Agamben (2006: 42).

¹²⁰ Agamben (2006:41).

¹²¹ Agamben (2006: 27-28).

en un afán por contarlo todo, como analizaremos en la segunda parte. Por lo tanto, de la misma manera en que, de acuerdo con Agamben, Heidegger ontologiza categorías que en principio pertenecen a la filosofía escolástica e incluso a la teología, resulta cuando menos curioso apreciar un influjo análogo en las estrategias narrativas empleadas por los autores para representar o incluso provocar los síntomas que ya desde la acedia se han atribuido al malestar que hoy conocemos como aburrimiento y que describiremos con más profundidad posteriormente.

A partir del Renacimiento, con el naturalismo, se transfirió el énfasis del alma al cuerpo de manera que, mientras que la acedia se consideraba un malestar espiritual y tenía importantes implicaciones morales en quienes la sufrían, la melancolía¹²² se consideró una enfermedad física, heredera de la bilis negra de los griegos, quienes pensaban, como figura en los tratados hipocráticos, que el exceso de esta bilis en el organismo provocaba un estado de lentitud, pereza y cierta tristeza que se ha mantenido en la actualidad cuando se le define como un «estado de ánimo de pesadumbre o desazón absoluta que nos sorprende como una niebla repentina que lo tiñe todo de gris y nos impide ver con claridad».¹²³ Durante mil años, la acedia se había asumido como un estado de ánimo negativo, dañino, de tintes claramente morales y es a partir del Renacimiento cuando, al ir (con)fundiéndose con la melancolía, recupera la dimensión positiva de esta última, asociada con la creatividad de los grandes hombres, los hombres extraordinarios y, por tanto, geniales. Una enfermedad que quedará, no obstante, reservada para reyes y poetas y ligada desde entonces al estereotipo de artistas, pensadores y creadores. «*La mia allegrezza è la malinconia, e il mio riposo è in questi disagi, che Dio mandì il malanno a chi se lo cerca!*», dirá Michelangelo.¹²⁴

En cuanto a la manifestación de la acedia en la literatura secular, la mayoría de los escritos durante la Edad Media, asegura Kuhn, incorporan el carácter moral y religioso «con mínimas variaciones» en los temas que ya habían desarrollado siglos antes los Padres del Desierto, aunque destaca como excepción a Dante Alighieri (1295-1321) quien, pese a no dedicarle exclusivamente un círculo en el «Infierno» de su *Comedia*, la tendrá muy presente. En concreto destaca un momento, durante el ascenso al monte del «Purgatorio», en el círculo de la Pereza, cuando en uno de los sueños que tiene el poeta ve a una mujer «tartamuda, manca, tuerta, coja, y de color de la muerte».¹²⁵ Para Kuhn, esto puede interpretarse como un encuentro con la personificación de la acedia:

¹²² La melancolía como objeto de estudio ha tenido múltiples, miles de investigaciones. Citarlas todas es imposible, pero destaco, por ser la más reciente, la de Hermsen (2019), donde el autor analiza este afecto a lo largo de la historia y lo compara con la ansiedad contemporánea. Otros autores, anteriormente, la habían asociado a padecimientos más contemporáneos, como Kristeva (1987), que la relacionaba con la depresión. También Quevedo (2011) realiza una interesante aportación y relaciona melancolía y tedio. Incide la autora en la característica de «revelador ontológico» del ennui, que destacaría Sartre al hablar de su novela *La nausée*, y que, de alguna manera, apoyaría la hipótesis de este trabajo (Quevedo: 2011: 201).

¹²³ Hermsen (2019)

¹²⁴ En Girardi (1960: 464).

¹²⁵ «*mi venne in sogno una femmina balba, / ne li occhi guercia, e sovra i più distorta, / con le man monche, e di colore scialba*» (Purg. XIX, 7-9).

Sus ojos torcidos indican la ceguera ante la realidad; su discurso defectuoso, la incapacidad de comunicar; su pálido semblante, una falta de emoción; y sus pies desfigurados, su inanición. Su falta de manos es una clara indicación de que es incapaz de buenas obras. En resumen, esta criatura mutilada es una materialización de la parálisis total.¹²⁶

Sin embargo, este ser de repente se transforma y comienza a cantar con el encanto de las sirenas que «extravía[n] en el mar a los navegantes», incluso, presume exagerada, a navegantes como Ulises.¹²⁷ Parece evidente, dice Kuhn, que lo que Dante revela aquí es la relación entre el arte y el aburrimiento: «cierta sensualidad dentro de la monotonía puede dar lugar a una canción de amor conmovedora»,¹²⁸ una transmutación de lo grotesco en sublime que, asegura, también experimentarán los poetas modernos, una interpretación, pensamos, quizás un poco forzada¹²⁹ que, si lleváramos al extremo, podría incluso incitarnos a interpretar, ya desde nuestra época, de esta otra forma: el desagrado que produce el aburrimiento en un primer momento —la aversión que produce la mujer deforme— puede tornarse estético e incluso seductor en función de nuestra actitud hacia él. Por otra parte, y muy conscientes de estar tensando demasiado el hilo de una interpretación que requeriría mucho más trabajo y especialización, también podríamos aventurarnos a decir, siguiendo algunos planteamientos de la profesora Teodolinda Barolini, que la seducción que esta mujer representa, encarnada en la figura de una sirena —símbolo, a su vez, de esos dioses o amores «secundarios» que no hacen al hombre feliz, y de los que Virgilio ya había advertido a Dante: «*Altro ben è che non fa l'uom felice;/non è felicità, non è la buona/essenza, d'ogne ben frutto e radice* (Purg. XVII, 133-35)— es la misma seducción con la que las mentes aburridas son tentadas por las diversiones «en exceso» que después criticaría Pascal y que, como la sirena de Dante, prometen una completa satisfacción del deseo, aunque en realidad, lo que hacen es separar a las personas de su camino *virtuoso*.¹³⁰ La razón, como hicieron la mujer santa y Virgilio al desnudar a la *femmina balba* y mostrar sus vicios, sería entonces la encargada de mostrar el perjuicio o la superficialidad de estas distracciones.¹³¹

¹²⁶ En Kuhn (1976: 58).

¹²⁷ Como bien indica Maurizio Palma en su «Appunti sulla “femmina balba”» (2004), y todo lector sabe, Ulises no llegó a caer en el hechizante canto de las sirenas.

¹²⁸ Kuhn (1976: 58).

¹²⁹ Palma, por su parte, interpreta este sueño basándose en la tartamudez de la *femmina* y en relación con los otros dos sueños que el poeta tiene durante su paso por el Purgatorio. La función de los sueños sería premonitoria y su interpretación sería política, ya que considera que la mujer, en realidad, es una encarnación del Papa Clemente V a quien el poeta ya se había encontrado en el Infierno (2004: 143).

¹³⁰ El canto de sirena que podríamos transpolar en tiempos actuales a la ubicuidad de un entretenimiento que parece siempre al acecho de las mentes más propensas al aburrimiento, aquellas que, rápidamente, se dejarán embelesar por el sinfín de posibilidades ociosas con las que ofrecen una vía de escape placentera al tedio de la cotidianidad.

¹³¹ Para la profesora Teodolinda Barolini (2004), la sirena es una representación alegórica del vicio de la incontinencia (que incluye la avaricia, la gula y la lujuria), los tres círculos del Purgatorio que aún quedaría por atravesar. Recordemos, también, que ya antes Póntico había considerado la acedia el peor de los pecados, pero, a su vez, aquel cuya superación haría inmune al monje al resto de los vicios. También, como anota Benvenuto en su estudio sobre la pereza, «una parte de la literatura espiritual describe *tristitia* y *acedia* como condiciones previas al resto de los pecados, una especie de ciénaga mental primigenia de la que emergen, flores del mal, el resto de los vicios» (Benvenuto, 2015: 31-32). Superada la tentación de la acedia, Dante accedería sin problemas a los siguientes círculos.

Quizás más útil para el objetivo de trabajo resulta la «poética de la reticencia» que Palma ve en la *Comedia*,¹³² forjada a partir de suspensiones, elipsis, omisiones, paralipsis, ausencia de datos, alusiones o interrupciones con las que Dante parece querer apartar al lector —al menos de manera inmediata— de la información que, por otra parte, resultaría esencial para descifrar la enseñanza moral o el segundo significado del texto: una especie de juego narratológico, explica Palma, con el que se enfatiza lo oculto y se invita al lector a participar, a ejecutar un análisis textual e intertextual que le permita descubrir lo no comunicado en otras pistas que le irán guiando por el camino del conocimiento, dejándolo, pues, que sea él, al igual que debe hacer el protagonista, quien «indague por sí mismo».¹³³

Esta retórica de la reticencia que Palma considera por momentos «alienante»¹³⁴ se detecta, dice, especialmente, en el noveno canto del «Infierno», cuando Virgilio habla de alguien cuya identidad no se revela y cuyo misterio comienza a ser invocado con una primera elipsis en la que deja suspendida la incógnita: «a menos que...» (Inf, IX, 8). El guía rectifica rápidamente su silencio añadiendo otra frase, pero su corrección no hace más que consternar aún más a Dante, quien cree percibir en lo no dicho, en las «palabras truncadas», una sentencia mucho peor de lo que quizás fuera. Pero también hay palabras que se pronuncian y no comunican nada puesto que no se recuerdan¹³⁵ y, por tanto, no se les pueden transmitir al lector, a quien se le pide, en cambio, que haga uso de su «sano intelecto» y esté atento a la doctrina que se esconde «bajo el velo de los extraños versos» (Inf. IX, 63). El lector, señala Palma, deberá recordar que ya había sido informado, en los cantos VII y VIII, de que las puertas de la ciudad permanecerían abiertas pues ese personaje anónimo vendría para abrirlas. Independientemente de quién sea ese personaje anónimo y del significado político que pueda dársele,¹³⁶ interesa aquí advertir cómo Alighieri plantea ese juego narratológico, como lo define Palma, y exhorta la atención del lector, una llamada a un lector activo, a un lector ideal o, como lo llamaría Eco, un lector modelo, que ya entonces tendría que permanecer atento no sólo a las relaciones textuales e intertextuales del relato, sino también a los guiños, las pistas, los dobles sentidos para lograr una comprensión del texto que, de otro modo, de no lograr interpretar, en el sentido hermenéutico, le resultará «alienante», puede que ininteligible y, digámoslo, quizás también aburrido.¹³⁷

¹³² «Si fuera legítimo extrapolar la psicología de un autor a partir del análisis formal de su obra, diría que la reticencia debe ser uno los rasgos característicos del modo de pensar dantesco» (Palma, 2005: 143)

¹³³ (Purg, XVII, 139)

¹³⁴ Palma (2005: 143).

¹³⁵ «*E altro disse, ma non l'ho a mente*» (Inf, IX, 34).

¹³⁶ No nos detendremos mucho más en el análisis, para ello remito al ensayo de Palma (2005).

¹³⁷ En el octavo capítulo de este estudio relacionaremos la incompreensión y la ininteligibilidad con la estética del aburrimiento.

El *ennui* y la aniquilación de la voluntad en Petrarca

Sigamos avanzando en el tiempo porque, coinciden los críticos literarios, alcanzará con Petrarca, quien, según Geiger, convertirá este malestar en un dilema filosófico,¹³⁸ es decir, dejará de ser un pecado espiritual que aparta al creyente de la dicha eterna para convertirse, a partir del poeta humanista, en un sufrimiento humano genuino que visita especialmente a aquellos que se esfuerzan por colmar el vacío de la cotidianidad con el pensamiento. En *Secretum* (1347-1953), donde Petrarca profundiza este sentimiento, Franciscus plantea la posibilidad de que la infelicidad no se trate de un problema de falta de voluntad, como le insiste su mentor, Augustinus, para quien el hombre es responsable de su propio destino como se defendía en la época, puesto que, le asevera, todos sus arduos esfuerzos por salir de ese estado de pesadumbre han sido en vano. Augustinus le recomienda entonces examinar su vida moral para poder hallar la causa que tanto lo distrae y molesta, un examen que requerirá un repaso de los siete pecados mortales y, antes de abordar las que considerarán las dos heridas más profundas y serias del poeta, el deseo de amor y gloria, los dos interlocutores discuten sobre el vicio de la acidia, una «plaga» que describe como una tristeza (*tristitia*) que hace que todo parezca miserable y horrible y que conduce al alma a la desesperación y a la perdición, una sensación similar a la que ya habían descrito los padres del desierto, aunque con la diferencia de que su ataque ya no se concreta en una determinada hora del día (el mediodía para los monjes), sino que, como una «plaga tenaz», puede llegar a atrapar durante días y noches enteras a quien la padece. Preguntado por la causa de esa tristeza, Franciscus responde que se debe a la conjunción del desencanto provocado por las miserias presentes, el recuerdo de esfuerzos pasados y el miedo que produce el futuro que deriva en una falta de entusiasmo hacia todo lo que le rodea.

En definitiva, resume Wenzel en su análisis, lo que aqueja a Franciscus es una pesadumbre provocada por la reflexión sobre el destino del ser humano —que se acerca mucho al desencanto moderno. Respecto al aburrimiento de su vida (*vita mee tedia*), considerado una sensación más superficial, Franciscus se queja de cómo le repele la fealdad y el ruido de la ciudad. Todo allí le produce náuseas: las calles malolientes llenas de cerdos sucios y perros salvajes, el ruido metálico de las ruedas que hacen temblar las paredes, el espectáculo de todo tipo de personas regateando y pidiendo a gritos. Una especie de *horror loci* cuyo remedio, le propone Augustinus se asemeja bastante a aquel que sugería Séneca: lograr la tranquilidad del ánimo, de manera que, si uno está en paz consigo mismo, las distracciones y repulsiones externas no le afectarán, al menos no con tanta intensidad. También aquí vemos algunos rasgos precursores del aburrimiento moderno que retomarían, entre otros autores, Baudelaire para describir su *spleen* parisino.

No nos detendremos mucho más en Petrarca,¹³⁹ pues parece suficiente por ahora afirmar que con el poeta humanista la acedia adquirió unas dimensiones que la separaban de su

¹³⁸ Citado por Wenzel (1961: 36).

¹³⁹ Ver Wenzel (1961).

concepción teológica moral y la acercaron más a lo que sería una búsqueda moderna de «sabiduría secular» en la comprensión y expresión de la subjetividad,¹⁴⁰ unas dimensiones que se han señalado como precedentes del malestar psíquico que aquejaría después a personajes como René o Werther y a la generación de los llamados poetas malditos, con Baudelaire como máximo exponente de esta «plaga tenaz», de ese *monstre délicat* al que se le considerará más temible incluso que al diablo que evapora «el preciado metal de nuestra voluntad».¹⁴¹

Los peligros de la diversión: Pascal y La Roucheafoucauld

El Renacimiento, «la edad de la celebración del universo», dirá Kuhn,¹⁴² en el que el hombre comienza a descubrir el mundo y a sí mismo, un momento que de acuerdo con el crítico podría haber sido perfecto para que la acedia desapareciera disuelta en la exuberancia festiva de Rabelais o en la sabiduría de Montaigne, opuestos a «las manifestaciones de debilidad de *ennui* tan prevalentes en los áridos desiertos de Oriente», fue, no obstante, un momento en el que la reflexión sobre «la presencia de la nada» continuó estimulando la creatividad de los pensadores.¹⁴³ Para entonces ya existía el término *ennui*, que nació en Francia, probablemente entre los siglos XII y XIII d.C., como heredero de esa fusión de la acedia y la melancolía.¹⁴⁴ También en Inglaterra se recurría ya al término *spleen* o a la «enfermedad isabelina»¹⁴⁵ para referirse a ese estado melancólico-acedioso que, como indicaba su denominación, había adoptado esos rasgos medicalizados que se mantendrían y se intensificarían en los siglos siguientes. Pese a tener reminiscencias de su origen monástico, hemos visto que la descripción que hace Petrarca de la acedia condujo hacia la secularización del fenómeno incidiendo en la transformación intelectual que esta sensación provoca en las personas, independientemente de si son religiosas o no, una secularización que, avancemos un poco en el tiempo, retomará siglos después Pascal (1623-1662), en sus *Pensamientos* (1670), cuando ese malestar, aunque siga ligado a la tradición religiosa, se comenzará a afianzar

¹⁴⁰ Wenzel (1961: 48).

¹⁴¹ «Au lecteur», en Baudelaire (1991: 75).

¹⁴² Kuhn (1976: 67).

¹⁴³ Kuhn (1976: 67).

¹⁴⁴ Pese a que, en un principio, el término estuvo asociado con un aburrimiento que hoy denominaríamos existencial, en la actualidad, como ya se ha mencionado, se emplea igualmente para referirse a cualquier tipo de aburrimiento. En español, sin embargo, su derivado, enojo, es sinónimo en nuestros días de fastidio. Ya mencionamos que etimológicamente, aburrimiento deriva del latín *abhorreere* y el primer registro documentado aparece en el siglo XIII, con su significado literal, aborrecer. Este significado se mantendrá con ligeras modificaciones hasta el siglo XVI, cuando adopte el significado de “fastidio, tedio, cansancio” (Corominas y Pascual, 1986; Alonso, 1956). Esto parece indicar que enojo, fastidio, cansancio, tedio se alternaron como sinónimos en la lengua castellana durante una época. Curiosamente, en la actualidad, en México enfadarse se considera sinónimo de aburrirse. Al respecto, la Academia Mexicana de la Lengua lo explica haciendo referencia al diccionario de María Moliner: «*enfado* (del que procedería *enfadar*) viene de *infatuus* (*in*, en, y *fatuus*, necio). Moliner, contra su costumbre de casi nunca proporcionar etimologías, en el caso de *enfadar* anota una procedencia rebuscada y curiosa: “del gallego-portugués, donde *enfadarse* significaba originariamente ‘desalentarse’, lo que puede interpretarse como entregarse a la fatalidad; por tanto, puede derivar de *fado*, ‘hado’» (<http://www.academia.org.mx/enfadarse>).

¹⁴⁵ Más asociada con la melancolía que con la acedia. Ver Benvenuto (2015: 57).

como un rasgo de la condición humana. El aburrimiento, describirá el pensador jansenista, es el sentimiento que el hombre experimenta ante su propia vanidad, entendida en este caso como inanidad, como el vacío o la insustancialidad a la que se enfrenta el ser:

Nada es tan insoportable al hombre como estar en total reposo, sin pasiones, sin ocupaciones, sin diversiones, sin interés. Se da cuenta entonces de su nulidad, de su abandono, de su insuficiencia, de su dependencia, de su impotencia, de su vacío. Al momento saldrán del fondo de su alma el tedio, la negrura, la tristeza, la pena, el despecho, la desesperación. (*Pensamientos*, 622-412)¹⁴⁶

La vida oscila entre el sufrimiento y el aburrimiento y, ante eso, de acuerdo con Pascal, sólo cabe el refugio de Dios: la diversión, como alternativa al aburrimiento es una clara representación de la miseria del hombre sin el todopoderoso. Si el hombre se aburre, comenzará a reflexionar sobre su condición mortal y miserable y eso le resulta insoportable. «La única cosa que nos consuela de nuestras miserias es la diversión» aunque esta encierra, no obstante, una paradoja ya que al mismo tiempo es «la mayor de nuestras miserias» al impedirnos «indagar en nosotros mismos» (*Pensamientos*, 414-171),¹⁴⁷ de manera que se consolida la banalidad. «Los hombres —señala— no habiendo podido remediar la muerte, la miseria, la ignorancia, han ideado, para ser felices, no pensar en ellas» (*Pensamientos*, 133- 168).¹⁴⁸ Y para ello, recurren a la diversión, que no debe confundirse con el ocio que defendía Séneca o mucho después que él, Petrarca. Esta indiferencia y el recurso permanente a alternativas que nos eviten pensar en lo inevitable se podría, tentado una vez más el anacronismo, trasponer a una actualidad en la que, como dicen algunas voces como la del filósofo Byung Chul-Han, todo es entretenimiento¹⁴⁹ y, lo peor de todo es que hasta de eso, del entretenimiento, nos aburrimos porque, al final, pese a que el hombre trate de huir del vacío que le revela el aburrimiento refugiándose en un ocio manufacturado y consolador, en realidad, lo que hace es sumirse en una búsqueda interminable que consecuentemente, como también había advertido siglos antes Séneca, solo le produce frustración y, paradójicamente, más aburrimiento. Insiste Pascal:

El único bien de los hombres consiste, por lo tanto, en que se les divierta de pensar en su condición, bien por medio de una ocupación que les aleje de este pensamiento, bien por algún sentimiento agradable y nuevo que les ocupe, o por el juego, la caza, algún espectáculo apasionante y, finalmente, por eso que llamamos diversión. (*Pensamientos*, 136-139)¹⁵⁰

Así transcurre toda la vida: buscamos el reposo atacando algunos obstáculos, y cuando los hemos superado, el reposo se nos hace insoportable por el tedio que engendra. Hay que salir de él y mendigar el tumulto. (*Pensamientos*, 136-139).¹⁵¹

¹⁴⁶ Pascal (2012: 560)

¹⁴⁷ Pascal (2012: 471)

¹⁴⁸ Pascal (2012: 385)

¹⁴⁹ Han (2018: 111)

¹⁵⁰ Pascal (2012: 386).

¹⁵¹ Pascal (2012: 388).

¿No recuerda esto al lamento horaciano: cuando estoy en la ciudad quisiera estar en el campo y en la ciudad, cuando estoy en el campo? Lamento que, por cierto, también repetirá Thomas Bernhard: «cuando estoy unos días en Viena tengo que huir a Nathal, [...] cada quince días huyo de Nathal a Viena y luego otra vez de Viena a Nathal».¹⁵² Podríamos resumir —mucho— la postura de Pascal diciendo que, en su opinión, el ser humano es estructuralmente propenso al aburrimiento y se ve abocado a buscar constantemente refugio en aquello (juegos, caza, guerras, vino, sexo, etc.) que aliviane un estado que le resulta insoportable por no hallarle sentido. Sin embargo, sus diversiones sólo le proporcionan un alivio temporal, una felicidad pasajera que rápidamente se diluye en la pérdida de interés por la falta de novedad o de curiosidad, cayendo de nuevo en el aburrimiento, la inquietud y, de nuevo, en el sufrimiento, cuyo único remedio, propone, sería la relación con Dios. Esto se complicará mucho más cuando ese «único remedio» desaparezca en el pesimismo de Schopenhauer y, aún más, tras el anuncio de Nietzsche y la continua secularización de la sociedad.

En esta época, junto al vacío metafísico descrito por Pascal, convive un *ennui* menos profundo o existencial, llamémoslo, más banal, como el que experimentaban en la corte de Versalles y del que La Rouchefoucauld (1613-1680) se quejaría en sus máximas y reflexiones. Cansado, como dice Goodstein, de la actividad social obligatoria, probablemente el duque estaría de acuerdo con Pascal en que las distracciones a las que se recurría para ahuyentar el aburrimiento sólo contribuían a avanzar hacia la muerte evitando pensar demasiado en ella.¹⁵³ No obstante, en una de sus máximas, La Rouchefoucauld considerará el *ennui* extremo la «propia cura» del aburrimiento y, aunque nunca llegó a desarrollar esta idea,¹⁵⁴ es posible relacionarla con el misticismo que Pascal atribuía al aburrimiento más profundo y con la creatividad esplénica que se trató de recuperar en el Renacimiento. Varios siglos después, ha sido de nuevo reivindicada¹⁵⁵ e incluso transformada en una suerte de terapia en los procesos de *mindfulness* que se han puesto tan de moda en algunos ámbitos. En esta ocasión, Kuhn y Goodstein coinciden al considerar que ambos tipos de aburrimiento, el de la corte y el descrito por Pascal, el secular y el religioso, se entenderían mejor si se explicaran desde una perspectiva retórica: para ella, tanto el jansenista como el cortesano son

¹⁵² Sáenz (2004: 96).

¹⁵³ Goodstein (2005: 40).

¹⁵⁴ Algo que también, de alguna manera propondrá Robert Burton (1577-1640) con su *Anatomía de la melancolía* si seguimos en su reflexión a Benvenuto: «Replantea aquí [Burton] una antigua tradición que privilegiaba lo que hoy llamamos una cura homeopática: curar la enfermedad con un fármaco derivado de la propia enfermedad. Escribiendo hasta el cansancio sobre la melancolía, curar la melancolía. Pero esta ambigüedad de la cura —que sana aumentando la enfermedad— se constituye en espejo de la enfermedad misma. Por un lado, se trata de una enfermedad mental que se cura; por otro, se trata de la condición misma de la sabiduría y de la docta amplitud de miras». (Benvenuto, 2015: 63).

¹⁵⁵ «Es posible que el aburrimiento propicie la mejor versión de nosotros mismos, aquella que aspira al riesgo, a la iluminación y a la belleza indescriptible. Si permanecemos sentados por el tiempo suficiente, podremos escutar la llamada del aburrimiento. Con práctica, tendremos la imaginación para emerger del vacío y contestar», Nancy H. Blakey, citada por Hawkins (2016). Es, también, la línea de investigación seguida por Andreas Elpidorou en algunos de sus trabajos: «*The bright side of boredom*» (2014); «*The good of boredom*» (2017) o «*The bored mind is a guiding mind*» (2018), entre otros.

«exploradores del sí-mismo» y ambos tratan de enfrentarse, en su aburrimiento, con «la disolución de la voluntad y los límites de la racionalidad». Lo que ambos demuestran en sus escritos es, de acuerdo con Goodstein, el surgimiento de un nuevo lamento subjetivo, un lenguaje en el que «el discurso de la melancolía se mezcla con una concepción del aburrimiento como experiencia universal». Goodstein insiste, no obstante, en que ambas formas, secular y religiosa, de este malestar pertenecen a un mismo discurso filosófico y advierte que es precisamente «la omnipresencia del discurso sobre el aburrimiento lo que dificulta fijar una perspectiva adecuada desde la que reflexionar sobre la naturaleza de esta experiencia».¹⁵⁶ En ese sentido, insiste la autora, lo que estos discursos demuestran no es la continuidad de la experiencia a lo largo del tiempo sino las diferencias entre sus manifestaciones y la convergencia de distintos lenguajes para reflexionar sobre el malestar subjetivo durante la modernidad. Lo que es innegable, no obstante, es que, independientemente del sujeto que padezca estas formas de malestar y de su carácter religioso o secular hay unos factores que parecen repetirse, así como la necesidad de reflexionar sobre la incomodidad o desasosiego que este malestar produce y que invita a buscar una solución o salida de este, ya sea espiritual o material.

¹⁵⁶ Goodstein (2005: 41).

CAPÍTULO II: LA SOCIEDAD QUE SE ABURRE

El tedio es un «privilegio» del hombre moderno
LARS SVENDSEN — *Filosofía del tedio*

En los tiempos modernos, la cuestión había sido tratada con el nombre de «anomia» o alienación, como un efecto de las condiciones de trabajo capitalista, como un resultado del nivelamiento de la sociedad de masas, como una consecuencia de la disminución de la fe religiosa o el gradual agotamiento de los elementos carismáticos o proféticos, o la falta de atención a los poderes inconscientes, o el aumento de la racionalización en una sociedad tecnológica, o el crecimiento de la burocracia. Sin embargo, a mí me parecía que uno debería comenzar con esta creencia del mundo moderno: o te consumes o te pudres.

SAUL BELLOW — *El legado de Humboldt*

Se diría que nuestra época no osa ya autodefinirse
sino en términos negativos...

JACOBO MUÑOZ — *Figuras del desasosiego moderno*

Todo es aburrido, ¿no es así? Las hojas que caen son aburridas, las hojas que nacen son aburridas, el calor es aburrido, el frío es aburrido. Los relojes que repican son ahurridos, los que lo hacen son aburridos. Tener teléfono es aburrido, no tener teléfono es aburrido. La gente que muere es aburrida, como lo es la gente que no muere.

FRANCIS PICABIA — «M. Picabia se separa de los dadá»

La sensación de desasosiego, de lasitud, de pensar sin poder pensar, de hastío y desesperación ante la falta de interés se consideró, hasta el Romanticismo, un malestar exclusivo del clero, de la nobleza y de algunos poetas, «una suerte de atributo de las clases superiores»,¹⁵⁷ que a partir del siglo XVIII comenzaría a ser extensivo al resto de la sociedad como consecuencia de lo que Goodstein denomina una «democratización del escepticismo».¹⁵⁸ El incremento de los índices de tedio a partir de esta época, reflexiona Svendsen, nos indica «una deficiencia grave en la sociedad o en la cultura como instituciones portadoras de sentido».¹⁵⁹ Y esto, insiste por su parte el sociólogo y filósofo

¹⁵⁷ Svendsen (2008: 26).

¹⁵⁸ «A medida que las certezas del pasado se disolvían en el tumulto del desarrollo moderno, las preguntas que habían estado reservadas a las clases altas fueron penetrando y expandiéndose por toda la sociedad». Goodstein (2005: 21).

¹⁵⁹ Svendsen (2008: 27).

Harmut Rosa entre otros muchos autores, tiene que ver también con el cambio en la percepción del tiempo y de la historia —«la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico»,¹⁶⁰ escribió Octavio Paz— y Rosa, siguiendo a Koselleck, afirma que es a partir de la mitad del siglo XVIII cuando las manifestaciones de esta aceleración comienzan a reflejar con mayor intensidad una sensación de desconcierto o perplejidad, una sensación que se intensificará con la irrupción del tren y con la Revolución industrial.¹⁶¹ La urbanización y la industrialización reconfiguraron la concepción del tiempo, que se convirtió en una sucesión homogénea de momentos vacíos que fue penetrando en la vida cotidiana hasta ser el ánimo predominante en las grandes ciudades. Como consecuencia de la separación entre el espacio histórico de la experiencia y el horizonte de expectativas, la velocidad de todos los aspectos de la vida humana comenzará a acelerarse y la sensación de que el tiempo vuela, de que todo es fugaz, inestable y de que no hay presente ni futuro provocará una nueva forma de impaciencia o desasosiego y, a su vez, un efecto paralizante de «rigidez» y aburrimiento ante las expectativas frustradas de esta aceleración.¹⁶² Ante esta sensación, los intelectuales, entre ellos destacaremos a Kant, animaban a rellenar los momentos vacíos con ocupaciones que permitieran al individuo tener un propósito y, al mismo tiempo, posponer los placeres para asegurar así la idea de un mañana prometedor. Pero, el problema del hombre moderno no sería tanto la amenaza de saturarse con distracciones, como temía Kant, sino con el tiempo: aceptar la temporalidad del progreso, mantiene Goodstein, no fue más que una cura para la lucha del individuo con un aburrimiento que, no obstante, democratizó el escepticismo, la idea de que la experiencia humana no tenía sentido.¹⁶³

***Cándido* y la elección del dolor**

En su obra más famosa, *Los viajes de Gulliver* (1726), Jonathan Swift describe en su último viaje el encuentro del viajero con unos seres fantásticos, los *Houyhnhnm*, unos equinos de una gran sabiduría que viven en una sociedad guiada por los ideales de la Ilustración, en contraste con los *Yahoos*, unos seres de apariencia simiesca, caracterizados por la codicia o la violencia y que resultan estar aquejados de una extraña crisis que se manifiesta con gruñidos y lamentos. De acuerdo con Kuhn, es evidente que lo que padecen los *yahoos*, trasuntos, por otra parte, de la raza humana, es el *spleen* que aquejaba a la sociedad inglesa de entonces y que llegó incluso a denominarse *the English Malady*. El aburrimiento era, si me aceptan como muestra este botón, un tema que comenzó a estar cada vez más presente en los pensadores y escritores ilustrados y seguirá así hasta que, según Spacks, diera la sensación de que «toda escritura —al menos desde 1800 o así— es sobre aburrimiento».¹⁶⁴ la omnipresencia del discurso del aburrimiento a la que también alude Goodstein.

¹⁶⁰ Paz (1990: 23).

¹⁶¹ Rosa (2015: 14).

¹⁶² Rosa (2015: 44-45).

¹⁶³ Cf. Goodstein (2005: 405).

¹⁶⁴ Spacks (1996: 1).

Para el crítico británico Oswald Doughty, la enfermedad de la que se aquejaban los ingleses del siglo XVIII —y que Swift atribuía en su sátira de la sociedad inglesa a las mentes retrógradas de los *yahoos*—, no se diferenciaba mucho de la que ya había descrito en 1651 Robert Burton en *Anatomía de la melancolía* y que unos diez años después ya se habría convertido en una «queja de moda».¹⁶⁵ En su ensayo, Doughty recuerda las palabras de Sir William Temple, quien consideraba que el *spleen* podría nacer de la incertidumbre provocada por los cambios constantes del clima inglés a lo largo de todo el año, y cómo eso afectaba el ánimo de la sociedad inglesa, especialmente a aquellos con temperamentos más delicados: «esto hace que nuestros humores se desequilibren, nuestras pasiones sean inconstantes, nuestros objetivos, inseguros, y nuestros deseos, planos».¹⁶⁶ El número de tratados y escritos sobre la enfermedad se multiplicaron entonces proponiendo algunos posibles remedios y curas para este mal que el médico Sir Richard Blackmore, en su tratado sobre el *spleen* y sus vapores¹⁶⁷ lo definiría como la «afección hipocondríaca e histérica» que, de todos los trastornos que entonces trastornaban al cuerpo y a la mente de los ingleses, era el más temido y extendido entre los ciudadanos. Blackmore lo denominó *English Spleen* hasta que, en 1733, el doctor George Cheyne lo popularizara como la *English Malady*, enfermedad de la que también se harían eco las novelas inglesas de la época quizás, sospecha Doughty, por el deseo de muchos autores de escapar de su propio tedio.¹⁶⁸ Así, recupera las palabras de Laurence Sterne cuando, al referirse a su más célebre obra, el *Tristram Shandy* (1759), declaraba: «si está escrita contra algo [...] está escrita contra el *spleen*».¹⁶⁹

Mientras, en el continente europeo, Kuhn considerará a Voltaire «el primer esteta del *ennui*», y su novela *Cándido* (1759) podría interpretarse, en su opinión, como un tratado sobre este fenómeno¹⁷⁰ en el que además de ilustrar los efectos del aburrimiento, demuestra la imposibilidad de las personas de permanecer en un estado de calma o reposo, esto es, sin hacer nada. El término *ennui*, que, como ya se ha comentado, había nacido en la primera mitad del siglo XII con el significado de «*tristesse profonde, chagrin, dègout*»¹⁷¹ para expresar en las *chansons* una forma de dolor particularmente asociada a la pérdida de un ser querido, en el siglo XVII había adquirido un sentido más amplio como «*lassitude d'esprit, manque de goût, de plaisir*»¹⁷² que se reduciría en el XVIII cuando la *Enciclopedia* lo incluyera como un término de filosofía moral: ni dolor ni tristeza, sino

¹⁶⁵ «Cuando Geta, en *Pandora*, de Sir William Killogrew, dice de Lonzartes: “Solo algunas emanaciones de su corazón, señora, hacen que su corazón se adormezca: es el denominado *spleen* que está últimamente tan de moda”, sabemos que tan pronto como en 1664 el *esplín* se había convertido en una queja en boga». Doughty (1926: 257-8).

¹⁶⁶ En Doughty (1926: 258).

¹⁶⁷ «A Treatise of the Spleen and Vapours», publicado en 1725. Para un estudio de este tratado ver Gattinoni (2018).

¹⁶⁸ Una idea que Spacks (1996) defenderá a lo largo de todo su estudio: escribir para resistir el tedio. Lo veremos en la segunda parte de este trabajo.

¹⁶⁹ Doughty (1926: 262).

¹⁷⁰ Kuhn (1976: 148).

¹⁷¹ Tristeza profunda, dolor, asco.

¹⁷² Cansancio mental, falta de gusto o de placer.

«una privación de todo placer» en el que «un malestar o aversión se apodera del alma», y que los enciclopedistas considerarán «el enemigo más poderoso de nuestro ser y la tumba de nuestras pasiones».¹⁷³

El aburrimiento se sigue considerando en estos años responsabilidad del individuo, pero ya no como un pecado, sino como una falta ética y moral puesto que el trabajo, como venía defendiendo el protestantismo y el ascenso de una burguesía ‘hecha a sí misma’, dignifica: «el hombre aburrido que insiste en que nada le interesa niega la disciplina de la fe y la obligación de las ocupaciones»,¹⁷⁴ una falta asociada, también, a la nueva concepción del tiempo que se mencionaba al principio. De modo que el pensamiento ilustrado y, sobre todo, uno de sus mentes más brillantes, la de Kant, defenderá la necesidad de «llenar el tiempo con ocupaciones que avancen metódicamente y tengan por consecuencia un gran fin propuesto (*vitam extendere factis*)» puesto que este «es el único medio de estar contento con la propia vida y al mismo tiempo saciado de vivir».¹⁷⁵ El trabajo se consideraba, pues, como algo no solo positivo sino redentor: permite ocupar el tiempo de una manera provechosa y escapar del tedio porque, entre otras ventajas, al ser una «ocupación molesta», «solo satisfactoria por su resultado»,¹⁷⁶ torna placentero el reposo. Un reposo constante, permanente, igual que si lo fueran las distracciones, pronto dejaría de gozarse y se volvería carente de sentido, aburrido.

Rescato a modo de ejemplo uno de los párrafos de la célebre novela de Voltaire, al que también remite Kuhn, que refleja a la perfección esa intolerancia hacia el aburrimiento por inactividad. El párrafo pertenece al último capítulo en el que Cándido ha logrado casarse con Cunegunda y vive en compañía de los filósofos Pangloss y Martin, con Cacambo y con la anciana, juntos, pero no felices como podría esperarse después de todas las aventuras que han compartido. En lugar de tranquilos, los días fueron tornándose más desapacibles e insoportables debido a la falta de estímulos, debates o discusiones, de modo que un día la anciana preguntó:

Me gustaría saber qué es peor, ¿ser violada cien veces al día por piratas negros, que te corten una nalga, pasar por las baquetas de los búlgaros, ser azotada y ahorcada en un auto de fe, ser disecada, remar en galeras, en fin, padecer cuantas desventuras hemos pasado, o estar aquí sin hacer nada?¹⁷⁷

Es una gran pregunta, le responderá Cándido. El hombre, le responderá Martin, «ha nacido para vivir en las convulsiones de la inquietud o en el letargo del tedio»,¹⁷⁸ si bien parece decantarse por la primera de estas opciones:¹⁷⁹ la inquietud o la «agitación» como

¹⁷³ En Goodstein (2005: 109).

¹⁷⁴ Spacks (1996: 33).

¹⁷⁵ Kant (§61; 1991: 161).

¹⁷⁶ Kant (§60; 1991: 158).

¹⁷⁷ Voltaire (1879, cap xxx)

¹⁷⁸ Voltaire (1879, cap xxx)

¹⁷⁹ En este sentido, parece oportuno recordar la reflexión de Sanz (2021), cuando, en su análisis crítico sobre la enfermedad lamenta que no se recurra más a la duda como herramienta de liberación: «toda emancipación empieza por ejercer la capacidad de poner entre paréntesis la realidad que nos constriñe» y,

la llamaría Ortega y Gasset,¹⁸⁰ cualquier cosa que lo saque de su «ensimismamiento», ya sea «ser azotado y ahorcado en un auto de fe» como parece extrañar el personaje de la vieja de *Cándido*; ya sea la barbarie, como reclamará Théophile Gautier;¹⁸¹ o un ataque de los tártaros como deseará Giovanni Drogo en la novela de Buzzati.¹⁸² Hasta el horror será un refugio, un oasis, para quienes se hallen perdidos en desiertos de aburrimiento, lamentará Baudelaire¹⁸³ (quien, por cierto, dedicó *Las flores del mal* a Gautier). Cualquier cosa: dolor, pena o, mucho mejor, el atontamiento o estado semi-catatónico en el que muchos parecen entrar con el entretenimiento,¹⁸⁴ cualquier cosa antes que aburrirse. El alma, había escrito el abad Du Bos a principios del siglo XVIII, en 1719, tiene necesidades, como el cuerpo, y una de sus grandes necesidades es mantener ocupada constantemente la mente puesto que el aburrimiento que le sobreviene cuando se encuentra inactiva es tan desagradable que prefiere buscar experiencias emocionales de cualquier tipo, aunque estas le provoquen dolor.¹⁸⁵ Esta idea, que dejó expresada en *Reflexions Critiques sur la*

sin embargo «[i]mpera... una tendencia a la cómoda dispersión y a las opiniones superfluas, lo que equivale a decir que prima una afición por los argumentos insulsos y triviales; en pocas palabras: nos encanta ser seducidos por la posibilidad de abandonarnos al estiracote» (2021: 27). Una tendencia que también se observa en el individuo aburrido que preferirá, como decimos, cualquier cosa, aunque esta sea perjudicial o banal, antes que el ensimismamiento que este estado con tanta incomodidad le produce.

¹⁸⁰ Ortega y Gasset (1983: 299).

¹⁸¹ «¡Antes la barbarie que el tedio!», citado en Steiner (2013: 23): «Si logramos comprender las fuentes de ese perverso anhelo, de ese prurito del caos», dirá el crítico literario, «estaremos más cerca de comprender nuestro propio estado y las relaciones de nuestra situación con el acusador ideal del pasado».

¹⁸² Buzzati (2006).

¹⁸³ «Un oasis de horror en desiertos de aburrimiento», verso que pertenece al poema «El viaje», de Charles Baudelaire, incluido en *Las flores del mal* (1991: 483-495), y que Roberto Bolaño utilizará como epígrafe para su novela *2666*, en la que, defenderemos, se denuncia cómo la banalización de la violencia deriva en un aburrimiento que anula cualquier capacidad crítica y de reacción de la sociedad testigo de la barbarie. Otro tipo de barbarie que también podemos asociar con el aburrimiento es la de Patrick Bateman, protagonista de la novela *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, un ejecutivo de 26 años egresado de Harvard, soltero, que vive en el Upper West Side de Manhattan, obsesionado con el cuidado de su cuerpo y con quien se puede mantener una conversación sobre trajes de lana y seda de Emergildo Zegna, de zapatos de Fratelli Rossetti o sobre cuál es la mejor tipografía para las tarjetas de visita —sin duda la Silian Rail Lettering—. Un ejecutivo que entraría dentro del estereotipo que todos asociamos a este tipo de personas si no fuera porque su verdadera satisfacción es torturar, mutilar y asesinar a mendigos, niños y mujeres. Una afición que no cuesta mucho asociar con esa preferencia de la barbarie antes que el aburrimiento que reivindicava Gautier. La novela de Easton Ellis fue en un principio considerada «estúpida y sádica» por el *New York Times* (16/12/1990): «Tan vaga, tan atemática, tan vacía de todo es esta novela, a excepción de la cantidad absurda de detalles sobre ropa de marca, comida y productos de cosmética, que si no fuera la oferta más repugnante de la época, sin duda sería la más divertida», escribía entonces Roger Rosenblat. Organizaciones de mujeres propusieron boicotear la novela e incluso hubo librerías que se negaron a venderla. Sin embargo, ya en el siglo XXI, la opinión sobre el libro cambió radicalmente, un cambio que se debe, sobre todo, a la adaptación cinematográfica que hizo Mary Harron en el año 2000, protagonizada por Christian Bale: «A posteriori, el “American Psycho” se parece bastante a nosotros», titulaba en 2016 Dwight Garner su texto sobre la también adaptación al teatro. El motivo, sugiere el crítico, se debe principalmente a la interpretación cinematográfica que hizo la directora Mary Harron de la novela como una sátira. Algo que, probablemente el libro había sido desde un principio.

¹⁸⁴ En *La broma infinita*, de David Foster Wallace, las diferentes tramas o narrativas que la componen giran en torno a la existencia de una película, titulada igual que la novela, llamada en algunos momentos «el entretenimiento», que resulta tan absorbente que hace que sus espectadores entren en una especie de estado catatónico que los conduce a la muerte por inanición.

¹⁸⁵ Du Bos (2007: 40). Un planteamiento que Voltaire plasmaría en *Cándido*, como vimos unas líneas más arriba, y que de alguna manera se anticipa a los numerosos estudios psicológicos que asocian el aburrimiento con la violencia y las adicciones (sustancias tóxicas, videojuegos, sexo, internet) y otro tipo de experiencias, incluso autolesivas. Así, Nederkoorn, Vancleef et al. (2006) comprobaron cómo los

Poësie et sur la Peinture,¹⁸⁶ y en la que, sin duda, reverberan ecos del pensamiento pascaliano, la recuperará Kant cuando hable de aquellos a quienes el «dolor del presente»¹⁸⁷ no les impulsa a ninguna actividad y este se convierte en un dolor negativo: un aburrimiento o «vacío de sensaciones» que antes lo impulsará «a hacer algo que le perjudique que a no hacer absolutamente nada».¹⁸⁸ Con esta idea ilustrada de que el tiempo debe ser empleado y no desperdiciado, Pangloss, personaje de *Cándido* deduce que «cuando fue colocado el hombre en el paraíso del Edén fue para labrarlo, *ut operatur eum*, lo cual prueba que no nació para el sosiego». También Martin convencerá: el trabajo «es el único medio de que sea la vida tolerable».

Pocas personas, advertía la *Enciclopedia*, tienen el privilegio de poseer un temperamento capaz de soportar el aburrimiento y, convencidos de su eficacia, Diderot y D'Alembert habían recomendado como alternativa mantenerse activo con estudios y ocupaciones que requirieran un gran esfuerzo meditativo, cultivar desde jóvenes «el hábito de poner las ideas en orden y reflexionar sobre lo que uno lee». En definitiva y lo más importante «evitar la inacción y la ociosidad»¹⁸⁹ [*l'inaction et l'oisiveté*]. «Joven [...] acostúmbrate a amar el trabajo, rehústate deleites»,¹⁹⁰ animaría Kant, porque de esa manera la promesa del ocio se podría mantener en perspectiva y el individuo no se saturaría con el entretenimiento. Meditación y trabajo¹⁹¹ como cura al aburrimiento y así, mientras que la aristocracia «embotada» en el deleite descendía sin remedio a la cueva del *spleen*, la burguesía ascendiente demostraría su aprecio por la vida mediante el esfuerzo meditativo, el trabajo y proyectando sus deseos hacia un futuro que, no tardarían en descubrir sus hijos, no era tan prometedor como confiaban.

En la literatura, los autores se habían mantenido hasta entonces «portavoces de su público», resume Hauser: «ellos aceptaban y sancionaban los criterios estéticos reconocidos por todos, no los inventaban ni los modificaban [...] no pretendían en modo alguno adquirir nuevos clientes o ganar nuevos lectores».¹⁹² Esto les evitaba el «problema

participantes de una prueba de laboratorio, ante una situación monótona y aburrida, optaban por autoadministrarse voluntariamente descargas eléctricas que, probablemente, les ayudaban a romper con esa monotonía. «Entre el dolor y la nada elijo el dolor», preferirá Wilbourne, al final de *Palmeras Salvajes*, de William Faulkner (1954: 148) y lo repetirá, muchos años después, el cantautor español Nacho Vega.

¹⁸⁶ Du Bos (2007).

¹⁸⁷ Según Kant, «somos arrastrados incesantemente en la corriente del tiempo y del cambio de sensaciones unido a ella» y oscilamos entre el deleite («el sentimiento de expansión de la vida») y el dolor (la represión de la vida), de modo que nuestro impulso vital nos lleva a querer salir de un momento presente que nos resulta doloroso seducido por la promesa de un deleite futuro. (1991: 156-7)

¹⁸⁸ Kant (1991: 157).

¹⁸⁹ Citado en Goodstein (2005: 110).

¹⁹⁰ Kant (1991: 165).

¹⁹¹ Aunque rápidamente podríamos remitirnos al *ora et labora* que se le proponía a los monjes para escapar de la acedia, Goodstein aclara que no puede compararse puesto que para los pensadores ilustrados, la prescripción del trabajo se basaba en una psicología materialista que veía las ocupaciones del alma como un fin y no como un medio hacia un fin trascendental. Goodstein (2005: 110). No obstante, no se puede obviar que a lo largo de los siglos el remedio propuesto para este tipo de malestar —sea considerado espiritual o secular— siempre ha estado relacionado con la práctica de actividades que favorezcan la concentración y eviten la dispersión o distracción, como vimos con Lucrecio, Séneca, Petrarca, Pascal, Kant, los enciclopedistas y posteriores pensadores.

¹⁹² Hauser (2004: 250), citando a Sartre y su ensayo *¿Qué es la literatura?*

torturante» de elegir un tema de escritura o de definirse entre los diferentes estratos de la sociedad. Sin embargo, en el siglo XVIII, el público y, con él el arte, se dividió por primera vez: por un lado, la aristocracia conservadora y por el otro, la burguesía progresista que cuestionaba los valores imperantes. Los escritores se ven de alguna manera forzados a posicionarse: continuar satisfaciendo a los estamentos tradicionales —aristocracia, iglesia, nobles— o apoyar la lucha de una clase «oprimida» o, mejor dicho, «que aún no ha conseguido apoderarse del poder».¹⁹³ Se encuentran, entonces, ante una página en blanco que tendrán que ir rellenando junto con esta nueva clase. Dejan de ser portavoces y se convierten en sus maestros y abogados (aunque a partir de 1830 esta situación volverá a cambiar)¹⁹⁴ y las novelas, junto con los tratados religiosos serán, según Goodstein, la fuente de la educación sentimental de la sociedad. De ahí que incluso achacaran al joven Werther haber legado su fatal disposición del ánimo a una generación de soñadores a quienes les provocará el más desafortunado de los resultados:¹⁹⁵ la novela, explica Hauser, se fue convirtiendo en el género literario predominante al expresar «del modo más amplio y profundo el problema cultural de la época: el antagonismo entre individualismo y sociedad».¹⁹⁶ Los sufrimientos de Werther y de René se convertirían en la «biblia» de los jóvenes hasta tal punto que se considera responsables a ambas novelas de inspirar «una epidemia europea de malestar y una rebelión romántica influida tanto por el narcisismo como con el deseo de una realidad más elevada».¹⁹⁷

¹⁹³ Hauser (2004: 251).

¹⁹⁴ Aunque no se centra estrictamente en la literatura, para un estudio del aburrimiento en esta época en París y su repercusión en la sociedad y en la vida política de entonces, ver Lesmes (2018).

¹⁹⁵ Goodstein (2005: 169): «El sufrimiento sin nombre de Werther y el “vague des désirs” del René de Chateaubriand fueron los precursores del “*mal du siècle*” de los románticos». Goethe fue acusado, indica Benvenuto, de ser el responsable de una «epidemia de suicidios entre los jóvenes burgueses émulos del héroe [Werther] [...] En cualquier caso, la muerte literaria de Werther inaugura una larga serie —que dura hasta hoy— de suicidios absolutamente reales de eminentes creadores [...] Tras el Romanticismo, cada intelectual pertenece a una población con riesgo de suicidio» (2015: 68).

¹⁹⁶ Hauser (2004: 273). Para el crítico, las obras de Stendhal y de Balzac son las primeras novelas «que trata[ro]n de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores». Así, Julián Sorel y Matilde de la Mole, Lucien de Rubempré y Rastignac pueden considerarse «los primeros personajes modernos de la literatura occidental, nuestros primeros intelectuales contemporáneos. En ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, y, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que, a nuestro juicio, forma parte de la naturaleza del hombre actual». Con ellos, considera, la novela social «se convierte en la novela moderna por excelencia» y parecerá imposible después de ellas crear y describir a un personaje aislado de su contexto social: «el hecho de la vida social avanza hacia la conciencia humana y ya no es posible en lo sucesivo desalojarlo de ella».

¹⁹⁷ Goodstein (2005: 169-170). Para un análisis del *ennui* en el personaje de Werther y su relación con la obra de Goethe, ver el capítulo «Elegies of Suffering», de Kuhn (1976: 167-218). En el capítulo titulado «Children of the Century», Kuhn seleccionará trece personajes de novelas del siglo XIX —Roquairol von Froulay (de *Titan*, de Richter); Oberman (de la novela homónima de Sénancour); Adolphe (de la novela homónima de Constant); Manfred (poema de Byron); Joseph Delorme (*Vida, poesía y pensamientos de Joseph Delorme*, de Sainte-Beuve); la heroína de *Lélia* (de George Sand); Félix de Vandeness (de *Lirio en el valle*, de Balzac); Octave de T. (de *La confesión de un hijo del siglo*, de Musset); Lenz (de Büchner), Katerina Lvona (o *Lady Macbeth de Mtsenk*, de Leskov); Félicité (del cuento «Un corazón sencillo», de Flaubert) y Lázaro (de *La alegría de vivir*, de Zola), a los que considera la «progenie» de Werther y René y que, en su opinión, comparten «una profunda desilusión y un sentido inquietante de la nada». Todos estos personajes son, de acuerdo con el crítico, representantes de la gran variedad de manifestaciones que puede tener el *ennui* y que permiten apreciar con mayor claridad algunas de sus características esenciales.

La «enfermedad del joven Werther», Leopardi y el «más sublime de los sentimientos humanos»

La Revolución francesa (1789) había despojado a la humanidad de todas las ilusiones con las que había mantenido una vida llevadera, sumergiéndola en el egoísmo y la desesperación. El realismo había registrado la muerte de los dioses en el cielo y el fin de la ilusión en la tierra y esta desilusión adoptaría la forma de un *ennui* filosóficamente justificado y fisiológicamente inevitable. De esta manera entendería Emile Tardieu en su famoso estudio psicológico sobre el aburrimiento, de 1913, este fenómeno que considera ontológicamente inevitable: como parte del discurso decadente que se da en el París del *fin du siècle*, considera que este aburrimiento profundo que experimenta gran parte de la sociedad se debe a un escepticismo generalizado: dios ha muerto y, sin valores, la sociedad buscará su propio beneficio y placer. La democratización del aburrimiento llegará, pues, a la par que la democratización del entretenimiento, de las adicciones y de la violencia como una manera de buscar experiencias nuevas que calmen el tormento que este genera, analiza el psicólogo, aunque, como hemos visto, no sería el primero en señalar esta tendencia.

Efectivamente, el *ennui*, para finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, había traspasado el ámbito literario y había ido penetrando en todos los resquicios de la vida. La noción secular del aburrimiento ya había adquirido una relación más directa con su actual significado, en el que la experiencia de un tiempo demasiado largo se asociaba a la incapacidad de hallarle sentido a la vida. Con los personajes de Werther y René¹⁹⁸ como «representantes del descontento con la realidad que produce un deseo [...] condenado a permanecer insatisfecho»,¹⁹⁹ el aburrimiento como experiencia que distingue al que lo sufre y con la que se subraya su individualidad se mantendrá como un sentimiento constante a lo largo del siglo XIX. La melancolía, sigo aquí a Goodstein, se entendía para entonces como una experiencia ligada al entretenimiento aristocrático y se había quedado, por tanto, obsoleta con la nueva revalorización del trabajo y de los logros individuales. Los «hijos rebeldes» de la burguesía proclamaron, no obstante, su *ennui* pseudo-aristocrático como un modo de contradecir a una sociedad que reclamaba y premiaba el esfuerzo productivo. Su rebelión, no obstante, era demasiado fantasiosa puesto que también ellos, especialmente sus actividades de ocio, dependían del dinero, por lo que fue surgiendo una especie de malestar que Goodstein llama «*ennui of ressentiment*» que se adoptaría como una bandera que el individuo enarbolaba contra el «mundo corrupto».²⁰⁰

«La “enfermedad de Werther” del siglo XVIII simboliza el estado de conciencia de toda una clase» escribe Lepenies, mientras que «el *mal du siècle* es una etiqueta solo para los melancólicos aislados». La melancolía, dice, muta entonces al *spleen* y el melancólico, al

¹⁹⁸ *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe, fue publicada en 1774; *René*, de Chateaubriand, en 1802.

¹⁹⁹ Kuhn (1976: 168).

²⁰⁰ Goodstein (2005: 95).

dandy; «a la literatura burguesa con modos aristocráticos».²⁰¹ Del mismo modo que la burguesía como clase había convertido la melancolía en un signo de distinción espiritual con la que habían querido diferenciarse del aristócrata aburrido y apático, sus hijos rebeldes, los *outsiders* escépticos del siglo XIX, exhibieron sin pudor su aburrimiento del mundo burgués e industrial que habían construido sus padres. El *ennui*, la melancolía revisitada pudiéramos decir, de estos burgueses *rebeldes* que fingían no ser burgueses y a los que Goodstein se refiere como «proto-bohemios»,²⁰² se convirtió en el siglo XIX en «una afirmación estética de la impotencia del individuo ante la arbitrariedad de la existencia moderna». Sin embargo, no pretendían una restauración de los valores ni una comunión sentimental con la naturaleza sino que aceptaban su condición de «criaturas de la ciudad moderna» y se mostraban resignados a su existencia como seres vacíos en un mundo sin sentido,²⁰³ expresándose a través de una nueva retórica que estaría marcada por lo que H.G. Schenk llamó la «irrupción de la irracionalidad» y la consecuente elevación de los sentimientos por encima del intelecto.²⁰⁴ El *spleen*, apunta Doughty, se fusiona con el amor romántico hacia lo sombrío y lo lúgubre volviéndose poético. Ya no se considera una inestabilidad de los humores por culpa de las inclemencias climáticas, sino un efecto de «la irritación del espíritu contra los grilletes de una concepción materialista y poco imaginativa de la razón»²⁰⁵: el *spleen*, con el paso de los años, pasaría de ser considerado un mal físico a una cualidad estética casi definitiva.

El redescubrimiento de lo *sublime* en esta época, definido por Perniola como «el sentimiento que se prueba ante cualquier cosa que es desproporcionada en relación con nuestras facultades sensibles y constituye una amenaza a nuestra incolumidad»,²⁰⁶ un «desagradable placer» que implica «un pliegue de angustia» que, dirá Kant, dominará en el ánimo melancólico de los autores de este siglo, podría considerarse también como un punto de entrada para la consideración del aburrimiento como categoría estética e incluso puede llegar a confundirse.²⁰⁷

Para Sianne Ngai lo sublime podría considerarse la primera «emoción fea» [*ugly feeling*], en el sentido, dice, en que contrasta con las cualidades de lo bello.²⁰⁸ Lo sublime dinámico, definido por Kant²⁰⁹ como esa experiencia abrumadora que surge al enfrentarse el observador a una totalidad que lo invita a tomar conciencia de un modo doloroso de sus limitaciones, podría equipararse en cierto sentido, observa Ngai, con el aburrimiento, estado afectivo en el que también se nos revela nuestra incapacidad para interesarnos, emocionarnos o satisfacernos con aquello que se nos muestra y que nos resulta aburrido, incluso cuando supuestamente debería interesarnos, emocionarnos o satisfacer nuestra

²⁰¹ Lepenies, en Goodstein (2005: 95).

²⁰² Goodstein (2005: 96)

²⁰³ Goodstein (2005: 96).

²⁰⁴ En Goodstein (2005: 125).

²⁰⁵ Doughty (1926: 268).

²⁰⁶ Perniola, citado por Benvenuto (2015: 69).

²⁰⁷ Cf. Benvenuto (2015: 69)

²⁰⁸ Ngai (2007: 265).

²⁰⁹ Kant distingue entre lo sublime matemático, referido a las cosas de gran magnitud o infinitas; y lo sublime dinámico, aquello que posee una fuerza aterradora. Ver Kant (2007).

curiosidad o deseo. Aunque Ngai descarta la posibilidad de sublimar el aburrimiento porque, entre otros motivos,²¹⁰ se trata de un tipo de afecto «lánguido» y, a diferencia de los afectos «vigorosos» que sí pueden ser caracterizados como sublimes, ser conscientes de nuestro aburrimiento «no confirma[ría] la sensación de superioridad del observador sobre el objeto abrumador o intimidante»,²¹¹ es posible que su argumento solo sea válido con respecto a los ejemplos literarios que cita en su análisis (*The Making of Americans*, de Gertrude Stein, entre otros) y, por tanto, no sean generalizables. Partiendo, no obstante, de algunas de las ideas de Hutchings,²¹² cabría preguntarse si el aburrimiento, como artificio, puede llegar a ensimismar al observador/lector al generarle una sensación de vacío y, en ese sentido, ¿no podríamos considerarlo sublime al ser una emoción que da paso, cuando se afronta decididamente, a una mayor comprensión de uno mismo y de la temporalidad asumida, a una posibilidad que por lo regular permanece velada ante el inconmensurable malestar generado por el aburrimiento? ¿Y no sería ese aburrimiento al que se refería Heidegger como *tiefe langeweile*, ese que nos revela el ser en su totalidad?²¹³ Dejaremos la pregunta abierta para tratar de responderla en la segunda parte de este trabajo.

Lo sublime, regresemos a finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX, derivará «en proyección oblicua», como dice Benvenuto, en una poesía y pensamiento pesimistas que tendrán como principales referentes a Giacomo Leopardi y Arthur Schopenhauer. Con ellos, señala, el melancólico ya no será el único héroe o tema de la obra, sino que «las obras se convierten ellas mismas en melancólicas, es decir, pesimistas.²¹⁴ Y el autor deja de escribir de la melancolía para curarse de ella: hace de su propio escepticismo el instrumento de una denuncia de la Verdad».²¹⁵ Detengámonos unos segundos en los dos autores mencionados porque el pesimismo de ambos estará también relacionado con el aburrimiento y su discurso narrativo, como veremos.

Para Leopardi,²¹⁶ el aburrimiento era «*il più sublime dei sentimenti umani*», pero también, coincidiendo con la *Enciclopedia*, lo consideraba «la más estéril de las pasiones humanas»,²¹⁷ hija y madre de la nada, por lo que, siguiendo la línea pascaliana, también creía que esa repulsión connatural que sienten los hombres hacia este estado, hace que

²¹⁰ Alega que lo sublime «solo se aplica a una cualidad o estado de la mente del sujeto y no al objeto que lo provoca» y culmina en lo que Kant llama «intencionalidad subjetiva» que «eleva las energías del alma por encima de su altura habitual y descubre en nosotros una facultad de resistencia [...] que nos da el coraje para medirnos contra la aparente todopoderosa naturaleza» mientras que el aburrimiento, que tampoco podría compararse con la apatía sublime puesto que el aburrido, a diferencia del apático sí siente algo (fatiga, incomodidad, anquilosamiento, frustración...), «inmoviliza y aturde —e indica la incapacidad de otras actividades mentales, incluida la razón, de superar un estado afectivo». (Ngai, 2007: 266-270).

²¹¹ Ngai (2007: 270).

²¹² Hutchings (2012).

²¹³ Ver Heidegger (2014).

²¹⁴ Lo que de algún modo nos permite creer que el aburrimiento también dará lugar a obras aburridas transformándose así en un instrumento igualmente válido para denunciar la Verdad.

²¹⁵ Benvenuto (2015: 70).

²¹⁶ Precursor de la filosofía del aburrimiento, según el crítico Francesc Miquel i Badia consideró el precursor de la filosofía del aburrimiento. En Cassany y Tayadella (2001: 165).

²¹⁷ *Pensieri*, LXVIII.

cualquier situación que rompa la monotonía, aunque parezca «bastante más grave que el tedio», se vuelva preferible e incluso placentera.²¹⁸ El aburrimiento, al que describirá también como «el vacío del alma», no es más que un «deseo de felicidad» nunca satisfecho por completo, «porque el verdadero placer no existe», ni siquiera en los sueños, por lo que, como dirá el espíritu que visita a Torcuato Tasso en su prisión: «la vida humana está entretejida de dolor y aburrimiento». «¿No percibes», continuará convenciéndolo,

que incluso en el momento mismo del disfrute, no importa cuán ardientemente lo hayas deseado o lo doloroso que haya sido conseguirlo, tu mente, no habiendo obtenido una satisfacción plena de esa felicidad, proyecta en un tiempo futuro un disfrute mayor y más completo?²¹⁹

El placer, resume, es siempre algo del pasado o del futuro, nunca del presente, al que solo pertenece la expectativa.²²⁰ Y no hay remedio: dormir, el opio y el dolor parecen ser las únicas soluciones, aunque, de todas, la última parece la más efectiva puesto que quien sufre, dice, nunca experimenta aburrimiento.

De manera casi simultánea y, según mantiene Erasmo María Caro, muy probablemente sin que Leopardi supiera nada al respecto,²²¹ Schopenhauer también había hecho alusión a esta relación entre el sufrimiento y el tedio, y en *El mundo como voluntad y representación* sitúa al ser humano en un inconsolable péndulo que oscila continuamente entre el aburrimiento y el sufrimiento: puesto que nuestros deseos y objetivos son ilusorios, esto es, no existen más que en nuestra conciencia, no conseguirlos nos provoca una sensación dolorosa de falta, de privación o carencia, mientras que conseguirlos nos aburrirá inmediatamente ante la sensación de saciedad. La existencia carece, por tanto, de sentido y, puesto que los ciclos de sufrimiento y aburrimiento son continuos e ineludibles, lo único que nos queda es aceptar estoicamente ese destino. Tratar de evitar el sufrimiento o el aburrimiento es inútil, pero, aun así, el ser humano trata de lograrlo mediante la interacción con otras personas o mediante la creación de mundos imaginarios a los que

²¹⁸ Las contradicciones respecto al aburrimiento en *Zibaldone* son constantes, como ha anotado también Kuhn, quien remite al ensayo escrito por Saint-Beuve: «Leopardi», incluido en *Portraits Contemporains* (1870) [*Retratos contemporáneos*, Austral, 1950], por considerarlo uno de los más completos.

²¹⁹ Leopardi (1882).

²²⁰ Etienne Pivert de Sénancour, en *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1802), explicaba cómo esas expectativas estaban en el origen del *ennui*: «El aburrimiento nace de la oposición entre lo que se imagina y lo que se experimenta, entre la escasez de lo que es y la grandeza de lo que se quiere; nace de la vaguedad de los deseos y de la indolencia de la acción; de este estado de suspensión e incertidumbre donde cien afectos disputados se extinguen unos a otros; donde ya no se sabe qué desear, precisamente porque se tienen demasiados deseos, ni qué querer, porque se tienen demasiados deseos, ni qué querer, porque se querría todo». (1802: 92).

²²¹ Caro (1892: s/p): «En 1818, cuando en la amarga soledad de Recanti se operaba en Leopardi esa fase tan grave que le hacía pasar casi sin transición del cristianismo a la filosofía de la desesperación, salió Schopenhauer para Italia, después de haber remitido a un editor su manuscrito de *El Mundo considerado como voluntad y como representación*. El uno encerrado en la pequeña población que servía de cárcel a su ardiente imaginación, el otro ansioso de la celebridad que había de tardar más de veinte años en llegar, igualmente oscuro entonces, los dos escritores no se encontraron, y es más que probable que Leopardi no leyó nunca a Schopenhauer, cuyo libro no se publicó hasta más tarde, en Alemania».

poder dedicar su tiempo y energía y que serán igualmente decepcionantes. Lo único que nos liberaría, aunque de un modo pasajero y parcial, de esa irracionalidad y ceguera sería, según Schopenhauer, el arte, la experiencia estética:

el resultado de toda captación puramente objetiva, es decir, artística, de las cosas, es una expresión más de la esencia de la vida y la existencia, una respuesta más a la pregunta: «¿Qué es la vida?». — A esa pregunta responde a su manera y con perfecta corrección cada obra de arte auténtica y lograda. Solo las artes hablan en exclusiva el lenguaje ingenuo e infantil de la intuición, no el abstracto y serio de la reflexión: su respuesta es por eso una imagen pasajera, no un conocimiento universal permanente. Así que cada obra de arte, cada pintura, estatua, poema o escena en el teatro, responde esa pregunta para la intuición [...] presentan ante el que pregunta una imagen intuitiva y dicen: «¡Mira aquí, esto es la vida!». — Su respuesta, por muy acertada que pueda ser, asegurará solo una satisfacción parcial, no completa ni definitiva.²²²

Ahora bien, el espectador, el lector, no puede permanecer pasivo ante esta representación de la vida, sino que debe contribuir con sus propios medios a la comprensión e interpretación de la sabiduría que esa obra de arte le está ofreciendo:

Las obras de los poetas, los pintores y los artistas representativos en general, contienen de manera reconocida un tesoro de profunda sabiduría: precisamente porque desde ellas habla la sabiduría de la propia naturaleza de las cosas, cuyas expresiones ellas se limitan a traducir mediante el esclarecimiento y la pura repetición. Por eso, cualquiera que lea un poema o contemple una obra de arte ha de contribuir por sus propios medios a sacar a la luz aquella sabiduría: por consiguiente, solo capta lo que su capacidad y su instrucción admiten; igual que en alta mar un barco solo puede lanzar su sonda hasta donde alcanza su medida. La colaboración del espectador que se requiere para el disfrute de una obra de arte se debe en parte a que esta no puede actuar más que por medio de la fantasía, de ahí que tenga que excitarla y esta no pueda nunca quedar fuera de juego ni permanecer inactiva. Esa es una condición del efecto estético y, por lo tanto, una ley fundamental de todas las bellas artes. Pero de ahí se sigue que en la obra de arte no se puede ofrecer directamente todo a los sentidos, sino solamente lo que es necesario para dirigir la fantasía por el camino adecuado: a esta le ha de quedar algo por hacer y, por cierto, lo último. Incluso el escritor tiene que dejar siempre al lector algo que pensar; pues con gran acierto dijo Voltaire: *Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire*. Mas lo mejor que hay en el arte es demasiado espiritual para ser ofrecido directamente a los sentidos: tiene que nacer en la fantasía del espectador, pero ser generado por la obra de arte.²²³

Esta reflexión de Schopenhauer nos lleva a reivindicar cómo el aburrimiento en tanto que artificio sólo puede entenderse desde una estética de la recepción²²⁴ que,

²²² Schopenhauer (2009: 454).

²²³ Schopenhauer (2009: 455-456).

²²⁴ Veremos posteriormente cómo esa célebre frase de Voltaire, (originalmente «*le secret d'ennuyer est celui de tout dire*») es en cierto modo reformulada por Wolfgang Iser cuando afirma que la satisfacción del lector

como adelantábamos al principio de este trabajo, apueste por la función colaboradora del lector activo que es quien se encarga de completar con su experiencia el sentido del mensaje siempre y cuando acepte el pacto que le establece el autor y que, en el caso del aburrimiento, rompe con la habitual promesa de suscitar y renovar a través de las páginas la curiosidad y el interés. Si, recuperando las palabras de Voltaire, el secreto para aburrir es decirlo todo, veremos cómo mediante diferentes estrategias narrativas los autores jugarán y retorcerán esta posibilidad de decirlo todo sin decir nada para generar con su obra *lo mejor que hay en el arte* y que, en opinión de quien esto escribe, no es otra cosa que insuflar la reflexión sobre los misterios del espíritu humano a través de una conversación íntima con el texto literario.²²⁵

Elogio de la vida hodierna en el *fin de siècle*: Madame Bovary c'est nous

La publicación, en 1859, de *El origen de las especies*, de Charles Darwin, sumado a los muchos avances médicos y científicos que se dieron a lo largo del siglo XIX, pusieron en cuestionamiento las grandes asunciones sobre la existencia humana y, con ellas, las grandes narrativas que la relacionaban con un todo superior. En medio de este auge de la era científico-tecnológica, la seguridad del individuo se tambaleaba y fue reemplazada por una insatisfacción oculta intensificada por un impulso utilitarista.²²⁶ El auge imparable del capitalismo aceleró estos cuestionamientos al debilitar las estructuras sociales sobre las que se apoyaban esas narrativas y al promocionar el triunfo de unos valores utilitaristas y mercantilistas que desembocaron en la hiperactividad y la excitación que caracterizaría la vida moderna. Esta sobreestimulación, analizará Simmel, provocará un tipo de aburrimiento asociado a la conmoción que todos estos estímulos provocan en la sociedad y esto, a su vez, derivará en una neurastenia o apatía por agotamiento mental que, para Simmel, se convertirá en el fenómeno más característico de las urbes.²²⁷

podrá verse frustrada si se le dice «todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión». Iser (1987: 150).

²²⁵ Ver Becerra, Arias, et al. (2013).

²²⁶ Ver Simmel (1976) y el análisis que hace Frisby (1988).

²²⁷ Simmel (2001: 376): «El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanistas es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. El hombre es un ser de diferencias, esto es, su consciencia es estimulada por la impresión del momento y la impresión precedente. Las impresiones persistentes, la insignificancia de sus diferencias, las regularidades habituales de su trascurso y de sus oposiciones, consumen, por así decirlo, menos conciencia que la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, menos que el brusco distanciamiento en cuyo interior lo que se abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen». Las condiciones de las urbes provocan en el individuo, según Simmel, una predisposición anímica que lo convierte en un «espíritu calculador» que trata de defenderse del desarraigo que siente distanciándose al máximo de la profundidad de su personalidad, de manera que la neurastenia o indolencia, como traduce Salvador Mas [*Blasiertheit*], se convierte en el fenómeno anímico característico de la gran ciudad. «En primer lugar, es la consecuencia de aquellos estímulos nerviosos que se mudan rápidamente y que se apiñan estrechamente en sus opuestos [...] Así como un disfrutar de la vida sin medida produce indolencia [neurastenia, hastío], puesto que agita los nervios tanto tiempo en sus reacciones más

Insiste Goodstein en que la modernización no debe entenderse como un proceso deliberado de secularización, pero no cabe duda de que durante el siglo XIX la sociedad europea experimentó una tendencia a reemplazar lo espiritual con lo material, lo cualitativo con lo cuantitativo²²⁸ generando así una falta de asideros en el individuo. El aburrimiento, cuya compleja permeabilidad semántica lo llevará a confundirse con el hastío, la fatiga, la depresión y la neurastenia, seguirá interpretándose desde ambas perspectivas: por una parte, se le seguían atribuyendo implicaciones éticas y epistemológicas, considerándolo un fallo moral que suponía un rechazo a las demandas que la existencia mundana y moderna exigía al individuo; y, por otra, desde un discurso metafísico que lo aclamaba como rebelión existencial.²²⁹ Otro tipo de registro, cuyo antecedente podría remontarse a la denominada *English Malady* y que formaría parte del proceso de medicalización que habían ido experimentando otras emociones como la melancolía o la histeria, consideraba el aburrimiento como una respuesta psico-fisiológica a las realidades de la vida moderna, una forma de desencanto hacia la vida en el mundo industrializado y hacia este incremento de la vida nerviosa de la que hablaba Simmel. Esta última será, por ejemplo, la postura del médico y poeta Alexandre Brierre de Boismont, citado por Goodstein, quien en su estudio *De l'ennui (Taedium Vitae)*, publicado en 1850, analiza testimonios de 237 personas que se habían suicidado «por repulsión a la vida». Brierre concluye que el aburrimiento no debe ser considerado una enfermedad mental, sino moral: «depende más de causas sociales que individuales; es el síntoma de una civilización envejecida y hastiada [...] de decadencia e indiferencia política y religiosa». El problema, defiende, es que se han abandonado las formas tradicionales de vida, los mandamientos «divinos» del trabajo y las generaciones se pierden en un «ensimismamiento improductivo». Pese a que su postura es finalmente religiosa, Goodstein insiste en que su argumento es más psicológico que teológico al interpretar su visión de la búsqueda de un propósito²³⁰ como una defensa de la acción como constante antropológica y, por tanto, convierte la postura de Brierre en un planteamiento proto-sociológico.²³¹

Se responsabilizará del aburrimiento generalizado al trabajo de las fábricas, como manifestación de la fatiga y del agotamiento nervioso, pero también —o sobre todo— al crecimiento exponencial del entretenimiento de masas que no sólo interesaba al capitalismo consumista, sino que insuflaba unas ilusiones y fantasías en los espectadores,

fuertes hasta que finalmente ya no alcanzan reacción alguna, así también las impresiones más anodinas, en virtud de la velocidad y la divergencias de sus cambios, arrancan a la fuerza los nervios respuestas tan violentas [...] que alcanzan sus últimas reservas de fuerzas [...]» (2001: 382-383). Simmel define esta indolencia como un «embotamiento» de los sentidos, una saturación o hartazgo por sobreestimulación que conlleva una sensación de opacidad grisácea a la hora de percibir las cosas: no es que las cosas no sean percibidas, sino que su valor y su significación son percibidos y sentidos como nulos lo que, en la mayoría de los casos, provoca desinterés, apatía, aburrimiento.

²²⁸ Goodstein (2005: 268).

²²⁹ Goodstein (2005: 268).

²³⁰ Algo que ya habían defendido también los pensadores ilustrados, entre los que destacamos a Kant.

²³¹ Cf. Goodstein (2005: 130-131)

a partir de los mundos imaginarios recreados, unas falsas expectativas que contrastaba con la realidad cotidiana y enfatizaba aún más el aburrimiento de lo hodierno.

Herederero del proyecto romántico que pretendía establecer una superioridad espiritual en esa élite de almas sensibles y aburridas ante el sinsentido de la vida moderna cuyo único consuelo parecía ser el arte, el discurso literario fue virando hacia una resignación pesimista como la de Schopenhauer, hacia una experiencia nihilista del aburrimiento cuyos principales exponentes, en esta segunda mitad del siglo XIX, ya cercana al *fin de siècle*, fueron Gustave Flaubert y Charles Baudelaire, quienes con sus obras *Madame Bovary* y *Las flores del mal*, respectivamente, publicadas ambas en 1857, marcaron de manera decisiva el rumbo de la literatura moderna del *fin de siècle*. No podremos dedicarles aquí todo el tiempo deseado, pero de sobra es sabido que Emma Bovary se convertiría en el epítome del sujeto moderno —de modo que los pequeños burgueses parisinos hubieran podido aclamar a coro aquello de «Madame Bovary somos todos»—, cuyo malestar, significativo y superficial al mismo tiempo, representa todo aquello que la sociedad echa en falta en la vida moderna. Se trata de un aburrimiento que la lleva a buscar remedios pasajeros —de cuya ineficacia se venía advirtiendo desde el siglo XVII o incluso antes— y, finalmente, destructivos. Sujeto y objeto del aburrimiento que se experimenta en la época, Emma Bovary es al mismo tiempo heroína y chivo expiatorio de la ironía con la que Flaubert se burló y criticó a su mundo.²³²

A medida que la sociedad industrial y moderna iba desarrollándose y la urbanización iba expandiendo sus tentáculos grises a lo largo y ancho de los territorios, el problema del aburrimiento, decíamos, fue emergiendo hasta convertirse en un fenómeno de masas. Cada vez más presente en el vocabulario de escritores, artistas, científicos, políticos e historiadores, el aburrimiento se convirtió en un modo de expresar un malestar generalizado, pero también de comprender cómo la experiencia humana iba transformándose al ritmo de las ciudades. El aburrimiento fue penetrando en los discursos como un modo de describir el decaimiento, el agotamiento, la depresión y la neurastenia, pero también la fatiga que se asoció y se sigue asociando²³³ con el trabajo monótono y repetitivo de las fábricas.

²³² Son numerosos los estudios sobre el *ennui* en *Madame Bovary* y en la obra de Baudelaire (en *Las flores del mal* y *El spleen de París*, principalmente). Destaco, por mencionar algunos de los que comparan a ambos autores, los trabajos de Legouhy (1985) y Sjöblad (2016). Por otra parte, como indica Spacks, el aburrimiento de Emma Bovary es un aburrimiento que «había existido desde mucho tiempo atrás» e incluía a muchos miembros de un mismo club. Las protagonistas de las novelas de Jane Austen, Maria Edgeworth y Susan Ferrier ya habían reflejado el aburrimiento de sus vidas forzosamente «ordinarias y aburridas, condenadas a propósitos triviales» (Spacks, 1996: 180). Un aburrimiento similar será el de Ana Ozores, en *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, estudiado por Núñez (2002) y, posteriormente, el de Clarisa Dalloway, en *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf. Diferente será el que retrate Rosa Chacel en la biografía novelizada que escribió de Teresa Mancha, amante de Espronceda, a quien también describe como una mujer que sufre de un aburrimiento profundo, pero completamente apartada de los modelos femeninos del siglo XIX (Chacel, 2007). Para un estudio del aburrimiento en los personajes femeninos de principios del siglo XX, ver Pease (2012).

²³³ Fatiga y aburrimiento, considerados sinónimos en el siglo XIX se siguieron asociando con las labores repetitivas a lo largo del siglo XX (Wyatt y Langdon, 1937), siendo objeto de estudio por su efecto en el

Seán Desmond Healey fue uno de los primeros teóricos del aburrimiento en tratar este fenómeno con un sentido cultural más amplio. Mientras que otros autores, como Wenzel o Kuhn habían escrito sobre el aburrimiento desde un punto de vista esencialista, para Healey este malestar que ya se apreciaba en la literatura del mundo antiguo se había extendido como una queja generalizada en el siglo XVIII, había emergido como una condición normalizada en el siglo XIX hasta, finalmente, llegar a ser una «condena» para la sociedad del siglo XX. Argumentaba que el aburrimiento era, en parte, consecuencia del ascenso del individualismo, hasta que con la muerte de Dios sobrevino la alienación del individuo, la futilidad de la existencia y el aburrimiento, como hoy lo conocemos. Spacks,²³⁴ a quien ya hemos citado, añadiría la perspectiva de género para tratar el aburrimiento de las protagonistas femeninas de las novelas inglesas escritas en los siglos XVIII y XIX, y sería Goodstein²³⁵ quien marcaría casi definitivamente la tendencia de los estudios teóricos sobre este fenómeno.

Resulta imposible, argumenta esta última autora, y a ella se unirá, entre otros estudiosos del aburrimiento, Gardiner, desligar el aburrimiento moderno de dos transformaciones esenciales de la modernidad desencadenadas a partir de dos grandes acontecimientos: la Revolución industrial y la proclamación de la primera República francesa. Según la primera autora, los procesos de transformación culturales y sociológicos ligados a estos episodios de la historia derivaron, entre otras consecuencias, en la progresiva racionalización y desencanto de la sociedad y en lo que se refiere como una progresiva «democratización del escepticismo», en un cambio en la concepción y en la forma de experimentar el tiempo, que pasó a ser lineal o, en palabras de Benjamin, «vacío, homogéneo». Las actividades humanas se vieron cada vez más sometidas a un formato de hora universal y los momentos, especialmente bajo el yugo del trabajo industrial, se volvieron repetitivos, perfectamente intercambiables unos con otros y carentes de sentido alguno de modo que «cada día parece ser la sucesión de momentos idénticos en un movimiento lineal irreversible».²³⁶

No obstante, el aburrimiento no puede achacarse tan solo a la ejecución de actos repetitivos o monótonos. Si estamos de acuerdo con las conclusiones de los análisis que Henri Lefebvre, junto a Catherine Regulier hizo de los ritmos de la ciudad o «ritmoanálisis», tendremos que aceptar que las rutinas habituales y las tareas repetitivas son aspectos centrales en la vida cotidiana de todas las sociedades. Es cuando esta rutina proviene de una «obligación o una imposición externa»²³⁷ y no de ciclos orgánicos o de los biorritmos de las personas, que podríamos decir que se convierte en algo problemático.

desempeño laboral de controladores aéreos (Thackray, 1980); en el ámbito educativo (Kallio, 2006) o en el informático y electrónico (Pan, Shell y Scleifer, 2009), entre otros.

²³⁴ Spacks (1996).

²³⁵ Goodstein (2005).

²³⁶ Gardiner (2016: 176)

²³⁷ Ver Lefebvre y Regulier (1992).

Además de un cambio en la percepción del tiempo, la modernidad, de la mano de la implacable urbanización de los núcleos de población, también supuso, como advirtió George Simmel, la descomposición de millones de comunidades locales y su mezcla en un enorme crisol donde había que esforzarse no tanto para sobrevivir —que también—, sino para poder alcanzar el éxito prometido. En las metrópolis del siglo XIX, los vínculos tradicionales de identidad fueron devorados por el continuo bombardeo de actividades comerciales y esto trajo consigo nuevas distracciones y formas de entretenimiento, la reivindicación de las actividades en las plazas públicas y las grandes avenidas con cafés y teatros, pero también una actitud apática hacia el otro, la neurastenia y el deseo u obligación al anonimato. Una nueva masa de personas compuesta por diferentes clases sociales y etnias emergió a partir de estos momentos al tiempo que surgía una cultura popular para satisfacerla.

A medida que el progreso científico avanzaba se extendía la sensación de que los lazos que habían mantenido compacta a la sociedad se desintegraban. Esta crisis fue avivada por la rápida consolidación y expansión del capitalismo industrial que, a su vez, fomentó el utilitarismo instrumental y la búsqueda a toda costa del interés propio. En resumen, podría decirse que el siglo XIX estuvo marcado por el triunfo de lo material sobre lo espiritual, lo objetivo sobre lo subjetivo, de la cantidad sobre calidad. Todos estos factores constituyeron el caldo de cultivo idóneo para la expansión de un sentimiento general de apatía y la propagación de una especie de frustración y desesperación que Max Weber llamó «desencanto con el mundo» y con el que arrancó el siglo XX. Pensadores como Emilé Durkheim y Ferdinand Tönnies dedicaron gran parte de su trabajo a analizar las causas y consecuencias de todos estos cambios y no fueron los únicos en tratar este malestar generalizado, ora llamémosle desencanto con el mundo, ora apatía o aburrimiento. De acuerdo con Goodstein, estos temas fueron debatidos en una gran variedad de formas culturales y literarias configurando así una nueva «retórica reflexiva» que contemplaba tanto la naturaleza de esta crisis personal y subjetiva del individuo como el cada vez más amplio malestar sociocultural de la población. El escepticismo, potenciado por las investigaciones racionales que impulsó la Ilustración, y el sentimiento nihilista que marcó la ciencia del momento dieron lugar a un agnosticismo ético y epistemológico respecto a las preguntas cruciales sobre la existencia (que, para entonces, ya no eran cuestiones reservadas a una minoría burguesa letrada, sino que toda la población podía tener acceso a ellas gracias a los principios educadores de la Ilustración). Y todo esto condujo, como venimos repitiendo, a lo que Goodstein denominó «democratización del escepticismo».

Este marco de explicaciones materialistas, seculares y científicas se aplicó también al aburrimiento, lo que implicaba pensarlo desde una retórica reflexiva que no se había usado anteriormente, cuando se reflexionaba sobre la acedia o la melancolía, y que suponía romper con las connotaciones religiosas o metafísicas que podían tener términos como la acedia, el *ennui* o el *spleen*. El aburrimiento se vio entonces como el resultado de un agotamiento nervioso, de acuerdo con Simmel, de una sobre-estimulación de los sentidos y no tanto como un fallo o falta moral, como se había entendido hasta entonces.

Se empezó a entender como un extrañamiento que marca una profunda crisis de la subjetividad y que está irremediabilmente ligado a los flujos y reflujos del día a día impuestos por la modernidad.

Esta saturación sensorial serviría de base a Walter Benjamin y Sigfred Krakauer para desarrollar sus planteamientos sobre la distracción, la estimulación y el shock producido por los nuevos medios técnicos. Para ambos autores, el aburrimiento será un concepto clave para entender y explorar la subjetividad moderna si bien, mientras Benjamin lo relaciona con el vacío y el hastío, Krakauer incidirá en el papel del ocio, de la distracción y en sus consecuencias pues, advierte, «[e]l mundo se cuida de que uno llegue hasta sí mismo, y acaso de que tampoco se tome ningún interés en él —el mundo está mucho más interesado en que uno se aburra de él tanto como finalmente merece, que en propiciar un verdadero sosiego»²³⁸ y al final vivimos «la apariencia de una vida que a nadie pertenece y que a todos consume».²³⁹ Por eso el aburrimiento, el aburrimiento personal, propone, es la única actividad que verdaderamente puede llamarse propia:

Si uno no se aburriese, es de presumir que ya no estaría presente en absoluto y, por lo tanto, sólo sería un objeto más del aburrimiento, como al principio se afirmó — ya resplandezca sobre los tejados o transcurra como cinta de cine. Pero si se está presente, entonces uno debe aburrirse por fuerza del abstracto estrépito que le rodea, que no soporta que uno exista, y aburrirse de sí mismo, de existir en él [...] si se tiene paciencia, aquella paciencia que forma parte del aburrimiento legítimo, se experimentan dichas que casi no son terrenales. Aparece un paisaje en el que se pavonean multicolores pavos reales, donde se inclinan imágenes humanas que son almas plenas, y mira, también tu alma se hincha y tú nombras extasiado lo siempre añorado: *la gran pasión...*²⁴⁰

Podríamos entonces decir que la modernidad, además de *democratizar* el escepticismo, también democratizó de alguna manera el sentimiento de estar aburrido, convirtiéndolo no sólo en un temple presente en todos los niveles sociales y plagando, por seguir con el símil biológico de Benjamin,²⁴¹ las sociedades occidentales, sino también en un sentimiento reconocible e identificable por las masas. Las teorías de la secularización, del cansancio de la sociedad²⁴² y, posteriormente, de la aceleración social²⁴³ terminarían de completar el corpus de causalidades de esta afirmación. Sin embargo, el aburrimiento, plantea Krakauer, sería el estado que, si es legítimo, permitiría tomar conciencia de la lógica de la distracción en la que nos hemos visto inmersos y del consecuente aburrimiento manufacturado, algo que también denunciarán los situacionistas franceses y que, creemos, podría ser uno de los factores desencadenantes del uso del aburrimiento

²³⁸ Krakauer (2006: 182).

²³⁹ Krakauer (2006: 183).

²⁴⁰ Krakauer (2006: 185-186).

²⁴¹ Quien en su *Libro de los pasajes* define el aburrimiento como una plaga que había comenzado a extenderse en la sociedad a partir de 1840. Cf. Benjamin (2005: 134)

²⁴² Han (2012)

²⁴³ Rosa (2015, 2016).

como un modo de combatir, por parte de las vanguardias históricas y las manifestaciones artísticas anti-narrativas, la concepción dominante del tiempo.²⁴⁴

«*Here we are now, entertain us*»: la broma infinita del ocio y el legado de Humboldt

«El futuro será muy aburrido», vaticinó en 1986 el escritor James Graham Ballard en una entrevista en la que añadía que «lo que deberíamos temer del futuro no es que algo horrible pase, sino que no pase nada».²⁴⁵ El autor británico, a quien algunos denominan el oráculo de Shepperton por lo acertado de sus distopías, no era, por aquel entonces, el único consternado por el acecho del aburrimiento. Tampoco el primero en expresarlo. «La humanidad sufrirá terriblemente de la enfermedad del aburrimiento, una enfermedad que se extenderá e intensificará cada año»,²⁴⁶ predijo en 1964 Isaac Asimov, también considerado visionario por sus ficciones. El aburrimiento, según ambos escritores, sería ineludible en el futuro por venir y, una vez más, acertaron.

En un artículo de 1976 de la revista *Reader's Digest*, titulado «Cómo lidiar con el aburrimiento», se leía:

Pese a la extraordinaria variedad de distracciones y recursos, su frenesí por los espectáculos y su búsqueda febril de entretenimiento, AMÉRICA SE ABURRE. El enorme esfuerzo que se hace en Estados Unidos para contrarrestarlo no ha servido y el aburrimiento se ha convertido en *la enfermedad de nuestro tiempo*.²⁴⁷

Como advirtió el sociólogo Sean Desmond Healey —quien recupera parte del artículo—, resulta cuando menos paradójico que la sociedad disponga cada vez de un mayor número de opciones para su entretenimiento y, en cambio, aburrirse sea tan inevitable.²⁴⁸ De hecho, considera «emblemático» que ese mismo año una de las novelas más celebradas fuera *Humboldt's Gift* (Premio Pulitzer en 1976), de Saul Bellow, cuyo protagonista, precisamente, se plantea escribir un ensayo sobre el aburrimiento y reflexiona a lo largo de toda la novela sobre ello. Es, precisamente, en esta novela donde encontramos algunas ideas que explican tanto la paradoja planteada por Healey, como las profecías de Ballard y Asimov:

²⁴⁴ Ver Capdevila (2015).

²⁴⁵ Ballard en entrevista con Norlund (1986: 228).

²⁴⁶ Asimov (1964): «[...] Esto tendrá serias consecuencias mentales, emocionales y sociológicas y me atrevo a decir que la psiquiatría será, con diferencia, la especialidad médica más importante en 2014. Los pocos afortunados que puedan involucrarse en trabajo creativo de cualquier tipo serán la verdadera elite de la humanidad pues solo ellos harán algo más que servir a una máquina».

²⁴⁷ *Reader's Digest*, febrero de 1976. Citado en Healey (1984: 36). El autor pretende mostrar que los efectos del aburrimiento no preocupaban «solo a unos pocos intelectuales y estetas» sino que era una percepción mucho más generalizada. El *Reader's Digest* es una publicación estadounidense de temática general, fundada en 1922. Hasta 2009 fue la revista más leída en los hogares de Estados Unidos y actualmente tiene una difusión internacional que alcanza a más de 40 millones de personas en 21 países.

²⁴⁸ Healey (1984: 9)

Hoy día se exige *un avance rápido*, un resumen, *la vida a la velocidad del pensamiento más intenso*. A medida que, gracias a la tecnología, nos acercamos a la fase de la realización instantánea, de la realización de los eternos deseos o fantasías humanas, a *la abolición del tiempo y el espacio*, el problema del aburrimiento únicamente puede intensificarse. El ser humano, cada vez más oprimido por las singulares condiciones de su existencia —un ciclo de tiempo para cada uno, una única vida por cliente—, tiene que pensar en el aburrimiento de la muerte [...] Para todas esas personas que ansían un interés y una variedad constantes, ¡qué aburrida ha de ser la muerte!²⁴⁹

Charles Citrine, el narrador, se refiere claramente a los efectos de la modernidad que, como hemos visto, tanto tienen que ver con el fenómeno del aburrimiento: el ritmo cada vez más acelerado de la vida, tan rápido como *el pensamiento más intenso* que podamos tener, amenaza con sumirnos en un estado de aburrimiento cada vez más intenso. Para él, «acostumbrado al aburrimiento» por sus años en Chicago, el origen del hastío se encontraba en «(1) la falta de una conexión personal con el mundo exterior» y «(2) un ego excesivamente preocupado por su imagen»,²⁵⁰ ambas causas relacionadas con las consecuencias de la modernidad. Esa falta de conexión, Rosa la atribuye a la aceleración social que, argumenta, produce, paradójicamente, una sensación de rigidez que acarrea consigo apatía y aburrimiento,²⁵¹ pero también una vivencia superficial de las experiencias con las que ocupamos nuestro tiempo, lo que afecta no solo a nuestra conexión con el mundo, sino en la construcción de nuestros recuerdos y memoria.²⁵²

Si bien ya nadie duda de que la aceleración es una característica básica de la modernidad y que esa velocidad puede considerarse responsable de gran parte de los problemas que actualmente afrontan nuestras sociedades (económicos, políticos, económicos e identitarios), como bien argumenta Rosa, existe otra parte fundamental del diagnóstico de nuestra época —ya adelantada por Max Weber y Alexandre Kojève— que se corresponde con una sensación de rigidez social, una «cristalización de las formaciones culturales y estructurales [...] en la[s] que nada esencial cambia y nada nuevo ocurre».²⁵³ Todas nuestras energías utópicas, explica, parecen haberse agotado porque tenemos la sensación de que ya se ha intentado todo. Es el fin de la historia, como anunciaba Fukuyama, o el eterno retorno a lo mismo de siempre de Nietzsche, que amenaza con expandirse como un aburrimiento infinito. Lars Svendsen lo explica así:

El tedio suele surgir cuando nos resulta imposible hacer lo que queremos, Pero, ¿qué ocurre cuando ignoramos lo que queremos hacer, cuando perdemos la orientación en la

²⁴⁹ Bellow (2011: s/p). El destacado es mío.

²⁵⁰ Bellow (2011: s/p). Para un análisis del aburrimiento en Bellow, ver Leroux (2008)

²⁵¹ Ver Rosa (2015).

²⁵² Ver Rosa (2016).

²⁵³ Rosa (2015:15).

vida? Entonces caemos en ese tedio profundo que se asemeja a la apatía, pues no hay punto de apoyo para la voluntad.²⁵⁴

La trampa que nosotros mismos nos hemos tendido es insoslayable: más allá de nuestra cotidianidad imaginamos un océano de posibilidades infinitas con las que rellenar (y satisfacer) nuestra corta vida. Pero por más que nos esforcemos, por más que corramos, por más que aceleremos para acercarnos a todas esas posibilidades, pareciera que siempre es lo mismo, es como si corriéramos dentro de una especie de rueda de hámster adaptada a nuestro tamaño²⁵⁵ en la que, al mismo ritmo que la energía, se nos van agotando la curiosidad y el interés por alcanzar una cada vez más difusa línea del horizonte de expectativas. Se abre inevitablemente un hueco, un vacío, entre la ilusión de esas experiencias que nos prometen un futuro siempre más emocionante que el presente que vivimos aquí y ahora.

Faltaba menos de una década para que el siglo XX finalizara cuando «*Smells like teen spirit*», de la banda estadounidense Nirvana, se convirtió en el himno de toda una generación. Los llamaban la generación equis, herederos del *punk*, del desencanto, de las promesas no cumplidas, del porvenir truncado. Si el *punk* había sido «el sonido de la ciudad derrumbándose»,²⁵⁶ el grunge se convirtió en el género musical que mejor representaba la impotencia, la rabia y el descontento²⁵⁷ hacia un malestar que no se entendía, que no se sabía controlar ni manejar. Para entonces, la cultura se había asimilado como entretenimiento²⁵⁸ y la sociedad estaba totalmente enfrascada en la *permanente guerra de opio*²⁵⁹ vaticinada varias décadas antes por Debord. Kurt Cobain, vocalista de la banda de Seattle, demandaba en el estribillo su dosis de entretenimiento en nombre de toda una generación de veinteañeros:

«Traigan a sus amigos cargados de armas.
Perder y fingir es divertido.
Ella está *más que aburrida*
y segura de sí misma
—Oh, no, lo sé, una mala palabra—.
Con las luces apagadas, es menos peligroso.
Aquí estamos, entretenednos»²⁶⁰

²⁵⁴ Svendsen (2008: 23).

²⁵⁵ La imagen la utilizó el propio Rosa durante la conferencia «Vidas aceleradas», en el CCCB de Barcelona, el 7 de marzo de 2016.

²⁵⁶ Marcus (1989: 8).

²⁵⁷ Para un acercamiento más detallado sobre las repercusiones a nivel subjetivo y cultural del resentimiento en las generaciones de finales del siglo XX, véase Fisher (2013: 273-277).

²⁵⁸ Fisher (2013: 123).

²⁵⁹ Debord (2005: 56).

²⁶⁰ *Load up on guns bring your friends/ It's fun to lose and to pretend/ She's over-bored and self-assured/ Oh, no, I know, a dirty word/ With the lights out, it's less dangerous/ Here we are now, entertain us.*

La violencia como entretenimiento, las drogas como entretenimiento y el entretenimiento como antídoto contra el tedio, contra la desidia que surge cuando se está convencido de que no se puede hacer nada:²⁶¹

Aislado, desconectado, rodeado por un espacio hostil, repentinamente te encuentras sin conexiones, sin estabilidad, sin nada a lo que aferrarte para mantenerte erguido o en tu lugar; una vertiginosa y nauseabunda no-realidad toma posesión de ti [...]; eres una nada y ser 'nada' es casi literalmente lo que sientes que será tu destino.²⁶²

No solo no se puede hacer nada, sino que, como sugería el estribillo de la canción y el título del álbum —*Nevermind*— de la banda estadounidense, lo mejor era no darle mucha importancia a ese estado de las cosas. ¿Quién cree en el trabajo, en la familia, en el ejército, en la patria? ¿Quién cree en las virtudes del ahorro, del esfuerzo, de la autoridad, de las sanciones?, se preguntaba a principios de los ochenta del siglo XX Gilles Lipovetsky: «El vacío del sentido, el hundimiento de los ideales nos ha llevado, como cabría esperar a más angustia, más absurdo, más pesimismo» y, sin embargo, «el sistema [capitalista] invita al *descanso*, al descompromiso emocional».²⁶³ La indiferencia se apodera de nosotros. El desinterés. La apatía. El aburrimiento. «Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bledo*»,²⁶⁴ insiste Lipovetsky. Y mientras leemos esto, casi podemos escuchar de fondo a Cobain acunándonos una y otra vez: *Oh, well, whatever, never mind*.

Esta experiencia del aburrimiento, analiza Safranski, «se entiende como un estado existencial ante la lejanía del sentido, como el sufrimiento bajo el dominio de un tiempo que es experimentado no como creador, sino como portador del vacío».²⁶⁵ y considera que la homogeneidad urbana que ya lamentaban E.T.A. Hoffman y Joseph Eichendorff y que se ha ido intensificando en la actualidad «a través de la globalización del gusto, de la moda y de los negocios» podría ser responsable del sentido generalizado de aburrimiento que abrumba a gran parte de la sociedad.²⁶⁶

También Healey achacó esta posible intensificación del aburrimiento al enorme «vacío metafísico que crecía en el centro de la civilización occidental» como consecuencia de la progresiva pérdida del sentido de transcendencia.²⁶⁷ En su estudio sobre el colapso de la cultura americana, Berman menciona también la muerte espiritual como uno de los factores causantes de lo que él considera que provocará el colapso de la civilización occidental tal y como la conocemos: «el vaciado del contenido espiritual y la congelación [...] de éste en fórmulas».²⁶⁸ Hemos, aseguran, perdido la capacidad de establecer un

²⁶¹ Fisher (2018).

²⁶² Smail, en Fisher (2018: 282)

²⁶³ Lipovetsky (2007: 36-37)

²⁶⁴ Lipovetsky (2007: 36-37)

²⁶⁵ Safranski (2017: 35)

²⁶⁶ Safranski (2017: 36)

²⁶⁷ Healey (1984: 87)

²⁶⁸ Berman (2014: 44)

propósito serio en nuestras vidas o, como diría Watson, nos enfrentamos sin asideros espirituales, después de la muerte de Dios, a «la edad de la nada».²⁶⁹

«Nada es más notable a lo largo de la historia que la desafección crónica, el malestar, la ansiedad y la autodestrucción psicótica de las clases dominantes una vez que tienen el dominio de “todo lo que el corazón puede desear”»,²⁷⁰ escribía Lewis Mumford. Pero esa maldición «de la existencia vacía», como la llamaba, se fue extendiendo al resto de la población y, desde hace tiempo, no sólo las clases dominantes se aburren, sino que, del mismo modo que el capitalismo fue extendiendo sus tentáculos hacia todas las esferas de la sociedad, haciéndonos creer que todos podíamos alcanzar el estatus de esos pocos privilegiados y vivir como ellos, también el tedio, junto al entretenimiento, se fue democratizando.²⁷¹ Todos somos víctimas por igual del aburrimiento, de esa «turbia morosidad de la vida que, como si estuviera enmarcada en piedra, no nos permite siquiera un bostezo», de esa «estancación de la perpendicular del alma en comparación con la cual el disgusto, la inquietud, la impaciencia y la contrariedad merecen llamarse todavía sensaciones paradisiacas»,²⁷² de esa sensación de vacío espiritual. Tanto es así que ese vacío espiritual, ese aburrimiento ha llegado a definir a toda una era y, con ella, a los individuos que, imbuidos en sí mismos, tratan de huir de la realidad que los aburre envolviéndose, a través del entretenimiento, «en un ambiente sincopado, como si necesitara[n] una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo».²⁷³

Mantenerse entretenido pasó de ser algo placentero a ser una vía de escape a la realidad. Y así entramos en una dinámica, en una espiral infinita de ruido e imágenes, de juegos y todo tipo de formatos de entretenimiento que nos ayudan a olvidarnos de que estamos solos y aburridos. La televisión y la radio, siempre encendidas en las casas, de camino a la oficina, en los comercios, aunque nadie les preste atención; después llegaron los teléfonos, siempre a mano, incluso en el trabajo, incluso en los baños, para recurrir a nuestras redes sociales y a todas las aplicaciones que nos mantienen dicen-que-informados, activos, entretenidos, por no hablar de la publicidad que se ha introducido en todos los ámbitos de nuestras vidas. «Está claro que todo es entretenimiento», asegurará Vorderer.²⁷⁴ Más que entretenimiento, yo diría llamadas al consumo que se han convertido en un amodorrante *ruido de fondo*, como el que describía Don DeLillo en su novela *White Noise*, que nos permite conseguir esa *desrealización* del mundo. Sin él, en silencio, nos sentiríamos completa y vertiginosamente indefensos: a solas con nosotros mismos,²⁷⁵ con nuestra única y verdadera realidad, pero, paradójicamente, sabemos que

²⁶⁹ Cf. Watson (2014).

²⁷⁰ Citado por Healey (1984:86).

²⁷¹ Ver capítulo anterior.

²⁷² Tieck, en Safranski (2017: 35)

²⁷³ Lipovetsky (2007:23)

²⁷⁴ Vorderer (2001:111), citado en Han (2018: s/p)

²⁷⁵ También Mumford (2020: 412) habla de esta incapacidad de quedarnos a solas con nosotros mismos: «Inseguros de sus propias voces, incapaces de cantar sin desafinar, llevan consigo un gramófono o un transistor incluso a una merienda al campo. Temerosos de quedarse a solas con sus propios pensamientos, espantados de enfrentarse al vacío y a la inercia de sus propias mentes, encienden la radio y comen, conversan y duermen, acompañados de un continuo estímulo del mundo exterior: ahora una banda de

ese tipo de entretenimiento no va a solucionar nuestro aburrimiento, sino que a duras penas va posponiéndolo hasta próximo aviso. Aun así, no perdemos la esperanza. El entretenimiento, entendido como la «actividad con la que se llena el tiempo libre»²⁷⁶ también está amenazado por la pérdida de interés.

En un estado de indiferencia y aburrimiento, el hombre «no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas».²⁷⁷ Por tanto, algunos críticos mantienen que desde las altas esferas del poder se han ido asegurando de que el entretenimiento también aburra porque, argumentan: ¿qué puede «producir un fatalismo más desesperanzador y atomizante que el sentimiento de que uno se aburre cuando precisamente debería estar divirtiéndose?».²⁷⁸ El tiempo es una *mercancía consumible*²⁷⁹ más y la relación con el entretenimiento ha llegado a convertirse en una de nuestras obligaciones, algo por lo que «hay que pasar»,²⁸⁰ adquiriendo el mismo carácter obligatorio, rutinario, alienante del trabajo:

La capacidad productiva sin precedentes de la sociedad moderna, su abrumadora abundancia material, su comodidad práctica y su promesa de continuo progreso han fracasado en la realización de modestas y seculares visiones de felicidad [...] No se trata simplemente de que la distinción entre el momento de trabajo y el ocio haya desaparecido de la cronología selectiva de los días y las semanas, sino, y lo que es más importante, que la calidad de experiencia hecha rutina en el trabajo y en el ocio resulta imposible de distinguir: ambos son igualmente aburridos.²⁸¹

La abundancia material de la que habla Ferguson también se trasladó a las posibilidades ofertadas por la industria del entretenimiento, que rápidamente vio en el tiempo de ocio de los ciudadanos una magnífica posibilidad económica. Esa multiplicación de opciones condujo así a una «falsa sensación de libertad». La oferta se fue ampliando a tal ritmo que la idea de que uno podía hacer lo que quisiera era inevitable. Sin embargo, esas posibilidades conducen «a la decepción, siempre compensada por la promesa de una

música, luego un poquito de publicidad, después un poco del cotilleo público denominado “noticias”». Cámbiese gramófono, transistor o radio por teléfono móvil y estaremos hablando, igualmente, de la sociedad actual.

²⁷⁶ Han (2018: s/p).

²⁷⁷ Lipovetsky (2007: 44)

²⁷⁸ Marcus (1989: 50): «El tiempo de ocio se fue expandiendo —y para mantener su poder, aquellos que gobernaban, ya fueran directores capitalistas en Occidente o burócratas comunistas en el Este, tenían que asegurarse que el entretenimiento era tan aburrido como las nuevas formas de trabajo. Incluso más aburrido, si el entretenimiento tenía que reemplazar al trabajo como cotidianidad, un millón de veces más aburrido». Bellow (2011: s/p): «En los viejos tiempos, la revolución era un trabajo de inspiración. Los trabajadores, campesinos y soldados se mantenían en un estado de excitación y poesía. Cuando esta fase corta y brillante terminó, ¿qué es lo que siguió? La sociedad más aburrida de la historia. Vulgaridad, carencia de elegancia, estupidez, mercancías insípidas, edificios aburridos, incomodidades aburridas, supervisión aburrida, una prensa insípida, educación insípida, burocracia aburrida, trabajos forzados, presencia constante de la policía, presencia pena, congresos del partido aburridos, etcétera. Lo único permanente era el fracaso del interés».

²⁷⁹ Debord (2005:134)

²⁸⁰ Allen, citado por Spacks (1996: 250): «El ocio se ha vuelto mero entretenimiento, formas de rellenar el tiempo, y se ha convertido, del mismo modo que el trabajo, o incluso peor, algo por lo que hay que pasar».

²⁸¹ Ferguson (2010: 81)

nueva decepción». ²⁸² Esa sensación de falsa libertad resume Greil, «era insatisfactoria, era aburrida» de manera que «la cultura del entretenimiento [era, paradójicamente] la que producía aburrimiento —lo producía, lo vendía, tomaba los beneficios, los reinvertía». ²⁸³ También Ferguson, coincide en este punto: para él, «la experiencia del ocio, que se entendía como una libertad recreativa y opuesta al trabajo, ha demostrado ser tan aburrida como cualquier otra experiencia». ²⁸⁴ En su «Metateoría del entretenimiento», el pensador alemán Byung Chul-Han considera que la progresiva ubicuidad del entretenimiento ha hecho que se suprima «la distinción entre trabajo y ocio»:

El entretenimiento rompe aquella limitación temporal y funcional. Ya no es meramente «episódico» sino que, por así decirlo, se vuelve crónico, es decir, ya no parece concernir solo a la libertad sino al propio tiempo. [...] El entretenimiento está engendrando [...] un nuevo «estilo de vida», una nueva experiencia del mundo y del tiempo en general. ²⁸⁵

En esa nueva experiencia del mundo, en ese nuevo estilo de vida, las fronteras se disipan: las pantallas nos enmarcan el entretenimiento, pero también la información, las noticias: «se va borrando cada vez más la frontera entre “realidad real” y realidad “ficticia”». ²⁸⁶ Y lo peor de todo es que ambas realidades nos aburren. Parafraseando a Debord, podríamos concluir que la alienación del entretenimiento se puede entender de la siguiente manera: cuanto más entretenidos estamos, menos vivimos; cuanto más imbuidos estamos en la realidad que nos presentan las distintas formas de entretenimiento, menos comprendemos nuestra propia realidad y con ella más nos alejamos de vivir nuestra propia existencia y nuestro propio deseo. Nuestros gestos dejan de ser nuestros porque son un reflejo de los gestos que nos presenta el entretenimiento, nuestro lenguaje copia al del entretenimiento, dejamos de buscarnos porque ya no nos encontramos en ninguna parte: el entretenimiento ha invadido todo nuestro tiempo y nuestro espacio.

No es de extrañar entonces que una de las novelas más celebradas del siglo pasado ²⁸⁷ fuera *La broma infinita*, de David Foster Wallace, heredera del enciclopedismo y las artes de Pynchon, Barth y DeLillo, entre otros, y que presenta con una compleja estructura ²⁸⁸ varias líneas argumentales que convergen en torno a una cinta de vídeo, un «entretenimiento» capaz de esclavizar y destruir a cualquiera que se exponga a él. Así la

²⁸² Debord (2005: 137).

²⁸³ Marcus (1989: 51).

²⁸⁴ Ferguson (2010: 81).

²⁸⁵ Han (2018: s/p).

²⁸⁶ Han (2018: s/p).

²⁸⁷ Sobre ella el crítico del *New York Times* Mcinerney escribió: «si no fuera por el talento del señor Wallace, desearías pegarle un tiro —o quizás pegártelo a ti mismo— alrededor de la página 480 de *La broma infinita*. De hecho, quizás deberías hacerlo en cualquier caso»; «[a]lternativamente tediosa y refulgente [...] este esqueleto de sátira está engordado con varias narrativas incrustadas domésticamente y masas de detalles cotidianos hiperrealísticos. El efecto general es algo así como un elegante chasis de Vonnegut envuelto en capas de un Zola post-milenial». (Mcinerney 1996: s/p).

²⁸⁸ Según explicó el propio Wallace, la estructura de la novela está basada en el modelo de los triángulos de Sarpieski: «un tipo de fractal en el que un triángulo es infinitamente dividido en pequeños triángulos utilizando el punto central de sus bordes». McCarthy, K (2012: s/p).

describía hace unos años Tom Bissell, con motivo de la publicación de una edición conmemorativa del vigésimo aniversario de la novela:

La broma infinita advirtió de la insidiosa viralidad del entretenimiento popular mucho antes que nadie, salvo los más delfínicos filósofos de la tecnología. [...] En entrevistas, Wallace había declarado que el arte debía ser mucho más que entretenimiento: “La ficción trata de lo que es ser un... ser humano”. Y aquí, realmente, está el enigma de la obra de David Foster Wallace, en general, y de *La broma infinita* en particular: un libro interminable y compulsivamente entretenido que le niega a los lectores los principales placeres del entretenimiento novelístico tradicional, entre ellos una línea narrativa central a la que poder asirse, movimientos identificables a través del tiempo o cualquier resolución de su cuádruple trama. En otras palabras, *La broma infinita* puede resultar sumamente frustrante. Para comprender plenamente lo que Wallace pretendía, el libro debe leerse, y releerse, con una concentración y devoción talmúdicas. Para muchos lectores de Wallace esto es pedir demasiado. Para muchos fans de Wallace esto es pedir demasiado.²⁸⁹

La broma infinita puede resultar sumamente frustrante, avisaba Bissell, por todas las razones que argumenta, pero también porque es un libro que exige una atención del lector a la que reta con las constantes anotaciones con las que, decíamos, complementa, interrumpe, distrae la historia (una capacidad de prestar atención que se convertirá en uno de sus temas principales y que relacionaría con el aburrimiento en su última novela); frustrante porque pretende romper con la tradición novelística predominante, carece de una línea narrativa definitoria y evita una resolución definitiva provocando así, y de otras muchas maneras, esa frustración, cuando no aburrimiento, de sus lectores. Nos recuerda a *Ulises*, de James Joyce, a *En busca del tiempo perdido*, de Proust, a las novelas de Beckett, de Gertrude Stein, de Robbe-Grillet y de Bernhard, que iremos viendo a lo largo de este trabajo para tratar de configurar algunos de los aspectos de la estética del aburrimiento que, al parecer, tienen mucho que ver con esos intentos de ruptura, con la experimentación, la cotidianeidad, la complejidad (voluntaria o involuntaria) del texto e incluso de su ininteligibilidad, y la no resolución de la trama ni, por tanto, de las expectativas lectoras.

Las dos (o mil) caras del aburrimiento

Abriamos esta primera parte preguntándonos por el aburrimiento, por ese estadio intermedio del alma, como lo llamaba Pessoa, que no responde a regla alguna y en cuyas garras, decía, no le apetece a uno ni la vida ni cosa alguna. El poeta hacía la distinción entre tedio y aburrimiento, quizás porque tradicionalmente el primero se ha considerado un malestar existencial y el segundo, *aborrecimento* en portugués, con una sensación más superficial y pasajera. Sin embargo, veíamos que con el paso del tiempo ambos conceptos han llegado a fundirse sin que en la actualidad podamos deducir, al menos no inmediatamente, si cuando alguien nos dice que se aburre es porque no encuentra nada

²⁸⁹ Bissell (2016: s/p).

que le interese en ese momento o porque sufre de un vacío de sentido en su vida que le incita a cuestionarse su existencia.

Aceptábamos la ambigüedad del aburrimiento como una consecuencia de su multidimensionalidad, lo que, decíamos, ha llevado a numerosos pensadores a tratar de categorizarlo o sistematizarlo para lograr una definición que pudiera considerarse resolutoria, sin que esto haya logrado unir las posturas esencialistas y constructivistas del fenómeno. ¿Es el aburrimiento una característica inherente a nuestra condición humana? Hay quien, como Reinhard Kuhn o Hans Blumentberg, apuestan por situar a este malestar en los orígenes de nuestra civilización, mientras que otros teóricos, como Seamus Healey o Elizabeth Goodstein defienden que es imposible separar al aburrimiento de la modernidad y del cambio de paradigma en la concepción del tiempo. Sin querer decantarnos por ninguna de estas posturas, pues en cada una vemos cierta lógica, este trabajo optó por una tercera vía fenomenológica en la que nos hemos basado para identificar algunas estructuras o síntomas similares en las descripciones de malestar que se han hecho desde los griegos antiguos hasta la actualidad. Es posible que en algunos momentos se rozara el anacronismo, pero parece difícil no percibir cierta semejanza en las sensaciones descritas por los padres del desierto, aquejados de la acedia, con la de cualquier opositor actual que ante las largas e intensas horas de dedicación al estudio sufre de cansancio, fastidio, asco y unos deseos irreprimibles de salir corriendo. Efectivamente, como defienden las posturas constructivistas, este malestar del que se aquejaban en la Antigüedad o en los albores de la Edad Media no tenía las consecuencias ni el efecto que el aburrimiento tiene hoy en nosotros, pero sí podemos defender desde esta perspectiva fenomenológica, la consideración de algunos de estos síntomas (fastidio, asco o náusea, desasosiego o inquietud, indiferencia, ganas de huir o el deseo de estar en otra parte) como factores constituyentes de la estructura de un fenómeno afectivo que hoy denominamos aburrimiento y que, como se indicaba, desde la neurociencia se ha relacionado con la ejecución de tareas repetitivas o confusas.

La fusión de acedia y tristeza reduciría los síntomas de la primera —la inactividad, la somnolencia, el desasosiego de la mente e inquietud del cuerpo, la curiosidad, la locuacidad y la desesperación— a las consecuencias de una falta moral que alejan al acedioso de sus obligaciones espirituales. Recuperábamos el comentario de Steiner, para quien la importancia de la acedia en la cultura occidental quedó ensombrecida por la melancolía, y reivindicaba su influjo en posteriores características sociológicas en la sociedad contemporánea. Dándole un giro más a la tuerca, se nos ocurrió comparar la retórica de la reticencia que recurre al uso de elipsis y paralipsis como una manera de expresar la *evagatio mentis*, la digresión como fuga o inquietud del discurso narrativo en la que el lector se enreda en divagaciones y narraciones circulares o en espiral; la exageración y la acumulación, como una consecuencia de la *verbositas* que disimula lo que tendría que revelar; y la *instabilitas* que impide al narrador detener su discurso, en un afán por contarle todo cuando, en realidad, no cuenta nada. Las hijas de la acedia transformadas en estrategias literarias que servirán para trasladar al texto esos síntomas

que en la actualidad asociamos con el aburrimiento, como veremos en la segunda parte del estudio.

Avanzando por la historia de la literatura occidental nos detuvimos en Dante y en la *femina balba*, la personificación de la acedia, según Kuhn; la tentación del pecado que alejaba a los monjes de sus obligaciones y al poeta, casi, de su ascenso al purgatorio, de la virtud, una tentación que relacionábamos también con la diversión y el entretenimiento que, siglos después, criticaría Pascal y, mucho después, Kant. El proceso de secularización que paulatinamente —distintas velocidades según las geografías— fue permeando en la sociedad, junto con la reivindicación del trabajo como virtud, especialmente a partir de la Ilustración, irían al mismo tiempo modificando el discurso para referirse a ese malestar que en ocasiones se asociaba con la pereza, otras con la melancolía y la tristeza y al que, en Francia, desde el siglo XII, se denominaba *ennui*. En Inglaterra, se emplearía el término *spleen* (al asociarlo a la bilis negra de los melancólicos) y se achacaría, en un primer momento, a las inclemencias del clima británico. Con el paso de los años, el malestar que hasta los inicios de la modernidad había estado asociado a las clases poderosas, había ido penetrando en todos los estratos de la sociedad, especialmente a partir del nacimiento de las grandes ciudades y del surgimiento de nuevas subjetividades. Un aburrimiento —ahora sí podemos llamarlo aburrimiento— que se había democratizado y que dejó de ser culpa del sujeto que lo experimentaba para convertirse en una reacción a los estragos de un nuevo modo de asumir y comprender un mundo cada vez más acelerado.

Nos acercamos, así, a la época que nos interesa, en la que el tiempo se entiende como una sucesión de acontecimientos que son percibidos cada vez con más rapidez, no tanto porque haya aumentado la velocidad de los hechos, sino su cantidad. El agotamiento nervioso que mencionaba Simmel ante el constante bombardeo de estímulos será, a partir del siglo XX, una sensación constante en el ánimo de las sociedades occidentales. La publicidad y el entretenimiento serán los grandes pilares de un capitalismo cada vez más asintomático que, en alianza con el aburrimiento y la alienación, se asume sin cuestionamiento ni reflexión alguna. Aburrirse seguirá siendo una falta, un problema que se insta a resolver, pero ya no con un ocio responsable como planteaba Séneca, aquel que lleva al perfeccionamiento personal y al bien común, sino con el consumo (de productos, de experiencias) infinito.

Desde la sociología, Rosa²⁹⁰ nos señala de los riesgos de la ocupación constante a la que aspiramos todos, auspiciada por el uso de las nuevas tecnologías, ese querer ser y estar siempre. No solo resulta inútil frente al aburrimiento, sino que ni siquiera nos conduce a un bienestar mayor que el que nos proporcionaría aburrirnos de vez en cuando. En realidad, somos prisioneros de esa ocupación, como también ha puntualizado el filósofo Byung Chul Han: la multitarea (o *multitasking*), que para muchos es el paradigma de la productividad y el rendimiento, en realidad «promueve una amplia, pero superficial

²⁹⁰ Rosa (2015).

atención» que lo que hace es acercarnos cada vez más a un «estado de salvajismo».²⁹¹ Para Han, los grandes logros culturales requieren un entorno en el que sea posible una atención profunda. Ya Nietzsche, a finales del siglo XIX, lo veía así:

Por falta de sosiego, nuestra civilización desemboca en una nueva barbarie. En ninguna época se han cotizado más los activos, es decir, los desasosegados. Cuéntase por tanto entre las correcciones necesarias que deben hacerse al carácter de la humanidad el fortalecimiento en amplia medida del complemento contemplativo.²⁹²

Russell²⁹³ avisaba de que una generación incapaz de soportar el aburrimiento, será una generación de hombres sin grandeza, y Svendsen, en su *Filosofía del tedio*, propone que dejemos de combatir el aburrimiento, lo aceptemos y vivamos con él «pues el tedio contiene el eco de una promesa mejor».²⁹⁴ No es por tanto extraño que en los últimos años, décadas quizás, se haya reivindicado esa necesidad de aburrirse como Séneca reivindicaba la tranquilidad y Ortega y Gasset, el ensimismamiento en oposición a la alteración.²⁹⁵ Una idea que, si lo pensamos, también ha estado ahí siempre: también La Rochefoucauld hablaba de experimentar el aburrimiento profundo como cura, precisamente, al aburrimiento. Incluso la acedia llegó a plantearse como herramienta hermenéutica que lo volvía a uno consciente de su propia condición.²⁹⁶

Con base en estas ideas, es posible considerar la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea como un efecto de la respuesta que dieron una serie de autores que, cada uno a su manera, pero coincidiendo en ciertas particularidades que analizaremos, mostraron cierta resistencia u oposición al *mainstream* narrativo, a unos ritmos y formas de narrar acordes a los tiempos de la aceleración y del consumo, provocando en los lectores un aburrimiento que ya no se plantea como algo negativo sino como un reto, una propuesta estética que debe asumirse si uno quiere ser parte y disfrutar así de la experiencia completa.

²⁹¹ Han (2012: 34).

²⁹² Nietzsche (2007: 180).

²⁹³ Cf. Russell (2006).

²⁹⁴ Svendsen (2008: 188).

²⁹⁵ Ver Ortega y Gasset (1983).

²⁹⁶ En la actualidad es frecuente ver, cada cierto tiempo, publicaciones de mayor o menor rigor en medios de comunicación, blogs y páginas webs que apelan a la necesidad de “aprender” a aburrirse, a tolerar el aburrimiento o recurrir a este estado como un modo de potenciar la creatividad: «Conoce los beneficios del aburrimiento» (Lamenteesmaravillosa.com); «Dejad que me aburra» (*Revista Innova*, julio 2018); «Elogio del aburrimiento» (*El Mundo*, julio 2015), «Cuando el aburrimiento les golpee, entréguese a él» (*El País*, 2021). Incluso, dando un paso más: «Cómo superar el aburrimiento y usarlo para encontrar el sentido de tu vida» (*El Confidencial*, enero 2021). También hay estudios académicos como el de Mann y Cadman (2014) que reflexionan sobre esta posibilidad.

SEGUNDA PARTE

DIMENSIONES ESTÉTICAS DEL ABURRIMIENTO LA SIGNIFICANCIA DE LA INSIGNIFICANCIA

CAPÍTULO III: EL ABURRIMIENTO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

La gente dice “es aburrido” como si ese fuera un criterio definitivo de lo atractivo y ningún trabajo artístico tuviera el derecho a aburrirnos. Pero la mayoría del arte de nuestro tiempo es aburrido. Jasper Johns es aburrido. Beckett es aburrido, Robe-Grillet es aburrido. Etc. Etc. Quizás el arte tenga que ser aburrido en la actualidad.

SUSAN SONTAG — *La conciencia uncida a la carne. Diarios de maduras (1964-1980)*

El aburrimiento está causando, y definitivamente llevando a los psiquiatras, más problemas que resolver que la angustia.

VICTOR FRANKL — *El hombre en busca de sentido*

La gente me aburre,
la literatura me aburre, especialmente la gran literatura.

JOHN BERRYMAN — «Canto del sueño #14».

El aburrimiento no es un producto final, es más bien una etapa inicial en la vida y en el arte. Hay que pasar por el aburrimiento, como por un filtro, antes de que surja el producto claro.

F. SCOTT FITZGERALD, *The Crack-Up*

Asumido en nuestra era como un síntoma de falta de iniciativa —si te aburres es porque quieres o porque no tienes vida interior, como dice John Berryman que le decía su madre—, el aburrimiento siguió siendo a comienzos del siglo XX una sensación terriblemente molesta. Buscar una solución seguía siendo un impulso del sujeto aburrido que, como veíamos, ha preferido siempre cualquier cosa, incluso la violencia, el dolor o el sufrimiento, antes que quedarse quieto sin hacer nada. Aun así, pese a este rechazo y al constante bombardeo de la industria del ocio y el entretenimiento, conocedores del influjo que la palabra «aburrirse» tiene en sus campañas publicitarias, lo cierto es que la sensación que en ocasiones tenemos es que, recorro a palabras de Argullol, nuestros días están recubiertos por «una capa viscosa [que] parece estar aprisionándonos de manera inexorable, de modo que por todas partes domina una atmósfera de pesadez vital».²⁹⁷ Decíamos, entonces, que es posible considerar el surgimiento de una estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea como una respuesta por parte de una serie de autores que mostraron cierta resistencia u oposición al *mainstream* narrativo, a unos ritmos y formas de narrar acordes a los tiempos de la aceleración y del consumo,

²⁹⁷ Argullol (2013: s/p).

provocando en sus lectores un aburrimiento que se planteaba no tanto como algo que debía evitarse sino como una propuesta estética que es necesario asumir si uno quiere experimentarla como tal y disfrutarla como experiencia completa.

Consideramos, por tanto, el desarrollo de esta estética como parte de un cambio general que se produjo en las artes, iniciado a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, consecuencia de un deseo de romper con una tradición mimético-realista que ya no se ajustaba a las complejidades de la modernidad., dando lugar a una serie de experimentaciones artísticas que no solo buscaban transmitir esas complejidades sino también implicar y provocar a un espectador/lector con obras evidentemente aburridas que se convierten en espejo de la realidad: somos modernos, (pero/y) nos aburrimos. Una estética que formaría parte de toda una corriente de «ugly feelings», como los llamó Ngai,²⁹⁸ con los que los artistas y autores trataban de oponerse a esa realidad que no les convence, criticándola, reaccionando irónicamente contra ella o simplemente mostrándola, una corriente que trató de teorizarse bajo las estéticas del silencio,²⁹⁹ de la indiferencia,³⁰⁰ del absurdo,³⁰¹ de lo abyecto,³⁰² de la indeterminación y del aburrimiento.

En su estudio sobre la estética del aburrimiento en la fotografía lituana entre los años 1980-1990, Narušytė indica que los primeros acercamientos a la interpretación de este fenómeno como categoría estética fueron motivados por la incertidumbre que despertaba en el espectador las obras de arte que imitaban la realidad cotidiana y, aparentemente, no transmitían mensaje significativo alguno. Estos acercamientos teóricos, sin embargo, pronto desechaban la idea de asociar esa incertidumbre con el aburrimiento y optaban por achacarlo a una falta de entrenamiento del espectador de modo que ese aburrimiento se entendía como una manera de designar la frustración generada ante la incapacidad de comprender esas nuevas formas de arte.

²⁹⁸ Una mezcla de aburrimiento y conmoción (Ngai, 2007).

²⁹⁹ Ver Sontag (1994) y Hassan (1969) al respecto.

³⁰⁰ La estética de la indiferencia, surgida a partir de 1950, se caracterizaba por emplear en sus manifestaciones artísticas (música y teatro, principalmente) «tonos de neutralidad, pasividad, ironía y, con frecuencia, negación». Según Roth (1977: 34-41) tuvo tres momentos: los inicios, más irónicos, con John Cage y Rauscheberg y Cunningham, seguidores de Duchamp; una segunda etapa «más venenosa» con los primeros trabajos de Johns; y un final debilitado con el arte pop y minimalista. Pero, me pregunto, ¿no es la indiferencia, acaso, una consecuencia del aburrimiento?

³⁰¹ Existe un amplio estudio del absurdo, desde el ámbito filosófico y el literario. Para una visión general, véase Hinchliffe (2018); para una revisión de la estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana, ver Pinheiro (2003), quien analiza esta estética en los trabajos de Onetti, Cortázar y Donoso. El trabajo de Harris (1971) se centra en el absurdo de la literatura estadounidense de los novelistas Heller, Vonnegut, Pynchon y Barth.

³⁰² Kristeva habla de lo abyecto como posible categoría estética (1988: 28): «En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético [...] consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese “origen” sin fondo que es la represión llamada primaria. Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, “sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos. Sobre este terreno se despliega la gran literatura moderna».

«No deberíamos esperar que el arte nos entretuviera o divirtiera más. El aburrimiento es una función de la atención».³⁰³ Estamos, reflexionaba Sontag a mediados del siglo XX, «aprendiendo nuevas modalidades de atención [...] pero mientras que trabajemos manteniendo la vieja estructura de atención encontraremos X aburrido» y, por tanto,

después de la repetición de una misma frase o tono de lenguaje o imagen durante un tiempo prolongado, en un texto o pieza musical o película determinados, si nos aburrimos, deberíamos preguntarnos si estamos operando en el marco adecuado de atención. O, quizás, estamos operando en el marco adecuado y lo que ocurre es que deberíamos estar operando en dos simultáneamente, separando, entonces, la carga en dos [...].³⁰⁴

Podríamos, entonces, interpretar ese aburrimiento que se siente ante una obra como un fallo del receptor al no *activar* el tipo de atención que esa obra demanda, ya sea porque nuestras expectativas son otras —guiadas por la costumbre y la tradición— o porque aún no hemos «aprendido» esa nueva modalidad de atención que se corresponde con la obra. Esto, de alguna forma, modificaría el debate sobre la educación estética iniciado en el siglo XVIII. El aburrimiento, parece decirnos Sontag, no dependerá tanto de si una obra nos gusta o no (aunque todo indica que si algo nos aburre terminará no gustándonos), sino, al parecer, de nuestra capacidad para mantener nuestra atención en esos momentos en los que los autores callan, su discurso se vuelve iterativo, monótono o incoherente.

«La mayoría del arte de nuestro tiempo es aburrido», aseveraba Sontag en sus diarios y, al recuperar su cita como epígrafe de este capítulo, pienso que ese etcétera con el que prolonga su enumeración de autores aburridos bien podría transformarse en una larga lista que llegaría hasta nuestros días y que quizás lo único que habría que aclarar —o seguir aclarando— es que el hecho de que una obra sea aburrida no la hace fallida ni menos interesante. Fue eso, precisamente, uno de los primeros escollos que se encontraron los teóricos cuando comenzaron a admitir la posibilidad del aburrimiento como categoría estética en el arte y, por tanto, nosotros, a la hora de examinar su repercusión en la narrativa porque ¿puede lo interesante ser al mismo tiempo aburrido? Quizás habría que aclarar primero a qué nos referimos cuando decimos que algo *es* interesante, pues aunque en la actualidad el adjetivo sea utilizado como palabra-comodín para describir algo que nos ha gustado sin saber con precisión por qué, si nos atenemos a algunas de las definiciones más consensuadas sobre el interés (algo que despierta nuestra curiosidad, atrae nuestra atención, algo que nos importa) parecería contradictorio utilizar ambos adjetivos, interesante-aburrido en una misma oración si no fuera para excluir uno al otro.

Desde el ámbito de la psicología se ha descrito el aburrimiento como la experiencia que ocurre cuando no somos capaces de comprometer nuestra atención con la información interna (pensamientos o sensaciones) o externa (estímulos) que se requiere para participar en una actividad satisfactoria; nos damos cuenta de que no somos capaces de prestar

³⁰³ Sontag (2011: s/p).

³⁰⁴ Sontag (2011: s/p).

atención y participar en esa actividad y responsabilizamos de ello al entorno.³⁰⁵ Entonces, esa capacidad de prestar atención, ¿puede entrenarse, como sugería Sontag? Esta posibilidad, la de entrenar la atención, coincidiría en cierto sentido con los consejos de los pensadores ilustrados, quienes, recordemos, sugerían cultivar desde jóvenes el hábito de poner las ideas en orden y reflexionar sobre lo que se lee o, como diría William James, «el arte de ser sabio es el arte de saber qué pasar por alto»³⁰⁶ y, por tanto, a qué prestar atención, una idea en la que también insistiría David Foster Wallace, especialmente en sus últimos trabajos y volveremos a ello un poco más adelante.

Esta doble posibilidad, un desajuste en las expectativas y falta de *entrenamiento* (¿lector?, ¿estético?), parece ser la que con mayor frecuencia experimentan los lectores que acusan el aburrimiento de novelas como *Ulises*, *En busca del tiempo perdido*, *Molloy*, *El mirón* o *La broma infinita*, entre otras, sin embargo, a mi parecer, resulta insuficiente para entender la estética del aburrimiento en todas sus dimensiones puesto que toda la responsabilidad estaría recayendo en el lector sin considerar que en algunos casos hay una intención deliberada por parte del autor³⁰⁷ para que esto, el aburrimiento, suceda —obviamente no se trata de aburrir por aburrir, como iremos viendo—. Como ya había dicho Cage, el artista debía perfeccionar su trabajo para que resultara *atractivamente indiferente* y la historiadora y crítica de arte Barbara Rose, en su famoso artículo «ABC Art» sobre el arte minimalista, aseguraría que «la simpleza aparente del trabajo de estos artistas deriva de una serie de decisiones complicadas y muy estudiadas», por lo que «si al ver algunas de estas nuevas pinturas, esculturas, bailes o películas, uno se siente aburrido, probablemente ese era el objetivo».³⁰⁸ Aburrir al público, consideraba, era una manera de comprobar el grado de compromiso del receptor, de modo que el aburrimiento, según el también crítico de arte Harold Rosenberg, se había vuelto

un fin, ya [fuera] como un efecto afirmativamente calculado (como en las composiciones de Cage o en las películas *underground*) o bien como la consecuencia inevitable de la eliminación deliberada de todas las cualidades que pueden resultar atractivas a la mente, los sentidos o la imaginación (como en algunas obras *minimal*).³⁰⁹

Lo destacable, en estos casos y, como han sostenido otras voces, es que «el arte aburrido, como el aburrimiento en sí mismo considerado filosóficamente, es una oportunidad para una reflexión más profunda»,³¹⁰ y estamos de acuerdo con ello. Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, el fenómeno del aburrimiento —o de los malestares subjetivos que se han asociado con este estado del ánimo— ha estado siempre ligado a la posibilidad de generar un ensimismamiento, en términos orteguianos, un estado de

³⁰⁵ Eastwood, Frischen et al. (2012).

³⁰⁶ James (1950: 369).

³⁰⁷ Kiberd considera que la complejidad de *Ulises* se convierte en una suerte de entrenamiento para leer, justamente, el *Ulises*. Cf. (Kiberd, 2009: 17): «*Ulises* fue diseñado para producir lectores capaces de leer *Ulises* [...] con la dificultad pretendida por Joyce como parte intrínseca de la experiencia. Ofrece no solo un texto sino un entrenamiento para decodificarlo».

³⁰⁸ Rose (1965: 62)

³⁰⁹ Rosenberg (1973: 120).

³¹⁰ Kingwell (2019: 139).

apertura a una nueva comprensión de la existencia que aunque no podemos asegurar que motivara la intencionalidad de todos los creadores, creemos que es posible asociar con la estética del aburrimiento si la entendemos como una herramienta para superar el aburrimiento, del mismo modo que se pensaba que Burton escribió sobre la melancolía para superarla o La Rochefoucauld sugería que la mejor cura para el aburrimiento podría ser, precisamente, el aburrimiento profundo.³¹¹

No parece necesario, en cualquier caso, defender en este trabajo la existencia de una estética del aburrimiento, algo que en las artes visuales se acepta desde hace tiempo, pero sí intentaremos definir a lo largo de este capítulo y de los posteriores algunas de las estrategias narrativas a través de las cuales este fenómeno se convierte en una categoría estética en la literatura, esto es, cómo es posible usar los síntomas del aburrimiento para provocar una experiencia que desafía, en la mayoría de los casos, las expectativas del lector y añade, en ocasiones, una dimensión existencial a la lectura.

«Me interesa lo que es interesante» [y me aburre lo aburrido]

El aburrimiento, escribió Higgins, cofundador del Fluxus, había sido siempre una cualidad que los artistas habían intentado evitar y, sin embargo, continúa, «pareciera que ahora [1968] est[é]n intentando deliberadamente que sus trabajos sean aburridos. ¿Es esto así o es solo una ilusión? En cualquier caso, ¿cuál es la explicación?». ³¹² Si es cierto, prosigue su reflexión, si el aburrimiento forma parte de estas nuevas formas artísticas: ¿puede ser una obra de arte aburrida? Y si es aburrida, ¿puede interesarnos? Lo interesante, decíamos al principio, se había convertido en un valor fundamental, si no la única, de una obra: el escultor Don Judd llegó a afirmar que esa era la única cualidad que necesitaba una obra: «ser interesante»³¹³ y Mucho más *explícito*, si me permiten la broma, fue el artista Edward Ruscha quien durante una entrevista aseguraría que le interesaba «lo que es interesante». ³¹⁴ Ojalá pudiéramos resolverlo aquí tan fácilmente.

El interés, describió William James a finales del siglo XIX, es la condición mínima de la realidad de nuestra experiencia: no podemos prestar atención a absolutamente todo lo que nos rodea y es el interés lo que nos ayuda a discriminar entre esos miles de objetos y estímulos. «El interés acentúa y enfatiza, ilumina y ensombrece, lleva a un segundo plano o trae a un primer plano [...] Difiere en cada criatura, pero sin él, la conciencia de cada una de ellas sería una indiscriminación caótica, imposible siquiera de concebir», afirmaría. ³¹⁵ Seguiría ese mismo planteamiento, el doctor Revers, cuando en *Psicología del aburrimiento* (1954) describe que el interés (*inter-esse*), estar entre algo, participar en algo, «expresa la relación entre una persona y una cosa». La «actitud interior» del individuo se debate entre la excitación y satisfacción, la tensión y distensión, explica, y

³¹¹ Ver primera parte: «La diversión como alternativa al aburrimiento».

³¹² Higgins (1968: 1)

³¹³ Judd (1965: 4).

³¹⁴ Ruscha (1980).

³¹⁵ James (1950: 402-403)

será el interés lo que le permita satisfacer o calmar esa actitud interior al ayudarle a discriminar entre la multitud de objetos y actividades que se presentan como posibilidades. El interés, dice, «muestra al organismo menesteroso qué es lo que tiene importancia y significación para él».³¹⁶

Seguramente casi todos hemos experimentado la subjetividad del interés cuando alguna vez en el cine nos ha costado mantenernos despiertos y, al acabar la película, observamos con absoluta perplejidad cómo el vecino de al lado casi se rompe las manos aplaudiendo a la pantalla, excitado ante lo que, intuimos, le ha parecido una obra maestra. Como dice la sabiduría popular: *de gustibus non disputandum*, y podríamos decir lo mismo del interés, si bien es cierto que existen categorías estéticas que sí pueden ser —o al menos hay un mayor consenso— objetivables o dimensionadas. El debate es ya antiguo y difícilmente llegaremos a una conclusión,³¹⁷ pero tratemos de aproximarnos para extraer aquellas ideas que nos resulten útiles para estudiar el aburrimiento.

Así, por ejemplo, explica Ngai, parece factible que alguien pudiera convencernos de la ternura de un cachorro destacando las características que, en su opinión, lo hacen “tierno” [cute] y en las que quizás nosotros no habíamos reparado, de manera que al resaltarlas conseguiría que nos fijáramos en ellas y lo viéramos desde su perspectiva; unas características que, por otra parte, son generalmente aceptadas por haber sido a lo largo de muchos años, como decíamos, consensuadas: facciones redondeadas, tamaño pequeño, suave, cejas-anatómicamente-evolucionadas-para-agradar-a-los-humanos,³¹⁸ etc. Puedo decir que, efectivamente, el cachorro es una ternura, pero eso no implica que me interesen otros aspectos, como pudiera ser la historia de su raza. La dificultad de convencer a alguien del interés de algo reside, como indica Ngai, en que «cualquier característica podría, en un momento dado, contar como supuesta evidencia de lo interesante de modo que ninguna evidencia particular sería especial o finalmente convincente».³¹⁹ Se me ocurre el siguiente ejemplo: una charla sobre *El Quijote* me resulta, sin duda, interesante dada mi fascinación por esa novela, pero muy probablemente no lo será para mi mejor amiga, cuyos intereses, por lo general, no son literarios sino de otro tipo, y de nada servirá que le describa las numerosas cualidades humanísticas del texto o su importancia en el nacimiento de la novela moderna para tratar de evidenciarle el interés de la charla: simplemente no le interesa porque no le resultan útiles y, en el caso de que la convenciera a acompañarme, muy probablemente, se aburriría. En este caso el interés se asociaría con lo útil, aquello que *intuyo que* puede aportarme algo, esto es, un conocimiento, la satisfacción de una curiosidad, una nueva posibilidad de realidad en la que antes no había

³¹⁶ Revers (1954: 71-72)

³¹⁷ Ver Young (2017 s/p): «La cuestión sobre si los juicios estéticos son simplemente enunciados sobre preferencias subjetivas o si tienen alguna base no-subjetiva es una de las más preguntas más importantes de la estética y, por tanto, de la filosofía»

³¹⁸ Un artículo científico publicado hace unos años en la revista científica *PNAS* argumentaba que los perros habían desarrollado el músculo de las cejas para obtener una apariencia más atractiva a los humanos (al arquear las cejas, los ojos parecerían más grandes y se asemejarían a los de un bebé). Ver Kaminski et al. (2019).

³¹⁹ Ngai (2008: 781).

reparado o un entretenimiento o diversión. Porque puede ser que mi amiga no sienta el mínimo interés por la historia del hidalgo ni por las estrategias literarias empleadas por Cervantes, de hecho, la imagino dispuesta a levantarse para esperarme fuera de la sala apenas diez minutos después del comienzo de la charla cuando, de repente, el orador menciona el pasaje en el que Ambrosio increpa a la pastora Marcela por haberse presentado en el entierro de Grisóstomo: «¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? (1, XIV)». Mi amiga se vuelve hacia mí y me pregunta: ¿ha dicho basilisco? Al parecer, me explica, el nombre de esta criatura mitológica se utiliza en la biología moderna para designar a unos lagartos parecidos a las iguanas que, aunque poco tienen que ver con la historia cervantina, pudieran servir para atraer, al menos durante unos segundos, la atención, el interés, de mi amiga que, no lo había dicho antes, es bióloga y siente una gran curiosidad por la capacidad que algunos de los *basiliscus* tienen de correr sobre el agua. Lo interesante para ella será algo muy diferente a lo interesante para mí, por más que después me corresponda escuchar sin rechistar varios minutos de disertación sobre los diferentes tamaños de cresta de estos animales.

Lo interesante, como respuesta subjetiva, es individual. No podemos de un modo evidente y unívoco decir que algo es interesante del mismo modo que no podríamos decir de modo concluyente que algo es aburrido. Y, una vez más insistimos, con la ayuda de Henry James, en que la falta de interés del lector no debe considerarse *exclusivamente* un fallo del autor porque, regresando otra vez a la individualidad estética:

hay todo tipo de gustos, ¿quién puede saberlo mejor? A algunas personas, por razones excelentes, no les gusta leer sobre carpinteros; otras, por razones incluso mejores, no les gusta leer sobre cortesanos. Muchos objetan contra los americanos. Otros (creo que la mayoría son editores y editoriales) no se fijarán en los italianos. A algunos lectores no les gustan temas tranquilos; y a otros no les gustan los bulliciosos. Algunos disfrutan de una ilusión absoluta, otros, de la conciencia de mayores concesiones. Todos eligen sus novelas de acuerdo con esto y si no les importa tu idea, tampoco, *a fortiori*, les importará el tratamiento que le des.³²⁰

Sí podemos, en cambio, apelando al sentido común y a la generalidad, afirmar que el interés que sentimos por algo es una respuesta a la novedad que estimula nuestra curiosidad, esto es, a todos nos interesa lo nuevo y deja de interesarnos en cuanto pierde su novedad.

Los primeros en utilizar esta cualidad como categoría estética fueron, de acuerdo con Ngai, los románticos alemanes, en concreto Schlegel, para quien la literatura interesante era aquella que incitaba a la reflexión, aquella consciente del impulso que lleva al sujeto de una cosa a otra pese a que sabe que es imposible alcanzar el conocimiento absoluto, lo que lo relacionaría con el concepto de ironía romántica.³²¹ A diferencia de la experiencia

³²⁰ James (1948: 16).

³²¹ Ngai (2008: 783-784).

de la sorpresa o de lo sublime, que es única, cuando algo nos resulta interesante solemos regresar constantemente como si quisiéramos verificar que todavía nos interesa, de manera que lo interesante lleva implícita la posibilidad de considerarlo interesante de nuevo. Esta capacidad de producir una «inmersión sostenida» ha sido interpretada por Tomkins,³²² como una condición necesaria para el apoyo fisiológico y psicológico de cualquier esfuerzo y compromiso continuado, ya sea una tarea o la lectura de una novela de 1.097 páginas. Esto explicaría, de alguna manera, la relación entre interés y aburrimiento que nos ha llevado a esta reflexión: si en ese esfuerzo o compromiso sostenido en el tiempo lo interesante decae, el afecto al que se dará entrada será su opuesto, el desinterés, esto es, el primer y más potente síntoma del aburrimiento. De otra manera, y centrándonos en la literatura, la idea que rige nuestra concepción de la narrativa es que «el compromiso de los lectores con un texto se mantendrá solo mientras el texto capte su interés»,³²³ algo que, de acuerdo con Henry James, debía ser prioritario: «La única obligación a la que de antemano podemos someter una novela, sin incurrir en la acusación de arbitrariedad, es que sea interesante». Ahora bien, James corrobora la subjetividad de esta cualidad al considerar que las formas en las que una novela puede llegar a interesarnos son, en su opinión, innumerables, «tantas como el temperamento del hombre» y tendrán éxito en la medida en que cada una de estas formas revela «una mente particular, diferente de otras»,³²⁴ incluso si eso que nos revela es nuestro propio aburrimiento lo que, considerándolo como una posibilidad de reflexión que, recurriendo a la interpretación que hacía Schlegel, serviría para volver el texto interesante.

La experiencia inexperimentada y el interés del meta-aburrimiento

«Porque escribí resistí, porque escribí estoy vivo», concluye Enrique Lihn uno de sus poemas más célebres. Escribir también puede entenderse como una forma de resistir el aburrimiento si lo entendemos como un estado que, al prolongarse en el tiempo, nos provoca, además de incomodidad, un intento de auto-reconocimiento. Lo defiende así Spacks cuando asegura que el acto de escribir «protege al escritor durante un tiempo de la vacuidad que llamamos aburrimiento». Pienso, por ejemplo, en estas líneas de Peter Handke, de *Desgracia impeorable* (1972):

Por otra parte, desde que he empezado a escribir, esos estados, probablemente por el hecho mismo de que estoy intentando describirlos con la máxima precisión, me parecen como si estuvieran lejos y como si pertenecieran al pasado. [...] Porque el hecho es que yo de vez en cuando tenía «estados especiales»: las imaginaciones de todos los días —algo que en definitiva no era más que la repetición mecánica, por enésima vez, de imaginaciones *iniciales*, imaginaciones que tenían ya años o

³²² Citado por Ngai (2008: 786).

³²³ Spacks (1995: 119).

³²⁴ James (1948: 8).

decenios— de repente se escapaban cada una por su lado y la conciencia se quedaba dolorida, tal era el vacío que se había instalado de repente en ella.³²⁵

El narrador escribe sobre la muerte de su madre, sobre su suicidio y sobre cómo esta escritura evita el «embotamiento» que sintió al recibir la noticia de su fallecimiento y el terror de no ser capaz de encontrar las palabras, ese sentimiento tan difuso que es al mismo tiempo estimulante: «Es un terror en el que vuelvo a sentirme bien: por fin se acabó el aburrimiento, un cuerpo que no ofrece resistencia alguna, se acabaron las fatigosas lejanías, el tiempo pasa sin dolor».³²⁶ La escritura, dice Spacks, no solo apela al interés de quien escribe, al menos durante el rato que esté escribiendo, sino también de quien lo lea, siempre que voluntariamente haya decidido leerlo. Y es importante la aclaración sobre la voluntad lectora porque, defiende la autora, si algo parece demostrado es que cuando un texto no logra interesarnos, lo abandonaremos o saltaremos algunas páginas en busca de algo que nos atrape, o lo sustituiremos por otro trabajo que nos parezca más seductor «por su sabiduría, conocimiento o imaginación —pero primero por su interés».³²⁷ En la literatura, continúa la autora, se establece de esta manera una especie de pacto implícito entre quien escribe y quien lee en el que el primero promete cumplir las expectativas de interés del segundo a cambio de su atención. Sin embargo, lo sabemos bien, este pacto no siempre se cumple —involuntaria o voluntariamente por parte del autor—: el lector se aburre y abandona el texto haciendo evidente la complejidad o ambigüedad de la dialéctica entre aburrimiento e interés.

También afirma Spacks que el aburrimiento sirve a los escritores de ficción del mismo modo que sirve a los anunciantes: como un signo de desafección ante el cual debemos reaccionar. Del mismo modo que los artistas minimalistas y del arte pop ponían a prueba la paciencia de su audiencia «forzándolos a mirar tiras de cómics o cajas de madera contrachapada»,³²⁸ en el caso de los escritores podríamos aventurarnos a decir que el desafío es similar, forzándolos a leer descripciones y discursos que se enredan en sí mismos, repeticiones prácticamente invariables, detalles que a simple vista parecen redundantes e innecesarios, novelas «desnovelizadas» en las que los protagonistas son «seres anónimos, neutros, indefinidos, de oscuras motivaciones y fútiles obsesiones»³²⁹ y en las que se suprime la lógica de las acciones. En definitiva, parafraseando a Cage, perfeccionando sus obras para que fueran *atractivamente* aburridas.

Colpitt, por su parte, lo tenía claro: si una obra carece de interés será aburrida. Que algo nos aburra, explica, significa que no puede atraer nuestra atención, es decir, ni nos atrae ni nos repele: «la mente se vuelve desesperadamente inactiva».³³⁰ No podemos concentrarnos en el objeto responsable de esta situación y, por tanto, nuestra atención vagará en busca de algo más interesante, como una mosca que pase cerca o recuerdos de

³²⁵ Handke (2018: s/p)

³²⁶ Handke (2018: s/p)

³²⁷ Spacks (1996: 1).

³²⁸ Colpitt (1985)

³²⁹ Ver Aparicio Maydeu (2011: 345-347).

³³⁰ Colpitt (1985: 360).

alguna tarea que hayamos dejado a medio hacer. Abandonaremos ese objeto que nos aburre diciendo aquello de «aquí no hay nada».³³¹ Para ella, sin embargo, ese aburrimiento describe el estado mental del espectador en vez de ser una característica del objeto tratando, quizás, de defender a los creadores: ellos no son los aburridos, sus obras no son aburridas, sino que es el receptor quien se aburre. Colpitt, en definitiva, rechazaba que el aburrimiento pudiera ser interesante, pero eso es una creencia que, desde hace rato, tratamos de desmontar.

De manera general sabemos o intuimos que el aburrimiento durante la lectura de un texto puede llegar a surgir por diversas razones, ya sea porque el tema no se trata con la profundidad que esperábamos, no concita nuestra curiosidad, el argumento carece de solidez, la trama se cae, no hay tensión narrativa, el lenguaje es plano o poco estimulador, hay demasiadas digresiones, o el lector no tiene la suficiente capacidad de atención en esos momentos, entre otros muchos motivos que dependerán también —o fundamentalmente— de las expectativas generadas hacia la lectura, la disposición y los gustos de cada uno. Cada lector es un mundo, podríamos resumir de un modo coloquial, y, como ya se ha insistido, el aburrimiento es un afecto subjetivo que no podemos atribuir solo al objeto o, en este caso a una determinada narrativa. Se sabe que Gide se aburrió al leer el manuscrito de *En busca del tiempo perdido* y Virginia Woolf encontraba insoportablemente tedioso el *Ulises*. No hace falta profundizar mucho, apenas un par de preguntas entre amigos, para encontrar que hay quien, un siglo después, se sigue aburriendo con estas mismas novelas, pero también —porque no se trata solo de un problema de los clásicos— con las novelas de William Gaddis o las de Thomas Pynchon —¿*En la carretera*, de Kerouac?, por favor, si no tiene ni pies ni cabeza, ¿los cuentos de Raymond Carver? Si no hubiera sido por Lish...—, en fin, o con casi cualquier cosa que haya escrito Robbe-Grillet, autores que, no obstante, provocan una fascinación absoluta en otros muchos lectores y, además, han sido, a veces *a posteriori*,³³² aclamados por la crítica literaria. No podemos, por tanto, decir que la calidad literaria de esas novelas, el talento de esos autores se vea reducido porque alguien —o muchos— encuentre sus obras aburridas o porque «se canse» al leerlas. El aburrimiento, dice Jakélévitch, «ha nacido hastiado, está desencantado al margen de toda experiencia, es la experiencia inexperimentada».³³³

³³¹ Colpitt (1985: 360).

³³² En su primera reseña de la novela *La broma infinita* (1996) de David Foster Wallace, Dave Eggers se quejaba de que las frases de la novela «llegaban a tener hasta 800 palabras. Raramente se dividían los párrafos» y además de ser increíblemente ampulosa, Wallace tiene una desesperante afición por la jerga, por los apodos y las oscuras referencias, particularmente cosas muy técnicas, médicas o relacionadas con las drogas». Con más dureza aseguraba que «aparte de perderse con frecuencia en superfluos y extremadamente tangenciales flujos de diarrea léxica, el libro sufre bajo la presión de su increíble longitud [...] son casi 1.100 páginas que se sienten como 3.000». Sin embargo, pese a sus reticencias —que rectificaría en el prefacio que escribió en 2006 para la publicación especial de la novela por su décimo aniversario, asegurando que no sobra ni una sola frase en las 1.067 páginas— ya en su primera crítica admitía que «si uno puede asumir este estilo denso y elaborado, las recompensas son tremendas». ¿La recompensa de la experiencia estética del aburrimiento? (Eggers, 1996: s/p).

³³³ Jankélévitch (1989: 86).

Así que aceptaremos aquí que tanto cansancio, como hastío, fastidio, e incluso el asco o la náusea forman parte de la estructura del aburrimiento o, dicho de otra manera, son síntomas de este fenómeno, y apelaremos, una vez más, al sentido común, porque parece bastante probable que cuando se nos conmina a leer enumeraciones, repeticiones con mínimas diferencias entre sí, historias que se dilatan, interrumpen y jamás se resuelven, hechos triviales o acontecimientos donde lo único que pasa es el tiempo, la lectura, cuando menos, adquiere unos rasgos maratónicos y de resistencia. Habrá a quien esto le resulte intolerable, le canse y/o le aburra, mientras que, por otro lado, habrá lectores dispuestos a entrar en el «juego» y resistir el desafío. Entonces, solo diré, rememorando una conversación con un buen amigo, que renunciar a la experiencia que se nos propone con el aburrimiento es casi lo mismo que si, ante la experiencia horripilante que revela *Saturno devorando a uno de sus hijos*,³³⁴ cerráramos los ojos para evitar la sangre, el desgarrar, la carne, anulando así un encuentro mucho más intenso con el vacío espiritual que evoca esta pintura de Goya. Al contrario de lo que propone Han en *Por favor, cierra los ojos*,³³⁵ yo apostaría, en este caso, por mantenerlos abiertos, sin caer en la hipervigilia y la hipervisibilidad que el filósofo critica, pero sí de una manera consciente y reflexiva que nos permita discriminar lo útil de lo inútil, lo superficial de lo profundo y verdadero.

Esta creencia conectaría con el argumento de Scott Richmond, quien defiende que el interés de películas como *Empire* (1963), de Andy Warhol³³⁶ reside en una sensación que denomina «meta-aburrimiento» que hace que «lo que sea que encontremos al otro lado del aburrimiento disuelva o anule el aburrimiento que sentimos en algún momento».³³⁷ De nuevo el aburrimiento como cura para el aburrimiento. Un aburrimiento que, podríamos decir siguiendo a Richmond, puede llegar a compensar el malestar inicial. En su opinión, la duración exagerada del documental se puede llegar a volver meditativa y hacer que nuestra atención, esa que somos incapaces de mantener demasiado tiempo sobre algo lento, inmóvil o repetitivo, se vuelva más perspicaz hacia esos detalles en los que normalmente la conciencia no repara: «una luz que parpadea en una de las ventanas y los lentos cambios en el cielo a medida que llega el atardecer, pero también el grano de la película y las mínimas diferencias de tono entre los carretes de la película Bolex de Warhol».³³⁸ Una sensación similar describirá Henry Geldzahler sobre *Sleep*, también de Warhol: «Cuanto menos ocurre en la pantalla, nos vamos sintiendo más y más satisfechos con casi nada y encontramos el más ligero movimiento en el cuerpo del durmiente o el más mínimo movimiento de la cámara lo suficientemente *interesante*».³³⁹ Lo contrario, podríamos entonces fácil y casi automáticamente deducir, ocurre cuando esa velocidad

³³⁴ Francisco de Goya (1820 – 1823). La obra representa a Saturno, dios romano del tiempo, devorando a uno de sus hijos tras ser advertido por el oráculo que uno de ellos lo destronaría. Está considerada una de las pinturas más expresivas de la serie Pinturas Negras de Goya, a la que pertenece. Se encuentra expuesta en el Museo del Prado de Madrid.

³³⁵ Han (2016).

³³⁶ Esta película-documental consiste en la proyección de una imagen estática del edificio Empire State, de New York, durante ocho horas y cinco minutos.

³³⁷ Richmond (2015: 22)

³³⁸ Richmond (2015: 22).

³³⁹ Geldzahler (1970), citado en McDonough (2017:16). Énfasis mío.

de exposición se acelera. En un mundo como en el que vivimos, donde el bombardeo de estímulos es continuo y se nos exige acción casi inmediata, esos mínimos detalles son imperceptibles y por tanto insignificantes. Y no solo los mínimos detalles. Por eso, decidir a qué prestar atención será la mejor manera de mantener la cordura en un mundo en constante cambio si no queremos que por desidia y aburrimiento se nos olvide incluso lo que es el agua.³⁴⁰ No es tarea fácil, porque, aunque hayan pasado muchos años, las palabras de Konrad, el personaje de Bernhard en *La calera*, siguen resonando actuales: la sociedad es «partidaria de un vegetar apático, y de nada más. Las gentes quieren que las dejen en paz, y nada odian más profundamente que el oído y el cerebro. Una masa totalmente sin oído y sin cerebro sería su ideal [...]».³⁴¹ Y el aburrimiento, en ese sentido, tiene mucho que ver con cómo usemos nuestro oído (también nuestros ojos), pero sobre todo nuestro cerebro.

El ajuste a la tradición

El debate sobre el aburrimiento y su posible consideración como categoría estética se planteó por primera vez cuando lo interesante se fue convirtiendo en un criterio para juzgar el valor de las cosas: los conceptos de aburrimiento e interés se convirtieron en «los dos polos clave del sujeto moderno»³⁴² que comenzaron a expandirse a finales del siglo XVIII.³⁴³ El poeta William Wordsworth fue, según Spacks, uno de los primeros en utilizar el adjetivo interesante como categoría de valor literario al declarar su intención de convertir los eventos cotidianos en «interesantes, rastreando en ellos [...] las leyes primarias de nuestra naturaleza». Recupero el reclamo del poeta, quien insiste en la posibilidad de tratar temas *interesantes* sin recurrir a estímulos «groseros o violentos» aunque sean estos los que mayormente satisfagan el anhelo de «acontecimientos extraordinarios» de los ciudadanos en aquella época (quizás también en esta):

Porque la mente humana es capaz de excitarse sin la aplicación de estímulos groseros y violentos. [...] Una multitud de causas, desconocidas en tiempos pasados, están actuando ahora con una fuerza combinada para mitigar los poderes cultivados de la mente, y la incapacitan para ejercer cualquier esfuerzo voluntario hasta reducirla a un estado de letargo casi salvaje. La más efectiva de estas causas son los grandes acontecimientos nacionales que ocurren a diario y la creciente acumulación de hombres en las ciudades, donde la uniformidad de sus ocupaciones provoca un anhelo de

³⁴⁰ «Esto es agua» es el título que recibió el discurso que David Foster Wallace pronunció en el acto de graduación del Kenyon College, en 2005, publicado posteriormente. El escritor arrancó su *speech* con una pequeña parábola en la que dos peces jóvenes están nadando y se cruzan con un pez mayor que les saluda con un «Buenos días, chicos. ¿Cómo está el agua hoy?» y mientras se alejan, uno de los peces jóvenes le pregunta al otro «¿qué diablos es el agua?». Al final de su discurso, Wallace relaciona el «agua» con lo que es real y esencial y, sin embargo, «tan oculto a simple vista a nuestro alrededor, que tenemos que recordarnos a nosotros mismos una y otra vez: “Esto es agua”. “Esto es agua”». Wallace (2009: 3-4).

³⁴¹ Bernhard (2003: 77)

³⁴² Haladyn (2015: 3)

³⁴³ Ver Spacks, (1996: 111-163). En el ámbito de las artes visuales, plantea este debate Narušytė (2010: 87) y mucho antes Colpitt (1985)

acontecimientos extraordinarios [...] La literatura y los espectáculos teatrales del país se han acomodado a esta tendencia de la vida y de las costumbres.³⁴⁴

Dilucidar «por qué una simple descripción de acciones violentas nos da placer es problema de los psicólogos, pero de que nos lo da, nos lo da», decía el escritor Edwin Muir refiriéndose a la novela de acción:

En una novela de acción, un acontecimiento trivial puede tener consecuencias inesperadas; estas se esparcirán y muy pronto serán incontables; una red aparentemente inexplicable se tejerá y, milagrosamente, se destejerá más adelante. En la acción, la complicación y la resolución estimulan nuestro interés y, al estar interesados, disfrutamos.³⁴⁵

Hoy en día, sin embargo, parece probado que no necesariamente la acción despierta el interés. Si nos alineamos, como haremos, con Jameson, estaremos de acuerdo con él en que como demuestran «algunas de las obras más significativas del modernismo, [...] lo aburrido puede ser *muy interesante*, y viceversa», de manera que, así como hay buenos textos aburridos, habrá otros «que incorporan diversión, distracción y consumo de tiempo, [que] puedan a veces ser “malos”». Como ejemplo de los primeros, textos aburridos e interesantes, Jameson cita los «curiosos» experimentos del poeta Raymond Russel y cómo «su descripción de objetos increíblemente detallada y minuciosa —un proceso infinito, sin principio ni interés temático de ningún tipo— obliga al lector a abrirse paso laboriosamente frase tras frase, en un mundo sin fin».³⁴⁶

El único problema es que pareciera que aún en nuestros días, como criticaba hace ya unas cuantas décadas Robbe-Grillet, «un verdadero novelista» es solo «aquel que sabe “contar una historia”», de manera que «inventar peripecias palpitantes, emocionantes, dramáticas, constituye a la vez su júbilo y su palpitación». En ese caso, la *vivacidad* y la *simplicidad* seguirían siendo las más altas cualidades de un libro, aquello que lo dotarían de interés, mientras que «una laguna en el relato, un episodio mal llevado, una *interrupción del interés*, un estancamiento» serían sus mayores defectos.³⁴⁷ En ese caso, casi podríamos aceptar, como mantiene Jorge von Ziegler, que «toda literatura está destinada a la decepción»,³⁴⁸ puesto que nunca se ajustará a las expectativas de todos. Entonces, mejor seguir a Jonathan Culler, quien en *Structuralist Poetics* mantiene que, aunque nos aburramos, es posible que el aburrimiento no logre desmotivarnos (o decepcionarnos), sino que, por el contrario, podría desviar nuestra atención hacia esos aspectos del trabajo que nos resultan aparentemente fallidos de manera que el texto se volviera, también paradójicamente, interesante al motivar la pregunta por qué y cómo es que nos aburre.³⁴⁹

³⁴⁴ Wordsworth y Coleridge, citado en Spacks (1996: 113)

³⁴⁵ Muir (1984: 15)

³⁴⁶ Jameson (1991: 71). El énfasis es mío.

³⁴⁷ Robbe-Grillet (2010: 59-60). Énfasis mío.

³⁴⁸ Ziegler (1984: 107).

³⁴⁹ Culler (1975:306).

Serían ejemplo de ello las descripciones que hicieron Richmond y Geldzahler de las películas de Warhol.

Otra experiencia *interesante* del aburrimiento que merece la pena destacar, también extraída del análisis de Richmond, tiene que ver con la reflexión sobre nuestro cuerpo en estos estados de aburrimiento extremo, una reflexión que, de nuevo, podríamos relacionar con el ensimismamiento orteguiano y el carácter de apertura que Heidegger le confería también a la angustia y la enfermedad.³⁵⁰

no solo descubro que mi atención no se mantiene; descubro que mi cuerpo se convierte en objeto de atención. Incómodo, dolorido, agarrotado, mi cuerpo se vuelve una carga que exige alivio, o se convierte en un espacio, muchos espacios, para ocupaciones sin sentido (morderse las uñas, crujiarse los nudillos, moverse inquieto) [...] la fórmula de Warhol no atrae mi atención ni hacia lo que está en la pantalla ni hacia la escena del cine, sino hacia mi presencia, real y literalmente corporal *en* el cine, y hacia mi no-presencia psíquica.³⁵¹

La contemplación estética, defiende Sánchez Vázquez, debe despertar «un interés propio, específico, no reductible [...] a otros intereses particulares»³⁵² y es ahí, en esa contemplación desinteresada, que el sujeto «se siente atraído, llamado o interesado por el objeto»³⁵³ o hacia su propio cuerpo, como describía Richmond. La experiencia estética es un fin en sí misma. Nos interesa lo que observamos porque lo contemplamos estéticamente, de un modo desinteresado, sin intencionalidad. Entonces, pudiera ser que el aburrimiento desencadene una experiencia estética cuando el lector, propongo, deje de interesarse por preguntas que responden a una tradición desde hace años desmontada, como: ¿qué pasará a continuación? y, en vez de eso, reflexione sobre un nuevo interés, único, específico que irá surgiendo en su conciencia a partir del aburrimiento que siente y que podría llevarle a preguntarse, como proponía Cullers, “pero ¿por qué este aburrimiento?”

Sirva como ejemplo de esta experiencia estética la pieza «Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses», de Satie, considerada uno de los primeros usos estéticos del aburrimiento.³⁵⁴ Después de aquella obra, que finalizaba con un pasaje de ocho tiempos que se repetía 380 veces, Satie escribió otra aún más desafiante y que ya hemos citado anteriormente, «Vexations», compuesta por 32 compases que, según indicaba su autor, debía interpretarse «muy suave y muy lenta 840 veces», lo que suponía una interpretación de 25 horas de duración. ¿Aburrido?, se pregunta Higgins. «Solo al principio. Después de

³⁵⁰ Contra la interpretación común de la enfermedad como un estado privativo, Sanz (2021) indaga en esta posibilidad de tomar una mayor conciencia de nuestros cuerpos y los espacios que habitamos durante los procesos patológicos. Una conciencia que aquí Richmond asegura haber tomado durante la experiencia del aburrimiento.

³⁵¹ Richmond (2015: 27).

³⁵² «El interés perturba, mediatiza o anula la experiencia estética», afirma Sánchez Vázquez. La convierte en un medio para un fin, la reduce a una función instrumental. (2007: 135)

³⁵³ Sánchez Vázquez (2007: 135)

³⁵⁴ Higgins (1968: 2)

un rato, la euforia [...] comienza a intensificarse. Cuando termina la pieza, el silencio es totalmente anestésico». ³⁵⁵ Se trata de un tipo de arte, defiende el artista y teórico del arte, que no está orientado a entretener ni a educar al público, no es ese el interés que despiertan, sino que las obras son interesantes por sí mismas, el interés nace de la experiencia estética que debe servir «como un estímulo que haga la vida de uno, su trabajo y su experiencia más significativas y flexibles» ³⁵⁶ y el aburrimiento es parte de ese interés pues surge, dice Higgins, como una «parada» necesaria que permitirá abrirse a otras experiencias.

Otro ejemplo paradigmático de esto podría ser la ya comentada pieza «4'33"» de John Cage, quien, según Narušytė, puede considerarse uno de los principales representantes de la estética del aburrimiento. ³⁵⁷ La pieza, de sobra conocida, tiene una duración, como su título indica, de cuatro minutos y treintatres segundos en la que el único sonido que se escucha es el que, accidentalmente, pudieran hacer los espectadores o el ruido exterior del ambiente. Con esta pieza, dice Narušytė, Cage demostró que es posible rechazar la intencionalidad en una obra de arte. La composición, la interpretación y la recepción quedan separadas, sin ningún tipo de conexión, y el espectador se queda sin una dirección aparente que seguir para interpretar la obra: tendrá que crearla él mismo, así como tendrá que crear el significado que el silencio parece estar negándole. Cage alegará que no deberíamos buscar significados en las obras sino, simplemente, experimentar los sonidos y nuestra armonía con la naturaleza. ³⁵⁸ El aburrimiento, dirá, «es algo que nosotros aportamos. El hastío sólo surge si nosotros lo provocamos en nuestro interior. Cuando no hay más yo, no hay más aburrimiento». ³⁵⁹

Esto parece enlazar con las teorías estéticas de Theodor Lipps y Johanne Volket, quienes defendían que la contemplación estética era, en realidad, una proyección del sujeto en el objeto. ³⁶⁰ Imagino, por ejemplo, que en función del estado en el que nos encontremos, al presenciar «4'33"» podremos sentir más o menos frustración, más o menos aburrimiento, más o menos interés: podremos disfrutar de ese silencio, concentrarnos, como proponía Richmond, en esos detalles que normalmente pasan inadvertidos en el ajetreo cotidiano —la respiración del vecino, el carraspeo que precede a la tos nerviosa, el movimiento de la silla, el roce de la tela que cubre un cuerpo incómodo que trata de cambiar de posición, sonidos imperceptibles en un entorno diferente a ese silencio efímeramente absoluto— experimentar de ese modo lo estético del silencio o de su negación; o podremos inquietarnos por el runrún de nuestros pensamientos, esa misma tos nerviosa nos incomodará, la respiración del vecino nos resultará cada vez más intensa y evitaremos movernos en nuestra silla porque también el leve roce será insoportable. El silencio será agradable, inspirador o será inquietante, irritable, del mismo modo que lo es el

³⁵⁵ Higgins (1968: 2)

³⁵⁶ Higgins (1968: 3)

³⁵⁷ Narušytė (2010: 95). Para Roth (1977, 1998), en cambio, será uno de los precursores de la estética de la indiferencia, aunque ¿no nos termina resultando aburrido lo que nos resulta indiferente?

³⁵⁸ Cage (2011). En Narušytė (2010: 95).

³⁵⁹ Pineda (2018: s/p)

³⁶⁰ Sánchez Vázquez (2007: 138)

aburrimiento. «Al introyectar o proyectar [...] nuestros sentimientos, hacemos que [los objetos] al ser percibidos, se presenten furiosos, tristes o serenos. Pero, aunque parezcan desprenderse de ellos, esos sentimientos son nuestros», dice Sánchez Vázquez, aunque aclara que para que podamos proyectar nuestros sentimientos y sentirlos en las cosas, será preciso que estas «ofrezcan cierta analogía con los sentimientos que reconocemos en ellas». ³⁶¹ Representar el aburrimiento mediante técnicas narrativas que, a su vez, provocan aburrimiento sería, entonces, el modo más eficaz de lograr que el lector proyectara su propio aburrimiento y sentirlo durante su experiencia lectora.

La temida decepción ante la experiencia estética

Regresando a la idea del contrato implícito entre lector y escritor a la hora de leer un libro, parece evidente que este va a depender de las expectativas de cada lector: qué busca en el texto. Así, recorro a Saer para insistir en la defensa de aquellas obras que, sin serlo, son acusadas de aburridas. Argumenta el escritor argentino, cuyas novelas también han sido acusadas de ser «ripiosas y aburridas»,³⁶² que cualquier prejuicio siempre amenaza con la decepción pues uno «cree saber de antemano lo que debe encontrar en un libro» y cualquier cosa que altere su suposición será una «maquinación de carácter represivo destinada a abolir la experiencia estética».³⁶³ La obra, la experiencia estética, debe despertar un «interés desinteresado», como defendía el esteta Sánchez Vázquez.

Por otra parte, también es cierto que, de manera general, se asume que una experiencia estética debe ser agradable,³⁶⁴ ya sea por su belleza o por el interés que deriva de otras categorías (o subcategorías) estéticas como lo feo, lo grotesco, lo cómico, lo trágico, lo absurdo, lo abyecto..., pero: ¿cómo puede ser agradable o interesante el aburrimiento si lo único que uno desea cuando lo experimenta es salir de ahí lo antes posible? Quizás, lo que ocurre es que, como decía Heidegger «no entendemos en absoluto el aburrimiento *en su esencia* [...] porque para nosotros *jamás se ha vuelto esencial*».³⁶⁵ Quizás, si dejamos que el aburrimiento temple nuestro ánimo, si lo aceptamos como una disposición afectiva que posibilita una reflexión sobre uno mismo y sobre aquello que nos define, podríamos atrevernos a considerar que puede llegar a ser una experiencia bastante enriquecedora. Lo que este trabajo trata de defender, sin caer en la defensa absoluta de lo aburrido,³⁶⁶ es que el aburrimiento no siempre debe considerarse como un fenómeno negativo sino como una disposición afectiva que más que anular nuestro interés, lo reconduce hacia otros aspectos en los que, por inercia, no nos hubiéramos detenido o planteado. En ese sentido, la estética

³⁶¹ Sánchez Vázquez (2007: 138)

³⁶² Closs (2020).

³⁶³ Saer (1999: 273)

³⁶⁴ Carritt (1970).

³⁶⁵ Heidegger (2007: 115). Resaltado en el original.

³⁶⁶ Coincidiendo de nuevo con Schneider, el aburrimiento como tema y lo aburrido como respuesta no tienen por qué ser consecuencia de una intencionalidad del autor y por tanto deben someterse a un análisis crítico que defina por qué son narraciones fallidas Cf. Schneider (2016: 84). Dicho de otra manera, la estética del aburrimiento no justificaría el aburrimiento en cualquier obra que resulte aburrida por sí misma.

del aburrimiento en la narrativa contemporánea podría compararse con la estética del aburrimiento en las artes visuales, donde el aburrimiento se aceptó como categoría a partir de ciertos movimientos artísticos que recurrieron a este ánimo para expresar su disconformidad con una realidad prevalente.

Para entender el paralelismo que trato de trazar con estos movimientos, considero útil acercarnos en este capítulo a algunas de las teorías o pensamientos surgidos entonces en torno al uso intencionado del aburrimiento en el arte. Se tomará como válida la propuesta de Sánchez Vázquez en la que arguye que solo hay una categoría general, lo estético, de la que surgen categorías particulares,³⁶⁷ entre las que incluiremos lo aburrido. Y se adoptará la presunción ya clásica de experiencia estética en la que, a través de la contemplación de un objeto artístico, uno accede a esa dimensión de lo estético, entendido este como la intuición de la armonía o bien como la impresión de haber encontrado la clave de un enigma, de un misterio, la respuesta a una pregunta que la obra misma plantea, provocándonos una experiencia catártica que, si llega a emocionarnos mucho, podría incluso hacernos gritar (o pensar) aquello de ¡eureka! El aburrimiento, entonces, sería una categoría estética a partir de la cual se nos abre la posibilidad de cuestionarnos ese enigma en el que hasta entonces no habíamos reparado y que no necesariamente estará descrito en el libro.

El reto será demostrar cómo esto es posible: cómo el aburrimiento puede ser, del mismo modo que se aceptó en las artes visuales, una categoría estética en la literatura, es decir, cómo el uso intencionado de ciertas estrategias narrativas puede provocar en el lector una experiencia estética asociada al aburrimiento y, como tal, inducir una nueva apertura — más crítica— a la realidad. Para ello, además de basarme en la idea anterior, seguiré en mi razonamiento a quienes consideran, en la línea de Heidegger, pero también de Schiller, Marcel, Levinas, Kierkegaard o Sartre, que las disposiciones afectivas como el aburrimiento —angustia, náusea, miedo, alegría, amor— son

sentimientos reveladores por los que la existencia toma conciencia de algunos aspectos fundamentales del propio ser: impropiedad, alienación, heteronomía, extravío o hipocresía social [...] comportan un esclarecimiento, una catarsis, una conquista o una liberación del ser auténtico.³⁶⁸

Utilizado como principio estético, el aburrimiento permitiría entonces una apertura de la conciencia con la que se estaría desafiando el diálogo hermenéutico convencional que se produce en todo acto de lectura con el texto: “esto me aburre, estoy aburrido, pero por qué estoy aburrido”, y cuyas respuestas podrían añadir dimensiones existenciales a la experiencia lectora. Para ello, veamos cuáles son los desafíos narrativos que nos plantea el aburrimiento y, posteriormente, cuáles son esos factores que, convencionalmente, generan los síntomas asociados al aburrimiento, como pueden ser la monotonía, la

³⁶⁷ Ver Sánchez Vázquez (2007).

³⁶⁸ Adrián (2014: 35). Ver Heidegger (2007: 111-224)

digresión, la banalidad o la indeterminación y trataremos de trasponerlos a una gramática del aburrimiento.

CAPÍTULO IV: EL DESAFÍO NARRATIVO DEL ABURRIMIENTO

Grande es la fascinación del laberinto, su severa inclinación a plantear preguntas absolutas y al mismo tiempo a plantearlas de manera indirecta, elusiva, casi lúdica, astuta, infantil.

GIORGIO MANGANELLI — *La ciénaga definitiva*

Designar libros como aburridos [...] elimina la necesidad de confrontar un potencial desafío, justifica la inercia.

PATRICIA M. SPACKS — *Boredom. The Literary History of a State of Mind.*

El aburrimiento es como un ampliación despiada de la epidermis del tiempo. Cada instante aparece dilatado y magnificado como los poros de la cara.

Jean Baudrillard — *Cool memories* (1980-1985)

... pero yo no creo que esa sea la forma de leer esta novela, que es a la vez abrumadora y emocionante, hecha para que *se nos resista*, para provocar deliberadamente esa mezcla de interés y aburrimiento que se convierte en una lucha entre el lector y el libro

RENÉ MARILL ALBÉRÈS — *Le Roman d'aujourd'hui: 1960-1970*

Are you reader enough for this book?

La lucha entre el lector y el libro

Aburrir y narrar parecen ser, del mismo modo que ocurre con el interés y el aburrimiento, polos opuestos. Una narración sin trama, sin, al menos, esa tensión discursiva que mantiene al lector en vilo, ansioso por una resolución, por el giro inesperado, por la sorpresa que redime y calma el posible enojo ante páginas que se antojan innecesarias o párrafos un poco complejos, incluso tediosos, una narración, en definitiva, sin ese misterio que todos queremos desvelar les resultará a muchos lectores insípida, aburrida y, por tanto, fallida. Sin embargo, como ya es de sobra sabido y la estética de la recepción, así como posteriormente la narratología cognitiva, han logrado argumentar, la reacción de los lectores ante un texto depende de múltiples factores, entre otros, de su horizonte de expectativas.

Hablamos de expectativas en el capítulo anterior y recuperábamos aquellas palabras de Saer que advertían, precisamente, del riesgo que estas suponen para la experiencia estética. No obstante, así como los gustos son subjetivos, también sabemos que hay lectores, de acuerdo con Dimnet, que «creen comprender aquello que en una obra no les ofrece dudas y, en cuanto a lo restante, le parece que son caprichos de escritor y lo pasan

por alto». ³⁶⁹ No sería ese un problema demasiado grave si no fuera porque hay lectores que esos supuestos caprichos de escritor los critican como una falta, como algo innecesario o aburrido y, por tanto, acusan, fallido.

Recordemos que la obra literaria tiene, según Iser, dos polos: el artístico —que sería creado por el autor— y el estético —la experiencia de lectura del lector—. Entre lector y autor, afirma siguiendo los planteamientos de la estética de la recepción, se establece un juego de fantasías en el que el primero completa con su experiencia lectora la escritura del segundo, obteniendo así una satisfacción al poder activar sus capacidades productivas.

Los textos tienen sin duda momentos estimulantes que intranquilizan y causan ese tipo de nerviosismo que Susan Sontag ha llamado la erótica del arte. Si los textos poseyesen realmente solo esas significaciones obtenidas por la interpretación, no quedaría nada para el lector. Sólo podría aceptarlas o rechazarlas. Sin embargo, entre texto y lector se juega incomparablemente más que la exigencia de una decisión en favor o en contra. ³⁷⁰

La satisfacción del lector al sentirse partícipe del texto podría verse frustrada cuando se le dice «todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión», ³⁷¹ dicho de otra manera:

Si la indeterminación rebasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces. Puede, dado el caso, mostrar reacciones que conduzcan a un diagnóstico no querido de su actitud. ³⁷²

De acuerdo con Iser, el aburrimiento y la fatiga pueden considerarse «situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación». ³⁷³ Es decir, podrían invitar a abandonar el texto. Sin embargo, vamos a aventurarnos a decir que, al menos en los casos a los que la estética del aburrimiento se refiere, estas situaciones límites excluirían la participación de aquellos lectores menos críticos o menos receptivos al reto que, sugiero, plantea el aburrimiento.

Existen numerosos ejemplos de esta falta de participación en la crítica literaria, pero resulta muy oportuno, por su actualidad, recuperar la reciente polémica surgida en el mundo de las letras argentinas a raíz de unos comentarios de la escritora Marina Closs sobre la obra de Juan José Saer. Closs califica la escritura del autor de «riposa», abundante en comas innecesarias, retórica en exceso y sosa, entre otros muchos adjetivos que, argumenta, hacen que su lectura *le* resulte aburrida, deprimente, insoportable y cansada: «leí la primera página de *Glosa* y me sentí completamente perturbada por el

³⁶⁹ Dimnet (1944), citado por Castagnino (1982: 17)

³⁷⁰ Iser (1989: 133).

³⁷¹ Iser (1987: 150).

³⁷² Iser (1989: 135).

³⁷³ Iser (1987: 150).

aburrimiento», confiesa.³⁷⁴ Por supuesto, no es este el lugar para cuestionar sus argumentos, absolutamente subjetivos y carentes de rigor académico puesto que pertenecen a un ámbito distinto de discusión literaria, pero sirva este ejemplo para representar el rechazo y la descalificación inmediata de lo que resulta aburrido por incomprensible.

Cada lector, señala también Schneider, presentará un nivel distinto de tolerancia hacia los textos complejos «y experimentarán la mayor de las satisfacciones cuando se enfrenten a lo que consideran niveles de complejidad y novedad manejables».³⁷⁵ Ciertamente, como Closs parece indicar en su texto, para ella sería preferible que Saer fuera más directo, sin esa «lentitud compulsiva» que, dice, lo caracteriza y que tanto le cansan y desesperan. Le molesta la lentitud, le molesta el uso «excesivo» de comas, le molesta, en definitiva, toda la estética del aburrimiento que Saer despliega en su literatura y que, muy probablemente, no satisface el horizonte de expectativas de esta lectora como, supongo, tampoco lo harán las obras de otros muchos autores.

Aceptando, como no puede ser de otra manera, que toda opinión es respetable, este ejemplo nos sirve, además, para demostrar una vez más la ambigüedad de las experiencias estéticas y en concreto del aburrimiento. Así como los espectadores de «4'33"» se enfrentan a un silencio desconcertante, los lectores de textos que, digamos, se salen de la norma de lo que se considera entretenido y/o interesante, se tendrán que enfrentar a su propio aburrimiento. Ahora bien, defendía Roberto Bolaño que una escritura de calidad exige «saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío».³⁷⁶ Y sugerimos: saber invitar al lector a hacerlo, aunque el vacío sea, precisamente, la experiencia de un aburrimiento infinito. De abismos hablaba también Kierkegaard, para quien el aburrimiento «descansa en esa nada que serpentea a través de la existencia y su vértigo es como aquél que se desprende de mirar hacia abajo en un infinito abismo, infinitamente».³⁷⁷ Entonces, el reto será siempre atreverse a mirar a ese abismo o, en caso contrario, desistir. En otras palabras: lector, «are you reader enough for this book?». Con este mensaje, de hecho, se promocionó la publicación de *La broma infinita*, de Wallace. Una novela que, como sabemos, supera las mil páginas, cien de ellas solo de notas y aclaraciones con las que el narrador insta al lector a ampliar, aclarar, curiosear, en definitiva, a interrumpir el ritmo narrativo de la misma manera que nuestro flujo de pensamiento se ve constantemente interrumpido por un nuevo estímulo (sea este externo o interno). Estas constantes llamadas a pie de página o, en el caso de *La broma infinita*, a final del libro, tienen como consecuencia, no sólo la pérdida del hilo narrativo, sino que además convierte la lectura en un proceso mucho más complejo que dificulta la inmersión temporal en la historia, definida por Ryan como «el ansia del lector por el conocimiento que le espera al final del tiempo narrativo».³⁷⁸ La posibilidad de suspense que mantendría

³⁷⁴ Closs (2020: s/p).

³⁷⁵ Schneider (2005: 136).

³⁷⁶ Bolaño (2006: 36-37)

³⁷⁷ Kierkegaard (2016: 298)

³⁷⁸ Ryan (2004: 175)

al lector “ansioso” por avanzar se irá mitigando e incluso puede llegar a desaparecer, primero, debido a la acción física requerida para avanzar y retroceder páginas para leer los comentarios,³⁷⁹ y segundo porque rápidamente se dará cuenta que la historia no está impelida por la resolución de una trama, de hecho llegará a preguntarse: ¿hay trama?

Por otra parte, también podría llevarnos a preguntarnos: ¿no es esa nuestra realidad en la era de la sobreinformación? ¿No supone en nuestro día a día todo un reto mantener la atención sobre algo que tenga una duración mayor a 10 segundos? En ese sentido, la frustración e incluso el aburrimiento que pueden llegar a surgir durante la lectura de este tipo de novelas podría interpretarse como un intento del autor por transmitir, y recorro a palabras de Gómez Trueba,

de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en que estamos inmersos y que, al mismo tiempo, ha acertado con una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad.³⁸⁰

Siguiendo con el ejemplo de *La broma infinita* que, por supuesto, recibió numerosas críticas negativas, pero igualmente numerosas reseñas positivas, valdría la pena recuperar la de Sven Birkerts, quien escribió en *The Atlantic*:

Decir que la novela no obedece a las normas tradicionales significa no haber entendido nada. La estructura narrativa de Wallace debe verse como una respuesta a una sensibilidad cultural alterada. El libro imita, en sus movimientos y en la densidad de carga de sus datos referenciales, la distribución de sistemas que constituye el nuevo paradigma de la comunicación. El libro no es *sobre* la cultura electrónica, sino que ha interiorizado algunas de las energías descentralizadoras que las tecnologías computacionales han liberado en nuestro entorno.³⁸¹

Wallace, en cambio, defendería que su libro tan solo reflejaba lo que significaba estar vivo: «no tienes que estar en Internet para sentirte de esta manera».³⁸² En cualquier caso, aceptar la experiencia estética que se propone puede llevarnos a una reflexión o, en

³⁷⁹ Una acción que, en determinados momentos puede requerir incluso del uso de un par de puntos de lectura —uno para el texto principal y otro para las anotaciones—. Este tipo de interrupciones, similares a la que provocan los hipertextos en la lectura en Internet, nos conduciría a otro debate o línea de investigación en torno a la estética del aburrimiento en la era digital y de la hiperficción, siguiendo las líneas de investigación de Carr (2010) sobre la adaptación de nuestros cerebros a los nuevos modos de lectura digital, y de Gómez Trueba (2002, 2011), quien investiga la adaptación de la creación literaria a las nuevas formas de edición digital. Nos preguntamos: ¿Cómo resultaría la experiencia lectora de la edición digital de *La broma infinita*? ¿Sería posible una estética del aburrimiento en la ‘cibercreación literaria’? ¿Tiene cabida la experiencia estética del aburrimiento en un mundo en el que la rapidez y las posibilidades de interacción son requisitos *sine qua non* para el éxito de un texto? ¿Permitiría la Red el aburrimiento?

³⁸⁰ Gómez Trueba (2011: 99).

³⁸¹ Birkerts (1996), citado en Max (2013: 218).

³⁸² En Max (2013: 218).

palabras de Rosenberg, podría impulsar a dar un primer paso hacia el «desarrollo de una sensibilidad individual libre»³⁸³ ante las convenciones impuestas. Como decía el crítico: «el arte aburrido es también invariablemente un arte de doble sentido: uno (el vacío) para el público, el otro (referencia cómplice) para los iniciados».³⁸⁴ Un *double coding* que implica, en el caso de la literatura, la posibilidad de comunicar e interpretar la lectura en varios niveles a la vez. En el fondo, resumía el crítico al referirse al arte pop y al arte minimalista, este arte es «el espejo de la repetitividad, la inexpresividad, la abstracción y la obsesión con el detalle en la vida diaria».³⁸⁵ Veremos, entonces, cómo esa repetitividad y esos otros aspectos que se reflejan en el arte aburrido se convierten, también, en estrategias narrativas para no sólo describir el tedio sino también para provocarlo e invitar al lector a saltar al vacío, aunque no todos soporten el vértigo.

El arte de aburrirse o el carácter de apertura del tedio

En su estudio sobre la psicología del aburrimiento, Revers llega a la conclusión de que la causa del aburrimiento no está en el mundo exterior que nos aburre sino en nosotros mismos y pone como ejemplo las reacciones de dos trabajadores de un mismo telar, de cuyos testimonios se hace eco, destacando que mientras uno de ellos asegura sentir incluso satisfacción con el trabajo uniforme de cada día, para el otro, esa uniformidad y monotonía le resulta aburrida «hasta morir» y siente que «idiotiza el espíritu».³⁸⁶

Sin duda, de una idiotez muy diferente habla Julio Cortázar en «*Hay que ser realmente idiota para*», un texto bellísimo donde demuestra el poder —¿podré decir mágico?— de la experiencia estética y del que reproduzco un fragmento para apreciar la intensidad con la que Cortázar nos revela los efectos de su idiotez:

[...] yo voy al teatro con mi mujer y algún amigo, hay un espectáculo de mimos checos o de bailarines tailandeses y es seguro que apenas empieza la función voy a encontrar que todo es una maravilla. Me divierto o me conmuevo enormemente, los diálogos o los gestos o las danzas me llegan como visiones sobrenaturales, aplaudo hasta romperme las manos y a veces me lloran los ojos o me río hasta el borde del pis, y en todo caso me alegro de vivir y de haber tenido la suerte de ir esa noche al teatro o al cine o a una exposición de cuadros, a cualquier sitio donde gentes extraordinarias están haciendo o mostrando cosas que jamás se habían imaginado antes, inventando un lugar de revelación y de encuentro, *algo que lava de los momentos en que no ocurre nada más que lo que ocurre todo el tiempo*.³⁸⁷

³⁸³ Rosenberg (1973: 124)

³⁸⁴ Rosenberg, citado en Souriau (2010: 18).

³⁸⁵ Rosenberg (1973: 124).

³⁸⁶ Revers (1954: 88-90)

³⁸⁷ Cortázar (1967: 143). El énfasis es mío.

Frente al entusiasmo apasionado de Cortázar, se nos revela posteriormente la actitud, más bien pasiva de su mujer y de su amigo. Sin llegar a decir que se aburrieron con el espectáculo de los mimos checos, sí se nos indica que la actitud de cada uno es diferente lo que corrobora, ya casi de manera redundante, la confusa disyuntiva entre interés y aburrimiento. Similar al entusiasmo de Cortázar, aunque menos efusivo, encontramos la reacción de Rafael Argullol, donde el escritor reivindica la dignidad de la belleza en un día en el que, como diría Cortázar, no ocurría *nada más que lo que ocurre todo el tiempo*, un día más en el que «el lodazal desbordado cubría la vida pública con una mezcla, ya tediosa, de veneno, corrupción y resentimiento»:

Pero en el concierto todo cambió, o yo cambié de tal manera que las informaciones vomitadas por la radio del taxi se convirtieron en irreales, mientras lo único real era la escena que tenía ante mis ojos y la música que penetraba en mis oídos [...] A mí me resultaba curioso que, en mi ánimo, a medida en que se sucedían las interpretaciones, se iba desvaneciendo aquella sensación de viscosidad moral [...] mientras se realizaba la dignidad de lo bello, se desnudaba la abyección de lo mezquino y lo corrupto.³⁸⁸

A este goce redentor de la experiencia estética, Revers, desde la psicología del aburrimiento, lo denomina capacidad de ensoñamiento.³⁸⁹ Que no seamos capaces de entretenernos³⁹⁰ —sea o no de un modo tan mágico y redentor como los que describen Cortázar o Argullol— el psicólogo alemán lo achaca a dos causas: 1) nos encontramos sumidos en un estado crónico de tensión que no nos permite pasar al estado de tranquilidad; o 2) nos falta mundo interior, «interioridad», no somos capaces de producir fantasía.³⁹¹ Cuando eso ocurre,

las cosas [...] no nos molestan. Pero tampoco nos ayudan [...]. Nos abandonan absolutamente a nosotros mismos. Precisamente porque no tienen nada que ofrecernos, nos dejan vacíos. Dejar vacío significa que las cosas que existen delante de nosotros no nos ofrecen nada.³⁹²

La sensación de aburrimiento generalizado, que, como vimos en la primera parte, se comenzó a extender a partir de la modernidad y se fue intensificando al mismo ritmo que se aceleraban los ritmos sociales, ha llegado a un punto en que, en palabras de Lipovetsky, pareciera que nos enfrentamos a «un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres».³⁹³ En realidad, no estamos mucho peor que antes, sino que se insiste en nuestro malestar con mayor frecuencia y por muchos más canales que en épocas anteriores. Estamos convencidos de que ya nada nos conmueve como sociedad, de que todo lo que

³⁸⁸ Argullol (2013: s/p).

³⁸⁹ Revers (1954: 91)

³⁹⁰ Para Revers el entretenimiento no está necesariamente asociado con el ocio sino como una vía de escape del aburrimiento.

³⁹¹ Revers (1954: 93).

³⁹² Heidegger (1992: 155)

³⁹³ Lipovetsky (2007: 76)

se nos muestra nos resulta insignificante y, no cabe duda de que algo de razón hay en esta intuición. Rechazarlo, en cambio, negando el aburrimiento, tampoco nos hará sentir mejor pues «si el ser se sustrae a cualquier intento de representación, si el ser se oculta cuando queremos aprehenderlo conceptualmente, parece que sólo quede la posibilidad de un acceso afectivo al espacio de juego, al horizonte de sentido abierto por el mismo».³⁹⁴

Al aburrirnos, según Heidegger, la sensación de vacío nos enfrenta a nuestro ser, a nuestra finitud. De ahí la incomodidad, el desasosiego, las ganas de huir o incluso la náusea. Sin embargo, este mismo aburrimiento puede llevarnos a romper con la dinámica tediosa en la que estamos sumergidos y a preguntarnos, como se pregunta el narrador de *La ciénaga definitiva*, si el aburrimiento será «¿[...] la salvación o la perdición?» porque en él «nos reconocemos y nos extraviamos»³⁹⁵

Al perdernos en las digresiones y desesperarnos por la falta de acción, podemos caer en el aburrimiento. Nada parece estimularnos, nada parece incitarnos a seguir leyendo. Sin embargo, ese mismo aburrimiento que sentimos podría hacernos reflexionar sobre la experiencia: ¿Cómo es posible que me aburra algo tan atroz como la violación, mutilación y asesinato de tantas mujeres, como puede ocurrir con *2666*, de Roberto Bolaño? ¿Por qué no logro mantener el hilo de la narración en novelas como *Glosa*, de Juan José Saer? ¿Qué me sugiere esta ambivalente narración que me estimula y adormece al mismo tiempo mientras acompaño al protagonista de *La Ciénaga definitiva*? Otra vez tengo que retomar la historia un par de páginas atrás después de enredarme en las notas de David Foster Wallace, ¿me ocurrirá solo a mí esta falta terrible de concentración?

Entendido como principio estético, el aburrimiento, y parafraseo a Innerarity, nos permitirá no sólo experimentar algo acerca de nosotros mismos o de nuestra situación de estar aburridos, sino que también nos permitirá entender qué significa en general tener esta experiencia. El aburrimiento, dice, nos abre la «posibilidad desatendida» de hacernos cargo del contenido existencial y experiencial de situaciones que, aunque nos resulten conocidas, no se habían abordado de una manera crítica: «La experiencia estética hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esa función descubridora el goce de un presente más pleno».³⁹⁶ Y esta posibilidad, en una sociedad donde lo que prima es la indiferencia colectiva, el letargo o la lasitud hedonista, como la llamaba Mark Fisher, resulta cuando menos muy prometedora.

Escapar del ruido de fondo

El aburrimiento está constituido por una necesidad o aspiración que se topa con la indiferencia o desinterés frente al mundo exterior y al mundo interior. La vivencia del

³⁹⁴ Adrián (2014: 41).

³⁹⁵ Manganelli (2002: 97).

³⁹⁶ Innerarity (2002: 14-16)

aburrimiento, insistimos con Revers, se refiere «al mundo vacío de la percepción» frente al cual el sujeto es indiferente: «todo es siempre lo mismo, siempre todo es “viejo”»³⁹⁷ o, recordando una vez más a Cortázar, *no ocurre nada más que lo que ocurre todo el tiempo*. Entonces, tratamos de escapar de ese momento una y otra vez, porque el hombre, decía Nietzsche, «en el fondo únicamente quiere [...] vivir sin hartazgo y sin dolores» como el rebaño que pasta «atado a la inmediatez de su placer y disgusto, en realidad atado a la estaca de su momento presente». Lo que ocurre es que, a diferencia de los animales, las personas «vive [n] la necesidad del cambio, de lo nuevo, [...] de llenar el “deseo-vacío” vivido en el aburrimiento».³⁹⁸ Y esa posibilidad ya no la vivimos en el presente: la promesa de lo nuevo siempre está en el futuro, por lo que el tiempo se nos eterniza y surge la desesperanza. Advierte Safranski:

un hombre rico en fantasía y despierto, cuando los estímulos externos se hagan apáticos o desaparezcan, podrá ayudarse durante un tiempo con sucesos interiores, con recuerdos, pensamientos y fantasías, pero no demasiado rato, pues el tiempo llegará a hacérsele largo y al final le resultará aburrido.³⁹⁹

No tengo nada que hacer, pensamos; no sé qué hacer (conmigo, con el tiempo que pasa, podríamos añadir). Pero tras estas lamentaciones se oculta esa espontaneidad de la vida que nos azuza constantemente: tengo que hacer algo, debo saber qué hacer con mi tiempo, el tiempo es valioso, tanto como el oro, nos decían. Y, «como ya no podemos hacer nada, [al menos] divirtámonos»,⁴⁰⁰ y así nos empeñamos en rellenar de cualquier manera una existencia que, sin embargo, se nos revela una y otra vez como «un *imperfectum* que nunca llega a realizarse de modo completo».⁴⁰¹

En la historia del aburrimiento y a través de sus diferentes manifestaciones se aprecia cómo de ser una sensación molesta, desasosegante que había que evitar a toda costa, se convirtió en síntoma del espíritu de toda una época⁴⁰² hasta llegar a la actualidad, donde podríamos interpretarlo como un reflejo del cansancio,⁴⁰³ del agotamiento de la curiosidad ante un mundo que, en demasiadas ocasiones, nos viene dado. Así se quejaba De Toledo en su manifiesto punk:

Éramos viudos y viudas antes de estar casados. Nuestro futuro yacía ya entre dos veladoras. Alrededor, miles de lloronas soltaban sus opiniones como sollozos. Antes incluso de haber podido emitir el más mínimo deseo de estar en el mundo, los sepultureros deslizaban el féretro de nuestro porvenir en la fosa común. Sin haberlo

³⁹⁷ Revers (1954: 100).

³⁹⁸ Nietzsche (1999: 40)

³⁹⁹ Safranski (2017: 25)

⁴⁰⁰ De Toledo (2008: 87)

⁴⁰¹ Nietzsche (1999: 40)

⁴⁰² Para Healey (1976) el aburrimiento es un síntoma del enorme «vacío metafísico que crecía en el centro de la civilización occidental» como consecuencia de la progresiva pérdida del sentido de transcendencia. Ver también el análisis que hace Lesmes (2018) del aburrimiento en el París de mediados del siglo XIX, así como el apartado que dedica Spacks (1996) a la «normalización del aburrimiento» en el siglo XIX.

⁴⁰³ Ver Han (2012)

mirado a la cara, asistimos al desfile de los enterradores. Sin haber escuchado su voz, asistimos a los cantos de despedida. Se cerró la lápida. La ceremonia concluyó. ¡Regresen a sus casas! ¡Enciendan la tele! ¡Hagan algo! No le den más vueltas. La voluntad del Hombre es una fruslería, una bonita mentira. Concéntrense en ser ávidos y codiciosos y estúpidos.⁴⁰⁴

Mantenerse entretenido ha dejado de ser algo placentero para ser una vía de escape a la realidad. *Hagan algo*. Por ejemplo: *enciendan la tele*. O jueguen videojuegos. Hagan algo. Vayan de compras, naveguen por las redes sociales sin detenerse a leer, solo manténganse ocupados. No pierdan el tiempo. Hagan. Algo. Lo que sea, con tal de no aburrirse. Porque aburrirse es lo peor que les puede pasar: los enfrentará con la realidad. Y así, sin darnos cuenta, o dándonos cuenta, pero sin querer evitarlo, entramos en una dinámica, en una espiral infinita y acelerada de ruido e imágenes, de juegos y todo tipo de formatos de entretenimiento que nos ayudan a olvidarnos de que estamos solos y aburridos. Como dijo hace tiempo Steiner: con las culturas tecnológicas del consumo llegó la «supresión sistemática del silencio».⁴⁰⁵ Necesitamos rellenar todos y cada uno de esos huecos de tiempo libre que se abren en un desasosegante limbo entre una obligación y otra antes de que el aburrimiento los inunde con su viscosidad. Pero, por más que lo intentamos, seguimos aburridos. Porque, como dice Svendsen, la existencia en sí misma es aburrida.

Cuando encontramos algo interesante, «viene siempre limitado por una fecha de caducidad y no tiene [...] otro cometido que cumplir [...] que el de mantener el tedio a una distancia prudencial».⁴⁰⁶ El aburrimiento, ya lo advirtió Heidegger, vive en nosotros y no hay que verlo «como un obstáculo contra el que lucha la voluntad del individuo, sino como una parte integrante de una constelación afectiva que impregna toda una época histórica».⁴⁰⁷ Es, ya lo hemos dicho, uno de los estados de ánimos que caracteriza a la vida contemporánea⁴⁰⁸ y sus consecuencias son múltiples⁴⁰⁹ en la que Gardiner denomina «generación *meh*»⁴¹⁰ podemos tratar de esquivar el aburrimiento recurriendo a un sinfín de actividades, sin embargo, en el fondo, también tenemos la sensación de que matar el tiempo sentados, por ejemplo, frente a la televisión es una pérdida de ese tiempo, lo que demuestra el terrible círculo vicioso en el que damos vueltas o, dicho de otra forma, «la

⁴⁰⁴ De Toledo (2008:41)

⁴⁰⁵ Steiner (1997: 10).

⁴⁰⁶ Svendsen (2006: 35).

⁴⁰⁷ Adrián (2014: 37).

⁴⁰⁸ Ferguson (2010: 69). También Châtelet (2002: 27) sitúa el nacimiento de la era del aburrimiento en la década de los ochenta del siglo XX, unos años «desbordantes de aburrimiento, codicia y necesidad» Otros autores como Svendsen (2008), Goodstein (2005) o Gardiner (2016) mantienen esta identificación del aburrimiento con el sentir general de nuestra época.

⁴⁰⁹ La antología de Gardiner y Haladyn (2017) es, quizás, uno de los trabajos que se aproximan mejor a las repercusiones del aburrimiento en la sociedad contemporánea, con ensayos que relacionan este estado con el uso de las redes sociales, los mensajes de texto, la violencia, y las citas online, entre otros.

⁴¹⁰ La interjección *meh* se utiliza en inglés coloquial para expresar desinterés o apatía hacia algo, quizás similar al *bah* que se nos escapa en español cuando algo nos resulta indiferente.

futilidad de perseguir un momento de indulgencia personal en un mundo completamente mercantilizado». ⁴¹¹

La televisión y la radio, siempre encendidas: en las casas, de camino a la oficina, a la escuela, al mercado, en los comercios, aunque nadie les preste atención, aunque solo esté ahí, como una nube invisible de ondas sonoras que nos mantiene aislados de una realidad que se nos antoja incómoda; los teléfonos móviles, siempre a mano, incluso en el trabajo, incluso en el baño, para recurrir a nuestras redes sociales y a todas las aplicaciones que nos mantienen informados, activos, ¿entretenidos? «Está claro que todo es entretenimiento», resumirá Vorderer. ⁴¹² Lo que ocurre es que, si nos detenemos un momento a pensarlo, como hizo Jack, el protagonista de *Ruido de fondo* de Don DeLillo, este ruido se revela como un «tedioso e ilocalizable estruendo, como [proveniente] de una especie de hormigueante existencia apenas fuera del alcance de la percepción humana». ⁴¹³

Nos cuesta admitirlo, pero la mala noticia es que el aburrimiento no tiene cura. No se puede evitar: «es, en efecto, el precio inevitable que pagamos por vivir en un mundo desencantado e hiper-racionalizado, donde el deseo y el mundo, las expectativas y la realidad, parecen estar siempre en desacuerdo». ⁴¹⁴ Ante esto, la apuesta de algunos autores, a la que me sumo, pasa por afrontar esta especie de abotargamiento de la voluntad, convencernos de que ello dará lugar a experiencias nuevas e incluso a la comprensión de cuestiones existenciales. Nietzsche, por ejemplo, lo planteaba así:

Para el pensador y para todos los espíritus sensibles, el aburrimiento es esa desagradable “calma” del alma que precede al viaje feliz y a los vientos briosos; tiene que soportarla, *esperar* a que produzca en él su efecto — ¡esto es precisamente lo que las naturalezas inferiores no son en absoluto capaces de hacer! Ahuyentar por cualquier medio el aburrimiento es vulgar. ⁴¹⁵

Svendsen propone que aceptarlo puede convertir esta sensación en «una fuente de conocimiento, ya que crea un espacio para la reflexión sobre uno mismo». Es posible, siendo realistas, que quizás lo que revele el aburrimiento no tenga unas implicaciones existenciales tan profundas como parecía defender Heidegger, pero sí que puede «ofrecernos alguna que otra indicación sobre cómo vivimos de hecho». ⁴¹⁶ Recorro a Adrián:

A diferencia de los afectos que remiten a situaciones específicas, las disposiciones afectivas [como el aburrimiento] revelan cómo le va a uno en general. En otras palabras, abren de manera inmediata y arbitraria toda una situación vital, todo un

⁴¹¹ Gardiner (2017: s/p).

⁴¹² Vorderer, citado en Han (2018: s/p)

⁴¹³ DeLillo (1986: 36). Los usos del aburrimiento en la narrativa de DeLillo ha sido estudiado por Manning (2019)

⁴¹⁴ Gardiner (2017: s/p)

⁴¹⁵ Nietzsche (2001: 95).

⁴¹⁶ Svendsen (2008: 169).

horizonte de experiencias, opiniones y deseos, que nunca logramos objetivar, que escapa a cualquier intento de determinación⁴¹⁷

También Jameson, como vimos anteriormente, aludiendo al concepto de represión freudiano, considera que el aburrimiento nos invita a «resucitar toda la incertidumbre angustiada, esa lucha del sujeto por desviar sus ojos del pensamiento que, con brazos poderosos, insiste en confrontarlo». Esta sensación, dice, «marca el lugar donde algo doloroso está enterrado» y, para explicarlo, pone como ejemplo nuestra reacción ante determinados objetos de arte pertenecientes a culturas diferentes a las nuestras y que pueden resultarnos aburridas, pero también revelarnos nuestro etnocentrismo: así, propone no intentar convencernos de la validez que puedan tener para nosotros sino «intentar medir las dimensiones de nuestro aburrimiento con ellas así como el rechazo casi visceral de lo que (para nuestros gustos hastiados) solo puede ser simplicidad y repetición sin inventiva, lentitud litúrgica y previsible». ⁴¹⁸ Jameson habla en su ensayo de la ideología del modernismo, pero si trasladamos su lógica a la sociedad contemporánea, no muy lejana a la que él describía, en la que igualmente estamos atrapados por unas circunstancias que pudiéramos considerar alienantes, quizás también nos sirva: cuando uno, dice Jameson,

es prisionero de tal ideología —o *Weltanschauung*, si lo prefiere, o paradigma o episteme— ¿cómo puede, en primer lugar, darse cuenta de ello, por no hablar de cómo se podría, pacientemente, deshacer o deconstruir su complicada maquinaria a través de la cual, hasta ahora, hemos aprendido a ver la realidad?⁴¹⁹

Cuando uno, podríamos parafrasear, está aburrido: ¿cómo puede darse cuenta de su aburrimiento? Y, lo más difícil: ¿cómo podría deconstruir esa sensación y, sobre todo, la *complicada maquinaria* a través de la cual ve la realidad aburrida? El aburrimiento, dice Gardiner, «sabe muchísimo»,⁴²⁰ quizás tanto que por eso nos cuesta soportarlo. Pero si, como decía Cage, si algo nos resulta aburrido después de dos minutos, tratemos de aguantar, «si todavía resulta aburrido, probemos con ocho minutos. Luego dieciséis. Luego treinta y dos. Al final, uno descubre que no es aburrido para nada». ⁴²¹ Incluso es posible que la experiencia estética del aburrimiento se torne reveladora, reflexiva, autoconsciente. Haladyn llama a esta acción de ‘aguantar’ la voluntad de aburrirnos [the will to boredom] y que consiste en decir *sí* a mantenernos frente a lo que se nos muestra sin sentido con la esperanza de ver algo más o de experimentar, a partir de esa falta, la posibilidad de crear sentido allí donde no lo encontramos.⁴²²

⁴¹⁷ Adrián (2014: 34).

⁴¹⁸ Jameson (1975: 4)

⁴¹⁹ Jameson (1975: 6)

⁴²⁰ Gardiner (2017: s/p).

⁴²¹ Cage (1961)

⁴²² Cf. Haladyn (2015: 120).

CAPÍTULO V: GRAMÁTICAS DEL ABURRIMIENTO

El secreto de aburrir consiste en decirlo todo.

VOLTAIRE — *Obras completas*, tomo 9.

Siento que el arte tiene algo que ver con el logro de la quietud en medio del caos. Una quietud que caracteriza también a la oración y al ojo del huracán. Creo que el arte tiene algo que ver con cautivar la atención en medio de la distracción.

SAUL BELLOW — *The Art of fiction*

El aburrimiento, todos lo hemos vivido, interrumpe el flujo de interacción entre el sujeto y su entorno. Nos sentimos paralizados porque, de alguna manera, nos convence de que no hay nada que hacer. El deseo de huir, de acabar con esa sensación es inminente y el tiempo, al ser consciente de él, se alarga de una manera insoportable. Esto ocurre, generalmente, porque la constante necesidad de excitación y satisfacción, tensión y distensión que todos experimentamos no se ve resuelta al no encontrar o identificar nada estimulante en el universo de posibilidades que la realidad nos ofrece en un determinado momento.⁴²³ Se trata, en esos casos, de un aburrimiento que se siente igualmente como cansancio, fastidio o hastío. Un aburrimiento que, también habíamos acordado, presenta una gran ambigüedad y no necesariamente debemos entender como opuesto a lo interesante, un término que en ocasiones empleamos cuando no sabemos qué otro adjetivo usar en el momento de calificar una experiencia o una obra de arte. De hecho, para Ngai, el interés y el aburrimiento van íntimamente ligados puesto que ambos comparten un carácter indeterminado y una sensación de afecto leve: «lo que explicaría por qué lo interesante es propenso a volverse aburrido».⁴²⁴

En cualquier caso, y como dice Rosenberg, «el arte siempre ha corrido el riesgo de aburrir a algunas personas —o a todas bajo unas circunstancias psicológicas adversas»,⁴²⁵ pero es a partir de un momento determinado que surge la intencionalidad de aburrir, ya sea como un espejo de la realidad del momento o como una provocación, del mismo modo que el silencio o lo abyecto. Una elección intencionada del autor que podría interpretarse como un «asalto premeditado al espectador»⁴²⁶ en cuyo caso el tedio no debe entenderse como una reacción negativa, sino que sería la respuesta correcta, dice Jameson.

[E]l aburrimiento frente a un tipo de obra, estilo o contenido concretos admite siempre un uso productivo como síntoma valioso de nuestros propios límites existenciales, ideológicos y culturales, un índice de lo que hay que rechazar de las prácticas

⁴²³ Ver Revers (1954).

⁴²⁴ Ngai (2008; 787).

⁴²⁵ Rosenberg (1973: 120)

⁴²⁶ Jameson (1991: 72).

culturales de otras personas y de la amenaza que suponen para nuestras propias racionalizaciones de la naturaleza y el valor del arte.⁴²⁷

El artista dejará que el receptor adquiera cierta agencia en el proceso creativo y para ello lo situará ante un tedio que deberá asimilar y gestionar. Para generar esta sensación de aburrimiento recurre a ciertas estrategias que apelan a las dialécticas que surgen en torno al aburrimiento y que parecen derivar de un mismo principio: el aburrimiento forma parte de un *continuum* en cuyos extremos aguarda a su víctima: si se da un exceso de cambios en el mensaje o, por el contrario, estos cambios no se dan o son muy pocos, el interés se verá amenazado dando lugar a una pérdida de atención y de sentido y, con ellas, al más terrible de los aburrimientos.

La paradoja del aburrimiento

Uno de los intentos de sistematizar la dialéctica entre el aburrimiento y el interés fue el del sociólogo Orrin E. Klapp. Para tratar de explicar el funcionamiento de esta compleja relación, dibujó una especie de *continuum* en cuyos extremos situó la *redundancia* y la *variedad*. Una mala redundancia derivaría, según Klapp, en *banalidad*, en un discurso monótono, mientras que un exceso de variedad generaría *ruido*, confusión. Ambos efectos provocarían una pérdida de sentido en la comunicación y, por tanto, aburrirían al receptor.⁴²⁸

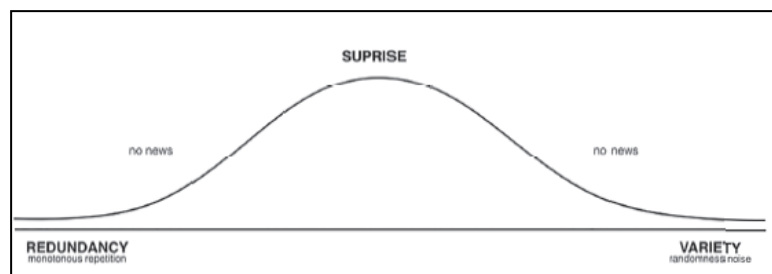


Imagen 1. La paradoja del aburrimiento. Klapp, O. (1986: 118)

A este eje de redundancia/variedad, Klapp añade un eje vertical en cuyos extremos sitúa la necesidad que todos tenemos de sentido (que denomina información) y, por otra parte, la tendencia natural hacia el desorden y la confusión (entropía). De manera que la figura se completaría con lo que el sociólogo considera «redundancia buena», y en las que incluye, entre otras, las reglas, la tradición, los rituales, las habilidades; «la buena variedad», esto es, los descubrimientos, el aprendizaje o el progreso. En la parte inferior tendríamos la «redundancia aburrida», en la que incluye la banalidad, el aburrimiento, la monotonía o el estancamiento; y la «variedad aburrida»: el ruido, la confusión la ambigüedad, la irrelevancia y la saturación (imagen 2).

⁴²⁷ Jameson (1991: 72).

⁴²⁸ Klapp (1986: 83).

El modelo de Klapp, aunque más ajustado a las teorías de las comunicación, nos puede servir como guía para nuestros propósitos estéticos y, de hecho, podemos encontrar cierto paralelismo con algunos de los planteamientos de la Escuela de Constanza, concretamente cuando Iser señala que la satisfacción que siente el lector como partícipe de la experiencia estética que se genera en la lectura puede verse frustrada cuando el autor lo dice «todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión».⁴²⁹ Esto es, cuando la redundancia es demasiado evidente o cuando hay exceso de información, saturación, complejidad, etcétera, y la variedad que debiera conducir al descubrimiento o a la sorpresa se transforma en ruido.

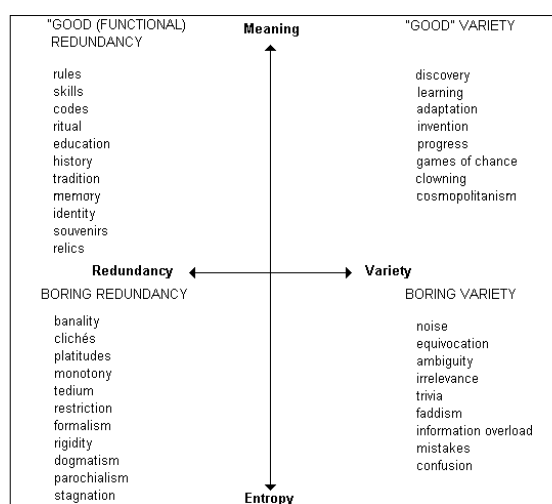


Imagen 2. La dinámica del aburrimiento. Klapp, O. (1986: 118)

Entendemos que se da redundancia en un mensaje cuando «la información es tan similar que dice muy poco interesante o nuevo»⁴³⁰ mientras que cuando se da una saturación de variedad, difícilmente se podrá identificar algo interesante. Y se producirá ruido cuando la información proporcionada supera la capacidad de comprensión del receptor, ya sea por una cuestión de cantidad o de calidad, por ejemplo, cuando el lenguaje empleado sea demasiado abstracto o complejo: pensemos cuántas personas habrán descartado la lectura de *Ulises* o *Finnegans Wake*, de Joyce, o posteriormente *Paradiso*, de Lezama Lima, por citar solo algunas obras. ¿Podríamos decir que son novelas aburridas? En cierto sentido, sí, lo son, son obras que despertarán unos síntomas de aburrimiento que será negativo si el lector es incapaz de conectar con la experiencia estética que proponen. Como describe Aparicio Maydeu refiriéndose al *Ulises*, se trata de una narrativa «concebida para los sentidos tanto como para la razón, [...] no precisamente para consolidar nuestras expectativas sino, bien al contrario, para desbaratarlas por completo rompiendo en pedazos la tradición».⁴³¹ Leer a Joyce, dice Weinstein, «es el toque de atención más dramático que yo haya conocido a nuestro propio torbellino de pensamientos y sensaciones, [...] su escritura nos hace darnos cuenta de lo dormidos que estamos

⁴²⁹ Iser (1987: 150).

⁴³⁰ Klapp (1986: 118)

⁴³¹ Aparicio Maydeu (2011: 134).

habitualmente, lo vagas que son nuestras suposiciones»,⁴³² en definitiva, podríamos decir, nos despierta del letargo en el que sin darnos cuenta, a veces, estamos sumidos.

Siguiendo, pues, el modelo de Klapp, organizaremos las estrategias narrativas y estilísticas que hacen que un texto resulte aburrido clasificándolas según generen una ‘redundancia aburrida’ (mediante el uso de la banalidad, de clichés, discursos monótonos o repetitivo) o ‘variedad aburrida’ (generalmente a través de la densidad lingüística, la ambigüedad, el exceso de información o digresión, etc). Revisaremos algunos de estas estrategias a continuación, aunque profundizaremos más en ellas en la tercera parte del trabajo en la que también incluiremos el aburrimiento que deriva de la ausencia de acontecimientos, es decir, de las historias en las que —aparentemente— no pasa nada.

El espejo de nuestra vulgar realidad

Cuando se habla de banalidad en el arte, una de las imágenes que probablemente vienen a nuestra mente es alguna de las ideadas bajo el movimiento denominado arte pop, surgido a mediados de los sesenta del siglo pasado y que, coinciden los críticos, nació como respuesta al «sistema mercantil capitalista en la época de la industria de la cultura», reflejo de una sociedad de consumo que era representada con imágenes «planas, enfáticas, directas, claras, dotadas de una sensualidad decorativa innegable, que no temen asumirse en el *kitsch* donde la gente se reconoce».⁴³³ Al ser preguntado por una de sus obras más famosas, las *Latas de sopa Campbell*, Warhol respondió que lo había hecho porque había almorzado lo mismo durante veinte años, «lo mismo una y otra vez». Al repetir la imagen, casi idéntica —lo único que varía es el nombre del sabor de la sopa— en 32 lienzos dispuestos en cuatro filas, Warhol, explican desde el Museum of Modern Art de Nueva York, «enfatisa la uniformidad y omnipresencia del embalaje del producto y subvierte la idea de la pintura como un medio de invención y originalidad».⁴³⁴ Lo contrario de lo original es lo común y lo corriente: lo asumido, lo banal. Warhol, quien en algún momento llegó a decir que le gustaba lo aburrido,⁴³⁵ reproducirá series de series sin temor a saturar al espectador o quizás, precisamente, consciente de que esa iba a ser la respuesta. Mediante la serigrafía, «multiplicador inigualable»,⁴³⁶ elaborará sus obras de arte del mismo modo que se fabricaban las latas de sopa Campbell, como si se tratara de una cadena industrial, logrando así «obras impersonales, distanciadas tanto del creador como del espectador».⁴³⁷ Es el triunfo de la banalidad, resume el filósofo y crítico de arte Jorge Juanes y, con ella, añadido yo, del aburrimiento. Con sus películas Warhol también dio una fórmula para el aburrimiento artístico que también se reflejará en la narrativa: no ocurre casi nada, son muy lentas y tienen una larga duración; apenas hay contexto narrativo —o

⁴³² Weinstein, en Aparicio Maydeu (2011: 134).

⁴³³ Juanes (2010: 232).

⁴³⁴ Texto junto a la obra, expuesta en la cuarta planta del MoMa.

⁴³⁵ La cita ha sido tan recurrente, que Warhol, cansado, se vio obligado a aclarar que, aunque le gustaran las cosas aburridas, eso no significaba que no se aburriera de ellas. En McDonough (2017: 70)

⁴³⁶ Juanes (2010: 235).

⁴³⁷ Juanes (2010: 235).

no lo hay en absoluto—, ofrece nada más que un evento, que es serializado, como en el caso del documental *Kiss* (trece besos durante una hora), de manera que, resume Richmond: «muestra la banalidad, lo corriente, la despersonalización de un beso» cuya repetición lo despoja de cualquier atisbo de sensualidad o sexualidad y lo vuelve aburrido.⁴³⁸

La monotonía, lo repetitivo, genera una falta de contraste: todo parece lo mismo, no hay nada nuevo. La mente se relaja e interpreta lo reconocido como aburrido. Sin embargo, ¿y si, como propone Narušytė, vemos la monotonía como un tipo de lenguaje con el que el artista está expresando su punto de vista? La sigo a ella en el siguiente razonamiento cuando habla de Gerhard Richter y sus pinturas grises. Para el pintor, el gris es el «único equivalente posible a la indiferencia, a la falta de compromiso, a la ausencia de opinión y la falta de forma», si bien aclara que el color «puede ser solo una idea» por lo que lo único que puede hacer es crear una tonalidad de color que signifique gris pero que no lo es. «La mezcla —le dirá Richter en una carta a Edy de Wilde, en 1975— es, por tanto, una mezcla de gris como ficción y gris como un área de color visible y designada».⁴³⁹ Si comenzamos a trasladar esta idea a la narrativa surgen las siguientes preguntas: ¿cómo hacer que un texto adquiriera esa tonalidad gris que represente la indiferencia, la falta de compromiso, la ausencia de opinión? Es complicado, nos diría Robbe-Grillet, para quien «incluso el observador menos condicionado no logra ver el mundo que lo rodea con ojos libres», mucho menos describirlo —podríamos añadir. La objetividad, decía el creador francés, es una quimera y «estamos habituados a que la literatura [...] funcione como una grilla, provista de vidrios diversamente coloreados, que descompone nuestro campo de percepción en pequeños cristales asimilables».⁴⁴⁰

Lo banal, lo gris, ya sea ficción o realidad, no nos interesa. Es «trivial, común, insustancial».⁴⁴¹ La banalidad es, por lo general, poco cautivadora o interesante. ¿Por qué entonces convertirlo en arte? ¿Cómo no aburrirnos de lo que, por insulso, anula nuestra «tensión impulsiva»,⁴⁴² esa que nos alienta constantemente a buscar lo original, lo nuevo, lo interesante? En el caso del arte pop, escribió Baudrillard, la banalidad se convierte en el medio para «exaltar la subjetividad creadora del artista», será «el criterio de salvación estética».⁴⁴³ Las imágenes de Warhol, explica,

no son banales por ser el reflejo de un mundo banal, sino porque resultan de la ausencia de cualquier pretensión de sujeto de interpretarlo [...] No hay trascendencia, sino un incremento de poder del signo, que, al perder toda su significación natural, resplandece en el vacío con todo su resplandor artificial.⁴⁴⁴

⁴³⁸ Richmond (2015: 25).

⁴³⁹ Richter (2009: s/p).

⁴⁴⁰ Robbe-Grillet (2010: 48-49)

⁴⁴¹ RAE.

⁴⁴² Revers (1954: 71).

⁴⁴³ Baudrillard (1995: 52)

⁴⁴⁴ Baudrillard (1995: 51)

En ese sentido, con Warhol aparece «la pretensión mínima del ser, la estrategia mínima de los fines y los medios» que refleja una «voluntad de insignificancia».⁴⁴⁵ El artista desaparece, no interpreta, no exagera ni engrandece, tampoco minimiza o reduce, sino que muestra lo que hay, aunque tan solo pueda ser una porción de “eso que hay”. La banalidad, opina Shinkle, «actúa como una coraza, mitiga contra el trauma de la vida diaria [...] un paso indoloro hacia un estado de “vacío luminiscente”» que convierte al espectador en un *voyeur*.⁴⁴⁶ Observadores objetivos, porque, como afirma Robbe-Grillet,

el mundo no es significativo ni absurdo. Él *es*, simplemente. En todo caso, eso es lo más destacable. Y de repente esta evidencia nos golpea con una fuerza frente a la cual no podemos hacer nada. De un solo golpe toda la bella construcción se desploma [...] Alrededor nuestro, desafiando a la jauría de nuestros adjetivos animistas o domésticos, las cosas *están ahí*.⁴⁴⁷

Las cosas ¿simplemente? están ahí, aunque a veces no las veamos porque pasen inadvertidas o porque, sencillamente, ya las hemos incorporado a nuestra *vulgar realidad*: «la maquinaria perfectamente ajustada no puede deparar la menor sorpresa»,⁴⁴⁸ pensará Garinati en *Las gomas* y, lo cierto es que por más vueltas que le demos, «la línea recta [siempre] es la distancia más corta entre dos puntos».⁴⁴⁹ Por tanto, un compromiso estético con lo banal, con lo que aburre por insignificante, por no aportar nada nuevo, tiene, en palabras de Shinkle, «la capacidad de abrir una visión diferente, una atención a las circunstancias materiales del acto de mirar, que pueden ser transformadas en acción política o ética».⁴⁵⁰ De lo que se trata es, como se dijo al principio, de abrirse a la posibilidad de la experiencia estética y dejar que el aburrimiento nos temple el ánimo cuestionándonos ese enigma en el que hasta entonces no habíamos reparado. Pero esa apertura, defenderían los situacionistas debe ser crítica. No basta con representar la banalidad de la sociedad: más que una imitación, es necesaria una crítica de esa cultura de masas, de la vida cotidiana. Asumir sin crítica el sistema de la mercancía y de los medios es —decía Lefebvre:

validar la reificación de lo social, la enajenación. Este sistema, sobre todo en las sociedades hiperdesarrolladas [...] se presenta ante los agentes sociales como una segunda naturaleza [...] como algo inmutable que marcha fatalmente y al que solo nos queda contemplar [...] sólo podemos amoldarnos a él, disfrutarlo en el mejor de los casos.⁴⁵¹

Disfrutarlo, regodearse en estas imágenes en las que se muestra de manera sensual y seductora la mercancía hasta que llegemos a normalizar esta realidad, denunciaban,

⁴⁴⁵ Baudrillard (1995: 51)

⁴⁴⁶ Shinkle (2004: 172).

⁴⁴⁷ Robbe-Grillet (2010: 49)

⁴⁴⁸ Robbe-Grillet (1986: 17)

⁴⁴⁹ Robbe-Grillet (1986: 17)

⁴⁵⁰ Shinkle (2004: 173).

⁴⁵¹ Lefebvre, en Juanes (2010: 237).

refiriéndose al arte pop, es una forma de validar el sistema, de aceptar esa sociedad unidimensional a la que se refería Marcuse,⁴⁵² y el riesgo de esto es que «anula la dimensión negativa o crítica de lo social y eterniza el sistema mercantil capitalista tecnocientífico, basado en injusticias», reflexiona Juanes. Detrás de esas imágenes no hay una reflexión, acusan, no está el abismo de los románticos. En realidad, lo que observamos, dicen, es un «maquillaje que oculta un mundo terrible».⁴⁵³

Aceptar esa realidad repetitiva y banalizada sin más sería aceptar las condiciones que nos impone el sistema, como criticaban los situacionistas. Aburrido, «el hombre no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas»,⁴⁵⁴ por lo que no es de extrañar que, por parte de ciertos sectores, sobre todo económicos, interese ese estado de aburrimiento permanente. Y teniendo en cuenta que hay quien habla incluso de la creación e instauración de «políticas del aburrimiento»,⁴⁵⁵ no resultará muy descabellado a estas alturas achacar ese aburrimiento casi perenne en las sociedades contemporáneas a unos intereses comerciales que se benefician de la necesidad constante de cambio —cuanto más me aburro, más compro— y de la falta de pensamiento crítico —si todo es lo mismo, qué puedo hacer yo, se cuestionaban los nihilistas: todo es absurdo—. «Vivimos en un mundo más bien desagradable», reflexionaba Deleuze:

La tristeza, los afectos tristes son todos aquellos que disminuyen nuestra potencia de obrar. Y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en esclavos. El tirano, el cura, el ladrón de almas necesitan persuadirnos de que la vida es dura y pesada. Los poderes tienen más necesidad de angustiarnos que de reprimirnos o, como dice Virilio, de administrar y de organizar nuestros pequeños terrores íntimos...⁴⁵⁶

El aburrimiento, se le considere o no como afecto triste, sin duda podríamos incluirlo entre los estados de ánimo que disminuyen nuestra potencia de actuar. Para Mark Fisher, era un efecto secundario de la «lasitud hedonista» que impregna nuestra sociedad en el capitalismo tardío,⁴⁵⁷ algo mucho más preocupante que lo que entendemos como una simple falta de motivación o pereza. El aburrimiento, dice Gardiner, «puede demostrar un índice de frustración con el *statu quo* y un deseo insatisfecho de una forma diferente de vida».⁴⁵⁸

Lejos quedó la esperanza marxista de que el tiempo libre permitiría la emancipación de los hombres de la necesidad. «El tiempo libre del *animal laborans* siempre se gasta en el

⁴⁵² Marcuse (2009)

⁴⁵³ Juanes (2010: 237-238).

⁴⁵⁴ Lipovetsky (2007: 44)

⁴⁵⁵ Quizás uno de los primeros en plantear esta idea de políticas del aburrimiento fue el crítico cultural Greil Marcus en su estudio de las teorías revisionistas. Ver Marcus (1989).

⁴⁵⁶ Deleuze (2013: 71)

⁴⁵⁷ Ver Fisher (2016).

⁴⁵⁸ Gardiner (2014: 42).

consumo», describía Arendt en 1958, un consumo que casi siempre se basa en «las cosas superfluas de la vida». Vivimos, analizaba entonces, en una economía del derroche en la que las cosas deben ser «devoradas y descartadas casi tan rápidamente como aparecen en el mundo»,⁴⁵⁹ de manera que el sentimiento de novedad es cada vez más efímero: tan pronto como aparece, desaparece, dando lugar al aburrimiento. Y este hiperconsumo que Arendt cuestionaba a mediados del siglo XX, y que el arte pop representaría, no ha hecho más que intensificarse en el siglo XXI: somos la sociedad del desechable: botellas, platos, vasos, entretenimiento. Todo es rápido, todo es temporal, todo es de *usar y tirar*, incluso, la literatura, a la que también se le exige rapidez y claridad.

El aburrimiento nos convierte en zombis o tiranos, decía Bolaño.⁴⁶⁰ La persona aburrída se pregunta: ¿qué puedo hacer? ¿qué puedo hacer *yo* ante este desinterés? Y la respuesta que nos sobreviene es *nada*. Y es esa nada la que deja sin rumbo la finalidad de nuestra aspiración a la novedad: pasamos las páginas, cerramos el libro, cambiamos de canal, deslizamos nuestro pulgar hacia arriba para seguir navegando en nuestro teléfono, nos dejamos llevar por la corriente, ignorando lo que ocurre, banalizándolo por repetitivo, por monótono, por ser parte de nuestro día a día: más de lo mismo, escuchamos a lo lejos, en algún rincón de nuestro cerebro. Ese desinterés, ese aburrimiento de lo que nos resulta demasiado familiar «nos convierte en meros espectadores de algo que no sólo se construye a nuestras espaldas sino contra nosotros»,⁴⁶¹ como decían los situacionistas del arte pop. Ante esa pasividad, recuperemos entonces lo que proponían ellos: reivindicar el ánimo crítico, recordándoles a los hombres que ellos tienen la capacidad de transformar la historia y pueden «crear en la cotidianidad situaciones alternativas al sistema de dominio, a la homogeneidad enajenante de lo social».⁴⁶²

Cabría, pues, preguntarse hasta qué punto la estética del aburrimiento no sería una reivindicación de ese pensamiento crítico. El uso de la banalidad como estrategia narrativa en la estética del aburrimiento puede entenderse efectivamente como una provocación: el autor, al presentar las cosas tal y como son, de una manera neutra y sin ningún tipo de emoción nos presenta la realidad sin relevancia, esto es, como la vemos en nuestro día a día despertando así la siguiente pregunta: ¿acaso también nos hemos acostumbrado al aburrimiento y no somos capaces de ver más allá? Porque a veces ocurre, como describen McCaffery y Gregory al referirse a la literatura de Raymond Carver, que «la impresión inicial de verosimilitud cede ante el perturbador reconocimiento de que las cosas no son simplemente lo que parecen, o mejor dicho, que las cosas son *más* de lo que parecen».⁴⁶³

El autor se aparta, calla y deja que sea la realidad, nuestra realidad cotidiana, banal y aburrída, quien hable. Y «[e]sta retirada —no definitiva— del autor permite que el *otro*

⁴⁵⁹ Arendt (2015: 146).

⁴⁶⁰ Bolaño (2003)

⁴⁶¹ En Juanes (2010: 238).

⁴⁶² En Juanes (2010: 238).

⁴⁶³ McCaffery y Gregory (2012: 228). Énfasis en el original.

entre en la estructura del trabajo [...] que alguien más hable»⁴⁶⁴ y con esto genera la experiencia estética a través de un ejercicio de hermenéutica literaria al que el lector deberá enfrentarse y en el que lo banal adquiere sentido.

Hartazgo, saturación o saciedad psicológica

La sociedad occidental es la «sociedad de la proliferación, de lo que sigue creciendo sin poder ser medido por sus propios fines», advertía o simplemente reflexionaba Baudrillard a finales del siglo XX, y esta abundancia desbordada lleva a un «prodigioso atasco de los sistemas, a un desarreglo por hipertelia, por exceso de funcionalidad, por saturación».⁴⁶⁵ Este exceso nos lleva a la redundancia o a una variedad desmedida y, como decía el sociólogo Orrin E. Klapp: «uno no puede sorprenderse si las cosas son siempre lo mismo o son todas diferentes. La entropía, como pérdida de sentido, siempre merodea en los extremos que van de la banalidad al ruido».⁴⁶⁶

Por su parte, la repetición nos produce un hartazgo psicológico que anula cualquier atisbo de interés. Desde la neurociencia, Mojzisch y Schulz-Hardt han estudiado los procesos cognitivos motivaciones y neuronales relacionados con lo que denominan saciedad psicológica. Su planteamiento considera que la ejecución repetitiva de acciones socaba la necesidad subjetiva de adquirir nuevas competencias y, por tanto, deriva en una pérdida de motivación intrínseca. Distinguen dos fases en el proceso de saturación: la primera se caracteriza por la pérdida de motivación intrínseca para desarrollar la acción. La segunda comienza cuando esa motivación ha desaparecido por completo y se requiere un control volitivo para poder ejecutarla. Estos científicos se basan en las ideas de Lewin y Karsten, al parecer los primeros en acuñar el concepto de saciedad psicológica. Lewin consideraba que las necesidades psicológicas, como las fisiológicas, presentan un estado de hambre, de saciedad y de ‘sobresaciedad’ (que nosotros podríamos llamar hartazgo). La repetición, decía Lewin, aunque necesaria en el proceso de aprendizaje, si se produce en exceso puede llegar a tener un efecto contrario y llevar a la desorganización e indiferencia: como resultado lo significativo pierde su sentido e incluso lo aprendido puede desaprenderse.

Durante un experimento desarrollado entre 1924 y 1925, Karsten identificó los síntomas y efectos de esta saciedad en una serie de participantes que fueron convocados para ejecutar diferentes tareas repetitivas. Unos debían recitar continuamente un poema breve y otros dibujar, también de manera continua, líneas horizontales o verticales en una hoja de papel, hasta que estuvieran hartos. Los grupos se dividieron de manera que mientras unos debían seguir una serie de instrucciones estrictas para ejecutar la tarea, otros podrían ejecutarla con absoluta libertad. Entre los síntomas detectados, Karsten notó que los

⁴⁶⁴ Narušytė (2010: 108).

⁴⁶⁵ Baudrillard (1991: 37)

⁴⁶⁶ Klapp (1986: 82)

participantes, después de un tiempo repitiendo la tarea, variaban, por ejemplo, el ritmo de lectura, cambiaban el énfasis de la entonación o leían algunas secciones del poema susurrando en vez de hacerlo en voz alta. En aquellos participantes que tenían libertad absoluta, la tarea se fue deteriorando y se realizó sin ningún tipo de cuidado. Otro síntoma del hartazgo o saciedad fue la tendencia a la distracción. Muchos de estos participantes dejaron de prestar atención a la tarea que estaban desarrollando y la compaginaron con otra nueva actividad, como, por ejemplo, silbar mientras pintaban las rayas. Karsten llegó a la conclusión de que la saciedad psicológica ocurre como resultado de tres condiciones: la ejecución de una actividad repetitiva, la implicación del ego y el hecho de que no hubiera un avance o logro pese al esfuerzo continuo.

Estas condiciones, sin embargo, pueden conducir a cierta confusión de acuerdo con Mojzisch y Schulz-Hardt, puesto que no son necesariamente interdependientes: uno puede perder interés solo porque la acción sea repetitiva independientemente de que se obtenga un resultado o no, quizás el aburrimiento gane y se desista de la acción. Ocurre lo mismo al revés, como también se puede comprobar en la narrativa —aunque hablaremos de ello más tarde— se puede perder el interés y la motivación cuando no se obtiene el resultado deseado, sea o no sea repetitiva la acción que supuestamente conduciría a ello. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es en la idea de que la repetición provoca una pérdida de interés y de motivación intrínseca porque esta última está relacionado con la adquisición de conocimiento y nuevas habilidades lo que explicaría por una parte por qué estamos ávidos de novedad, como defendía Heidegger, y por qué, la repetición prolongada de una acción nos aburre («conduce a la pérdida de la motivación intrínseca»)⁴⁶⁷ Como ejemplo citan el caso de un pianista que durante diez años tuviera que estudiar y ensayar una misma partitura. Esa práctica repetitiva conduciría a una sensación de eficacia, sino todo lo contrario. El pianista necesitaría sentirse cada vez más capaz de tocar piezas más complicadas o ampliar su repertorio. Lo que esto demuestra es que para que haya una motivación intrínseca, es preciso que haya una «incongruencia» entre las características personales del sujeto (sus capacidades, por ejemplo) y las del entorno (la demanda de la tarea). Al adquirir conocimiento o nuevas competencias, el sujeto reducirá esa incongruencia, y será en esa adquisición de competencias lo que le motivará. El nivel óptimo de esa motivación se logrará cuando el nivel del desafío que afronta el sujeto esté equilibrado con las habilidades que percibe como propias y adecuadas para superar el reto.⁴⁶⁸ De esto podemos intuir que lo contrario, esto es, saberse incapaz de superar el reto, desmotivará y conllevará una pérdida de interés y/o aburrimiento. Asimismo, la repetición reducirá si no suprime la incongruencia entre las características personales y las del entorno puesto que la acción se vuelve excesivamente familiar y por tanto no se asume como desafío. Podríamos relacionar esto con el aburrimiento que surge con la lectura cuando al lector, recuperemos las palabras de Iser, se le dice «todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la

⁴⁶⁷ Mojzisch y Schulz-Hardt (2007: 192).

⁴⁶⁸ Mojzisch y Schulz-Hardt (2007: 192). Relacionan esto con el concepto de *flow* de Csikszentmihaly y Nakanura (2002).

confusión». ⁴⁶⁹ Se produce esa falta de motivación intrínseca ante lo que no se entiende o a lo que se vuelve demasiado conocido, familiar, y no presenta reto alguno.

Evagatio mentis, verbositas e instabilitas: digresión, exceso y falta de sentido

«En un mundo consagrado a la indiferencia el arte no puede más que acrecentarla», ⁴⁷⁰ exagerarla, alegará Baudrillard. La exageración es el análisis, opinaba Alfonso Reyes, la exageración «es el microscopio, es la balanza de precisión, —sensible a lo inefable», y por ello «el fisiólogo, para mejor estudiar el curso de una vena, la inyecta, la hincha». ⁴⁷¹ Del mismo modo que ocurre con las venas, ocurre con los afectos: para examinarlos, nada mejor que hincharlos, sentirlos en la propia piel del modo más exagerado posible y, nos preguntamos, ¿será entonces posible exagerar el aburrimiento, el desinterés y la indiferencia a la que hemos consagrado nuestro mundo?

Hay autores que lo han intentado y lo han logrado mediante diferentes técnicas o estrategias literarias, como venimos defendiendo y que, inspirados por Agamben, hemos adoptado de las hijas de la acedia: *evagatio mentis, verbositas e instabilitas* transformadas en digresión, exceso y falta de sentido. A la exageración (no de la indiferencia, sino de la narración), que en autores como Pynchon, Gaddis, Wallace o Bolaño, se transforma en una abundancia de historias y digresiones, Ercolino le llama «exuberancia diegética», característica de un género que denomina novelas maximalistas: «un exceso discursivo» que hace que la novela parezca «un río desbordado». ⁴⁷² La palabra clave, dice Ercolino, es *inclusión*: nada puede dejarse fuera. Y esa inclusión de todo, esa multiplicación desbordada de la diversidad de informaciones podría interpretarse como el ruido informativo al que se refiere Klapp en su paradoja del aburrimiento, antes expuesta. Ese exceso, si lo asociamos a la cultura de masas como hace Eco con el uso de las listas y enumeraciones, representa la abundancia: «una reserva interminable de señales voluptuosas», ⁴⁷³ un bufé de palabras ante el cual, el lector no sabrá si devorar en su totalidad o ir seleccionando aquellas en los que, sospecha, puede hallar cierto sentido. Mientras que el minimalismo fuerza al espectador a aburrirse y a sentir que «no puede hacer nada más que intentar llegar a sentirse interesado en lo que normalmente no sería interesante», como apunta Narušytė, ⁴⁷⁴ y como veíamos también con la banalidad y la monotonía, este exceso informativo, al que Solotorevsky se refiere como «espesor escritural», ⁴⁷⁵ puede considerarse también una estrategia de la estética del aburrimiento en la narrativa en el sentido en que estos «excesos informativos obstructores que

⁴⁶⁹ Iser (1987: 150).

⁴⁷⁰ Baudrillard (2005: 17).

⁴⁷¹ Reyes (2010: 5).

⁴⁷² Ercolino (2014: 71-72).

⁴⁷³ Eco (2011: 27)

⁴⁷⁴ Narušytė (2010: 100)

⁴⁷⁵ Ver Solotorevsky (2016).

perturban el desarrollo de la trama»⁴⁷⁶ pueden llegar a generar una sensación de alargamiento del tiempo, que es lo que sentimos cuando el aburrimiento se apodera de nosotros y que el término alemán, *langeweile*, expresa a la perfección. Las digresiones en las denominadas novelas maximalistas no suponen exactamente una desviación de la trama principal porque, apunta Ercolino, en estas novelas no hay tal trama o argumento principal, sino que «la idea de una acción narrativa unitaria y unificadora explota en miles de piezas, dispersándose en un gran número de historias».⁴⁷⁷ La exageración o exuberancia diegética, como él le llama, en estos casos, se entendería como una especie de «turbulencia» producida por el «élan omnívoro y enciclopédico de la historia».⁴⁷⁸ No obstante, no se puede negar que estas turbulencias o estas digresiones desvían la atención y, por tanto, amenazan igualmente con la pérdida de interés, la indiferencia y el aburrimiento, sin que esto deba verse como algo negativo, sino, insistimos, como todo un reto que plantean estos autores. Si cuando nada pasa, la atención se dirige hacia el tiempo mismo aumentando la experiencia de la duración,⁴⁷⁹ de la misma manera podríamos decir que cuando pasan tantas cosas la confusión deriva de la imposibilidad de saber con certeza qué está pasando realmente, y la impaciencia del lector, en el caso de que sea ese el afecto que aflore primero, se deberá a la sensación de un alargamiento innecesario del tiempo puesto que lo que busca es una respuesta o resolución al conflicto, suponiendo que lo haya, de la historia.

Solotarevsky piensa que este espesor atrapa y aprisiona, dificulta la comprensión del lector provocando una ininteligibilidad que lo sitúa ante dos posibles reacciones: en la primera, el lector ideal disfrutará de la digresión, cuya masa le resultará incluso humorística (como puede llegar a ocurrir en algunos momentos con Joyce, Bernhard, Wallace o Bolaño); en un segundo caso, el lector traspasará la digresión, el espesor, y gozará de la riqueza textual.⁴⁸⁰ En su opinión, esta fórmula nace del ansia de narrar⁴⁸¹ y, aunque se puede estar de acuerdo con ello —si bien me decanto por el concepto cervantino de «escritura desatada»⁴⁸²— creo que en algunas ocasiones estas digresiones tienen un trasfondo mucho mayor que la necesidad o ansia de contar. Este recurso narrativo que, como apunta López de Abiada, se remonta a una larga tradición de escritores europeos, entre los que incluye a Cervantes, Sterne, Unamuno o Proust, pero también más cercanos en el tiempo, como Sebald, Magris, Marías o Vila-Matas,⁴⁸³ se puede entender como una representación del exceso de información a la que estamos sometidos a diario. De hecho, así lo defendía Wallace cuando le reclamaban el uso o abuso de aclaraciones y anotaciones a pie de página:

⁴⁷⁶ Solotarevsky (2016: s/p).

⁴⁷⁷ Ercolino (2014: 75)

⁴⁷⁸ Ercolino (2014: 75)

⁴⁷⁹ Schneider (2016: 87)

⁴⁸⁰ Solotarevsky (2016)

⁴⁸¹ Su estudio se refiere exclusivamente a Bolaño, pero es posible trasladar sus ideas a otros autores.

⁴⁸² López de Abiada (2012: 21)

⁴⁸³ Cf. López de Abiada (2012: 21)

Me he vuelto intensamente encariñado con esta estrategia y me defenderé con mis 20 garras para mantenerla. Me permite facilitar la lectura del texto primario mientras que al mismo tiempo 1) posibilita un estilo discursivo intrusivo del autor sin *finneganzar* la historia, 2) imita el flujo de información y de cribado de datos que imagino ocuparía incluso una mayor parte de la vida estadounidense 4) permite/hace que el lector vaya física y literalmente "hacia delante y hacia atrás" de forma que quizás reproduce algunas de las problemáticas sobre las que se tematizan en la historia... 5) emocionalmente siento que estoy satisfaciendo tu necesidad de comprensión del texto sin sacrificar grandes cantidades de material.⁴⁸⁴

En el caso de *La broma infinita*, estas anotaciones, como ya hemos mencionado anteriormente, son más de cuatrocientas y suman unas cien páginas al final del texto principal haciendo que, efectivamente el lector tenga que ir física y literalmente hacia delante y hacia atrás en el proceso de lectura. El uso de estas notas aclaratorias, estas anotaciones o digresiones que rompen con la linealidad y que llegó a caracterizar su narrativa ha sido criticada no pocas veces porque, como indica Cerdeña en su tesis doctoral sobre la narrativa wallaciana, «pueden, en un primer momento, sobrepasar al lector quien podría considerar todo esto excesivo e injustificado»⁴⁸⁵ y perder —fatigado, aburrido—, el interés por su lectura. Pero, como justifica el propio Wallace, esta estrategia no es arbitraria ni caprichosa, tiene una función: «quería [lograr] algo que tuviera una textura similar a la vida mental que tenemos en América en la actualidad. Es decir, una especie de tsunami enorme de material informativo aproximándose hacia ti».⁴⁸⁶ Una saturación de informaciones, comentarios, opiniones, chistes, videos, fotografías que distraen nuestra atención, la divierten, en términos pascalianos, alejándonos, en muchas ocasiones, de lo realmente importante. Existe incluso un nombre para denominar a esta sensación: un síndrome conocido como “fatiga informativa”, cuyos síntomas incluyen la incapacidad de pensar analíticamente: «la masa de información acelerada ahoga el pensamiento»,⁴⁸⁷ dice Han.

La digresión se entiende generalmente como una desviación del principal argumento del discurso, una estrategia narrativa que sirve tanto como detonante de otras historias que se irán intercalando en la trama principal como una de las maneras más verosímiles de reproducir el monólogo interior de los personajes, donde un pensamiento se enlaza automáticamente con el otro hasta generar un discurso, en ocasiones, incomprensible. El ejemplo paradigmático o más exagerado de esto último puede que sea el *Finnegans Wake* de Joyce, pero hay numerosos ejemplos en la narrativa contemporánea. Además de los autores que, según Ercolino son representantes de la novela maximalista, también podemos encontrar ejemplos de prosa exagerada y digresiva en la literatura de Thomas Bernhard, caracterizadas por el (ab)uso de hipotaxis y parataxis en párrafos aparentemente interminables. Así comienza, por ejemplo, *Corrección*:

⁴⁸⁴ Wallace, en Max (2013: 195-196).

⁴⁸⁵ Cerdeña (2018: 118)

⁴⁸⁶ Wallace, en Lipsky (2010: 270).

⁴⁸⁷ Han (2016)

Después de una neumonía al principio ligera, pero luego, por dejadez y descuido, súbitamente convertida en grave, que me había afectado a todo el cuerpo y me había tenido nada menos que tres meses en el hospital de Wels, situado junto a mi lugar natal y famoso en el campo de las llamadas enfermedades internas, me había dirigido, no a finales de octubre como me habían aconsejado los médicos, sino ya a principios de octubre, como quería sin falta y bajo mi llamada propia responsabilidad, aceptando una invitación del llamado taxidermista Höller del valle del Aurach, inmediatamente al valle del Aurach y a casa de los Höller, para examinar, y quizá también ordenar enseguida el legado recibido después del suicidio de mi amigo Rothamer, que había sido amigo también del taxidermista Höller, por una llamada disposición de última voluntad, un legado compuesto de miles de hojas escritas por Rothamer, pero también por el voluminoso manuscrito titulado *De Altesam y todo lo relacionado con Altesam, con consideración especial del Cono*.⁴⁸⁸

Este modo de narrar, estas interrupciones del discurso para aclarar, rectificar o repetir detalles que, sin embargo, no hacen más que recalcar la falibilidad del narrador, obligan precisamente al lector a leer de un modo analítico, estimulando el pensamiento crítico. Y esto, en opinión de Martin, permite, en el caso de Bernhard, ir más allá del nihilismo en el que sus personajes se hunden puesto que obstaculiza la comunicación y la coherencia.⁴⁸⁹ La digresión, entonces, se puede entender como factor desencadenante del aburrimiento, como esa indeterminación que cansa, frustra y aburre, pero que al mismo tiempo exige una atención permanente, una atención selectiva y, por tanto, crítica.

«El escritor —dice Spacks sobre Barthelme— dramatiza las posibilidades que narra, convirtiéndolas en narrativas potencialmente absorbentes solo para frustrar [con la digresión, con la interrupción] el deseo que comienza a surgir en el lector de saber más».⁴⁹⁰ Para Fava, quien inventarió las diferentes historias que Bolaño describe en su novela *2666* y los clasificó como historias intercaladas o líneas narrativas secundarias «nos engañamos con la idea de que en una, o en cada una de estas historias se esconde una llave secreta o un desenlace que, por el contrario siempre está postergado».⁴⁹¹

Ahora bien, en la lectura literaria, argumenta Castagnino «hay algo que trasciende al mero signo impreso captado visualmente [...] Bajo la letra impresa del texto literario está latente la vida que comprensivamente se debe reconstruir».⁴⁹² Cuando las palabras se vacían de significado, dejan de afectarnos, carecen de sentido. La historia, entonces, si no impacta verbalmente, «deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a

⁴⁸⁸ Bernhard (2014: 11).

⁴⁸⁹ Martin (1995: 101).

⁴⁹⁰ Spacks (1996: 256)

⁴⁹¹ Fava (2017). El crítico realiza un exhaustivo inventario de las diferentes historias que se entrelazan en *2666* —en total son 81 historias intercaladas, que suman 250 páginas, esto es, más del 20% del texto— y relaciona esta forma de narrar con la estructura de la novela.

⁴⁹² Castagnino (1982: 17).

desentrañar». ⁴⁹³ La repetición, la banalidad y la digresión irán generando una sensación incómoda, irán interfiriendo en el diálogo entre lector y texto, haciendo la dialéctica cada vez más densa, menos fluida, menos explícita, pero aun así seguirá retando con murmullos reveladores al compromiso. Desafiando al lector cómplice a resistir al aburrimiento que provoca lo dilatado e incompleto, a no ceder a la inacción, al desinterés, a la abulia, la estética del aburrimiento construye una «fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está presentando un misterio que el lector cómplice deberá buscar [...] y quizá no encontrará [...]». ⁴⁹⁴

Superficiales y aburridos: los riesgos de la falta de atención

«Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida», ⁴⁹⁵ el ruido de fondo que nos distrae y anula nuestra percepción. Con este llamamiento, el narrador de *Si una noche de invierno un viajero* solicita la atención del lector y, aunque en este caso resulte algo paródico, pues el lector, se supone, ya está leyendo y supuestamente concentrado, ¿no es acaso eso lo que se espera en un proceso de lectura: que el lector preste atención a lo que está leyendo, que se concentre en la historia que se le cuenta? Las distracciones del exterior influyen en nuestra concentración, pero también lo hacen las distracciones interiores y, como venimos comentando, el modo de narrar: la repetición, la banalidad, el exceso informativo o la digresión son, sin duda y, en definitiva, amenazas a la atención del lector, quien desistirá aburrido ante lo que siente que no le aporta ninguna novedad o estímulo. Esto se complica aún más si consideramos, como sugiere Erik Ringmar, que una de las causas principales del aburrimiento moderno es la pérdida progresiva de nuestra capacidad de prestar atención o concentrarnos. Prestar atención significa hacer caso o dirigir la mente o la energía de uno hacia algo, dice Ringmar, por lo que «a menos que prestemos atención, no entenderemos nunca qué ocurre a nuestro alrededor [...] nunca aprenderemos y nunca recordaremos», advierte.

El problema es que, así como nuestra atención, que también podríamos equiparar con el interés, es fácilmente atraída por estímulos externos e incluso podemos dirigirla de

⁴⁹³ Cortázar (2013: 560)

⁴⁹⁴ Cortázar (2013: 559): «Intentar [...] un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática. Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente [...]». Años después, Cortázar rectificaría el uso de «lector-hembra» para referirse a este tipo de lectores y optaría por un más apropiado «lectores pasivos»: «Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner «lector pasivo» y no «lector hembra», porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho». En Fernández (2014: 61).

⁴⁹⁵ Calvino (2012: s/p).

manera voluntaria hacia aquello que, creemos, puede llegar a interesarnos, «es un recurso limitado y no podemos prestar atención a todo simultáneamente».⁴⁹⁶ Además, nuestra resistencia es mínima: nos distraemos fácilmente, ya sea con estímulos externos a nuestro objeto de atención o con nuestros propios pensamientos. Esto se agrava con el ritmo frenético de los estímulos audiovisuales que la revolución tecnológica conlleva y que podríamos relacionar con la «estética del asombro» descrita por Tom Gunning en 1989 refiriéndose a las estrategias del cine de atracciones en las que primaba el impacto visual más que el desarrollo de una trama narrativa. Esta estética —encadenar una serie de eventos en un periodo muy corto de tiempo— fue adoptada por la cultura popular y se ha asociado con videos musicales, videojuegos y películas de acción. El problema, como apunta Schneider, es que, a diferencia de la lentitud, que recibe cada vez más elogios, la relación entre este exceso de velocidad y la poca capacidad de atención o concentración que va asociada a ella, no se celebra, sino todo lo contrario, es condenada por críticos que, como Benjamin y Kracauer, consideran que «secan la experiencia».⁴⁹⁷

Opina igual Ringmar cuando habla de cómo la modernidad ha ido mermando nuestra concentración. Es cierto que la modernidad trajo consigo un continuo bombardeo de impresiones sensoriales y ya no somos capaces de procesar toda esa información. Sin embargo, no es la cantidad de información la que nos abrumba sino la obligación de prestarle atención para no quedarnos fuera o perdernos alguna información que pudiera resultarnos valiosa.⁴⁹⁸ Siendo esto así, los individuos modernos nos vemos casi forzados a mantener nuestra atención activa constantemente: debemos prestar atención a instrucciones, informaciones y órdenes, pero también a «qué comemos y cómo comemos, qué bebemos y que no sea demasiado; tenemos que controlar nuestro peso con ejercicios y nuestros músculos con entrenamientos», y por encima de todo eso a nuestros propios pensamientos y acciones. En resumen, estamos obligados a «prestar atención a nuestras vidas en vez de simplemente vivirlas».⁴⁹⁹

Eso nos ha llevado a que para poder mantener nuestra concentración, necesitemos cada vez más la ayuda de una estructura cognitiva externa que sostenga nuestra atención y nos vaya suministrando una dosis de estímulos relativamente uniforme a lo largo del tiempo, esto es, a un ritmo adecuado y en una cantidad proporcionada porque, y aquí aparece de nuevo la paradoja del aburrimiento de Klapp, de lo contrario, nos saturarán y apabullarán por exceso (provocando ruido y confusión informativa) o nos decepcionarán ante la falta de novedad (banalidad, monotonía, lentitud) y perderemos la concentración por aburrimiento o viceversa.

Hablamos, así, en términos coloquiales, de libros (películas, videojuegos, música, etc.) que consiguen 'engancharnos' refiriéndonos a que son capaces de mantener nuestra

⁴⁹⁶ Ringmar (2016: 196).

⁴⁹⁷ Schneider (2016: 87).

⁴⁹⁸ Incluso se ha identificado como síndrome el «temor a perderse algo» denominado como FOMO (Fear Of Missing Out) relacionado con las nuevas tecnologías y las redes sociales.

⁴⁹⁹ Ringmar (2016: 200).

atención durante un tiempo prolongado. Spacks, por ejemplo, considera que «un narrador que no consiga mantener la atención del lector ha fallado».⁵⁰⁰ No obstante, como indica Schneider, la inmersión del lector en un texto, entendida esta como «ser absorbidos por el contenido que representamos mentalmente de manera que lo tratamos como si fuera un objeto o situación real»⁵⁰¹ no tiene por qué ser el deseo de todos los autores, sino que estos deciden «exigir más esfuerzo y cooperación del lector, intentando dirigirlo hacia otros niveles de comprensión».⁵⁰² O, en términos cortazarianos, apelan a una lectura más activa o cómplice.

Si, de acuerdo con las teorías de Rosa, la aceleración social de la modernidad produce una sensación de rigidez por desincronización con el ritmo impuesto o por estancamiento ante la falta de soluciones efectivas, y esta acarrea consigo un aburrimiento de un modo cada vez más intenso,⁵⁰³ podríamos aventurar que con la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea se estaría reproduciendo, a través de la constante sensación de desapego hacia la narración, nuestra manera de estar y comprender el mundo. Como dice Aparicio Maydeu, comentando la superficialidad que describe Nicholas Carr,⁵⁰⁴ en nuestras lecturas, «la plasticidad del cerebro es una virtud que no beneficia la concentración, y la lectura distraída y fragmentaria deteriora, desvirtúa la aprehensión de contenidos de forma sólida, fructífera y no efímera».⁵⁰⁵ Buscamos estímulos inmediatos, buscamos respuestas inmediatas, el tiempo es demasiado preciado como para desperdiciarlo en algo que no nos aporta nada nuevo, excitante o que simplemente no logramos entender a la primera; nuestra mente, aburrída, saltará hacia otro objetivo: cerraremos el libro y abriremos otro nuevo (en el mejor de los casos) o decidiremos dedicar nuestro tiempo libre a otra actividad con la que sí nos sintamos recompensados. Pero, insistimos una vez más, ¿y si antes de abandonar la lectura nos planteáramos por qué nos aburre? o ¿por qué no somos capaces de comprenderla? ¿Por qué nuestra atención divaga y nos obliga a leer y releer un mismo párrafo o una misma página para lograr comprenderlos?

«Estar distraídos del universo ficcional constituye realmente un paso importante hacia el descubrimiento de lo que hay detrás, hacia los significados ocultos no revelados»,⁵⁰⁶ asegura Schneider y, coincido con ella: esta impermeabilidad no debería obstruir la experiencia lectora, sino por el contrario, la dota de una complejidad que la enriquece. En ese caso, el desapego o provocar la distracción, la pérdida de atención debería considerarse la estrategia principal de la estética del aburrimiento.

⁵⁰⁰ Spacks (1996: 61).

⁵⁰¹ Schaeffer & Vultur, citados en Schneider (2016: 174)

⁵⁰² Schneider (2016: 175).

⁵⁰³ Rosa (2015).

⁵⁰⁴ Ver Carr (2001).

⁵⁰⁵ Aparicio Maydeu (2015: 252n). Existe toda una línea de investigaciones sobre la lectura en la era de la distracción. Ver Bennett (2018), Jacobs (2011), Ulin (2010) y algo más alarmista Jackson (2008).

⁵⁰⁶ Schneider (2016: 175).

La banalidad, la repetición o la monotonía, la digresión y la pérdida de sentido serían una forma de provocar este aburrimiento mediante un desinterés estético, del mismo modo que la renuncia a la acción narrativa del *nouveau roman* o la «retórica de la incertidumbre de Beckett»,⁵⁰⁷ como se verá en capítulos posteriores. En todas estas obras, el lector cómplice que se entregue a la experiencia del aburrimiento, aquel que no entienda la lectura como un acto interesado —en el sentido que proponía Sánchez Vázquez— podrá, con suerte, descifrar algunos de los aspectos reveladores de este fenómeno cada vez más apreciado y valorado.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Pedretti (2013: 588).

⁵⁰⁸ Leo con satisfacción en el suplemento literario Babelia, de *El País*, una reivindicación parecida a la que pretende esta tesis doctoral: «Cuando el aburrimiento les golpee, entréguese a él», del escritor Patricio Pron. En https://elpais.com/cultura/2020/09/10/babelia/1599738044_176672.html

CAPÍTULO V: POÉTICAS DE LA COTIDIANIDAD: BANALIDAD, MONOTONÍA Y REPETICIÓN

Sí. Algunos de los medios que uso son triviales —y otros cuadriviales.

JAMES JOYCE — En «Joyce: Trivial and Quadrivial», McLuhan.

La gran obra de arte es la banalidad completa, y el defecto de la mayoría de las banalidades es que no son lo suficientemente banales. La banalidad aquí no es infinita en su profundidad y consecuencia, sino que se apoya en una base de espiritualidad y estética.

ASGER JORN — *Banalidades íntimas*

Todos estos sucesos cotidianos, insignificantes; todas estas dulces conversaciones con que matamos el tiempo y ganamos la vida, ¿qué son sino dulcísimo aburrirse?

MIGUEL DE UNAMUNO — *Niebla*

Contar algo significa, en efecto, tener *algo* especial que decir, y precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad.

THEODOR W. ADORNO — «La posición del narrador en la novela contemporánea», en *Notas sobre Literatura*

Lo que parece muy evidente, parece muy evidente, pero ¿lo es? Lo que parece exactamente lo mismo, puede parecer repetitivo, pero ¿lo es?

GERTRUDE STEIN — «Retratos y repetición»

La novela ya no es una revelación ctónica, el libro del infierno, sino de la tierra, y nos pide que no miremos el mundo con los ojos de un confesor, de un médico o de Dios mismo (todas ellas hipótesis significativas del novelista clásico), sino con los ojos de un hombre que camina por su ciudad sin más horizonte que la escena que tiene delante, sin más poder que el de sus propios ojos.

Roland Barthes — «Literatura objetiva: Alain Robbe Grillet»

La rutina: *lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado, domingo*,⁵⁰⁹ la secuencia *quasi*-invariable de lo que cada día va conformando nuestra vida y todo lo que nos

⁵⁰⁹ Jugamos aquí con el primer verso del poema en prosa «366, 1996», de Dan Farrell, publicado en 1997 y citado por Ngai (2005: 257): «Lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado, domingo, lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado, adentrándome en el bosque, domingo, lunes, árboles típicos, martes, matorros típicos, miércoles, jueves, emociones típicas, viernes, sonidos regionales típicos, sábado, domingo,

recuerde a ello, nos aburre. No nos interesa, la conocemos de sobra y no nos estimula en absoluto porque si, como decía Octavio Paz, lo nuevo es nuevo si es lo inesperado,⁵¹⁰ aquello que inmediatamente nos resulta reconocible, la acumulación y repetición de lo que sucede un día sí y otro también —*martes, miércoles, jueves*—, un día tras otro —*viernes, sábado, domingo, lunes*—, no nos resulta novedoso sino manido, familiar, poco interesante, *ergo* potencialmente aburrido. De la mañana a la noche y vuelta a empezar: *lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado, domingo*, otra vez, la repetición de lo mismo —*lunes y miércoles, martes y jueves, viernes, sábado y domingo*—, un viaje a ninguna parte o, como dice Luis Mateo Díez en *Voces del espejo*, un viaje que ni siquiera hacemos porque «la mejor manera de ir a ninguna parte es ir siempre al mismo sitio, o quedarse donde uno está».⁵¹¹

La rutina, entonces, podremos coincidir, es poco interesante, potencialmente aburrida. Y, sin embargo, según el escritor leonés, también puede llegar a ser «el mejor salvoconducto de nuestra conformidad».⁵¹² Una conformidad, aclara, que no necesariamente implica resignación, sino que nos ofrece la oportunidad de alcanzar con más profundidad e intensidad el conocimiento de nosotros mismos puesto que, decía Lefebvre, «la repetición y la materia de lo cotidiano edifica lo mismo para que, poco a poco, lo mismo sea más hondo y se pueda percibir esa línea de sombra que detalla una escisión misteriosa».⁵¹³ Lo ordinario, la rutina, se convierten entonces en un indicador de «lo que de veras ahorma la vida, lo que cada día la sustenta».⁵¹⁴ Dicho de otra manera, si bien no podemos negar que el paisaje diario «sin flores o bosques magníficos puede ser deprimente [y aburrido] para el paseante», no hay que ignorar que la tierra sobre la que nacerían las flores y los árboles magníficos también «posee una vida secreta y una riqueza propias».⁵¹⁵

Mostrar esa vida secreta, el asombro ante lo normal y corriente como crítica o rechazo ante el tedio nuestro de cada día se convirtió en uno de los objetivos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y de algunos autores que, como James Joyce, Virginia Woolf o Gertrude Stein, fueron precursores de la elevación poética de la cotidianidad, de la estética de lo banal y, como defenderemos, de la estética del aburrimiento en la literatura contemporánea. Con el convencimiento de que el origen de esta estética podría situarse en estrecha relación con el desmoronamiento de la tradición mimético realista y el movimiento renovador de las técnicas narrativas, a comienzos del siglo XX, parecía entonces lógico iniciar con un breve repaso a algunas de estas innovaciones estéticas promovidas por las vanguardias, especialmente por los dadaístas, quienes tuvieron una

por qué lento en lugar de más lento, lunes, cumbre nublada, martes, algún mismo terreno, miércoles, jueves, viernes, sábado, izquierda y posibilidad, domingo, derecha y posibilidad, lunes, martes, podría preguntarse qué es lo que no hay que creer, miércoles, jueves...»

⁵¹⁰ Paz (1990: 19)

⁵¹¹ Díez (2004: 10)

⁵¹² Díez (2004: 10)

⁵¹³ Lefebvre (1991: 87)

⁵¹⁴ Díez (2004: 11)

⁵¹⁵ Lefebvre (1991: 87)

especial relación con la cotidianidad y el aburrimiento,⁵¹⁶ y con algunos de los autores que protagonizaron los cambios más importantes en la tradición literaria occidental marcando con ello una nueva sensibilidad en la narrativa contemporánea, como fueron James Joyce, Virginia Woolf y Gertrude Stein. Ya fuera para criticar las contradicciones y consecuencias del capitalismo,⁵¹⁷ explorar y entender su propio aburrimiento,⁵¹⁸ cuestionar el individualismo y el modo de entender el sentido de la vida moderna⁵¹⁹ o incluso como mero capricho para escapar del aburrimiento de la vida y de la literatura que se había hecho hasta el momento,⁵²⁰ estas exploraciones y, en ocasiones, exaltaciones de la cotidianidad, más o menos políticas e ideológicas que se dan a principios del siglo XX tendrán sin duda un gran impacto en generaciones posteriores de escritores, como en los autores del *nouveau roman* y en los representantes del realismo sucio, entre otros, a quienes también se les ha acusado de escribir novelas aburridas y banales.

Hablar de la cotidianidad (y del aburrimiento que deriva de ella) no es tarea fácil, pese a que, como ocurre con el aburrimiento, todos intuimos a qué nos referimos puesto que todos la experimentamos. Sin embargo, también como ocurre con el tedio, el concepto presenta una gran ambigüedad que, desde hace años,⁵²¹ tratan de determinar los estudiosos del tema siendo los textos más destacados los de Michel de Certeau y Henri Lefebvre, pero también los comentarios de filósofos y sociólogos como Georg Lukács, Martin Heidegger, Ágnes Heller, Alfred Schütz, Erving Goffman y Jürgen Habermas, entre otros. Pese a ello, Felski insiste en que aún siguen latentes preguntas como ¿a qué se refiere exactamente la cotidianidad?, ¿a unas prácticas y comportamientos

⁵¹⁶ Lo haremos ayudándonos del resumen que hace Michael Gardiner en *Critiques of Everyday Life: An Introduction*, donde repasa, a partir de una evidente referencia a Henri Lefebvre y su obra, el concepto de cotidianidad: ese mundo tan ampliamente subestimado, dice, «que permanece clandestino, pero que constituye lo que Lefebvre denomina el “terreno común” o el “tejido conectivo” de todos los pensamientos y actividades humanas posibles». ⁵¹⁶ A través de las diferentes teorías de la cotidianidad desarrolladas por, además del sociólogo francés, pensadores como Bajtín, los miembros de la Internacional Situacionista, Agnes Heller, Michel de Certeau y de Dorothy E. Smith, Gardiner trata de reivindicar la tradición (o, aclara, tradición a “contracorriente”) de pensar en la vida cotidiana, algo que nos será de gran ayuda para entender cómo esa vida cotidiana, esa ‘rutinización’ de la vida y el aburrimiento que deriva de ello se convirtieron en temas literarios como una forma de manifestar un descontento con el pasado y con un presente marcado por la inestabilidad y la incertidumbre.

⁵¹⁷ Gardiner (2010).

⁵¹⁸ McGee (2011: 130): «Toda la obra de Joyce es una reflexión sobre su aburrimiento».

⁵¹⁹ Pease (2012) estudia el aburrimiento y el individualismo en la obra de Virginia Woolf.

⁵²⁰ Implacable en su crítica sobre la escritura de Gertrude Stein, el escritor estadounidense Michael Gold consideraba la «locura literaria» de Stein consecuencia de su clase: «Una clase ociosa, que vive del trabajo de otros, que no tiene más función en la sociedad que acumular sus bonos de inversión, desarrolla enfermedades y neurosis. Sufre continuamente de aburrimiento. Su vida les resulta marchita. Insípida, inane, porque no tiene sentido. Buscan constantemente nuevas sensaciones, nuevas aventuras que les proporcione nuevas emociones. Lo mismo ocurrió con los artistas de la clase ociosa. La literatura también les aburría... Destruyeron el uso corriente del lenguaje. Las formas normales de usar el lenguaje les aburría. Querían usar las palabras de una nueva forma, de una forma sensacional, moderna. Retorcieron la gramática, la sintaxis. Buscaron emociones primitivas, arte primitivo». Gold, «Gertrude Stein: A Literary Idiot», en Hoffman (1986: 76-78).

⁵²¹ Como destaca Santos Cf. (2014: 175), en los últimos años la cotidianidad se ha convertido en uno de los temas más comentados en las disciplinas humanísticas. Se habla del “boom académico de la cotidianidad” (Highmore, 2010) o de un problema que «está de moda» (Betancourt, 2010). Tanto es así que, asegura, se puede hablar de una tradición filosófica con la cotidianidad como eje central.

particulares? ¿pertenece al ámbito de la intimidad, como pudieran ser las tareas domésticas, o a lo social, como pueden ser las rutinas de trabajo, de transporte, incluso de entretenimiento? ¿Hablamos de una relación o actitud específica hacia el entorno de uno mismo o es algo más general?⁵²² Como ella misma argumenta, parece que en un primer momento, y de manera general, todos hablamos de cotidianidad cuando nos referimos a lo que nos resulta habitual, a lo que sucede cada día de un modo casi sistemático, a lo corriente, lo mundano, lo que ya se ha hecho costumbre o, resumiendo con Blanchot, diremos que «la cotidianidad somos nosotros mismos, ordinariamente».⁵²³ Sin embargo, plantea Felski, lo cotidiano es también «extrañamente elusivo», se resiste a nuestra comprensión: «como esa mancha difusa en el borde de nuestra mirada que desaparece si nos fijamos en ella directamente [...] lo cotidiano deja de ser cotidiano cuando lo sometemos a un escrutinio crítico».⁵²⁴ De nuevo, Blanchot: lo cotidiano se [nos] escapa, pertenece a la insignificancia.⁵²⁵

No es este el lugar para aclarar las dudas sobre el concepto de la cotidianidad, tarea que dejamos a filósofos y sociólogos, sino que lo que nos interesa es investigar cómo la cotidianidad por la que apostaron los creadores modernos dio lugar o, mejor dicho, contribuyó a una nueva forma de representar y comprender el mundo moderno, una nueva manera de narrar que no solo era expresión de un aburrimiento generalizado, sino también una estética que penetraría en la experiencia lectora invocando así la reacción y participación del lector que ya no puede, ni debe, conformarse con ser un mero lector pasivo. A través de la descripción de lo que es rutinario y la repetición, de lo mismo o casi lo mismo contado una y otra vez, donde todo está previsto, sin sorpresas ni interrupciones, un día tras otro donde, como diría Cortázar, a veces parece que lo único que pasa es el tiempo, estos autores consiguieron que el aburrimiento, al que consideraremos el tono afectivo de la costumbre, además de caracterizar a muchos de sus personajes se entendiera como consecuencia y reflejo de la cotidianidad *rutinizada* que había comenzado a hacer estragos en la sociedad moderna. La novela del siglo XX «elige el hodiernismo descartando el fresco histórico; atiende a la trivialidad en detrimento de la trascendencia»⁵²⁶ y si bien, como explica Aparicio Maydeu, se pudiera pensar que este cambio implicaría una simplificación de las formas, en realidad esta nueva manera de narrar conllevó una mayor complejidad estilística que desbarató las expectativas del lector, quien sintió [y aún siente], en muchos casos, un rechazo ante esa complejidad incomprensible, un cansancio ante unas formas estilísticas repetitivas y banales o simplemente disconformidad con lo diferente que, en los tres casos, deriva en un desinterés o aburrimiento ante lo que no nos comunica nada. ¿Arriesgado, por parte de estos autores? Mucho, pues como se preguntará Lefebvre en *La vida cotidiana en el mundo moderno*, «¿quién no conoce el peligro del aburrimiento en el seno de la

⁵²² Ver Felski (2000).

⁵²³ Blanchot (1987: 12). El texto original es «*La Parole quotidienne*», incluido en *L'entretien infini* (1969), Paris: Gallimard. Para este trabajo se ha usado la traducción de Susan Hanson.

⁵²⁴ Felski (2000: 78).

⁵²⁵ Blanchot (1987: 14).

⁵²⁶ Aparicio Maydeu (2011: 306).

modernidad?»⁵²⁷ o, como advierte Adorno: «cada obra de arte moderna está expuesta al peligro del fracaso total».⁵²⁸ Bolaño defendía que una escritura de calidad exige «saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío»⁵²⁹ y, podríamos añadir, invitar al lector a hacerlo por lo que recordemos la invitación que se hacía con *La broma infinita*: «*are you reader enough?*»⁵³⁰ ¿Preparados para reconocer y aceptar el aburrimiento?

Lo cotidiano, explica Olson, refiriéndose a lo común y corriente o lo habitual [*ordinary*]— encuentra en los textos literarios de los primeros años del siglo pasado tres manifestaciones: la primera, como una experiencia afectiva del mundo, caracterizada por una actitud de desinterés o desatención, un tipo de cotidianidad que puede, de alguna manera, contagiarse al lector.⁵³¹ De acuerdo con esta autora, uno de los grandes riesgos que corrían los autores modernistas era «aburrir a los lectores», como suponíamos. Si tenemos en cuenta que una lectura «descuidada», superficial de estos textos tampoco parece ser la más adecuada, considerando las complicadas estructuras estilísticas que empleaban, no hay duda, afirma Olson, de que muchas de estas novelas —cita por ejemplo *Mrs. Reynolds*, de Gertrude Stein o *Ulises*, de Joyce, pero podríamos incluir a la mayoría de las que hablaremos en este trabajo bajo la estética del aburrimiento— provocaron que el lector se perdiera y se cansara de la lectura y, con ello, sintiera «una “emoción negativa” como el aburrimiento en vez de una gran pasión».⁵³² En segundo lugar, los autores manifestaban/manifiestan esta cotidianidad recurriendo a objetos y acontecimientos sin importancia: acontecimientos no-heróicos y objetos cuya presencia pasamos por alto porque nos resultan banales, insignificantes, esto es, no son determinantes en el desarrollo de la trama ni conducen a la consecución de nada: ¿una patata es una patata es una patata? (*Ulises*) ¿Y una piedra? (*Molloy*) ¿Y un cordel? (*El mirón*) o ponerse a dieta («No son tu marido», de Carver) En esta segunda manifestación, sería interesante incluir, como haremos, el concepto de no-evento, de Hühn,⁵³³ y que analizaremos más adelante cuando reflexionemos sobre qué ocurre cuando no ocurre nada —aunque la respuesta parece evidente.

Por último, lo cotidiano, continúa Olson, puede hallarse como una evocación de la rutina a través de formas estéticas como listas y repeticiones lingüísticas que recrean los efectos de la *automatización* de nuestra existencia. Porque, así como sucede que «una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas»,⁵³⁴ según aseguraba Victor Shklovsky, también ocurre con frecuencia que, en el proceso de lectura de listas, enumeraciones y repeticiones, el cerebro puede llegar a perder la concentración y se deja

⁵²⁷ Lefebvre (1972: 225)

⁵²⁸ Adorno (2004: 212).

⁵²⁹ Bolaño (2006: 36-37).

⁵³⁰ Ver capítulo V.

⁵³¹ Un contagio que analizaremos también en 2666 de Roberto Bolaño, ya del siglo XXI, donde la desgana de las autoridades y la sociedad por solucionar el problema convertido en rutinario de los feminicidios se transforma en una suerte de “anti-*élan vital*” que permea no solo a los personajes de la novela sino también la experiencia lectora que desiste de cualquier expectativa de resolución de los casos.

⁵³² Olson (2009:6-7).

⁵³³ Hühn (2016).

⁵³⁴ Shklovski (1917: 59).

llevar por la inercia. Mecidos por esa inercia, el lector se aproxima al limbo del aburrimiento donde deberá decidir si acepta o rechaza la experiencia estética que este enigmático estado de ánimo le ofrece.

Hablaremos entonces de unas poéticas de la cotidianidad, en el sentido de las «artes o trazas con las que se emplean los medios para alcanzar un fin determinado»,⁵³⁵ en este caso la apariencia o reflejo de la cotidianidad, y las resumiremos en tres artes absolutamente interdependientes: la banalidad, la monotonía y la repetición para tratar de comprender cómo se construye narratológicamente la estética del aburrimiento. Emulando —desde el mayor de los respetos— a Aparicio Maydeu en su taller de desguace de la tradición,⁵³⁶ trataremos de identificar aquellos conceptos o planteamientos o —siguiendo con el símil que él plantea— curiosear en la caja de herramientas con la que los autores dotaron a sus obras de un aburrimiento que podemos interpretar desde una perspectiva estética.

Fuera del *mainstream*: las vanguardias ante la rutina nuestra de cada día

La *rutinización*⁵³⁷ de la vida cotidiana con la que los modos de producción modernos y capitalistas habían alienado a los individuos⁵³⁸ y les había arrebatado su capacidad de actuar de manera autónoma había reducido la creatividad a la mera consecución de riqueza y estatus social, denunciaban, entre otros, los dadaístas. Como explicaría Lefebvre con sus «ritmo-análisis»,⁵³⁹ mientras las rutinas y las tareas repetitivas asociadas de forma natural a los ciclos y ritmos orgánicos son esenciales en nuestra vida diaria, los procesos socioeconómicos promovidos por el capitalismo *automatizaron* los hábitos y costumbres de tal manera que la cotidianidad se volvió parte de las muchas obligaciones o imposiciones externas quedando desprovista de cualquier tipo de cualidad sensorial o creativa. Fue entonces, lamenta Lefebvre junto a Régulier, cuando se volvió problemática: la linealidad al convertirse en el esquema temporal bajo el cual se comienza a pensar lo cotidiano, subordinó todos los aspectos de la rutina diaria a la organización del trabajo en el espacio, de modo que se estableció —artificialmente— un tiempo para dormir y para levantarse, un tiempo para comer, otro para la vida privada, otro para las relaciones entre padres e hijos, otro tiempo para el ocio y el entretenimiento,⁵⁴⁰ y ningún tiempo, deducimos, para la improvisación. La *rutinización* de la vida diaria se entendía, pues, como una de las razones por las que el aburrimiento se había convertido en el ánimo

⁵³⁵ RAE.

⁵³⁶ Ver Aparicio Maydeu (2011).

⁵³⁷ Alternaremos *rutinización* y *automatización* como sinónimos, entendidos como el proceso por el que las actividades cotidianas se vuelven mecánicas, automáticas y rutinarias y, con ello, tediosas.

⁵³⁸ Ver Marx (2013).

⁵³⁹ Término que toma de Gastón (1978), quien, a su vez, lo había adoptado del escritor portugués Lucio Alberto Pinheiro dos Santos, según explica Elden (2013: 6).

⁵⁴⁰ Lefebvre y Régulier, en Lefebvre (2007); también citados por Gardiner (2017: 168).

fundamental [*Grundstimmung*] moderno⁵⁴¹ que, según Walter Benjamin, desde 1840 había comenzado a expandirse como una epidemia y que, reflexiona Reinhard Kuhn, al llegar al siglo XX ya no sería un tema más entre otros, sino el tema predominante que, «como una obsesión persistente», se colaría en los trabajos de la mayoría de los autores contemporáneos.⁵⁴²

La vida hoy en día es un aburrimiento, diría Joyce recién estrenado el siglo XX, y también Virginia Woolf sentiría ese tedio como la sensación de «algo que, de algún modo, no va bien» que le impulsaba a escribir para tratar de comprenderlo:

Pero pienso que, sin embargo, la gente vive; no me puedo imaginar qué ocurre detrás de sus rostros. Todo es una dura coraza; yo misma no soy más que un órgano que recibe golpes, uno tras otro; el horror de los rostros exánimes, ayer, en la exposición de las flores: el inane sinsentido de toda esta existencia: el odio a mi propia torpeza e indecisión; la vieja sensación de rutina, de seguir y seguir y seguir sin razón alguna: la muerte de Lytton, la de Carrington; el deseo de hablar con él; todo interrumpido, ido... Mujeres: mi libro sobre profesiones: ¿escribiré otra novela?; desprecio por mi falta de capacidad intelectual; leer a Wells sin entenderlo;... la sociedad; comprar ropa; Rodmell echado a perder, toda Inglaterra echada a perder: el terror por las noches hacia todas las cosas del universo que van mal; comprar ropa; cómo odio Bond Street y gastar dinero en ropa: lo peor de todo es esta aridez desmoralizante. Y me duelen los ojos, y mi mano tiembla. Una frase de Leonard se me vino a la mente en esta época de absoluta inanidad y aburrimiento: “las cosas, de alguna manera, se han estropeado” [...] ¿debería escribir un libro sobre esto? Sería una forma de poner orden en mi mundo y [de dotarlo de] velocidad.⁵⁴³

En esa gesta por mostrar y comprender la complejidad de la época, el aburrimiento tendrá, por tanto, un lugar fundamental. Como estado de ánimo predominante en la sociedad, será, además, un motor para la innovación artística.⁵⁴⁴ Como asegura Cheng: si en Zurich y Berlín, los afectos que subyacían en el movimiento dadaísta habían sido la rabia y el asco ante la brutalidad de la Primera Guerra Mundial, en París, sugiere esta autora, fue el aburrimiento el que inició, pero también puso fin, al movimiento dadá en una especie de círculo vicioso: la crítica del aburrimiento como impulso creativo dio pie a una suerte de exageración y parodia del aburrimiento que, finalmente terminó convirtiéndolo en tendencia y, por tanto, acabando con un movimiento que pretendía revertir

⁵⁴¹ Heidegger (2007). La idea de la cotidianidad como fenómeno alienante y la repercusión del aburrimiento en el ánimo de la época impactó también en el campo filosófico, si bien desde una perspectiva más ontológica que no se centraba en las connotaciones sociales y políticas que acusaban las vanguardias. En su famoso curso *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, citado con anterioridad en este trabajo, Heidegger dedica un importante apartado al análisis del aburrimiento desde esta perspectiva. Goostein recupera el análisis heideggeriano para hablar de la fenomenología del aburrimiento y su «gramática existencial» (Goodstein, 2005: 305)

⁵⁴² Kuhn (1976: 331).

⁵⁴³ Woolf (1983: 103).

⁵⁴⁴ Spacks (1996: 2), basándose en las afirmaciones de Bertrand Russell: «El aburrimiento como un factor en el comportamiento humano [...] ha sido, creo, uno de los más grandes poderes motrices a lo largo de la historia», y de Linton: «la capacidad humana de aburrirse, más que las necesidades sociales o naturales del hombre, está en la raíz del avance cultural del hombre». Es también la hipótesis que defiende Cheng (2017).

convenciones.⁵⁴⁵ Sara Crangle, por su parte, destaca la fuerza creativa que emanaría del aburrimiento de Woolf —«del aburrimiento surge la creatividad»— a partir de las anotaciones en sus diarios, de modo que parece evidente que el aburrimiento que la escritora sentía durante sus paseos por los Jardines de Kensington «fue un catalizador para la creación de historias», y sus quejas sobre su aburrida existencia sirvieron tanto como material para sus primeros diarios como para la creación de múltiples personalidades.⁵⁴⁶ También, pensaba Gold, del aburrimiento de la vida ociosa había surgido el deseo de Stein de «destruir el lenguaje».⁵⁴⁷ En resumen, recurriendo a palabras de Aparicio Maydeu: «si bien es el creador el que impulsa la ruptura, la causa última de su iniciativa rupturista reside en la *saturación* o *hartazgo* que el creador pueda sentir de las convenciones impuestas por la tradición en la que su proceso creativo inevitablemente se enmarca».⁵⁴⁸ Y esa saturación y hartazgo, podríamos preguntar, ¿no derivan, casi siempre en una sensación de hastío y aburrimiento?

Los motivos, por lo tanto, para escribir sobre el aburrimiento, contra el aburrimiento o hacia el aburrimiento serán variados a principios de siglo XX, como lo fueron en siglos anteriores, aunque parece haber un consenso en que el ánimo de la época prácticamente demandaba que así fuera. Si, como decía Heidegger, «la filosofía sucede en cada caso en un temple de ánimo fundamental»,⁵⁴⁹ podríamos pensar que con la literatura ocurre algo parecido. Por otra parte o, mejor dicho, por eso mismo no podemos achacar solo a la *rutinización* de la cotidianidad⁵⁵⁰ ese aburrimiento generalizado, como ya se trató de relatar en la primera sección de este trabajo: los trastornos sociales y psicológicos unidos a la inestabilidad que acarrearón los nuevos ritmos socio-económicos de la modernidad, la secularización, la condensación del tiempo y del espacio a causa de los avances tecnológicos tanto en los medios de transporte como en la comunicación de masas, el crecimiento del individualismo y la fragmentación social, la progresiva urbanización de las ciudades, la concentración y centralización del capital, de las instituciones y de los poderes políticos, los estragos de la Primera Guerra Mundial, entre otros, son algunos de los factores que dieron lugar a una sensación de desasosiego e incertidumbre general, a un aburrimiento democratizado, como lo denomina Goodstein,⁵⁵¹ ya no solo exclusivo de reyes y nobles; una sensación, como decían Leonard y Virginia Woolf, de que todo, de alguna manera, iba mal y que, efectivamente, ya no aceptaba una representación ingenua, hipócrita, edulcorada sino que requería un nuevo modo de comprender e interpretar las circunstancias más acorde a la época. Presentar o representarlas con sencillez,

⁵⁴⁵ Cheng (2017: 600).

⁵⁴⁶ Crangle (2018: 217).

⁵⁴⁷ Gold, en Hoffman (1986: 76-78).

⁵⁴⁸ Aparicio Maydeu (2013: 87). Énfasis mío.

⁵⁴⁹ Heidegger (2007: 30).

⁵⁵⁰ Aunque sin duda sería interesantísimo poder detenerse de un modo exclusivo en los efectos de la cotidianidad moderna en la narrativa contemporánea a partir del concepto de ritmo-análisis de Lefebvre. Él mismo, en *La vida cotidiana en el mundo moderno* recurre, desde las primeras páginas a la literatura, concretamente a *Ulises*, de James Joyce como ejemplo de representación de lo cotidiano: «Todos los recursos del lenguaje van a utilizarse para expresar lo cotidiano, la miseria y la riqueza» de manera que la obra se convertiría en «el símbolo de lo cotidiano universal». (Lefebvre, 1972: 10, 8).

⁵⁵¹ Goodstein (2005).

argumentaría Joyce, puede ser «sin duda agradable y halagador (para el lector), pero este enfoque ya no convence a la inteligencia moderna, interesada ante todo por las sutilezas, por las ambigüedades y las complejidades subterráneas que dominan al hombre corriente y conforman su vida».⁵⁵² Surgió en torno a este nuevo impulso creativo una generación de artistas que se consideraban a sí mismos críticos no sólo de las ilusiones románticas del pasado sino de la sociedad moderna en sí; que rechazaban el consuelo religioso y que, incrédulos ante la promesa del progreso veían en el aburrimiento «la única respuesta realista a un mundo secularizado en el que la existencia había sido desprovista de sentido y belleza».⁵⁵³ La indiferencia apática, el tedio, se convirtió, además, no solo en una categoría existencial estética, sino también en un signo de oposición a las costumbres: «el verdadero artista [...] se aburre del régimen burgués».⁵⁵⁴ Es por ello que la tradición mimético-realista se les había revelado a muchos de estos autores como

una enorme mentira, un castillo de naipes, un falso escenario donde solo se desarrollan cosas importantes, donde estamos siempre centrados en los grandes acontecimientos, donde cada encuentro es decisivo, cada palabra intercambiada adquiere sentido y gravedad, así como cada gesto es significante.⁵⁵⁵

La vida, ciertamente, no es así, enfatiza Weinstein aplaudiendo la apuesta por la cotidianeidad en la obra de James Joyce, quien, como decíamos puede considerarse uno de los impulsores —voluntaria o involuntariamente— de la estética del aburrimiento. La vida, añade Aparicio Maydeu al respecto, «es sensorial, trivial, por lo menos tanto como trascendente, animal, caótica y absurda, la vida no es un cuento de hadas, la vida es como la pinta Joyce». Y la vida, decíamos que había aceptado y enunciado el escritor irlandés ante sus compañeros del University College Dublin, «es hoy en día con frecuencia un triste aburrimiento». No obstante, incluso

de la aburrida monotonía de la existencia, puede extraerse algo de vida dramática. Incluso el *lugar más común*, el más muerto entre los vivos, puede representar un papel en un gran drama. La vida debe aceptarse como la vemos ante nuestros ojos, hombres y mujeres como los conocemos en el mundo real, no como los entendemos en el mundo de las hadas.⁵⁵⁶

Wallace Gray, estudioso de la obra joyceana, interpretó estas palabras como una suerte de «credo artístico» del autor, a quien se le atribuye, entre otros, el logro de haber dotado a lo banal y a su consecuente aburrimiento de una fuerza narrativa sin precedentes y de demostrar con ello que el tedio puede ser tan enriquecedor estéticamente como políticamente revelador,⁵⁵⁷ pero al mismo tiempo quiso ver en ellas una especie de

⁵⁵² Joyce, en Power (1974: 85).

⁵⁵³ Goodstein (2005: 172).

⁵⁵⁴ Goodstein (2005: 173).

⁵⁵⁵ Weinstein, en Aparicio Maydeu (2011:135). La traducción es mía.

⁵⁵⁶ Joyce (1959: 44-45). El ensayo, bajo el título «Drama and Life», apareció por primera vez en *The Fortnightly Review* el 1 de abril de 1900. Énfasis mío.

⁵⁵⁷ Lo asegura así Majumdar (2007, 2013) quien relaciona el aburrimiento y la banalidad en la obra de Joyce con el denominado «poscolonialismo blanco».

manifiesto inaugural de lo que sería la renovada ficción de principios del siglo XX.⁵⁵⁸ Una nueva tradición literaria que, vuelvo con Aparicio Maydeu, privilegiaría «el subjetivismo de un individuo *alienado* por el horror que le ha tocado sentir y abandonado por un dios cuya ausencia genera *incertidumbre* frente a la omnisciencia de una colectividad *autocomplacida* y teosófica».⁵⁵⁹

Romper con esa autocomplacencia, mostrarles a los espectadores, a los lectores y también a los oyentes, los efectos de su aburrida vida rutinaria e incluso exagerar ese ánimo hasta convertirlo en una parodia de sí mismo fueron algunos de los objetivos de los dadaístas y surrealistas,⁵⁶⁰ coetáneos de Joyce, Woolf y Stein,⁵⁶¹ convencidos, describe Gardiner, de que el arte era claramente ideológico, «una estafa a gran escala»⁵⁶² ante la que había que rebelarse. Mientras que la cultura burguesa proyectaba un reino de armonía y perfección formal, en realidad, pensaban estos creadores, lo que conseguían con ese falso castillo de naipes, ese falso escenario donde solo tenían cabida acontecimientos trascendentales era enmascarar y por tanto justificar la degradación humana y la persistencia de divisiones sociales. La cotidianidad, la experiencia cotidiana ocupará, entonces, un lugar central en la mente de los creadores y, en concreto, de la literatura modernista.⁵⁶³

Como sugiere Haladyn, la estética *mainstream* trataba el arte como «una representación u objetivación del sentido» orientada hacia la aceptación de unas normas sociales predeterminadas, partiendo del deseo del sujeto de ser reconocido como parte de un todo y, por tanto, de su necesidad de ver reflejadas sus experiencias en las experiencias comunes o compartidas por el resto. La estética que proponía la vanguardia, por otro lado, «reconocía el potencial creativo de la voluntad como el poder de cada individuo de producir su propio significado o sentido dentro de un mundo infinito e indefinible».⁵⁶⁴ Por ello, a través de la experimentación y haciendo un llamamiento directo y descarado a la espontaneidad, al azar y a lo lógicamente improbable, las vanguardias buscaban escandalizar al público, generar un impacto: un *shock* que los sacara de ese aburrimiento que también se había convertido en *mainstream*, dando lugar a una nueva estética (o antiestética)⁵⁶⁵ que lograra romper con la aburrida cotidianidad y dismantelar, así, las ficticias líneas de montaje en la que los individuos iban ensamblando mecánicamente, exánimes, las unidades de tiempo de las que disponían: ahora me despierto, ahora trabajo,

⁵⁵⁸ Gray (1997).

⁵⁵⁹ Aparicio Maydeu (2011: 40). El énfasis es mío.

⁵⁶⁰ Las vanguardias, señala Haladyn (2015: 87-88): «significaron un ataque directo contra la cada vez más amplia expansión de la conformidad social y política en la vida cotidiana a través de la cultura de masa capitalista, que progresivamente fue controlando tanto el contenido como el contexto —y si fuera posible, también las respuestas— de la percepción y el conocimiento subjetivo».

⁵⁶¹ Olson (2009) explora «la preocupación de estos autores [a los que suma a Wallace Stevens] por las acciones habituales y sencillas de la vida cotidiana» y argumenta que, en vez de convertir lo cotidiano en algo extraño o transformarlo en algo simbólico, la literatura modernista encontrará la fascinación en el «poder no-transformativo» de lo común y corriente.

⁵⁶² Hülsenbeck, citado por Gardiner (2000: 24).

⁵⁶³ Olson (2009: 3).

⁵⁶⁴ Haladyn (2015: 88).

⁵⁶⁵ Ver Foster (2002).

ahora como, ahora descanso, ahora paseo, ahora duermo, etc. (un esquema que, si lo pensamos, no difiere demasiado del actual).

El modernismo, escribe Rita Felski, con sus «ásperas texturas verbales y sus a menudo deslumbrantes yuxtaposiciones, inyecta una sensación de extrañeza y sorpresa en la representación del fenómeno de la cotidianidad. Hace que lo familiar parezca renovadoramente insólito sacándonos así bruscamente de nuestra percepción atrofiada».⁵⁶⁶ La libertad, entonces, proponían los dadaístas, suponía dejarse llevar por lo espontáneo y azaroso, por lo inesperado. Así que:

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor *infinitamente original* y de una sensibilidad hechizante, aunque *incomprendida* del vulgo.⁵⁶⁷

La vida, como el poema, está hecha de fragmentos de acontecimientos, parece querer decirnos Tristan Tzara, y tratar de organizar esos fragmentos en un orden establecido por las estructuras dominantes supone constreñir nuestra intuición, nuestra esencia creativa, nuestro *hechizo*. Y eso, a la larga, como buscadores eternos de la novedad que somos,⁵⁶⁸ nos termina sumiendo en el más indolente aburrimiento. La propuesta de los dadaístas había sido, por tanto, deshacer, del mismo modo que se recortaba el periódico, la idea de lo cotidiano como algo aburrido y construir una cotidianidad nueva con los pedazos de rutina. El arte más elevado, diría Richard Hülsenbeck, «será aquel cuyo contenido presente de manera consciente los miles de problemas del día a día».⁵⁶⁹ También Kurt Schwitters, en el ámbito audiovisual apostaría por renovar la idea de cotidianidad a partir de sí misma: «hacer cosas nuevas» a partir de los fragmentos de la vida ordinaria, incluyendo en sus *collages* pedazos de tela, titulares de periódico o tapones de botellas, materiales cotidianos, recogidos del «mundo real» con los que pretendía posicionarse contra la ilusión pictórica⁵⁷⁰ que mostraba una realidad inexistente o, cuando menos,

⁵⁶⁶ Felski (2002: 608).

⁵⁶⁷ Tzara (1920). El énfasis es mío.

⁵⁶⁸ Esa *curiositas* de la que ya hablaron los clásicos, como Agustín de Hipona, y que Heidegger recupera en su analítica existencial como una «avidez de novedades» [*Neugier*]. Ver Heidegger (2005).

⁵⁶⁹ Hülsenbeck, citado por Gardiner (2000: 25).

⁵⁷⁰ Extraído del texto que acompaña a la obra *Das Kreisen* (1919) en la página web del MOMA de Nueva York: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=202>.

adulterada. Una idea, esta del collage, del desorden, de lo espontáneo que, como sabemos, atraerá también a los escritores contemporáneos.

Desesperación y nirvana (cómo reírse con y del aburrimiento)

A principios del siglo XX, en París, el *spleen* de Baudelaire⁵⁷¹ no solo se había transmutado en un ánimo *democratizado*, sino que los parisinos habían llegado a desarrollar una especie de «veneración» por el *monstre délicat*: lo consideraban un afecto «misterioso y profundo»⁵⁷² que seguía dotando a quien lo sufría de un halo distintivo, incluso podríamos decir clasista: una cosa era el aburrimiento burgués y otra, muy diferente, el aburrimiento del vulgo, mucho más superficial y profano, pensaban.⁵⁷³ Tanto era así que aburrir al público, al parecer, resultaba más fácil que entretenerlo,⁵⁷⁴ ironizaba Erik Satie, todo un experto en el arte del aburrimiento y cuya contribución más famosa a este especial género fue, como ya comentamos en la segunda parte, su pieza «Vexations» que, dicen, produce en los oyentes una sensación a medio camino entre la «iluminación budista» o el más terrible de los aburrimientos.⁵⁷⁵

Poco más de veinte años después de componer lo que muchos siguen considerando una simple broma, en 1914, Satie se burlaría de nuevo del aburrimiento de los parisinos, a los que dedicó la pieza introductoria de su *Sports et divertissements*:

Para aquellos que están secos y anquilosados, he escrito una coral que es seria y respetable [...] una especie de amargo preámbulo, una clase de introducción grave y

⁵⁷¹ Sobre el aburrimiento parisino a finales del siglo XIX, véase Lesmes (2018)

⁵⁷² Satie (1981: 252): «El público venera al aburrimiento: para ellos el aburrimiento es misterioso y profundo».

⁵⁷³ Pensamiento que, de acuerdo con Crangle, compartirá Virginia Woolf: «Woolf sutilmente, diferencia constantemente entre la melancolía burguesa y el aburrimiento del ser humano medio, urbano, anónimo, sobre estimulado [...] mientras la gente molesta es solamente aburrída, su padre, su marido, Lytton Strachey y ella comparten, todos, una tendencia a la melancolía sincera porque ellos son seres conscientes e intelectualmente superiores [...] por lo que no parece coincidencia que sus personajes distinguidos y de la alta sociedad sean melancólicos, mientras que sus personajes de la clase baja sean simplemente aburrídos». Crangle, (2008: 217).

⁵⁷⁴ Satie (1981: 252)

⁵⁷⁵ Las «Vexations» permanecieron inéditas hasta que su partitura fue descubierta por John Cage en 1949, por lo que se cree que no habían sido representadas durante la vida de Satie. En 1963, Cage organizó la que sería la primera representación de esta pieza, en el Pocket Theater de Nueva York y para la que fue necesaria la participación de diez pianistas que durante 18 horas y 40 minutos ejecutaron las 840 repeticiones. En 2015, coincidiendo con el aniversario de la muerte del compositor francés, la pieza se interpretó en la Maison de la Radio, en París, durante una maratónica sesión de 24 horas que llevó a cabo el pianista Nicolas Horvath. Para él, entre la repetición número 400 y 500 se produce lo que denomina una «zona de desesperación» y es en ese momento en el que surgen las grandes preguntas. A partir de la repetición 700, «tienes una iluminación, de hecho, entiendes todo sobre la vida», declaró a *Radio France*. (En Arbona, 2015). Aunque por supuesto habrá quien discrepe, según el musicólogo Nicolas Southon, las «Vexations» deben ser escuchadas en su totalidad y «hay que dejarse penetrar por el torpor que suscitan, consentir el aburrimiento y la fascinación que provocan». (En Lahoz, 2015).

austera. He puesto en ella todo lo que sé sobre aburrimiento. Dedico esta coral a todas las personas a las que no les gusto —y se retiran.⁵⁷⁶

El aburrimiento, decía Satie, es imbatible: el oyente se siente indefenso ante él y, finalmente, termina derrotado.⁵⁷⁷ Lo pudo comprobar, además del público que se salía de sus audiciones, quienes se rendían ante los dadaístas, incapaces, tanto como los críticos, de ignorar el aburrimiento que sentían ante algunas de sus *performances*: «tres horas de *interminables* lecturas, con voz *monótona*, sobre filetes de ternera con brandy, tatuajes en caca de cabra, gendarmes en botellas, etc, etc»,⁵⁷⁸ se quejaban. Pero, precisamente, que acusaran de aburrido al dadá suponía casi una confirmación del éxito de este movimiento, como indica Cheng: criticarlo por aburrido reafirmaba el «estatus estético [del dadaísmo] como movimiento anti-artístico»⁵⁷⁹ y, sobre todo, el logro de uno de los aspectos que nos interesan para este trabajo: con sus irreverentes y no siempre bien recibidas experimentaciones formales, los dadaístas franceses situaron en un primer plano el problema estético del aburrimiento. «La "nada" honesta del Dadaísmo era preferible a la cultura mediocre sancionada por el estado y el gusto burgués», alegaría el pintor y crítico Jacques-Emile Blanche,⁵⁸⁰ con quien coincidiría, en el ámbito literario, André Gide, quien, aunque rechazaba el escándalo y la provocación de estos creadores,⁵⁸¹ veía en el movimiento «una alternativa saludable a la tradición literaria donde cada forma se ha[bía] convertido en una fórmula que destilaba un aburrimiento innombrable».⁵⁸²

Coincidimos con Cheng en que los dadaístas franceses, además, le dieron un nuevo sentido al aburrimiento al demostrar que las causas que en un principio parecen originar este estado de ánimo, como pueden ser el uso de estereotipos, la repetición y la duración «interminable», no eran lo que parecía, de manera que el lugar común puede transformarse en «el epítome de la originalidad»; la repetición, en «el paradigma de la creación sin autor»; y la duración indefinida debía saborearse como «un éxtasis»⁵⁸³ igualmente infinito. Esta nueva idea del aburrimiento y de sus síntomas como algo totalmente diferente a lo que hasta ahora se había pensado de este ánimo podría entenderse entonces como la base del desarrollo de una serie de estrategias técnico-narrativas que continuarían durante la etapa surrealista de muchos de estos autores y que adoptarían creadores posteriores que siguieron explorando las posibilidades estéticas del aburrimiento.

⁵⁷⁶ Satie, citado por Patteson (2012: s/p).

⁵⁷⁷ Satie (1981: 252):

⁵⁷⁸ D'Espares, citado por Cheng (2017: 604). Traducción y énfasis, míos.

⁵⁷⁹ Cheng (2017: 604).

⁵⁸⁰ Citado por Cheng (2017: 604).

⁵⁸¹ Consideraba el escándalo «un medio vergonzoso» al que nunca quiso recurrir, escribirá el 4 de julio de 1924 en su diario. (Gide, 2013: s/p).

⁵⁸² Gide (2017: s/p)

⁵⁸³ Cheng (2017: 602).

Lugares comunes y la trascendencia de ponerse a dieta

El uso del lugar común o el cliché como elemento poético, explicaba Tzara en su «Ensayo sobre la situación de la Poesía»,⁵⁸⁴ ya había sido explorado por poetas como Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy y Pierre Albert Birot y los dadaístas simplemente siguieron los pasos de estos tres autores, si bien, aclara, fue Paul Éluard en la revista *Proverbe* quien favoreció que el uso de estereotipos, «producto de la sabiduría del lenguaje popular», se entendiera como una especie de polarización del lenguaje. «Corta el dedo para que entre el anillo», «Los niños que hablan, no lloran», «Lo has leído todo, pero no has bebido nada», «Los elefantes son contagiosos» o «Vive de errores y de perfumes»⁵⁸⁵ fueron algunas de las frases o máximas que, mezcladas con otras publicadas anónimamente como «Solo los boxeadores llevan guantes» o «Si quieres morir, adelante» intentaban darle un nuevo sentido a la idea del proverbio: al fin y al cabo, ¿qué es un proverbio?: «un proverbio es un proverbio», aclararían, con la misma solemnidad con la que, imaginamos, Edward Ruscha aseguraba que le interesaba «lo que es interesante».⁵⁸⁶ Uno de los objetivos era enfatizar la materialidad del lenguaje al crear una especie de «superposición de los sentidos de las palabras»⁵⁸⁷ del mismo modo que se superponían los elementos —trozos de telas, tapones de botellas, etc.— en los collage pictóricos. En otro ensayo, esta vez sobre la poesía en la obra de Picasso, Tzara resaltaría cómo «el uso de algunos términos considerados como prosaicos confiere una inesperada frescura a unas imágenes que se prolongan más allá de su sentido»:

la guitarra, el paquete de tabaco, los naipes, las partituras musicales [sic] son los elementos primitivos sobre los que instala su lirismo evocador. Son lugares comunes que adquieren un nuevo significado según interpretaba Éluard, en 1920 en su revista *Proverbe*, al unir lenguaje popular y lenguaje poético, y al tender la poesía misma a la creación de nuevos lugares comunes.⁵⁸⁸

Al despojar de su sentido habitual a las palabras, continúa en el mismo ensayo, se pretendía dotarlas de un poder evocador: de una «especie de magia tan difícil de aprehender como de expresar».⁵⁸⁹ En resumen: buscar la originalidad en lo cotidiano, en el lugar común; una originalidad que les había sido negada al entenderlos como parte de una aburrida cotidianidad moderna que, de acuerdo con Heidegger, se torna banal al mostrar una contradicción entre la percepción de uno mismo como alguien excepcional y el entorno de mediocridad que lo rodea.⁵⁹⁰ En ese sentido, se pregunta Cheng: si la literatura «distinguida» se había convertido en un aburrimiento innombrable, como había declarado Gide, ¿podrían los lugares y objetos comunes y corrientes producir el efecto

⁵⁸⁴ Tzara (1931).

⁵⁸⁵ Reunidos en 1925 bajo el título *152 proverbs mis au gut du jour*. Ver Éluard y Peret (1994)

⁵⁸⁶ Ruscha (1980). Ver capítulo IV.

⁵⁸⁷ Tzara (1931).

⁵⁸⁸ Tzara (1953).

⁵⁸⁹ Tzara (1953).

⁵⁹⁰ Heidegger (2005).

contrario?⁵⁹¹ Dadaístas y surrealistas parecían tenerlo claro como lo tendrían, años después los representantes del *nouveau roman*: los objetos, en las novelas futuras, escribió Alan Robbe-Grillet, se burlarán de su propio sentido, «ese sentido que en vano busca reducirlos al rol de utensilios precarios, de tejido provisorio y vergonzoso [...] ya no serán el vago reflejo del alma de su protagonista, la imagen de sus tormentos, la sombra de sus deseos»,⁵⁹² sino que su único objetivo será estar ahí, porque eso es lo que ocurre con el mundo que nos rodea, con nuestra cotidianidad, está ahí, sin más, como estaba, por ejemplo, el cordel que encuentra Mathias al inicio de la novela *El mirón*,

un fino bramante de cáñamo, en perfecto estado, cuidadosamente arrollado en forma de ocho, con algunas espiras suplementarias que ceñían la estranguladura. Debía de ser bastante largo: un metro al menos, o quizá dos. Sin duda alguien lo había dejado caer por inadvertencia, después de haberlo arrollado en vistas a un futuro empleo — o quizás para una colección.⁵⁹³

Un cordel aparentemente insignificante, sin más valor que aquel que pueda tener para quien lo necesite o para alguien que colecciona cordeles, como es el caso del protagonista de la historia, pero que, poco a poco, irá formando «una constelación determinante de objetos» junto a los pitillos, los caramelos, y otros objetos que, efectivamente, están ahí, pero que, como indicaba Castellet en su estudio, «*están-ahí* porque *están-para-alguna-cosa*»,⁵⁹⁴ tienen una función, aunque esta no sea siempre revelada. En el caso del cordel empezamos a sospecharlo cuando unas páginas más adelante volvemos a encontrarlos — si no nos perdemos demasiado en las minuciosas descripciones— esa «forma de ocho» en el signo que Mathias distingue en la pared del embarcadero,⁵⁹⁵ misma forma que volverá a encontrarse al abrir su maletín para mostrar la mercancía a una posible cliente, «los dos círculos con sus deformaciones simétricas, pintados uno al lado del otro en el centro del panel»⁵⁹⁶ o incluso en una de las puertas de las casas que visita: «dos nudos redondos, pintados uno al lado del otro, que parecían dos grandes ojos —o, más exactamente un par de lentes».⁵⁹⁷ Dos grandes ojos *mirones*, *voyeurs* silenciosos, testigos que no juzgan, solo observan con la misma asepsia con la que el narrador nos va relatando la historia.

También Raymond Carver creía en el poder de los lugares comunes y de los objetos cotidianos. «Es posible, en un poema o en un cuento, escribir sobre cosas y objetos comunes recurriendo a clichés, pero con un lenguaje preciso, y dotar a esas cosas... de un poder inmenso, incluso deslumbrante», defendería en el prefacio de la antología *Best American Short Stories* (1986). Un poder que, según McCaffery y Gregory, el autor estadounidense también conseguiría plasmar en sus cuentos en los que:

⁵⁹¹ Cheng (2017: 609).

⁵⁹² Robbe-Grillet (2010: 51).

⁵⁹³ Robbe-Grillet (1969: 8).

⁵⁹⁴ Castellet (1957: 327).

⁵⁹⁵ Robbe-Grillet (1969: 14-15)

⁵⁹⁶ Robbe-Grillet (1969: 38).

⁵⁹⁷ Robbe-Grillet (1969: 35).

La impresión inicial de verosimilitud cede ante el perturbador reconocimiento de que las cosas no son simplemente lo que parecen, o mejor dicho, que las cosas son *más* de lo que parecen, porque a menudo los objetos cotidianos de sus cuentos —un frigorífico roto, coches, cigarrillos, una botella de cerveza o de whisky— se convierten en manos de Carver, en mucho más que en utilería realista en historias realistas: son significantes poderosos, emocionalmente cargados [...] las conversaciones aparentemente banales entre los personajes están típicamente dotadas de una intensidad y una significación que trascienden su significado superficial [...] incluso los gestos y los comentarios más corrientes tienen distintos significados, tensiones ocultas y una profundidad emocional.⁵⁹⁸

Por ejemplo: ponerse a dieta para perder un par de kilos ¿Quién no lo ha hecho alguna vez? ¿Qué interés narrativo puede tener eso? Las dietas son aburridas, tan insípidas como hablar de ellas, pero quienes hayan leído el cuento «No son tu marido», de Carver, que citábamos hace un rato, sabrán que detrás de la imposición de una dieta, se ocultan otros muchos complejos e inseguridades, más allá de los físicos. El esposo, vendedor, desempleado, obliga a su esposa a ponerse a dieta después de que unos clientes de la cafetería donde ella trabaja hicieran unos comentarios poco agradables sobre su cuerpo. La inseguridad, el complejo no son de ella, sino de él, que le insiste hasta que consigue que la mujer reduzca varias tallas pese a que eso le hace parecer demacrada. Ella protesta, pero él le responde: «—¿Qué tiene de malo perder peso? —dijo él—. No les hagas ni caso. Diles que se metan en sus cosas. Ellos no son tu marido. Tú no vives con ellos.»⁵⁹⁹ Sin embargo, él, que sí vive con ella, solo reparó en el supuesto sobrepeso a partir de los comentarios de otros que, efectivamente, no eran su marido. La interpretación casi cae por su propio peso, si me aceptan la broma fácil.

Tanto el objetivismo del *nouveau roman* como en el minimalismo de Carver⁶⁰⁰ heredan la apuesta de principios de siglo por renovar lo cotidiano y banal, lo aparentemente aburrido por conocido y rutinario dando lugar a una narrativa en la que el autor se aparta, calla y deja que sea la realidad, nuestra realidad “real”, quien hable, ya sea a través de los objetos corrientes o de los gestos y conversaciones triviales. El estilo austero de Carver, dirá Susan Lohafer, podría provocar en el lector una experiencia de aburrimiento del mismo modo, compara, que ocurre con la lectura de los imitadores de Hemingway, sin embargo lo que ocurre con la lectura de estos cuentos es que esa austeridad, esa aparente banalidad nos mantiene alerta buscando los significados que se ocultan en esos huecos que deja el silencio.⁶⁰¹ Como argumenta Narušytė, «[e]sta retirada —no definitiva— del autor permite que el *otro* [en nuestro caso, el lector] entre en la estructura del trabajo [...]

⁵⁹⁸ McCaffery y Gregory (2012: 228). Énfasis en el original.

⁵⁹⁹ Carver (1976: 39)

⁶⁰⁰ Si bien en este trabajo nos hemos centrado en el género novelístico, Carver nos parecía un excelente ejemplo de narrador que transforma la cotidianeidad en recurso estético. Para una estética del relato contemporáneo, ver Fernández Porta (2014)

⁶⁰¹ Lohafer (1983: 65).

que alguien más hable»⁶⁰² y genera la experiencia estética a través de un ejercicio de hermenéutica literaria al que deberá enfrentarse resistiendo a una situación que invoca al tedio, pero en la que lo banal adquiere sentido. O, como diría Lefebvre, la cotidianidad se vuelve extraordinaria al mostrarse tal y como es, con la decepción, el desencanto y, añadido, el aburrimiento que nos provoca.⁶⁰³

Volvamos entonces al *Ulises* de Joyce, «una obra que se pierde en la bruma luminosa, estival, de un tedio fastuoso»⁶⁰⁴ y que convierte las veinticuatro horas que narra en un símbolo de la «vida cotidiana universal», como diría Herman Broch.⁶⁰⁵ No revelo nada si digo que son muchos los lectores que consideran la banalidad de la novela de Joyce aburrida, además de calificarlo como un texto «forzado y farragoso» sin trama ni historia, un texto que, aunque se suela situar en el altar de los clásicos, les resulta «increíblemente aburrido»⁶⁰⁶ y que hace que más de uno ponga los ojos en blanco cuando se les trata de convencer de lo contrario. Esto más que restarle valor a la novela, que desde su publicación ha recibido calificativos de oscura, obscena, difícil, tediosa y un largo etcétera sin que eso le impidiera ascender al citado altar, se convierte en un aliciente más para este trabajo que pretende indagar en cómo, mientras hay quien se aburre con determinadas obras, para otros, en cambio, este tipo de aburrimiento —también el que acusa Brottman en *El Quijote*— nos resulta intrigante e incluso, en algunos momentos, nos provoca una risa ¿quizás de complicidad? digamos un poco idiota para parecernos en esa *idiotiez* a nuestro admirado Cortázar.⁶⁰⁷ Sin duda, algo debe de haber, más allá de una simple —válida y enriquecedora— diferencia de gustos estético-literarios, que, por supuesto, también.⁶⁰⁸

⁶⁰² Narušytė (2010: 108).

⁶⁰³ Lefebvre (1972: 18).

⁶⁰⁴ Lefebvre (1972: 16)

⁶⁰⁵ Citado por Lefebvre (1972: 8).

⁶⁰⁶ En entrevista con Kiko Amat, la escritora y profesora Brottman (2018) le confiesa que la mayoría de los clásicos le parecen increíblemente aburridos argumentando que «[n]unca suceda nada en ellos. Me cuesta entender por qué a tanta gente le gusta (o dice que le gusta) Don Quijote». Preguntada sobre el *Ulises* de Joyce, Brottman confiesa que ha intentado leerlo, sin éxito, en varias ocasiones: «Me compré otra copia, para volverlo a intentar, porque las veces anteriores no había pasado de las primeras dos o tres páginas. Para mí era un galimatías, simple y llanamente. [...] Duré veinte páginas. Era inútil: nada se me quedaba en la cabeza, el estilo me parecía forzado y farragoso, no había trama, la historia era inexistente y no me daba *ningún* placer». En Amat (2018). Énfasis en el original.

⁶⁰⁷ En la segunda parte recordábamos su texto «Hay que ser realmente idiota para» donde el autor argentino describía esos momentos idiotas en los que se dejaba absorber por la experiencia estética. Por otra parte, estoy totalmente de acuerdo con Aparicio Maydeu (2011) cuando dice que hay que pensar en Joyce como un «ludópata» y leer el *Ulises* como una «broma infinita», dejándose llevar por los ritmos y las piruetas sintácticas y lingüísticas, sin aferrarnos a la idea clásica de novela, sin esperar una culminación, ni siquiera un antecedente de culminación. También lo defiende así José María Valverde, quien considera tanto el *Ulises* como *El Quijote*, «monumento[s] de humor», de «distanciamiento, de toma de perspectiva más amplia, de ironía crítica y sin moralejas ante el hombre en general» (Valverde, 2012: 43) Por supuesto, coincido en que nunca hay que leer un libro por obligación y no niego que hay fragmentos, páginas, incluso capítulos, que resultan maratónicamente tediosos, pero creo que, del mismo modo que ocurre con *El Quijote*, la carcajada que nace de otros muchos momentos de la lectura, eso que llamo risa boba, se torna redentora de cualquier cansancio o aburrimiento que haya podido precederle. Y, pienso, ¿acaso no ocurre así también en la vida?

⁶⁰⁸ Ante el riesgo de generar una falsa sensación de elitismo literario o, peor aún, cubrirme con una gasa de pedantería elephantina que, en realidad, yo, todo lo contrario, considero que ese "algo más", aparte de la

La historia de *Ulises*, si es que se cuenta siquiera una historia,⁶⁰⁹ se sitúa temporalmente en el 16 de junio de 1904. Ese día, a las ocho de la mañana, en el número 7 de Eccles Street, en Dublín, Leopold Bloom prepara el desayuno acompañado de su gata, con quien trata de mantener un absurdo, aunque tierno, diálogo. Un antojo de riñones lo anima a salir a la calle a comprar uno de cerdo. Al regresar, conversa con su esposa sobre, entre otras cosas, el significado de la palabra *metempsychosis*, pero el diálogo se interrumpe por un olor que anuncia que «la tierna glándula húmeda» que había dejado cocinándose en el fogón está a punto de calcinarse. Logra salvarla y, después de comérsela y ofrecerle los restos de riñón quemado⁶¹⁰ al felino, agarra una revista con la que entretenerse mientras vacía sus intestinos en el retrete. Este podría ser un resumen terriblemente simplista de lo que ocurre en el capítulo cuatro en el que Bloom se nos presenta como una persona para nada excepcional, más bien como un humano-demasiado-humano de cuyos movimientos peristálticos se nos da buena nota.⁶¹¹ Tan solo hay un breve instante en el que se nos saca de la cotidianidad que representa la escena y es cuando Molly, la esposa, le pregunta por el significado de *metempsychosis*, una palabra que, seamos sinceros, no forma parte de nuestras conversaciones cotidianas. El lector que, entusiasmado por la profundidad del concepto, vea la posibilidad de volver a la reflexión metafísica que ya en los capítulos anteriores había desplegado Stephen Dedalus, se verá rápidamente decepcionado cuando el olor que llega desde la cocina lo regrese a una realidad mucho más frecuente, de, digamos, carne y hueso, y por tanto susceptible de quemarse, una realidad plagada de despistes y divagaciones propias de cualquier ser humano y que nos recuerda que cualquier abstracción, cualquier idea, tiene su contraparte profana y material. Sí, quizás nuestras almas transmigren, quizás sea posible la reencarnación o incluso un mundo ideal más allá de este, pero mientras tanto es preciso tener cuidado con lo que se deja cociéndose en el fuego porque es lo que verdaderamente tenemos aquí y ahora.

diferencia de gustos literarios o de las también mencionadas expectativas lectoras, reside en una interpretación que no siempre viene dada de un modo explícito o sencillo, o que no siempre hay intención de investigar por parte del lector. Cada uno decide qué y cómo leer, obvio. Esto no indica, como ya se ha aclarado en otra ocasión, una defensa a ultranza de todo texto que aburra, sino de reflexionar sobre si ese aburrimiento pudiera responder a una intención estética. Porque, aunque no estoy de acuerdo con la crítica que hizo del *Ulises* de Joyce Richard Aldington, recupero una frase suya que, creo, resume perfectamente a qué me refiero: «Él [Joyce] produce asco con una razón; otros producirán asco sin razón» (En Valverde, 2012: 34). Quizás, entonces, no deberíamos considerar aburridos los clásicos por ser clásicos o porque resulten lentos o complejos, puesto que habrá muchas personas, entre las que me incluyo, que podrían enumerar una larga lista de novelas recientes, de apenas diez, veinte o treinta años, que le resultan tanto o más aburridas que a otros el *Ulises* de Joyce o *El Quijote*, de Cervantes. Quizás, si Kiko Amat nos diera permiso, se podría ampliar su categoría de «clásicos latosos» con la que tituló hace unos años una serie de artículos en *El País*, a «novelas latosas». Así, en general.

⁶⁰⁹ Lefebvre (1972: 16).

⁶¹⁰ Un ofrecimiento, por otra parte, digno de dioses, se nos dirá a principios del capítulo 8: «Dios quiere víctimas de sangre. Nacimiento, himeneo, martirio, guerra, fundación de un edificio, sacrificio, ofrecimiento de riñón quemado, altares de los druidas» (Joyce, 2012: 268).

⁶¹¹ Aunque Nabokov discrepa de la concepción *normal* y corriente de Bloom, al menos en lo que respecta a su aspecto sexual: «no es cierto que la imaginación del ciudadano normal se esté recreando constantemente en detalles fisiológicos [...] Todo este material especial y patológico me parece artificioso e innecesario en su contexto particular». (Nabokov, 1987: 411-412)

Como Joyce ya lo había advertido en 1900, la vida es, con demasiada frecuencia, aburrida. Son contadas las excepciones en las que lo diferente, lo nuevo, lo maravilloso nos transporta a un instante redentor de todos esos momentos en los que lo único que pasa es el tiempo. Ello llevará, ya lo vimos con los dadaístas, a una reconsideración de la importancia del presente inmediato, de lo casual, de la cotidianidad y de cómo la literatura puede representar la materialidad del día a día,⁶¹² incluyendo, por lo tanto, el cansancio, el agotamiento, el fastidio, en resumen, el aburrimiento que esa materialidad, que esa cotidianidad despierta hasta en el más apasionado de los mortales. No nos detendremos demasiado en el concepto de «epifanía» que inevitablemente se asocia a los objetos/hechos banales-que-pueden-resultar-reveladores —aunque de alguna manera la referencia se encuentre implícita y en algunos momentos se aludirá a estos instantes trascendentales—, sino en la importancia que, a través de la recurrencia a la banalidad, a lo cotidiano, va adquiriendo lo hodierno en la renovación de la tradición literaria: el triunfo de lo banal y lo aburrido sobre las grandes abstracciones de la Ilustración y el Romanticismo. *Ulises*, dirá Lefebvre, quien recurre a la obra de Joyce para analizar la irrupción de lo cotidiano en la literatura —aunque, se pregunta, ¿no será, al revés: «la entrada de lo cotidiano en el pensamiento y la conciencia por la vía literaria; ¿es decir, por el lenguaje y la escritura?»—,⁶¹³ se sitúa en las antípodas de la narración y de la novela tradicional y en ella «todos los recursos del lenguaje van a utilizarse para expresar lo cotidiano, la miseria y la riqueza», pero por encima de toda esa trivialidad que encarna Bloom, continúa el filósofo francés, están la ciudad (Dublín), la especulación metafísica y el hombre laberíntico (Stephen Dedalus), la sencillez de los impulsos instintivos (Molly). Están el mundo, la historia y el hombre; lo imaginario, el simbolismo y la escritura clarificadora. Y el éxito de la novela está en que el escritor nos muestra lo cotidiano, «lo desenmascara, lo desvela», bien es cierto que lo muestra como algo «cada vez menos tolerable y de muy escaso interés, pero al mismo tiempo lo hace interesante por su manera de decirlo, de darle forma: por la escritura (literaria)».⁶¹⁴

Muchas de las obras más impactantes, innovadoras y transformadoras de la historia, nos recuerda Ngai, han sido «deliberadamente tediosas».⁶¹⁵ Nabokov resume *Ulises* como la narración de un solo día en la vida de Leopold Bloom, su principal personaje, y de otras personas que se entrecruzan, «deambulan, viajan, se sientan, charlan, sueñan, beben y ejecutan diversos actos fisiológicos y filosóficos, importantes e intrascendentes, durante este único día y las primeras horas de la madrugada siguiente en la ciudad de Dublín».⁶¹⁶ Nada más, criticarán quienes se aburren con la novela, pero también nada menos, defendemos otros muchos. ¿Cuál es el tema principal? Para Nabokov, es Bloom y el Destino: su pasado irremediable, representado con la muerte del hijo mejor; el presente ridículo y trágico en el que es perfectamente consciente de las infidelidades de su mujer, pero no hace nada para remediarlo; y el futuro patético en el que se plantea buscarle un

⁶¹² Castle (2015: 2).

⁶¹³ Lefebvre (1972: 9).

⁶¹⁴ Lefebvre (1972: 20).

⁶¹⁵ Ngai (2007: 262).

⁶¹⁶ Nabokov (1987: 411).

mejor amante a Molly y ve en Stephen Dedalus el candidato ideal.⁶¹⁷ El pasado, presente y futuro de un personaje que podría ser cualquiera, pero que Joyce convierte en el héroe de lo banal.

La Señora Dalloway y las mujeres más aburridas de Londres

En una carta a Gerald Brenan, Virginia Woolf le confesaba que nunca le había aburrido tanto un libro como lo hizo *Ulises*.⁶¹⁸ Su lectura, se había desahogado también epistolarmente con Roger Fry, le resultaba un auténtico «martirio»⁶¹⁹ y durante un tiempo no pudo pasar de las primeras doscientas páginas, según dejó anotado el 16 de agosto de 1922 en su diario. Aunque aceptaba que los dos o tres primeros capítulos le habían parecido entretenidos e interesantes, admitía que, después de aquello, no pudo seguir: «desconcertada, aburrida, irritada y desilusionada» se había sentido «como si estuviera ante un fastidioso estudiante que se rascaba las espinillas». ⁶²⁰ Aun así, unos años antes había manifestado que como experimento en el que se «prescinde de la narrativa a favor de los pensamientos», no estaba mal. Aparte de esa experimentación, no le parecía que la novela pudiera decir cosas muy interesantes: «después de todo, el p_pí de un perro no es muy diferente del p_pí de un hombre. Trescientas páginas de eso deben ser aburridas». ⁶²¹ En comparación con su lectura de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, que le provocaba un placer casi físico, leer *Ulises* suponía para ella un martirio que, «gracias a Dios» terminó⁶²² en septiembre de 1922. Su conclusión en aquel entonces fue que el libro era «difuso», «desagradable», «pretencioso», «grosero, no solo en el sentido obvio sino también en el literario» y que Joyce le recordaba a un escolar ingenioso, con potencial, sí, pero «tan *autoconsciente* y ególatra que pierde la cabeza, se vuelve extravagante, rebuscado, ruidoso, incómodo» y «hace que la gente amable sienta pena por él y los más estrictos, simplemente molestia». ⁶²³

Pese a estas primeras reacciones de Woolf, a las que se recurre con frecuencia para mostrar el supuesto primer rechazo que la escritora sentía por la textura —vulgar, banal, corriente, aburrida— de la narrativa de *Ulises*, lo cierto es que, como afirma Heffernan, en años posteriores a aquella primera impresión, las referencias que hizo tanto a la novela

⁶¹⁷ No entraremos a discutir si ese es o no el tema principal de *Ulises* puesto que no afecta al propósito de este trabajo y son abundantes los estudios sobre el autor irlandés y muchos más sobre su obra en los que, con toda seguridad, se pueden encontrar discusiones al respecto mucho más satisfactorias que las que se pudieran improvisar en esta tesis sobre el aburrimiento.

⁶¹⁸ Woolf (1975b: 80).

⁶¹⁹ Woolf (1975: 566).

⁶²⁰ Woolf (1980: 199).

⁶²¹ Woolf (1975: 234).

⁶²² Que terminara con ese «martirio» no significa que terminara de leer la novela, duda y argumenta el profesor y crítico literario James Heffernan en su ensayo «Woolf's reading of Joyce's *Ulysses*», publicado en *Yale Modernist Lab*. Basándose en los comentarios de la escritora en su diario respecto a sus ritmos de lectura: cuando dice que terminó *Ulises*, Heffernan interpreta: «creo que solo puede significar que había terminado con él, no que se lo había leído completamente». (Heffernan, s/f).

⁶²³ Woolf (1980: 199).

como al autor evidenciaban que no le habían dejado indiferente. Incluso hay quien, como Windhan Lewis, llegó a detectar en *La señora Dalloway* «copias exactas y pueriles de las escenas en *Ulises*»,⁶²⁴ lo que llevó a algunos críticos seguidores de Lewis a interpretar aquellas primeras reacciones de rechazo o desgana de Woolf como una especie de admiración ambigua o contradictoria al darse cuenta de que lo que ella trataba de hacer con su narrativa, probablemente Joyce «ya lo estaba haciendo mejor», según reconoció ella misma.⁶²⁵ No entraremos a juzgar los motivos por los que Woolf dijo lo que dijo de Joyce o de su novela, mucho menos especular sobre quién lo hizo mejor o peor, pero sí resulta cuando menos curioso, y es por ello que se ha traído a colación este supuesto debate, que a Woolf le aburriera tanto *Ulises* y luego tratara, como dicen algunos estudiosos, de «parodiarlo»⁶²⁶ en *La señora Dalloway*, en la que se relata un día corriente en la vida de una mujer londinense de la alta sociedad, Clarissa Dalloway, y que se ha llegado a considerar, y me sumo a ello, todo un «elogio a la banalidad».⁶²⁷ Bien es cierto que su opinión sobre *Ulises* y Joyce se fue atemperando con los años y de *colegial imberbe que se rasca las espinillas* lo ascendió al primer lugar entre los jóvenes escritores que habían logrado con mayor acierto «acercarse a la vida».⁶²⁸ Aunque seguirá insistiendo en la «indecencia» de algunos momentos escatológicos de la novela —«¿por qué no dejar fuera los cuerpos?»—, se preguntará—,⁶²⁹ parece evidente que Woolf terminó valorando las muchas virtudes del *Ulises* y de su autor, a quien describió como un escritor

preocupado en revelar a cualquier coste el parpadeo de esa llama más recóndita que proyecta sus mensajes a través del cerebro y para conservarlo, ignora con total valentía todo lo que le parezca fortuito, ya sea la probabilidad o la coherencia o cualquier otro de los indicadores que durante generaciones han servido para apoyar la imaginación de un lector cuando se le pide que imagine lo que no puede tocar ni ver.⁶³⁰

Defensora de una ficción que rompiera con la tiranía del modelo clásico, de una narrativa capaz de registrar las «miríadas de impresiones —triviales, fantásticas, evanescentes o

⁶²⁴ Lewis, W. (1987), citado en Hoff (1999).

⁶²⁵ Hefferman (s/f): «Como había notado que Eliot alababa la brillantez de *Ulises* [...] podríamos entonces adivinar la razón de su desgana. Ella misma recuerda: "No dijo nada, pero ahora pienso que lo que estoy haciendo probablemente *lo está haciendo mejor el señor Joyce* (Woolf, 1980: 68-69, énfasis de Hefferman). Esta frase me golpeó como una revelación. Cuando dice "no dijo nada" presumiblemente se refiere a que no añadió nada sobre su propio trabajo en progreso junto al extraordinario elogio del *Ulises*. ¿Qué podía pensar entonces? Que sus propios esfuerzos [...] estaban siendo superados por Joyce, que era su casi exacto contemporáneo. Lo elogiara o lo criticara, sabía que tenía que lidiar con él».

⁶²⁶ Hoff (1999: 187): «Como parodia de *Ulises*, un artefacto que reemplaza la "intrusión autorial" (Oettli, 68) y que nos libera de las "demandas de seriedad poética" (Culler 152), *La señora Dalloway* ataca los métodos de Joyce apropiándose de sus fuentes arcanas».

⁶²⁷ Aparicio Maydeu (2011: 309): «Woolf concibe su personaje de Clarissa Dalloway sin más objetivo que el de retratar a Clarissa Dalloway [...] no habiendo en apariencia un orden preestablecido, *un plan de acción* en la novela, una estructura pergeñada como levanta un plano un arquitecto, una dinámica causa-efecto o una linealidad, el relato va y viene, viene y va, moviéndose por unas coordenadas temporales que se dirían caprichosas, si no arbitrarias, y esto conduce también a reafirmar la impresión de banalidad, de intrascendencia, la futilidad del *flâneur*». Énfasis en el original.

⁶²⁸ En «Modern Fiction», Woolf (2014: s/p).

⁶²⁹ En Hefferman (s/f)

⁶³⁰ En «Modern Fiction», Woolf (2014: s/p).

grabadas con el filo de un acero—» que desde todos los sitios caen en nuestra mente, en cualquier mente, como una «lluvia constante de innumerables átomos», Woolf propone registrar esos átomos en el orden en que caen para establecer de ese modo el patrón que cada uno de esos momentos va dibujando en la conciencia, sin importar lo desconectado e incoherente que parezca ese registro: sin trama, ni comedia, ni tragedia, ni intereses amorosos o catástrofes como hasta entonces estipulaba la tradición porque «la vida no es como una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el inicio de nuestra conciencia hasta su final». ⁶³¹ Coincide la mayoría de los críticos en destacar que en *La señora Dalloway*, como vimos que ocurre con *Ulises* y con tantas obras que vendrán después, la técnica se superpone a los personajes y a la anécdota. No obstante, si bien es innegable que lo más notable de *La señora Dalloway* es, efectivamente, la magia con la que Woolf nos va trasladando de una mente a otra de los personajes a través de la alternancia del estilo indirecto libre y del monólogo interior, también se ha destacado la habilidad de la escritora para explorar la experiencia de la cotidianidad y su banalidad defendiendo el aburrimiento que deriva de esta banalidad como una fuente de interés narrativo. ⁶³² Tanto es así que Crangle asegura que el tedio permea, en realidad, toda la obra de Virginia Woolf: «la mayoría de sus novelas comienza con invitaciones para aliviar el *ennui* del personaje y ella con frecuencia trabaja para demostrar cómo cosas presumiblemente banales —paredes pintadas, caracoles— podrían de hecho ser interesantes». ⁶³³ A lo largo de su estudio, Crangle se refiere al aburrimiento que siente la mayoría de los personajes de Woolf recurriendo al «tiempo espectral» que, según Levinas, acecha al individuo aburrido reduciendo su impulso filosófico hacia la autonomía subjetiva, pero también al carácter de apertura que Heidegger le atribuía y que los hace reafirmarse en su visión del aburrimiento que sienten de sí mismos. En ese sentido, el aburrimiento de Woolf, dice Crangle, está constituido por un deseo de «abandonar la anquilosante monotonía de la propia individualidad hacia el infinito desconocimiento de la otredad». ⁶³⁴ Insiste la autora, abundando en el pensamiento de Heidegger, en la idea del aburrimiento como una «presencia fantasmal» que nos acecha, especialmente en el denominado aburrimiento profundo, cuando, de acuerdo con Heidegger, el mundo se torna indiferente: las cosas ya no nos aburren sino que nos abandonan, no nos dicen nada:

las cosas [...] no nos molestan. Pero tampoco nos ayudan [...]. Nos abandonan absolutamente a nosotros mismos. Precisamente porque no tienen nada que ofrecernos, nos dejan vacíos. Dejar vacío significa que las cosas que existen delante de nosotros no nos ofrecen nada. ⁶³⁵

El aburrimiento se apodera del yo, que se convierte en «uno que se aburre», esto es, en un nadie indiferente. Lo fantasmal y el aburrimiento profundo hacen que,

⁶³¹ En «Modern Fiction», Woolf (2014: s/p).

⁶³² Crangle (2010: 227)

⁶³³ Crangle (2008: 209).

⁶³⁴ Crangle (2008: 211).

⁶³⁵ Heidegger (1992: 155)

inevitablemente, uno piense en Septimus Warren Smith, el joven poeta que termina suicidándose en *La señora Dalloway* y en quienes algunos investigadores han visto algunas pinceladas autobiográficas de la autora.⁶³⁶ En una novela, describe Vargas Llosa, donde la mayoría tiene vida convencionales y previsible, «de una rutina y aburrimiento que sólo el vivificante poder transformador de la prosa de Virginia Woolf llena de encanto y misterio» parece redimir, el personaje del joven poeta traumatizado por la guerra se nos presenta aquejado del peor de los males: no sentir nada (un estado categorizado psicológicamente como ‘anhedonia’)⁶³⁷. Ni «el sentido del gusto le proporcionaba placer», ni leer a Shakespeare le resultaba ya atractivo, mucho menos la copulación, a la que consideraba, se nos insinúa, una «porquería»:⁶³⁸ Este no sentir nada, ningún placer, nos recuerda a aquel verso de *Brise marine*,⁶³⁹ de Stéphane Mallarmé, con el que el poeta se quejaba de su tedio: «La carne es triste, ¡ay! Y todo lo he leído». Si le hacemos caso a Roberto Bolaño, quien recuperó el poema en su texto «Literatura + enfermedad= enfermedad», habríamos de creer que el poeta se estaba quejando, como parece que se quejaba, de la repetición de la vida o, mejor dicho, del aburrimiento que esta repetición le generaba.

¿Qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? [...] ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se transforman en repetición? ¿Que lo único que quedaba era viajar? ¿Que follar y leer, a la postre, resultaba aburrido, y que lo único que quedaba era viajar? Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias; yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad revestida con los trapos del aburrimiento.⁶⁴⁰

Bolaño, aquejado de una insuficiencia hepática, quiso ver en la desesperación del aburrimiento un símil con la enfermedad, algo que no era muy descabellado pues ya se hablaba de la *maladie du siècle* a finales del siglo XIX para describir al *ennui* y al *spleen*; Benjamin consideraba el tedio como una epidemia;⁶⁴¹ hay académicos que lo consideran un «mal pandémico»,⁶⁴² así como hay quien ve en la depresión crónica la forma médica del aburrimiento,⁶⁴³ además de otras muchas psicopatologías que se han ido asociando

⁶³⁶ «Virginia, a través de la figura de Septimus Smith en *La señora Dalloway*, estaba haciendo un ‘correlato objetivo’ de su propia situación. [...] Lo que tienen en común la desesperación de Virginia y la del personaje ficticio de Septimus Smith es precisamente la incapacidad de sentir, que ya había aparecido en *Fin de viaje* y en *Noche y día*. Eso es lo que está en cuestión, eso es lo que no puede ser verbalizado o externalizado y es por eso que Virginia recurre a la idea de la experiencia violenta de la guerra como desencadenante de esa insensibilidad de los sentidos y traza un correlato objetivo de su propio estado de mutismo». Poole (2005: 140).

⁶³⁷ Para una distinción psicológica entre aburrimiento, depresión, apatía y anhedonia, ver Goldberg, Eastwood et al (2011).

⁶³⁸ Woolf (2004: 100-101)

⁶³⁹ Usamos aquí la traducción que hizo Alfonso Reyes.

⁶⁴⁰ Bolaño (2017: s/p)

⁶⁴¹ Benjamin (2005: 134).

⁶⁴² Gardiner (2017: 163-184).

⁶⁴³ Ferguson (2010: 75).

con este estado afectivo.⁶⁴⁴ Pero, recuperemos el análisis del poema porque ¿qué queda cuando todo lo que debería interesar —representado en el poema por los libros y el sexo— aburre? Queda viajar o, al menos, las ganas de viajar, queda distraerse, como el doctor Holmes recomienda a Septimus: ir al teatro de variedades, jugar al golf, ¿restaurar muebles antiguos? Queda el entretenimiento como remedio a un mal que todavía a principios del siglo XX se consideraba responsabilidad de quien lo sufría. Sin embargo, ni siquiera el entretenimiento parece solucionar el problema, tampoco viajar porque, como bien había advertido Baudelaire:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,
Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

Recordamos en la primera parte cómo siglos antes que Baudelaire también Lucrecio lo había sugerido: «De aires cambian, no de alma, quienes se van corriendo a ultramar»: es imposible que el ser humano logre escapar ni desvincularse de su individualidad, de su «sí-mismo» con el que siempre se topa en la imagen que nos lanza el mundo, ese espejo en el que la persona ve su reflejo, el oasis de horror, y lo termina «aborreciendo» por no poder comprender la causa de su malestar.⁶⁴⁵ «La vida se me ha hecho totalmente imposible. El mundo me produce náuseas y me parece insípido, sin sal y sin sentido», se le quejaba a Constantín Constantius el joven enamorado: «como el viajero a veces introduce los dedos en la tierra [...] para olerla y saber de este modo el país en que se adentra, así yo también suelo de vez en cuando meter mis dedos en las cosas de la vida y del mundo..., ¡y no me huelen a nada!».⁶⁴⁶

No es mi intención comparar aquí el aburrimiento con los trastornos del estrés postraumático que sufrieron miles de personas tras la Primera y Segunda Guerra Mundial al decir que Septimus estaba profundamente aburrido,⁶⁴⁷ pero, efectivamente, hay estudios como el de Kustermans y Ringmar que relacionan ambos fenómenos y, creo, insinuar esta posibilidad podrían darle otra perspectiva al personaje. Así, en *Invention of Peace*, Michael Howard sugiere que «la tediosa existencia cotidiana no es buena para el joven energético» que se siente «desconectado» de una vida burguesa que «no logra atrapar ni mantener su atención» de modo que los jóvenes se sienten apartados de ella «y desconectan. Esto es, se aburren». ⁶⁴⁸ Para Howard, esto sería un motivo suficiente para

⁶⁴⁴ Revers, por ejemplo, consideraba el aburrimiento como «un incubador de fenómenos neuróticos». Revers (1954: 129-30)

⁶⁴⁵ «*Hoc se quisque modo fugit, at quem scilicet, ut fit, effugere haut potis est; ingratiis haeret et odit propterea, morbi quia causam non tenet aeger...*». Lucrecio (*De rerum natura*, 1068-1070). Francisco Socas opta en la edición trabajada aquí por traducir *odit*, en el latín original por aborrecer, palabra que comparte raíz con aburrimiento. Como ya vimos en la primera parte, ya desde sus primeros usos, aburrimiento fue sinónimo de fastidio, hartazgo.

⁶⁴⁶ Kierkegaard (1976: 244)

⁶⁴⁷ Gordon (2015: s/p): «El loco no aparece en el primer plan de Virginia para la novela... Luego revisó la idea en su diario del 14 de octubre para introducir el personaje del loco y, con él, su propio tedio».

⁶⁴⁸ Kustermans y Ringmar (2011: 1776).

creer que la guerra supone un alivio para el aburrimiento de los jóvenes. Haciéndose eco de Howard, Kustermans y Ringmar plantean que fue esa sensación de aburrimiento generalizada en los jóvenes de principios de siglo XX, junto con una idealización de la batalla —basada en la lectura de aventuras heroicas como las que se relataban en las novelas de George Alfred Henty y Henry Rider Haggard, los poemas míticos y medievales de Alfred Tennyson, *Los tres mosqueteros*, de Alexandre Dumas o el drama heroico de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; y sabemos que Septimus era lector—⁶⁴⁹ lo que llevó a tantos voluntarios a la Primera Guerra Mundial: «querían ser parte de un gran acontecimiento histórico. Estaban deseando tener aventuras [...] poner a prueba su coraje; buscaban alcanzar la gloria o, al menos una muerte gloriosa [...] en definitiva, todo lo que el siglo XIX, en su tedio infinito les había negado».⁶⁵⁰ Sin embargo, no fue así. Las trincheras modernas no tenían nada de heroicas ni restauraron ningún tipo de agencia en los soldados, como estos habían soñado, sino todo lo contrario. Kustermans y Ringmar recuerdan que más de nueve millones de ellos murieron y los que regresaron se sintieron traicionados tanto por sus expectativas como por sus líderes políticos. La Gran Guerra se vio entonces como algo absurdo que nunca debió haber ocurrido y la recesión económica que se vivió en Europa y Estados Unidos sumada al descrédito de la mayoría de los líderes políticos sumió de nuevo al mundo occidental en una crisis de desilusión y aburrimiento de manera que «para muchos el hedonismo, si podían permitírselo, se convirtió en la única ideología». Y también en el único remedio contra el aburrimiento y con esto regreso a *La señora Dalloway* y a Septimus.

La afición de Clarissa Dalloway a organizar fiestas como una «ofrenda»,⁶⁵¹ para iluminar «algunas vidas sin relieve», para ofrecer un «refugio de consuelo, quizás, para solitarios»⁶⁵² ¿no podría insertarse en esa ideología hedonista? En realidad, ¿no es ese mundo «rehecho y perfeccionado de tal manera por el genio deicida que todo en él es bello, incluido lo que en la deleznable realidad objetiva tenemos por sucio y por feo»⁶⁵³ una coraza como la que Woolf sentía que todos llevaban para ocultar «el inane sentido de toda existencia», el desasosiego que todos, de un modo u otro, sienten hacia la realidad? El hedonismo como remedio al aburrimiento excepto, claro, para quienes ya no pueden sentir nada, como es el caso del joven suicida de la novela.

Como, creo que acertadamente, concluye Vargas Llosa, la «cruda realidad» de la historia de Septimus Warren Smith hace que el mundo de Clarissa Dalloway se vea de otra manera, pero yo no diría «impoluto y espiritual», «áureo y tan artístico», sino de una banalidad por momentos exasperante y casi, me atrevería a decir, también por momentos paródica⁶⁵⁴ —«Pero, ¿por qué tengo que invitar a mi fiesta a las mujeres más aburridas

⁶⁴⁹ Estas eran algunas de las obras más citadas en las cartas que enviaban los jóvenes soldados desde las trincheras. En Kustermans y Ringmar (2011: 1785).

⁶⁵⁰ Kustermans y Ringmar (2011: 1785).

⁶⁵¹ Woolf (2004: 138).

⁶⁵² Woolf (2004: 45)

⁶⁵³ Vargas Llosa (2002: 23)

⁶⁵⁴ De nuevo Gordon (2017: s/p) corrobora este presentimiento: «El problema inicial era cómo expresar a través de una figura adorable su repulsión por la sociedad literaria de los primeros años veinte, con su

de Londres?», se preguntará Clarissa y repetirá, molesta, ante su marido.⁶⁵⁵ La cruda realidad de Septimus, entonces, perdido en el vacío de una existencia para la que no encuentra sentido y de la que terminará saltando; la realidad que ignoramos de «las criaturitas de cinco o seis años» que atraviesan solos las calles de Piccadilly sin que la policía detenga el tráfico, la de las madres pobres de Westminster y sus bebés, la de los comerciantes, las prostitutas,⁶⁵⁶ la gente pobre, «de aire apático», que se congrega frente a las puertas del Buckingham Palace⁶⁵⁷ o la de la señorita Kilman, a quien la señora Dalloway consideraba una «mujer gorda, fea, vulgar, sin simpatía ni gracia» que, para colmo, «pretendía conocer el significado de la vida» contrastan con la banalidad de las vanas conversaciones que al final de la novela comparten algunos de los invitados a la fiesta de Clarissa Dalloway, tan aburridos en la ficción como, probablemente, se sienta el lector:

Lady Bruton [...] se mostraba cordial, pero incapaz de aportar las pequeñeces que tejen la conversación de una fiesta, sin recordar nada en absoluto sobre la flora o la fauna de la India. Había estado allí, por supuesto; había conocido a tres virreyes; estaba convencida de que algunos funcionarios indios eran gente de lo común; pero ¡qué tragedia, el estado de la India! El primer ministro le había hablado de ello (a la anciana señorita Parry, arrebujaada en su chal, no le interesaba en absoluto lo que le el primer ministro le hubiera dicho).⁶⁵⁸

Como tampoco parecía interesarle mucho nada de la fiesta a Lord Gayton y Nancy Blow, que «no hablaban (o no daban sensación de hacerlo mientras permanecían uno al lado del otro, junto con las cortinas amarillas)» y, de todos modos, «nunca tenían mucho que decir. Miraban: eso era todo y era suficiente».⁶⁵⁹ De manera que más que sumergirnos de lleno en lo más auténtico de la experiencia humana, como considera Vargas Llosa, *La señora Dalloway*, en mi opinión, nos ofrece un reflejo casi paródico de lo banal que puede llegar a ser la experiencia humana, al menos en determinados momentos o esferas sociales.

Crangle sugiere que, en la persecución de estilos y estructuras innovadores, la escritura de Woolf, Joyce o Stein puede llegar a ser tan compleja que lleva a «irónicamente suplicarle a los lectores que superen la frustración y el tedio [que les genera la lectura] para poder comprender mejor la frustración y el tedio de la vida»,⁶⁶⁰ una súplica a la que a lo largo de este trabajo nos hemos referido como una búsqueda de complicidad o de participación del lector y que, defendemos, sería parte de la experiencia estética del aburrimiento. Trataremos en un capítulo aparte la ininteligibilidad como factor detonante

“sátira encubierta, atracándose de foie en público, con sus incongruencias y presunciones sin cesar”. [...] Ahora que Septimus había acarreado con todo el peso del distanciamiento, la autora quedaba libre para dar rienda suelta a la conciencia de grupo de la señora Dalloway. En realidad, las escenas de Dalloway resultan ampulosas por su adorabilidad algo dudosa, una sobrecompensación del sarcasmo que de vez en cuando puede detectarse en ella».

⁶⁵⁵ Woolf (2004: 135).

⁶⁵⁶ Woolf (2004: 131).

⁶⁵⁷ Woolf (2004: 25).

⁶⁵⁸ Woolf (2004: 202).

⁶⁵⁹ Woolf (2004: 199).

⁶⁶⁰ Crangle (2010: 22)

del aburrimiento del lector, pero recuperamos ahora este comentario por entender que también la banalidad, la monotonía y la repetición someten al lector a todo un ejercicio de resistencia que, si bien no consideraría súplica por parte del autor, sí que puede llegar a convertirse en un martirio para los menos tolerantes al desafío durante el proceso de lectura.

Una rosa es una rosa: viaje a ninguna parte

Cada capítulo de *Ulises*, dieciocho en total, está contado desde diferentes puntos de vista o voces narrativas y destacan tres estilos principales: «el original de Joyce, directo, lúcido, lógico y pausado»; «la transcripción de frases y palabras incompletas, rápidas, fragmentarias que constituyen la llamada corriente de la conciencia», asociada a los personajes principales y trasladada, explica en su introducción Valverde, en «su verbalización básica, sin necesidad de hacer explícitas las conexiones lógicas ni explicar las referencias»;⁶⁶¹ y parodias de diversas formas no-novelísticas, como titulares de periódicos, preguntas y respuestas al estilo catequista, pero también de estilos literarios y autores. Mediante la combinación de estos estilos, explica Nabokov, Joyce «puede intensificar un cambio de ánimo introduciendo un acorde lírico y musical por medio de aliteraciones y recursos melódicos, generalmente para plasmar emociones ensoñadoras» mientras que, en otros casos, el recurso —excesivo— a alusiones locales y expresiones extranjeras, inducen «una oscuridad innecesaria a causa de detalles que no están presentados con suficiente claridad sino sólo sugeridos para el entendido».⁶⁶²

En un primer momento podríamos intuir que son los dos últimos estilos los que se asocian con el aburrimiento al plantear un mayor reto de inteligibilidad a los lectores de esta novela, concebida, describe Aparicio Maydeu, «como un taller de retórica y poética abierto las veinticuatro horas el día, en el que se desarman normas gramaticales y se desactivan convenciones narrativas».⁶⁶³ Con ella, se ha insistido, su autor quiso distanciarse radicalmente del estilo mimético, de la representación de la realidad convencional, tanto que se considera que su narrativa supuso «el apocalipsis de la morfología, de la sintaxis, de la semántica y de la ortotipografía».⁶⁶⁴ Al priorizar la técnica en detrimento del tema, de la intriga y de la trama, su escritura, dirá Beckett refiriéndose a *Finnegans Wake*, pero también válido para *Ulises*, «no versa sobre nada, es algo por sí misma».⁶⁶⁵ Ese no versar sobre nada, esa ausencia de historia o de trama que muchos criticaron, pero que tantos otros encontraron fascinante y exploraron por sí mismos — Woolf, en *La señora Dalloway*; Beckett, en *Esperando a Godot* o en la trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*; Robbe-Grillet, Georges Perec, en *Un hombre que duerme*; Thomas Bernhard, Peter Handke, David Foster Wallace en cuentos como

⁶⁶¹ Valverde (2012: 26).

⁶⁶² Nabokov (1987: 415).

⁶⁶³ Aparicio Maydeu (2011: 125).

⁶⁶⁴ Aparicio Maydeu (2011: 125).

⁶⁶⁵ Citado por Bradbury (1990: 205).

Backbone, que luego incluiría en *El rey pálido*, etc— y que tanto deben también al existencialismo de Sartre y Camus, será examinado más adelante.

En el capítulo de *Ulises* al que nos referimos anteriormente, la cotidianeidad no solo ayuda a que el lector se relaje después de la intensidad metafísica de los pensamientos de Stephen Dedalus que le anteceden, sino que, como decíamos, nos devuelve al espacio corpóreo, a lo palpable, a lo comestible y digerible, al cuerpo, es decir, a nuestra más inmediata y patente realidad. «No demos por sentado que la vida existe de un modo más pleno en lo que comúnmente se considera grande que en lo que comúnmente se considera pequeño», decía Virginia Woolf.⁶⁶⁶ No despreciemos nuestra vulgar, pero siempre presente —aunque a veces nos aburra— realidad, añado, porque también puede haber belleza en un huevo, como demostró Lispector: «eres perfecto, huevo».⁶⁶⁷ Y, si apuramos, habrá hasta quien la encuentre en un riñón de cordero —incluso, ¿o quizás sea demasiado?, si tiene ese «sutil sabor de orina levemente olorosa» con el que se deleitaba Bloom.⁶⁶⁸ Que no sea bello, como ya se encargaron de demostrar las vanguardias artísticas, no significa que no pueda ser estético.⁶⁶⁹ No nos detendremos ahora en la confusión y dificultad que puede llegar a generar la transcripción o intento de transcripción del flujo de la conciencia ni en el cansancio que pueden llegar a provocar las parodias, pues, como decíamos antes, hemos reservado un capítulo para hablar del «culto a la ininteligibilidad»,⁶⁷⁰ por lo que nos centraremos ahora en el uso de la repetición y la insistencia como poéticas de la cotidianidad que en la novela de Joyce, como en otras que iremos incorporando, provocan en el lector un soporífero aburrimiento.

Recuperemos rápidamente la definición analítica que hace del aburrimiento el profesor O'Brien, para quien este estado siempre implica una falta de interés en algo porque «ese algo» nos resulta repetitivo, monótono o demasiado familiar.⁶⁷¹ Por otra parte, en el eje que establecía el sociólogo Orrin E. Klapp para sistematizar la dialéctica del aburrimiento y el interés, situaba, recordemos, en un extremo la redundancia, entendida como tal cuando un mensaje es tan similar que dice muy poco interesante o nada nuevo, una redundancia que en su faceta negativa derivaría en monotonía, estancamiento, banalidad y aburrimiento. Sobre lo repetitivo y monótono, Cheng nos ofrece esta otra burla de los dadaístas franceses:

«Mejor ser amable que violento» — «La paciencia y el paso del tiempo son mejores que la fuerza o la rabia» — «Se cazan más moscas con miel que con vinagre». Estas máximas diferentes, que expresan la misma idea, significan que, con amabilidad,

⁶⁶⁶ En «Modern Fiction», Woolf (2014: s/p)

⁶⁶⁷ Lispector (2018).

⁶⁶⁸ Joyce (2012: 151).

⁶⁶⁹ Ver Ngai (2000, 2007).

⁶⁷⁰ Eastman (1929).

⁶⁷¹ También, añade O'Brien, cuando “ese algo” está demasiado por encima de nuestro nivel de comprensión o demasiado por debajo, o porque es obligatorio o uno se encuentra atrapado en él. O'Brien (2014: 241).

persuasión y paciencia, conseguimos nuestros objetivos más fácilmente que con fuerza y violencia.⁶⁷²

Tres máximas afines y una exégesis que, más que ofrecer una explicación, lo que hace es *insistir, redundar, hacer hincapié* en lo que ya ha quedado claro. A la primera, muy probablemente, lo hemos entendido. Las otras son repeticiones. Sin embargo, defenderá Jean Paulhan, cuanto más simple y vacua parezca la máxima o el proverbio que se repite más versátil y, por tanto, más original podrá ser su uso: «Los proverbios que aparentemente son los más carentes de interés como “una roca es una roca” o “si las lágrimas caen, es porque el corazón es fuerte” eran los que [yo] usaba con más comodidad».⁶⁷³ Lo que nos lleva, casi irremediamente al famoso aforismo «Rosa es una rosa es una rosa es una rosa», de Gertrude Stein, criticado tanto como, valga la ironía, repetido.⁶⁷⁴ La frase apareció por primera vez como un verso en el poema «Sacred Emily», escrito en 1913 y publicado en 1922, que no reproduciremos completo por su extensión, pero sí algunos fragmentos:

Me arriesgo.
Me arriesgo a.
Me arriesgo a a.
Me arriesgo.
Qué es una boda de invierno una boda de invierno.
Amuebla los asientos.
Amuebla bien los asientos.
Por favor, repite.
Por favor, repite para.
Por favor, repite.
[...]
Rosa es una rosa es una rosa es una rosa.
[...]
Más dulce que los melocotones, las peras y la nata.

I chance.
I chance to.
I chance to to.
I chance to.
What is a winter wedding a winter wedding.
Furnish seats.
Furnish seats nicely.
Please repeat.
Please repeat for.
Please repeat.
[...]

⁶⁷² En la portada del número 3 de *Proverbe*, en abril de 1920. Consultado en Iowa Digital Libraries.

⁶⁷³ Citado en Cheng (2017: 607).

⁶⁷⁴ La hemos escuchado, incluso, en canciones como «Una rosa es una rosa», compuesta por José María Cano en 1991, y «Ragazza del 95», de Francesco Di Gregory, en 2012.

Rose is a rose is a rose is a rose.
[...]
Sweeter than peaches and pears and cream.⁶⁷⁵

Stein volvería a usar la misma frase en otros trabajos, quizás apelando también a esa versatilidad y comodidad a las que se refería Paulhan:

Do we suppose that all she knows is that a rose is a rose is a rose is a rose. (Operas and Plays)

Everywhere there was somewhere and everywhere there they were men women children dogs cows wild pigs little rabbits cats lizards and animals. That is the way it was. And everybody dogs cats sheep rabbits and lizards and children all wanted to tell everybody all about it and they wanted to tell all about themselves.

And then there was Rose.

Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again.

[...] she would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose until it went all the way around. (The World is Round).

A rose tree may be a rose tree may be a rosy rose tree if watered. (Alphabets and Birthdays)

Civilization begins with a rose. A rose is a rose is a rose is a rose. It continues with blooming and it fastens clearly upon excellent examples. (As Fine as Melanctha)

Lifting belly can please me because it is an occupation I enjoy.

Rose is a rose is a rose is a rose.

In print on top. (Bee Time Vine)⁶⁷⁶

Contra quienes la acusaban de repetitiva, la escritora se defendía diciendo que cuando uno expresa algo, cualquier cosa, no puede haber repetición, aunque vuelva a decir ese algo, esa misma cosa, porque «la esencia de lo que estás expresando es la insistencia» y cada vez que se insiste en algo, se usa un énfasis determinado que es imposible que sea el mismo una y otra vez.⁶⁷⁷ Aunque ella misma reconocía, en *The Making of Americans*, que escuchar repeticiones puede ser «con frecuencia irritante [...] aburrido»,⁶⁷⁸ defendería siempre la insistencia como un modo de ver lo mismo de un modo diferente:

¡Escucha! No soy tonta. Yo sé que no vamos normalmente por ahí diciendo es ... es ... es ... Sí, no soy tonta; pero creo que en ese verso la rosa es roja por primera vez en cientos de años de poesía escrita en inglés.⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Stein (1922: 178-188).

⁶⁷⁶ Referencias consultadas en la página web de *Electronic Poetry Center*, de la Universidad de Pensilvania: <http://writing.upenn.edu/epc/>.

⁶⁷⁷ Stein (1935), en McDonough (2017: 100)

⁶⁷⁸ Stein (2016: s/p)

⁶⁷⁹ Stein (1969: 11).

Leamos ahora este poema que aparecía en mayo de 1920 en *Proverbe*, dos años antes de que se publicara «Sacred Emily», pero siete años después de que Stein lo escribiera:

PERSIENNES

Persienne?

Persienne Persienne Persienne

Persienne persienne persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne persienne

Persienne persienne persienne persienne

Persienne?

Su autor anónimo repite la palabra persiana [*persienne*] veinticuatro veces. Según Cheng, la repetición excesiva impide la interpretación semántica de las palabras, de manera que la última «ya no significa» sino que «es una presencia»⁶⁸⁰ sin más. ¿Quién no ha jugado de pequeño a repetir una misma palabra hasta que esta pierde su sentido y nos resulta extraña? Nada más comenzar la novela *El rey pálido*, de David Foster Wallace, el narrador se descubre durante un vuelo repitiendo inconscientemente la palabra «analfabeto» [*illiterate*] hasta que esta pierde su significado y se convierte en «un sonido rítmico, «con cierto encanto, pero no sincronizado con el latido del flujo de la hélice».⁶⁸¹ La explicación que da Cheng sobre estos poemas, sin embargo, no me parece convincente. Para ella, el primer poema es visual, de modo que el plural del título, «Persiennes», se convertiría en una suerte de matriz de la que nacen los veinticuatro listones individuales que conformarían las persianas, un desmantelamiento que, dice, podría interpretarse en términos procreativos como si se tratara de una reproducción lingüística. Aunque no puedo negar contundentemente que esa fuera la intención de quien escribió el poema, pienso que, si hubiera sido así, resulta extraño que no hubiera apostado por jugar más con la disposición espacial de las palabras (al modo de los *Caligramas* de Apollinaire) para crear ese efecto visual de matriz-hijos que le atribuye Cheng. En cambio, me parece que es al leer el poema en voz alta cuando este adquiere su sentido: siguiendo el énfasis indicado con los signos de interrogación en el primer y último verso, y con las mayúsculas en el segundo, tercer y penúltimo verso, me decanto más por la posibilidad de que la intención fuera sonora, de énfasis o, como prefería Stein, de insistencia, como las notas musicales de Satie. De esta manera estarían demostrando, pienso, que, aunque la repetición, lo repetitivo, puede cansar, aburrir e incluso ser irritante o ininteligible, hay que prestar atención a los detalles que corroboran que pocas cosas son absolutamente idénticas. Porque, como dice Molloy, hay palabras que escapan al entendimiento, que en ocasiones solo resuena si es «percutido varias veces»,⁶⁸² y hay palabras que se oyen a la primera,

⁶⁸⁰ Rivière, citado por Cheng (2007: 611).

⁶⁸¹ Wallace (2011: 5).

⁶⁸² Beckett (2012: 78).

e incluso a veces la segunda, y a menudo también la tercera, como puros sonidos, libres de toda significación, y probablemente era ésta una de las razones de que conversar me resultara indescriptiblemente penoso. Y las palabras que yo pronunciaba [...] me parecían a menudo el zumbido de un insecto.⁶⁸³

Regresando a Stein, muchas de las lecturas críticas⁶⁸⁴ que se han hecho de su obra han visto en el uso iterativo de la repetición una manera de ‘deconstruir’ la narrativa y desconcertar al lector ya sea argumentando que las estructuras repetitivas funcionan en un nivel de percepción mínima, como si fueran fotogramas de una película en la que «cada imagen es solo infinitesimalmente diferente de la anterior»⁶⁸⁵ o en un nivel mayor de percepción generando una especie de estupor o estado de shock, como asegura Ngai.⁶⁸⁶ Coinciden, casi todos estos estudios, en que los procesos habituales de significación a partir de la narrativa se vuelven inútiles durante la lectura de *The Making of Americans*, como también, pensamos, pudiera ocurrir leyendo las obras de Joyce, de Beckett, de Thomas Bernhard o de David Foster Wallace, por citar solo a algunos autores en cuyas obras el uso de repeticiones y estructuras repetitivas convierte el proceso de lectura en más de una ocasión en una narrativa en espiral por la que hay que avanzar —«llamar a eso seguir, llamar a eso avanzar»—⁶⁸⁷ para progresar en la historia, si es que hay progreso, si es que hay historia porque, parafraseando las palabras de Mateo Díez que citábamos al principio, la repetición también puede entenderse como la oportunidad de alcanzar con más profundidad e intensidad el conocimiento puesto que: «la repetición y la materia de lo cotidiano edifica lo mismo para que, poco a poco, lo mismo sea más hondo y se pueda percibir esa línea de sombra que detalla una escisión misteriosa».⁶⁸⁸ Lo único que habría que hacer, en este caso, sería resistir, en la medida de lo posible, al tedio que provoca la repetición, al aburrimiento de lo que se vuelve automático, inconsciente, por ser lo mismo o casi lo mismo, una y otra vez, una y otra vez.

«Irrelevante» Chris Fogle pasa página, el lector pasa página, pasa página, pasa página (y puede que cierre el libro).

«No soportamos ni el trabajo ni el placer ni a nosotros mismos ni ninguna cosa mucho tiempo»⁶⁸⁹ La repetición le producía náuseas a Séneca, quien se preguntaba *hasta cuándo las mismas cosas*, quizás a sabiendas de que la respuesta, en realidad, la conocemos todos. Desde la neurociencia, el investigador Ignacio Morgado nos explica este efecto desasosegante al que Séneca se refiere como náuseas y nosotros, aburrimiento.⁶⁹⁰ el

⁶⁸³ Beckett (2012: 78).

⁶⁸⁴ Ver Clement (2012), Ngai (2007), Taylor (2003), Doyle (2000), Wald (1995) y Ambrosio (2018).

⁶⁸⁵ Wald (1995: 295), citada en Clement (2012: 426).

⁶⁸⁶ Ngai (2007).

⁶⁸⁷ Beckett (2004: 5).

⁶⁸⁸ Lefebvre (1991: 87)

⁶⁸⁹ Séneca (2014: 275).

⁶⁹⁰ Aunque hemos acordado que el aburrimiento es un concepto que surge en la modernidad y resultaría anacrónico decir que Séneca se aburría de lo cotidiano, desde un punto de vista fenomenológico no resulta

cerebro es muy sensible a la novedad, al cambio, por lo que la exposición a «lo mismo» o «casi lo mismo» anulará la novedad y el cerebro no reaccionará.⁶⁹¹ Es decir, dejaremos de prestar atención, perderemos interés, nos aburrirémos de lo que se repite. Por otra parte, o en una segunda fase, el aburrimiento sostenido podría derivar, como aseguraba uno de los intérpretes de Satie, en una especie de éxtasis. Recordemos cómo los surrealistas, en su deseo de liberar las energías creativas del subconsciente de las ataduras psicológicas o sociales que las mantenían constreñidas, exploraron las posibilidades del automatismo psíquico aplicando técnicas y procesos mediante formas de producción cultural colectiva, como fueron el cadáver exquisito, con juegos que permitían aprovechar factores de coincidencia y aleatoriedad (y que luego denominaron 'azar objetivo') o bien mediante la exploración del espacio físico en estados de trance auto-inducidos.⁶⁹² Pretendían, de esta manera, una liberación total de las formas de pensamiento y expresión hasta entonces pre-establecidas y lograr, con ello, nuevas maneras de sentir y de comunicar. Quedémonos entonces con esa idea de nuevas maneras de sentir y comunicar y con el trance auto-inducido que tanto nos recuerda a prácticas de meditación orientales en las que se repiten mantras para *acallar* la mente o a rituales esotéricos donde se utiliza la percusión para inducir un ritmo en el pensamiento o incluso en la repetición de los rezos que llevan al estado de gracia a los místicos cristianos. Prácticas que en un primer momento generan una mezcla de sopor y aburrimiento —sobre todo al mediodía cuando acecha el demonio de la acedia—, pero que, mantenidas en el tiempo, pudieran desembocar en una experiencia que según el neurocientífico Francisco Rubias nos pondría en contacto con esa realidad no perceptible con los sentidos, que trasciende el mundo material. Una experiencia que pudiera ser plena, como el éxtasis que aseguran experimentar los anacoretas y aquellos afortunados que alcanzan el nirvana, o, de un modo menos profundo, simplemente como una intuición de la existencia de otra realidad.⁶⁹³

No sabemos si se referían a ese tipo de éxtasis Virginia Woolf, cuando en una primera lectura del *Ulises* de Joyce confesaba haber sentido «espasmos de sorpresa, de descubrimiento» junto a «largos periodos de intenso aburrimiento»,⁶⁹⁴ o Henry James, quien al leer *En busca del tiempo perdido*, de Proust, manifestó haber sentido: «un aburrimiento inconcebible, asociado al éxtasis más extremo que uno pudiera imaginar», una sensación que, muchos años después —¿casi un siglo?—, David Foster Wallace retomaría como *a constant bliss in every atom*, una dicha constante en cada átomo, para describir el efecto de superar o sobreponerse al tedio.⁶⁹⁵ Recordemos, también, la experiencia del pianista que estuvo durante veinticuatro horas tocando las «Vexations»

muy disparatado considerar esta náusea *del taedium vitae* similar al aburrimiento en lo que a su sintomatología respecta.

⁶⁹¹ Morgado (2020: s/p).

⁶⁹² Gardiner (2000: 26).

⁶⁹³ Ver Rubias (2009).

⁶⁹⁴ Woolf (2003:48)

⁶⁹⁵ Citado en Landy (2004: 129). David Foster Wallace, en *El rey pálido* describió ese momento de superación, casi epifánico, del aburrimiento: «Como encontrar agua después de varios días en el desierto. Un éxtasis continuo en cada uno de tus átomos». Wallace (2011: 546).

de Satie, quien aseguró que a partir de la repetición número 700 «tienes una iluminación». Veamos uno de los retos que nos plantea David Foster Wallace (aunque quien quiera experimentar el éxtasis prometido deberá leer la novela entera):

«Irrelevante» Chris Fogle *pasa página*. Howard Cardwell *pasa página*. Ken Wax *pasa página*. Matt Redgate *pasa página*. Bruce «el Guay» Channing adjunta un impreso a un expediente. Ann Williams *pasa página*. Anand Singh *pasa dos páginas* juntas por equivocación y luego pasa una hacia atrás, lo cual hace un ruido distinto. David Cusk *pasa página*. Sandra Pounder *pasa página*. Robert Atkins *pasa dos páginas* distintas de dos expedientes distintos al mismo tiempo. Ken Wax *pasa página*. Lane Dean Jr. *pasa página*. Olive Borden *pasa página*. Chris Acquistipace *pasa página*. David Cusk *pasa página*. Rosellen Brown *pasa página*. Matt Redgate *pasa página*. R. Jarvis Brown *pasa página*. Ann Williams se sorbe un poco la nariz y *pasa página*. Meredith Rand se hace algo en una cutícula. «Irrelevante» Chris Fogle *pasa página*. Ken Wax *pasa página*. Howard Cardwell *pasa página*...⁶⁹⁶

El texto, que pertenece al capítulo de *El Rey pálido*, se presenta en dos columnas y continúa hasta el final con la misma estructura repetitiva. Podemos contar —con mucha paciencia— cómo el sintagma «pasa página» se repite en 98 ocasiones, con las variaciones «pasa dos páginas» (repetida en tres ocasiones); «pasa página y luego casi al instante pasa otra página» (dos ocasiones), o «pasa dos páginas juntas», «pasa dos páginas distintas». No llegan a ser las 840 repeticiones de Satie, pero el efecto resulta igualmente monótono, agotador y, por momentos, no se puede negar, muy aburrido. Sobre los efectos de escuchar Satie, Dick Higgins, uno de los fundadores del movimiento Fluxus, reconocería que

se vuelve tan monótono que resulta extremadamente irritante e incluso desagradable. Pero después de eso, la mente, lentamente, se vuelve incapaz de irritarse más y comienza a resultar aceptable, de un modo muy extraño y eufórico, y a gozarse.⁶⁹⁷

De hecho, en el texto de Wallace, al principio nos resulta aburrido que los personajes solo pasen páginas. A medida que avanza la narración (de nuevo aquí podríamos insertar aquello de si es que podemos «llamar a eso seguir, llamar a eso avanzar»),⁶⁹⁸ se incorpora a la descripción algunos movimientos previo al pasar de las páginas y que consisten en sorberse un poco la nariz, levantar brevemente la vista, bostezar, cambiar ligeramente de postura en el asiento, movimientos que también se irán repitiendo a lo largo del capítulo y que algunos lectores más *puntillosos* tratarán de relacionar entre sí buscando alguna lógica o patrón organizativo.⁶⁹⁹ Se nos cuentan algunos detalles de las mesas de estos agentes, de la sala e incluso de la temperatura ambiente —27°C— para volver a sumirnos

⁶⁹⁶ Wallace (2011: 310). El resaltado es mío.

⁶⁹⁷ Higgins (1968: 2)

⁶⁹⁸ Beckett (2004: 5).

⁶⁹⁹ Ocurre algo similar a lo que describía Geldzahler sobre la película *Sleep*, de Warhol: «Cuanto menos ocurre en la pantalla, nos vamos sintiendo más y más satisfechos con casi nada y encontramos el más ligero movimiento en el cuerpo del durmiente o el más mínimo movimiento de la cámara lo suficientemente interesante». Geldzahler, en McDonough (2017:16).

en el rutinario pasar páginas de todos, en silencio, un silencio que solo imaginamos roto por el roce del papel —pasa página— una a una, a veces dos simultáneas, por error, hay que regresar una de ellas, y así siguen, pasando las páginas hasta que, de repente: «Los diablos en realidad son ángeles». ¿Qué? Los examinadores siguen pasando páginas, nada ha cambiado, aparentemente, una página, otra página, otra página y unas líneas después: «Dos relojes, dos fantasmas, un acre cuadrado de espejo escondido» ¿Cómo? Y llega: «Todas las historias de amor son historias de fantasmas», una frase que quiere sonar como definitiva y que, de hecho, es una idea que acompañó al escritor durante toda su carrera, según explica D.T. Max en la biografía que escribió sobre David Foster Wallace, *Every love story is a ghost story*. La frase la usó por primera vez en una carta que escribió como estudiante en la Universidad de Arizona y casi treinta años después la incluiría en este capítulo de *El rey pálido*,⁷⁰⁰ donde nos introduce en el siguiente capítulo de la novela en el que se hablará de dos fantasmas «reales» y de espectros. El lector que, aburrido, haya pasado página —aunque ahora suene a broma— pensando que no se estaba contando nada especial puesto que todo era lo mismo o casi lo mismo, habrá perdido esa clave conectora con el capítulo sin haber experimentado él mismo ese aburrimiento de los examinadores y, por tanto, sin entenderlo:

Los espectros que ven los examinadores no son lo mismo que los fantasmas de verdad. Lo de «espectros» se refiere a un tipo concreto de alucinación que pueden sufrir los examinadores de a pie *llegado cierto umbral de aburrimiento concentrado*. O digamos más bien que la tensión que requiere intentar mantenerse alerta y puntilloso en *situaciones de aburrimiento extremo* puede alcanzar niveles en los que ocurran de forma rutinaria ciertos tipos de alucinaciones.⁷⁰¹

Alucinaciones similares podrían tener los lectores que al llegar al capítulo 12 del *Ulises* intentaran leer de manera también *alerta y puntillosa* las diferentes parodias estilísticas, los listados y las aparentemente eternas enumeraciones que abundan en el texto, como por ejemplo esta «inmensa procesión religiosa», como la llama Valverde, de curas, frailes, santos y santas que encontramos casi al final del capítulo:

Y, al sonido de la campanilla consagrada, llevando a la cabeza una cruz alzada con acólitos, turiferarios, portadores de navículas, lectores, ostiarios, diáconos y subdiáconos, avanzó la venerable comitiva de abades mitrados y priores y guardianes y monjes y frailes: los monjes de San Benito de Spoleto, Cartujos y Camaldulenses, Cistercienses y Olivetanos, Oratorianos y Valombrosianos, y los frailes de San Agustín, Brigittinos, Premonstratenses, Servitas, Trinitarios y los Hijos de San Pedro Nolasco; [...] Y después venían todos los santos y mártires, vírgenes y confesores: San Ciro y San Isidro Labrador y Santiago el Menor y San Focas de Sinope y San Julián el Hospitalario y San Félix de Cantalejo y San Simeón Estilita y San Esteban Protomártir y San Juan de Dios y San Ferreol y San Leugardo y San Teodoto y San

⁷⁰⁰ Max (2013: 310n). Hering considera y argumenta que la figura fantasmal que aparece en la obra de David Foster Wallace es, en realidad, su modo de plantear el problema de la presencia del autor en el texto y su relación dialógica con el texto. Ver Hering (2017).

⁷⁰¹ Wallace (2011: 313). Énfasis mío.

Vulmaro y San Ricardo y San Vicente de Paúl y San Martín de Todi y San Martín de Tours y San Alfredo y San José y San Dionisio y San Cornelio y San Leopoldo [...] ⁷⁰²

Especialmente revelador resulta el ejercicio que propone Aparicio Maydeu, quien sugiere leer este pasaje en voz alta, con tono solemne para comprobar «cómo cada punto de inflexión en el ritmo y la fonética de la lectura del texto se asemeja a una cuenta del rosario, y la lectura oral del pasaje valdrá por una parodia del rezo del rosario». ⁷⁰³ Un rezo o parodia de rezo que, interpreto, bien puede servir para entrar en el trance auto-inducido del que hablábamos: repetir hasta el exceso, considera Barthes, es «entrar en la pérdida, en el cero del significado». La palabra, continúa, «puede ser erótica por dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, suculenta por su novedad [...] En ambos casos es la misma física del goce, el surco, la inscripción, la síncopa: tanto lo que es ahuecado, revuelto, como lo que estalla, desentona». ⁷⁰⁴ La enumeración, en este caso, se prolongará una vez finalizado el recuento de santos con una nueva enumeración, esta vez el listado de los objetos que portaban las figuras del santoral, un ritmo en el que seguiremos meciéndonos hasta rozar el agotamiento extremo con las bendiciones en latín del Reverendo O’Flynn de las que nos sacará un irónico y, para algunos, *suculentamente* cómico: ⁷⁰⁵ «Lo mismo decimos todos», y aún más: lo decimos «mil veces al año». ⁷⁰⁶ (¡Sí, seguro!).

La de los santos no es la única enumeración a la que nos *enfrentamos* en este capítulo, uno de los más complejos, en mi opinión, en lo que a resistencia al aburrimiento se refiere. Ya al principio se nos recita la variedad de peces que «juguetean» en las «murmurantes aguas» de Inisfail: «el salmonete, el sollo, la carpa, el hipogoso, la merluza gibosa, el salmón, el róbalo, el mero, el lenguado, los peces comunes en mezcla general y otros ciudadanos del reino acuoso *demasiado numerosos para ser enumerados*», una contención que no se mantendrá cuando se describan las *numerosas* ofrendas que recibe el «caudillo descendiente de caudillos» O’Connell Fitzsimon: «Enormes carretas de mieses de los campos, cestos de coliflores, carretadas de espinacas, rodajas de piña, judías de Rangún, sartas de tomates, panes de higos, ristras de nabos suecos... y manzanas rojas verdes amarillas pardas bermejas dulces gordas amargas maduras y abultadas...»; ⁷⁰⁷ los animales que recorren esa misma senda: «*innumerables* rebaños de carneros con cencerros y ovejas paridas y corderos recién esquilados y lechales y gansos de otoño y novillos y yeguas...» y mucho menos se contendrá cuando se citen las imágenes tribales de los *numerosos* héroes y heroínas de la antigüedad grabadas en los guijarros que pendían del cinturón del «héroe de anchos hombros de profundo pecho de recios miembros de ojos francos de pelo rojo de pecas abundantes de barba hirsuta» con quien se compara, en una paródica epopeya, al Ciudadano, y entre los que se cuelan Dante

⁷⁰² Joyce (2012: 497-498).

⁷⁰³ Aparicio Maydeu (2011: 139).

⁷⁰⁴ Barthes (2007: 30).

⁷⁰⁵ La risa boba a la que me refería hace unas páginas.

⁷⁰⁶ Joyce (2012: 500).

⁷⁰⁷ Joyce (2012: 445).

Alighieri, Cristóbal Colón, Carlomagno, Napoleón Bonaparte, Julio César, Cleopatra, Benjamin Franklin, Adán y Eva y la Reina de Saba, entre otros.⁷⁰⁸ De nuevo aquí, la introducción de personajes famosos nos permitiría gozar, en el sentido que le da Barthes, de la repetición, rompiendo de alguna manera con el tedio que provoca la agotadora enumeración.

Siempre queda la opción de prevenir al lector, como hace Jorge Fondebrider, en la edición argentina de *Tentativa de agotar un lugar parisino*, de Georges Perec, publicado en 1975 en la revista *Cause commune*: quienes busquen metafísica, drama, sexo o violencia, pueden ahorrarse la lectura de esta «larga lista, por momentos intencionada, de lo que se ve desde distintos lugares de la Place St. Sulpice de París [...] una acumulación de nombres, objetos y situaciones que constituyen la rutina de dos días y medio de vida cotidiana». ⁷⁰⁹ Porque la idea, dice el narrador, es describir las cosas que nunca han sido descritas, inventariadas, contadas o enumeradas: «lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes».⁷¹⁰

— Letras del abecedario, palabras: “KLM” (en el bolso de un paseante), una “P” mayúscula que significa “parking”; “Hotel Récamier”, “St-Raphaël”, “el ahorro a la deriva”, “Taxis terminal”, “Rue du Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar”, “Parc Saint-Sulpice”.

[...]

— Slogans fugitivos: “Desde el autobús miro París”.

— Tierra: pedregullo y arena.

— Piedra: el cordón de las veredas, una fuente, una iglesia, casas...

— Asfalto

[...]

— Una bandada de palomas...

— Vehículos

— Seres humanos

— Algo así como un basset

— Un pan (baguette).

Es innegable que la lectura de todas estas cosas puede resultar cansada y tediosa. Son, como ya advierte el narrador, cosas en las que nadie se fija porque son cotidianas, ya las hemos incorporado al paisaje de nuestro día a día: un perro, un pan, coches, palomas, un camión que entrega cervezas, discusiones a una dos tres voces, posiciones del cuerpo... Sin embargo, estoy convencida, por experiencia propia, que conocer esta obra, leerla, nos permite darnos cuenta de todos esos micro-acontecimientos, decenas, centenas, que ocurren de manera simultánea a nuestro alrededor y ser consciente de ello se convierte en una herramienta poderosa para rebatir la idea de que existen momentos en los que *parece* que no pasa nada. Así, si me permiten la insistencia y solo con la intención de constatar los efectos de haber leído a Perec, el 5 de abril de 2011, en un trayecto soporífero en el

⁷⁰⁸ Joyce (2012: 448).

⁷⁰⁹ Fondebrider, en Perec (1992).

⁷¹⁰ Perec (1992: 15).

metro de Taipéi en el que por despiste no llevaba ningún libro, se me ocurrió anotar los diferentes tipos de bolsos que iba viendo para continuar después con los tipos de orejas y, de no ser porque llegué a mi destino, hubiera continuado con las narices.

De fieltro, de tela, de papel, de esparto. De lunares, de rombos, de rayas, estampados, con flores, ositos, mariposas, dibujos animados, corazones. Los hay brillantes, con cadenas, con remates plateados, con un asa, dos asas, imitaciones, auténticos. Tamaños variados, desde los que se agarran con una sola mano hasta los que podrían convertirse en tienda de campaña en un momento determinado. Colores apagados, colores pastel, colores chillones, elegantes, hortera, infantiles, aburridos. Formales, informales, tipo mochila. Limpios, sucios, nuevos, rotos por un lado.⁷¹¹

Lo comparto con mucho pudor, pero también con el recuerdo de la risa que me produjo entonces y que me mantuvo alejada o quizás solo sumergida de un modo diferente en el aburrimiento del metro. La *inefable alegría* que, según Georges Perec, da la enumeración se ha convertido en un modelo que imitarán, además de él y de quien esto escribe, muchos autores admiradores de Joyce, como recuerda Aparicio Maydeu: Raymond Queneau, Alfred Döblin, Jorge Luis Borges, Malcolm Lowry, Thomas Pynchon, Patrick Modiano, Cabrera Infante, David Foster Wallace y Bolaño, entre otros.⁷¹²

Para Umberto Eco, que analiza este fenómeno en *El vértigo de las listas* (2009), se podría hablar incluso de «un género literario más extendido de lo que parece» que tiene entre sus muchas potencialidades sugerir «el vértigo de un 'etcétera'». Lo importante, dice el maestro italiano, es «*sentirse atrapados por el vértigo sonoro del elenco* [...] Las letanías terminan por razones de economía litúrgica, pero, en principio, podrían continuar hasta el infinito».⁷¹³ En cualquier caso, en ningún momento deben entenderse estas listas o enumeraciones interminables como meras extravagancias de los autores, advierte Aparicio Maydeu.⁷¹⁴ Son, como argumenta Eco, una estrategia narrativa a la que recurren:

por excedencia, por *ybris* y por voracidad de la palabra, por feliz (raramente obsesiva) ciencia del plural y del ilimitado y sobre todo para revolver el mundo, acumular propiedades para que surjan nuevas relaciones entre cosas lejanas, en todo caso para *dudar de aquellas aceptadas por el sentido común*.⁷¹⁵

El aburrimiento, entonces, que pudiéramos sentir al leer estas enumeraciones y estos listados repetitivos e insistentes que van perdiendo sentido a medida que avanzamos en el texto podría interpretarse, una vez más, como un paso previo a «una forma de conocimiento; o sea de desconocimiento, una crisis del saber establecido, un momento en que la razón se cuestiona a sí misma y a sus propias reglas»⁷¹⁶ y deja paso a un nuevo

⁷¹¹ Publicado en yoquepensaba.wordpress.com/2011/04/05/bolsos-y-orejas/.

⁷¹² Aparicio Maydeu (2011: 141).

⁷¹³ Eco (2011: 30). Énfasis mío.

⁷¹⁴ Aparicio Maydeu (2011: 140).

⁷¹⁵ Eco (2011: 30). Énfasis mío.

⁷¹⁶ Eco (2011: 30).

modo de pensar o entender lo que ocurre, o, cuando menos, reflexionar sobre la significancia de la insignificancia.

La rutina que matiza todo horror: zombis o tiranos frente al aburrimiento en *2666* de Bolaño

Apoyándonos en este argumento de Eco, en su idea sobre el uso de las enumeraciones y las listas como una manera de provocar una forma de conocimiento o cuestionamiento, quisiera detenerme en el uso de la monotonía y la repetición en la novela *2666* de Roberto Bolaño,⁷¹⁷ otro ejemplo donde el uso de estructuras repetitivas —calificadas igualmente como agotadoras, excesivas, aburridas, entre otros muchos adjetivos que denotan el cansancio y aburrimiento del lector— nos hacen cuestionarnos por qué aburrimiento ante la violencia cuando debería haber conmoción. La novela se divide en cinco secciones y una de ellas está dedicada exclusivamente a una serie de crímenes que ocurren sistemáticamente en una ciudad ficticia del norte de México, Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez. Toda la novela gira en torno a estos asesinatos, por lo que, ciertamente, podemos considerar esta sección del libro como el centro neurálgico de la historia, el eje sobre el que pivotan todas las demás narraciones. Los crímenes no se describen, no sabemos en qué momento mueren todas esas mujeres, no sabemos cómo las capturan, ni por qué. Todo lo que sabemos, todo lo que nos cuenta el narrador omnisciente de la novela es el estado en el que son hallados sus cadáveres, a partir de los datos de la autopsia, y, a partir de ellos, podremos hacer una posible reconstrucción de los hechos. La muerta, casi siempre, es una niña o una mujer joven que ha sido violada y estrangulada. Violada y estrangulada. Violada, mutilada y estrangulada. Violada y estrangulada. Unas con nombre, otras, anónimas. Y ante este horror que se sucede, mes tras mes, año tras año, nadie hace nada. La policía no hace nada. Las familias no hacen nada. Las autoridades no hacen nada. Y siguen encontrando cadáveres, se siguen ignorando las evidencias, archivando los casos, hasta que en 1997 se detiene el recuento, no porque atrapen a los responsables, sino porque en ese año concluye esa parte de la novela. Sabemos que los feminicidios continuaron en un *vertiginoso etcétera*, porque el capítulo cierra con el hallazgo de otro cuerpo y con la misma indiferencia de la sociedad, que, por ser diciembre, siguió celebrando sus fiestas «de la forma usual», con posadas, piñatas, tequilas y cerveza: «hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír» (*2666*: 791), como también sabemos que no se trata sólo de ficción: la novela está basada en los feminicidios que ocurrieron en la década de los noventa del siglo XX en Ciudad Juárez, con datos reales que el periodista Sergio González Rodríguez, autor de la crónica *Huesos en el desierto*, compartió con Bolaño. Sin embargo, pese a todo, «la mayoría de los lectores que conozco», dice el académico Horts Nitschak en su estudio sobre el uso de la violencia en Bolaño, «admitieron que no han leído completamente esta parte de la novela:

⁷¹⁷ Bolaño también recurrirá al uso de las listas en *Los detectives salvajes*, como también señala Aparicio Maydeu (2011: 141)

la encontraron insoportable y en la repetición permanente de crímenes muy parecidos, aburrida».⁷¹⁸

Para Knausgåard, quien habla de la novela de Bolaño en su ensayo «Kosmos Idioter», la falta de conmoción ante tal espectáculo de horror se debe al «debilitamiento de la realidad» que sufre la sociedad en general y que, haciendo eco de las ideas de Heidegger en *La época de la imagen del mundo* podría resumirse en que «el mundo como lo conocemos ya no existe más que como imagen».⁷¹⁹ Lipovetsky lo advirtió hace años: «nos acostumbramos sin desgarramiento a lo “peor” que consumimos en los *mass media*; nos instalamos en la crisis que, por lo que parece, no modifica los deseos de bienestar y de distracción».⁷²⁰ El aburrimiento que sentimos ante la repetición de estos casos, pese al horror narrado, sería entonces un reflejo de nuestro aburrimiento generalizado ante las imágenes. En términos neurocientíficos, la explicación la encontramos en las declaraciones que antes recuperábamos del investigador Ignacio Morgado, quien en una entrevista advierte que ante la repetición continuada de una serie de imágenes —él habla de pornografía—, el estímulo será cada vez menor. «Llegará un momento en que [...] aburra». La exposición a lo mismo o casi lo mismo, habíamos citado, anulará la novedad y el cerebro no reaccionará.⁷²¹ Al contrario de lo que se pretendía con el método Ludovico en la novela *La naranja mecánica*,⁷²² la exposición repetitiva al horror, a la violencia, más que soliviantarnos, nos aliena,⁷²³ o, dicho de otra manera, en palabras de un personaje de Bolaño: «la rutina matiza todo horror».

El aburrimiento, expresó en alguna ocasión Bolaño, solo puede derivar en horror.⁷²⁴ Nos convierte en zombis o en tiranos. Sin embargo, también de sus palabras se deduce cierta esperanza, pues, apoyándose en Kafka, anima a seguir intentándolo: «hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí».⁷²⁵ Si logramos aguantar esos minutos de aburrimiento que proponía Cage y a los que ya hemos aludido antes: cuatro, ocho, dieciséis, treinta dos, quizás descubramos que la repetición no es tan aburrida, sino todo lo contrario:⁷²⁶ es

⁷¹⁸ Nitschak (2013: s/p)

⁷¹⁹ Citado en Krause (2017: 437). En su libro *Medialogies*, Castillo y Egginton (2017) se refieren a esta situación como una *crisis de realidad* provocada por la multiplicidad de medios y mensajes a los que estamos expuestos que nos convence a diario de que tenemos derecho a nuestra propia versión de la realidad. Esto, que corre parejo a lo que ellos denominan una *crisis de legitimidad* puede derivar en la desestabilización de los sistemas democráticos ya que, argumentan, nos encontramos en un momento en que los hechos básicos son ignorados y la gente sólo escucha aquellas opiniones que coinciden con la suya. Valiéndose también de la literatura y de los trabajos de Cervantes y Calderón, analizan cómo ya desde el Barroco se cuestionó el perspectivismo y esa frágil frontera entre ficción y realidad.

⁷²⁰ Lipovetsky (2007: 52).

⁷²¹ Morgado (2020: s/p).

⁷²² Burgess (2011). El método Ludovico consistía en administrar una serie de drogas al paciente y exponerlo de manera continua durante horas a imágenes violentas con el fin de que sintiera repulsión hacia ellas.

⁷²³ Entendido como sinónimo de enajenar: sacar a alguien fuera de sí, entorpecerle o turbarle el uso de la razón o de los sentidos (RAE).

⁷²⁴ Cf. Bolaño (2017)

⁷²⁵ Bolaño (2017: s/p).

⁷²⁶ Cage (2011)

posible que la experiencia estética del aburrimiento se torne reveladora, reflexiva, autoconsciente, e incluso podremos sospechar que el autor esperaba evocar en nosotros esa reacción, alguna reacción, para zarandearnos y liberarnos del tedio que tiene, en cierto modo, sometida, anulada, nuestra capacidad crítica, situándonos así frente a «algo, una máquina o libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor».⁷²⁷

Así, se nos cuenta que el primer cadáver, la primera muerta, tenía trece años: «Había sido violada anal y vaginalmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente».⁷²⁸ También le habían golpeado: «presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas».⁷²⁹ La causa de la muerte fue estrangulación, por lo que no es difícil imaginar su agonía y no, no fue la primera muerta, rectifica el narrador, sino la primera a partir de la cual empezaron a contarse los asesinatos de mujeres en Santa Teresa. Se deduce que antes hubo muchas más, muchas que «quedaron fuera de la lista o jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra»⁷³⁰. A los cinco días del hallazgo del primer cadáver, identificado como Esperanza Gómez Saldaña, encontraron el de Luisa Celina Vázquez, quien también fue violada y estrangulada; le siguió el de una mujer anónima, violada y estrangulada; el de Isabel Urrea, el de Isabel Cansino, el cuerpo de una mujer embarazada sin nombre, también violada y estrangulada; pocos días después localizaron el de otra muerta, también anónima, también embarazada, también violada y estrangulada; poco después el cuerpo de Guadalupe Rojas, el de Gabriela Morón, el de Marta Navales, y así hasta superar el centenar de casos, la mayoría sin resolver, todas mujeres, todas muertas, todas violadas y casi todos estranguladas y/o mutiladas.

Los hallazgos de estos cadáveres, de los que probablemente los lectores de este trabajo también se estén cansando a estas alturas, se irán sucediendo a lo largo de las más de 350 páginas que conforman este capítulo y, aunque intercalados entre otras historias, los detalles de estos asesinatos irán hilvanando un discurso narrativo que para algunos resulta monótono, maratónico e intolerable. Para los más sensibles, puede ser despiadado, repugnante y, como ya se dijo al principio, son muchos quienes encuentran esta lista de casos inquietantemente aburrida.

Cuando recopiló en su crónica *Huesos en el desierto* el horror de los feminicidios de Ciudad Juárez, Sergio González Rodríguez pretendía denunciar «la inadvertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico; y el impulso de normalizar

⁷²⁷ Bolaño (2006: 223-224)

⁷²⁸ Bolaño (2004: 444).

⁷²⁹ Bolaño (2004: 444).

⁷³⁰ Bolaño (2004: 444).

la barbarie en las sociedades contemporáneas».⁷³¹ No sería muy disparatado pensar que Bolaño, quien acompañó desde la distancia al periodista mexicano en su investigación y basó gran parte de su novela en la documentación que este le proporcionaba,⁷³² construyera *2666* bajo este mismo esquema de denuncia. El epígrafe con el que abre su novela, un oasis de horror en un desierto de aburrimiento, nos orienta hacia lo que pudiera ser una guía para comprenderlo todo. Un verso que se revela como el presagio de un sueño terrorífico en el que nuestro cuerpo permanece paralizado, en estado de semivigilia, mientras nos vamos adentrando en el desierto sin que la idea de hallar un oasis resulte especialmente alentadora: en su texto «Literatura + enfermedad = enfermedad» que antes citamos, Bolaño lamenta que «para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano (...) es el horror, es decir el mal».⁷³³ Y el mal, vemos en la novela, no es sólo el crimen, la violación, sino y sobre todo nuestra pasividad y la de toda la sociedad que, alienada por la incompetencia institucional se aburre, ignora, banaliza la violencia.

«Nos hemos acostumbrado a la muerte», concluye uno de los personajes de la novela en «La parte de Fate», anterior a la de los crímenes, aunque cronológicamente posterior en la historia. El profesor Kessler, criminólogo, responde a este comentario con un «siempre, siempre ha sido así», para continuar explicando:

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país. No queríamos tener a la muerte en casa, (...), sin embargo, es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie (...) Todo pasaba por el filtro de las palabras convenientemente adecuado a nuestro miedo.⁷³⁴

Nuestro miedo, entendido como una reacción de defensa ante lo desconocido, ante lo inesperado, ante lo que nos sorprende de un modo desagradable, ha ido menguando y pareciera que ya no nos asusta la violencia. La violencia hacia el otro, habría que puntualizar. Cuando lo desconocido se convierte en algo cotidiano, rutinario, dejamos de estremecernos ante su descripción. Estremecedoramente lo hemos comprobado también durante la pandemia de Covid-19. Las cifras de fallecidos y contagiados, un día tras otro, dejaron de conmocionar, de intimidar, convirtiéndose en un dato más que había que incorporar a la información diaria. En la novela nos ocurre cuando leemos continuamente la descripción de cómo violaron, golpearon, empalaron y estrangularon a una víctima, cuando se nos describe por quinta o sexta vez que «uno de sus pechos estaba casi

⁷³¹ González Rodríguez (2010).

⁷³² Bolaño rememora la relación entre ambos autores en su ensayo «Sergio González Rodríguez en el huracán», incluido en *Entre paréntesis*, donde le agradece su ayuda «técnica» para la escritura de la novela.

⁷³³ Bolaño (2011: 528).

⁷³⁴ Bolaño (2004: 337-338)

completamente cercenado y en el otro faltaba el pezón, (...) arrancado a mordidas». ⁷³⁵ Aburridos no sentimos el menor escalofrío ⁷³⁶ —y cuesta incluso escribir esta posibilidad—, aunque eso no indique en ningún momento una aprobación. Son hechos que, lamentablemente, ya no sorprenden: los feminicidios se vuelven, uno tras otro en el texto de Bolaño, en algo cotidiano, algo monótono. La repetición de un caso tras otro va entumeciendo la empatía y provoca cansancio:

Cuando se *cansaron* o *marearon* de esta visión [de la muerta sobre las baldosas] los tres tomaron asiento, ella en el sillón y los camilleros junto a la mesa, y se pusieron a fumar unos cigarrillos rijosos... Usted debe estar *acostumbrado*, dijo ella de forma más o menos incoherente. Depende, dijo el camillero, que no sabía si ella se refería al tabaco o a levantar muertos y heridos cada día. ⁷³⁷

Estar en permanente contacto con la violencia o, en este caso, expuesto a una descripción tras otra de violencia y sus múltiples manifestaciones «crea una especie de hábito» y ese hábito «embota las emociones y atenúa la cólera ante las injusticias a las que nos enfrentamos. Hasta acostumbrarse a la crueldad, acomodarse a ella». ⁷³⁸ Como dice en la novela el profesor García Correa, la costumbre puede convertirse en una terrible justificación:

Si te vejan, te acostumbras. Si te miran por encima del hombro, te acostumbras. Si desaparecen tus ahorros, los ahorros de toda una vida y que guardabas para jubilarte, te acostumbras. Si tu hijo te estafa, te acostumbras. Si tienes que seguir trabajando cuando por ley deberías dedicarte a lo que te diera la real gana, te acostumbras. Si para redondear el sueldo tienes que trabajar para abogados deshonestos y detectives corruptos, te acostumbras. ⁷³⁹

Así, ¿hasta cuándo? —rememoramos las palabras de Séneca. El mal debería causarnos horror, miedo, entendidos estos como una reacción de defensa ante lo desconocido, ante lo inesperado, ante lo que nos sorprende de un modo desagradable. Pero lo cierto es que nos hemos acostumbrado a ellos tanto en la novela, como en la vida real —que no dista mucho de la anterior—. Steiner lamenta la prodigalidad de nuestra familiaridad con el horror; lo considera una «derrota humana» y apela a la necesidad de escandalizarnos ante estos hechos: «[d]ebemos, como habría dicho Emily Dickinson, mantener nuestra alma terriblemente sorprendida». ⁷⁴⁰ Pero ¿cómo mantener nuestra alma tan despierta, tan receptiva cuando eso que debería sorprendernos, espantarnos, se convierte en lo habitual o cotidiano y más que sorprendernos, nos aburre?

⁷³⁵ Bolaño (2004: 580)

⁷³⁶ Recordemos la insensibilidad de Septimus, en *La señora Dalloway*: «Él la oyó sollozar a lo lejos; la oyó sollozar con mucha claridad y nitidez; era como un émbolo moviéndose rítmicamente. Pero no sintió nada. Su mujer estaba llorando y él no sentía nada; tan sólo que cada vez que Rezia sollozaba de aquella manera honda, silenciosa y desesperada, él daba un paso más hacia el abismo». Woolf (2004: 102-103).

⁷³⁷ Bolaño (2004: 517).

⁷³⁸ Marzano (2010: 89).

⁷³⁹ Bolaño (2004: 723).

⁷⁴⁰ Steiner (2013: 55)

A propósito del Marqués de Sade, Steiner describe cómo su obra se caracterizaba por ser «de una maniática monotonía» de modo que al leerla «uno bosteza y se asquea», pero «ese automatismo, esa loca repetición tiene su importancia» porque, dice, «nos presenta una silueta de la persona humana. Es en Sade [...] donde encontramos la primera industrialización metódica del cuerpo humano». El cuerpo, una vez deshumanizado, es fácilmente reemplazable: «la carne como materia prima».⁷⁴¹ La deshumanización, que tanto Engels como Ruskin previeron, deriva de la manufactura masiva y eso es algo que Bolaño nos muestra en su novela:

[...] mientras él hablaba, la puta bostezaba, no porque no le interesara lo que él decía, sino porque tenía sueño, de modo que concitó el enojo de Sergio, quien exasperado le dijo que en Santa Teresa estaban matando putas, que por lo menos demostrara un poco de solidaridad gremial, a lo que la puta le contestó que no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto.⁷⁴²

A la prostituta no le afecta lo que le cuenta el periodista; el hecho de que sean mujeres no le hace sentirse aludida, no puede identificarse con ellas porque esas mujeres son obreras: «obreras», repite, como si esa categoría las separara abismalmente de ella. De nuevo vemos aquí el alejamiento, voluntario o involuntario, de la realidad, la anulación de una realidad que no conmueve porque no hay empatía y un silogismo terrible que probablemente se repite en demasiados casos: ellas son obreras. Yo no soy obrera. Por tanto yo no soy como ellas. No me va a pasar lo mismo. No me afecta, no me conmueve porque, resumiendo, el otro no soy yo. Como lamenta Muñiz-Huberman, «¿a quién le interesa hablar del bien y del mal, si ya no existen las fronteras? Si solo provoca un interminable bostezo pronunciar la palabra ética».⁷⁴³ Podríamos resumirlo, y cerrar este capítulo, con las palabras de Frankfurt:

[...] cuando el ámbito de nuestra conciencia se ha convertido en algo totalmente indiferenciado, desaparece toda posibilidad de cambio o movimiento psíquico. La completa homogeneización de la conciencia equivale por completo a la extinción de la experiencia consciente. En otras palabras, cuando estamos aburridos acabamos por dormirnos.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Steiner (2013: 56)

⁷⁴² Bolaño (2004: 583).

⁷⁴³ Muñiz-Huberman (2002: 103).

⁷⁴⁴ Frankfurt (2004: 72)

CAPÍTULO VI: CONFUSIÓN, FATIGA Y ESTUPOR HERMENÉUTICO

¿Se tratará simplemente de que ante cualquier esfuerzo así de original es más fácil [...] percibir lo que falta y no precisar lo que ofrece?

VIRGINIA WOOLF — *Modern Fiction*

El aburrimiento no es sencillo.
ROLAND BARTHES — *El placer del texto*

El espíritu de la novela es el de la complejidad. Cada novela le dice al lector: «Las cosas son más complicadas de lo que te piensas».

MILAN KUNDERA — *El arte de la novela*

...prosigamos, hagamos como si todo hubiera surgido de un mismo tedio, vayamos amueblándolo hasta que todo quede sumergido en la más absoluta oscuridad.

Samuel Beckett — *Molloy*

El arte y la vida no son lo mismo, escribía en 1919 un joven Mijael Bajtín, y, sin embargo, continuaba, uno debe ser responsable y saber unificar arte y vida para que lo vivido y comprendido en el primero «no permanezca sin acción en la vida».⁷⁴⁵ Aburrirse leyendo una novela puede ayudarnos a comprender por qué nos aburrimos en la vida. Quizás. Es lo que venimos defendiendo a lo largo de este trabajo y en este capítulo seguiremos viendo cómo a veces lo que resulta aburrido por ininteligible puede ser, al igual que lo que hemos denominado poéticas de la cotidianidad, una estrategia narrativa con la que los autores plantean una propuesta estética al lector y, aunque somos conscientes de que el aburrimiento estético es siempre voluntario a diferencia del aburrimiento que surge en nuestro día a día —¿quién querría aburrirse si puede evitarlo?—, parafraseando a Bajtín sugerimos que trasladar la experiencia lectora a la vida real podría ser un ejercicio cuando menos *interesante*. Por supuesto no pretendemos llamar irresponsables a quienes descartan o incluso repudian un texto por considerarlo aburrido sin cuestionarse siquiera qué es lo que les aburre o por qué les aburre eso que tanto les aburre —perdonen la redundancia. Defendemos, con Pennac, el derecho a saltarse páginas de una novela que resulte aburrida y a abandonarla cuando así lo considere o sienta necesario.⁷⁴⁶ Al fin y al cabo, leer novelas no debería ser nunca una obligación sino un placer. Pueden, como aprueba y anima Pennac, saltarse «los asuntos de política y estrategia» en *Guerra y paz*,

⁷⁴⁵ «Arte y responsabilidad», en Bajtin (2013: s/p).

⁷⁴⁶ Pennac (2001).

las «disquisiciones de Melville sobre el material y la técnica de la caza de la ballena» en *Moby Dick* o el testamento del *starets* Zósimo en *Los hermanos Karamazov*. Pero también está la opción de leer «hasta la última palabra» y estimar de manera crítica cuándo el autor se ha extendido demasiado, cuándo «se permite un solo de flauta pasablemente gratuito», cuándo cae en la repetición y cuándo «en la idiotez». En ese caso, habla Pennac, estaremos hablando de un aburrimiento «testarudo», autoimpuesto que ya no se corresponde con el *deber de* leer una obra, sino con una «categoría de nuestro placer de lector». ⁷⁴⁷ No diré que es precisamente a ese aburrimiento al que nos referimos porque de alguna forma eso sería delimitarlo y, además, considerarlo «testarudo» me parece dotarlo de cierto aire caprichoso y no creo que siempre sea así, pero sí podemos decir que de lo que hablamos es de un aburrimiento que, efectivamente, está ligado a nuestro placer de lector y que se revela como algo más de lo que en un principio pudiera parecer. Renunciar a él sería entonces renunciar a una parte, quizás esencial, de la novela. Obviamente no todas las novelas aburridas articulan lo que consideramos una estética del aburrimiento. Algunas, y creo que no es necesario insistir mucho más en ello, son aburridas sin más, porque son malas novelas, narrativas efectivamente fallidas y, en ese sentido, no merecen mucha consideración: el abandono está más que justificado (e incluso me atrevo a decir que plausible). En cualquier caso, de lo que no cabe duda, y también se ha incidido en ello a lo largo de este trabajo, es del papel que tiene la experiencia lectora en el desarrollo del aburrimiento como categoría estética y cómo la disposición del lector hacia la experiencia estética que propone será determinante en su recepción. Cuando al lector, decía Iser, se le dice «todo claramente o cuando lo dicho *amenaza disolverse en la confusión*», ⁷⁴⁸ este sentirá frustrada sus expectativas, se sentirá fatigado y se sentirá excluido.

El aburrimiento, insistiremos un poco más, ocurre no sólo cuando algo es repetitivo o monótono, también, cuando *ese algo* está demasiado por encima de nuestro nivel de comprensión o demasiado por debajo. En su definición del aburrimiento, O'Brien pone como ejemplo el tedio que siente un estudiante «indocto» durante la lectura de una obra de Shakespeare, el mismo que, dice, sentirá su compañero «brillante» con la lectura de «una de esas obras de ficción pobremente escritas que de alguna manera llegan a convertirse en un *best seller*». ⁷⁴⁹ A veces, pienso, no se trata tanto de un entrenamiento, sino de interés: el estudiante que se aburre con Shakespeare puede estar, simplemente, más o menos interesado en entender esa obra literaria en cuestión. En cualquier caso, y descartados los *best sellers* y las obras, digamos, de calidad cuestionable, parece que el aburrimiento del que hablamos, el que experimentan los lectores de Joyce, Stein, Beckett, Bernhard, Robbe-Grillet o Wallace, entre otros, se debe a, como decía Iser, aquel que surge cuando la complejidad rebasa las capacidades/expectativas lectoras y fatiga la capacidad de prestar atención. Cada lector, señalaba Schneider, presentará un nivel distinto de tolerancia hacia los textos complejos «y experimentarán la mayor de las

⁷⁴⁷ Pennac (2001:137-138)

⁷⁴⁸ Iser (1987: 150). Énfasis mío.

⁷⁴⁹ O'Brien (2014: 241)

satisfacciones cuando se enfrenten a lo que consideran niveles de complejidad y novedad manejables». ⁷⁵⁰

Así, sabemos que el lector de principios de siglo, acostumbrado a la acción, al relato folletinesco, a una trama que lo guiara, que fuera alimentando su intriga mientras lo conducía hasta un desenlace tan ansiado como satisfactorio, se enfrentaba por primera vez a una narrativa que estaba siendo «concebida para los sentidos tanto como para la razón, compuesta para jugar más que para pensar» ⁷⁵¹ y que en vez de consolidar sus expectativas narrativas lo que hacía era «desbaratarlas por completo rompiendo en pedazos la tradición», ⁷⁵² lo que lo sumía en una absoluta perplejidad que no pocas veces derivaba en rechazo por tedio o molestia ante lo ininteligible. La ininteligibilidad humilla, confunde y espanta al lector, por lo que, para quienes aspiraban al mero entretenimiento con una narrativa ordenada, lineal, con presentación, nudo y desenlace, con héroes y villanos, con frases y hechos siempre relevantes, el *Ulises* de Joyce, por ejemplo, debió de parecerles, y coincidiremos con Aparicio Maydeu, «la excentricidad de un enajenado». ⁷⁵³ También cualquiera que haya leído *The Making of Americans*, asegura Ngai, puede corroborar que la narrativa de esas 922 páginas provoca un «agotamiento» en el lector, una especie de «fatiga poética» o «estupor hermenéutico», una incomprensión que paraliza «como en una situación de shock extremo o aburrimiento» al que la autora se refiere con el término «*stuplimity*». ⁷⁵⁴ Un agotamiento, estupor o aburrimiento similar al que sienten y acusan muchos lectores hoy en día con esas mismas novelas clásicas citadas y con otras, más recientes, como pueden ser *El arcoíris de la gravedad* de Pynchon, ⁷⁵⁵ cualquiera de Bernhard, no digamos ya las de Robbe-Grillet, algunas de Saer (*Glosa* o *Nadie nada nunca*, por ejemplo), *La broma infinita* o *El rey pálido*, de Wallace, *2666*, de Bolaño, o *La casa de hojas*, de Danielewski, entre otras

⁷⁵⁰ Schneider (2005: 136).

⁷⁵¹ Aparicio Maydeu (2011: 134).

⁷⁵² Aparicio Maydeu (2011: 134).

⁷⁵³ Aparicio Maydeu (2011: 124).

⁷⁵⁴ Ngai (2007: 264-265).

⁷⁵⁵ La novela fue considerada «ilegible, ampulosa, recargada y obscena» por los miembros del jurado del Premio Pulitzer. Peter Watson (2014: 530-531) se refiere a Pynchon para defender la complejidad de su estilo como un intento por «llevar literalmente al ánimo del lector la enorme dificultad de conservar la coherencia personal en un mundo carente de significación o carente de pautas sistemáticas» [...] El objetivo de Pynchon, dice Watson, es «generar la ilusión de un significado», que, en realidad solo conduce a la paranoia de creer que hemos encontrado cierta lógica en la trama cuando raramente es así: «como los argumentos novelescos de Pynchon no desembocan en nada concreto —pues carecen de desenlace— su obra acaba convirtiéndose en una paradoja de la romántica búsqueda del significado y la individualidad». Nada tiene sentido, parece decirnos también Pynchon. Hägg (2012), por otra parte, estudia concretamente la estética del aburrimiento en las novelas de Pynchon y, compartiendo una hipótesis similar a la sostenida en este trabajo, considera que «una vez que la lectura se satura con información narrativa estilística, intertextual y genérica y el texto sigue presionando, el lector tiene dos opciones: dejar de leer o ser absorbido por el texto. [...] Pasar de la lectura “paranoica” a la lectura “absorbente” implica un aburrimiento narrativo [...] una fase de transición de la pérdida de la fe en la narración y, en consecuencia, en el texto. No sólo nos enfrentamos a la escritura recargada de Pynchon con agonía y frustración; también se sufre el aburrimiento» (2012: 79). Sin embargo, hacer que la novela sea aburrida, convencerá Hägg, es una estrategia de Pynchon «para movilizar al lector a través de un impasse estético y hacia la interpretación» (2012: 82).

muchas.⁷⁵⁶ La mayoría de estas novelas tienen en común una complejidad ya sea por su extensión enciclopédica o por su densidad lingüística que exige un esfuerzo extra del lector si no quiere perderse o, en el peor de los casos, aburrirse. Las opciones ante estas novelas, como dice Hägg de Pynchon, son dos: abandonar o dejarse absorber por el aburrimiento narrativo.⁷⁵⁷

Leer determinadas novelas, ya lo vimos en el capítulo anterior, se había convertido a principios de siglo XX en una suerte de reto que exigía una transición hacia una nueva forma de entender la literatura, de entender el arte, en definitiva, de leer de un modo más flexible y con una mayor predisposición «a la radicalidad de las propuestas estéticas»⁷⁵⁸ que planteaba la experimentación modernista. Tal fue el desbarate que Musil llegó a plantear, aunque fuera de manera irónica, si el problema era que los escritores no sabían escribir o eran los lectores quienes no sabían leer.⁷⁵⁹

Sin duda, el deseo de los creadores de adentrarse en las grietas de la nueva realidad para lograr comprenderla y poder explicarla, «aunque fuera denunciando su apariencia caótica o el empobrecimiento de la vida espiritual»,⁷⁶⁰ dio lugar a una literatura que se caracterizó por una complejidad formal y lingüística en la que cada vez eran mayores las dificultades, ya fuera «por su cargazón conceptual, filosófica o simbólica, o por su empeño en reflejar totalizadamente una sociedad que se ha[bía] vuelto más difícil también».⁷⁶¹ Una narrativa que demandaba —y demanda— una atención más profunda, una mayor complicidad de un lector que, paradójicamente, cada vez estaba —está— más distraído y ausente. Un lector que, si no aceptaba —acepta— el juego, se aburriría del mismo modo que se aburría —y se aburre— con todo aquello que, por no decirle nada, por más estimulante que parezca —peor aún si ni siquiera se lo parece— se vuelve insignificante, lo cansa, lo confunde y lo desanima. En términos hermenéuticos, podríamos decir que con gran parte de la ficción moderna (y tal vez de la denominada postmoderna) ya no bastaría con comprender lo que se estaba contando, sino que era necesario lograr interpretarlo. El lector, en palabras de Sarraute,

⁷⁵⁶ En realidad, podríamos relacionar ese agotamiento con cualquiera de las novelas que Ercolino inserta en la categoría de «novelas maximalistas», tanto por su extensión como por otra serie de características que reúne y analiza en su estudio, en el que incluye a *El arcoiris de la gravedad* (1973), de Pynchon; *Submundo* (1997), de Don DeLillo; *Dientes blancos* (2000), de Zadie Smith; *Correcciones* (2001), de Jonathan Franzen; *2005 dopo Cristo* (2005), de Babette Factory; junto a las mencionadas de Bolaño y Wallace. Asimismo, pudieran incluirse, como el mismo Ercolino reconoce, cualquiera de las novelas de William Gaddis. Ver Ercolino (2014). También Levey (2017) reflexiona sobre el “maximalismo” o exceso de detalles. Aunque igualmente agotadoras, no podemos decir que en todas estas novelas se articule una estética del aburrimiento.

⁷⁵⁷ Hägg (2012: 82).

⁷⁵⁸ Aparicio Maydeu (2011: 124).

⁷⁵⁹ Musil (1992: 83), citado en Aparicio Maydeu (2011: 135n).

⁷⁶⁰ Ródenas (2008: XVII).

⁷⁶¹ Villanueva, D. (1994: 32), en Aparicio Maydeu (2011: 156n). Marina van Zuylen (1994) trata la dificultad como principio estético en las obras de Stifter, Melville y Flaubert y hubiera sido muy enriquecedor conocer sus planteamientos, pero lamentablemente ha sido imposible acceder a este libro.

privado de todos los puntos de mira y de todas las referencias habituales, privado de toda autoridad, situado bruscamente en presencia de una materia desconocida, desconfiado y sin amparo, se ha visto obligado a confrontar a cada instante lo que se le ofrecía con lo que él mismo veía, en lugar de dejarse conducir con los ojos cerrados, como antaño tenía por costumbre.⁷⁶²

La vida, resaltaría la autora, «ha abandonado las formas de antaño plenas de promesa y ha tomado otros caminos». El lector ya conoce de sobra todos esos detalles minuciosos con los que se intenta dotar de verosimilitud a la historia: «se podrían seguir variando hasta el infinito impertinentes y chalecos rayados, caracteres e intrigas, sin que por eso llegasen a revelar ... más que una realidad de la que ya se conoce hasta la menor parcela, a fuerza de haberla recorrido una y otra vez en todos los sentidos».⁷⁶³

La “marquesa” ya no sale de su casa a las cinco sin más, sino que se nos cuenta, en una tercera persona indirecta, que será ella, en este caso la señora Dalloway, quien compre las flores porque «Lucy ya tenía trabajo suficiente» (¿flores?, ¿para qué o quién son las flores?, ¿quién es ella?, ¿quién es Lucy?).⁷⁶⁴ Lo que importaba era «mostrar la coexistencia de sentimientos contradictorios y subrayar en la medida de lo posible la riqueza y la complejidad de la [...] psicología».⁷⁶⁵ Una riqueza y complejidad que darán lugar a

un despliegue incalculable de sensaciones, de imágenes, de sentimientos, de recuerdos, de impulsos, de actos fugaces y larvados que se agolpan a la puerta de la conciencia, reuniéndose en grupos compactos y brotando de improviso, hundiéndose a continuación, combinándose de otra forma para reaparece con un nuevo aspecto, mientras que de nosotros... se desliza la ola ininterrumpida de palabras.⁷⁶⁶

La escritura de estos autores debe insertarse históricamente en un contexto de cambio cultural generalizado en el que las artes, pero también las ciencias, experimentaron profundas y revolucionarias transformaciones a principios del siglo pasado, como también vimos en el capítulo anterior. El mundo tal y como lo conocían estaba desapareciendo y, junto a él, el arte hasta entonces concebido como tradicional, un arte

⁷⁶² Sarraute (1967: 77).

⁷⁶³ Sarraute (1967: 52).

⁷⁶⁴ Woolf (2004: 7). Sarraute (1967: 56): «[...] cuando [el autor] se propone escribir una historia en la que se vería obligado a decir, bajo la mirada recelosa del lector: “La marquesa salió a las cinco en punto”, duda, le falla el corazón, no se atreve, le resulta superior a sus fuerzas. Si, armándose de valor, se decide por dedicar a la marquesa los cuidados que exige la tradición [...] se percata en seguida de que el tono impersonal, tan felizmente adaptado a las necesidades de la antigua novela, no es el más conveniente para informar de los estados de ánimo complejos y tensos que intenta descubrir. Tales estados, en efecto, son como esos fenómenos de la física moderna, tan delicados e úntomos que un rayo de luz no puede iluminarlos sin correr el riesgo de llegarlos a deformar. Por otra parte, en cuanto el novelista intenta presentarlos sin darse a conocer, le parece oír al lector que pregunta bruscamente, como aquel niño a quien su madre le leía por primera vez un cuento: “¿De quién estás hablando?”».

⁷⁶⁵ Sarraute (1967: 57).

⁷⁶⁶ Sarraute (1967: 78).

mimético-realista, figurativo, autoritario, inequívoco que buscaría deshacerse del lastre de la tradición y renovarse a la luz de la teoría de la relatividad de Einstein (1905),⁷⁶⁷ de las ideas sobre la evolución creadora de Henri Bergson, de los *Principia Mathematica* (1910), de Bertrand Russell y Alfred North Whitehead, de la serialidad y la atonalidad de Schönberg o de los estudios sobre el subconsciente de Sigmund Freud y el flujo de la conciencia de William James, entre otros muchos procesos sociológicos y económicos de la época. Unos cambios, decíamos, impulsados por el deseo de explorar nuevas posibilidades, nuevas alternativas, nuevos modos de ver un mundo que ya no convenía y cuya inestabilidad, evidenciada por las dos guerras mundiales que conmocionarían a todo el planeta, no dejaba indiferentes a los artistas. Factores que debemos tener en cuenta a la hora de considerar el desarrollo de las nuevas estéticas de la narrativa contemporánea entre las que se encuentra la estética del aburrimiento y que, como indicábamos en un principio, no se puede tampoco entender fuera del contexto de ruptura de una tradición cuyos artistas, como resume Aparicio Maydeu, «parecía que hasta entonces habían estado adormecidos por el cloroformo de la estética hegemónica».⁷⁶⁸

En el ámbito literario, la intención de contarlo todo, todos y cada uno de los átomos en el orden en el que caen en nuestro cerebro, como animaba Woolf, el efecto que el revuelo de esos átomos produce, como bien sabe cualquiera que haya tratado de seguir minuciosamente su pensamiento, se trasladaría al papel convertido en una compleja densidad laberíntica de palabras, de «átomos enganchados»⁷⁶⁹ como los llamaba Coleridge, que se cruzan y entrecruzan, de listas interminables, como vimos en el anterior capítulo, de páginas y páginas de digresiones, muestra de la «exuberancia diegética»,⁷⁷⁰ del «espesor escritural»⁷⁷¹ o de la «escritura desatada»⁷⁷² o «ávida»⁷⁷³ de estos autores; la ruptura de la linealidad, la técnica del contrapunto narrativo, esto es la descomposición y yuxtaposición de la narración en relatos fragmentarios —bajo la influencia de los collages vanguardistas, del cubismo, del futurismo—,⁷⁷⁴ la desaparición de los personajes o, al menos de los personajes tal y como se conocían hasta entonces, la aniquilación del orden cronológico, la hipertrofia del espacio, la subversión de los géneros literarios, y un largo etcétera de experimentaciones, innovaciones y renovaciones⁷⁷⁵ de técnicas narrativas

⁷⁶⁷ Sobre las posibles conexiones entre Einstein, Picasso y sus obras, ver Miller (2002).

⁷⁶⁸ Aparicio Maydeu (2011: 317).

⁷⁶⁹ Citado por Steiner (1978: 264).

⁷⁷⁰ Ercolino (2014).

⁷⁷¹ Solotorevsky (2016).

⁷⁷² López de Abiada (2012: 21)

⁷⁷³ Clements (2017)

⁷⁷⁴ Robbe-Grillet (1986: 166): «Todo esto es lo real, es decir, lo fragmentario, lo huidizo, lo inútil, tan accidental incluso y tan particular, que cualquier acontecimiento aparece ahí a cada instante como algo gratuito, y cualquier existencia, a fin de cuentas, como privada de la más mínima significación unificadora. El advenimiento de la novela moderna está precisamente ligado a este descubrimiento: lo real es discontinuo, formado de elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tanto más difíciles de captar cuanto que surgen de manera constantemente imprevista, extemporánea, aleatoria».

⁷⁷⁵ Aparicio Maydeu (2013: 94n): «Y el artista, que sabe que jamás será posible una invención sin modelo, *finje* que crea sin modelo ocultando sus referentes bajo una estilización o *voluntad de estilo* hipertrofiada o elevada a la enésima potencia, o bien eligiéndolos de etapas muy anteriores de la trayectoria del arte, prefiriendo este modo de acudir a los confines del acervo de la tradición en lugar de revelar en su obra

provocarán no solo el nacimiento de un nuevo modo de entender la narrativa sino, a su vez, y como suele ocurrir con los cambios, un gran rechazo, escepticismo en el mejor de los casos, por parte de un público acostumbrado a «una estética en la que había aprendido a sentirse a gusto» y que origina, a través de esas nuevas formas, que se le revelan difíciles, complicadas, ininteligibles, «un proceso inevitable de *extrañamiento*»⁷⁷⁶ que, como ya apuntamos en el capítulo anterior, en muchos casos derivará en aburrimiento.

Culto a la ininteligibilidad: una vida no basta para entender a Joyce y por qué Leo Stein llamó estúpida a su hermana

«Lo que yo le pido a mi lector es que dedique su vida entera a leer mis obras». Por si no había quedado claro o pudiera confundirse con una broma, lo repitió, no sabemos si con el mismo o diferente énfasis: «lo que yo le pido a mi lector es que dedique su vida entera a leer mis obras». Y después de eso sonrió con la amabilidad con la que, dicen quienes lo conocieron en persona, Joyce pulverizaba cualquier mínima sospecha de pedantería. Respondía así al periodista y crítico literario Max Eastman,⁷⁷⁷ quien segundos antes le había sugerido aliviar la ininteligibilidad de sus textos, concretamente en referencia a «Anna Livia Plurabelle», el que sería el octavo capítulo del Libro I del *Finnegan's Wake* y en el que, decía Joyce, había entretejido el nombre de quinientos ríos —Eastman confesaría después que él solo había logrado distinguir tres y medio. En aquella conversación, que tuvo lugar en París gracias a la mediación de Sylvia Beach, el autor de *Ulises* le contaba al periodista cómo le gustaba imaginar que quizás, algún día, algún muchacho o muchacha del Tibet o de Somalilandia encontraría el nombre de su propio río en el libro. Eastman le sugirió entonces que, si su motivación artística era complacer al lector, como le acababa de asegurar, quizás sería mejor darles algunas pistas o referencias a esos jóvenes para que pudieran identificar más rápido esos ríos ocultos, ahorrándoles así un poco de trabajo. Algo a lo que Joyce, ya lo sabemos, no estaba dispuesto. Lo cierto es que no era la primera vez que el autor irlandés se jactaba o simplemente se defendía de las acusaciones de dificultad de comprensión de su obra. Ya en alguna otra ocasión había asegurado que con la escritura de *Ulises* les había proporcionado a los académicos más de trescientos años de investigaciones y, al parecer, no exageraba. Antes de aquel encuentro, Eastman había escrito un artículo titulado «El

contigüidades o favorecer que de ella se interfieran influjos recientes que no la convertirían en *novedad*, sino en *variación innovadora*»,. Énfasis en el original.

⁷⁷⁶ Aparicio Maydeu (2013: 114-115): «[Sobre los protocolos de funcionamiento de la continuidad y la ruptura de la tradición] Una ley no escrita pero irrefutable determina que las nuevas (o renovadas) formas con las que irrumpe una ruptura son recibidas con aversión, o cuando menos con renuencia o escepticismo. La ruptura de cualquier continuidad artística interrumpe la familiaridad del público con la estética en la que había aprendido a sentirse a gusto, esto es, *desaumatiza*, procede a un proceso inevitable de *extrañamiento*». Énfasis en el original. Ver también Díaz Navarro (2008), donde analiza cómo generan ese *extrañamiento* los novelistas españoles Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y Antonio Orejudo, autores que se apartan, en las novelas citadas y cada uno a su manera, de la tradición mimética realista.

⁷⁷⁷ Cf. Eastman, 1931: 100. El periodista, de origen estadounidense, había viajado a París y fue Sylvia Bleach quien le comentó que a Joyce le había gustado mucho su artículo y le gustaría tomarse un té con él. La conversación entre ambos quedó registrada en *The Literary Mind*.

culto a la ininteligibilidad» en el que acusaba a los autores modernistas de ser demasiado crípticos y en el que se quejaba de falta de comunicación entre autor y lector:

Si agarras un libro de Hart Crane, E. E. Cummings, James Joyce, Gertrude Stein, Edith Sitwell o cualquier otro de los "modernistas", y lees una página inocentemente, creo que lo primero que vas a sentir es que el autor no te está diciendo nada. Puede parecer que no te está diciendo nada porque no sabe nada. O que sabe algo bueno, pero no te lo va a decir. En cualquier caso, no comunica. Es hostil. Parece estar jugando solo.⁷⁷⁸

Los críticos como Eastman y un gran número de lectores no parecían estar muy contentos con las innovaciones modernistas. Un poco más lejos en sus comentarios fue el escritor estadounidense Michael Gold al referirse a Gertrude Stein como una «idiota literaria» cuyo trabajo parecía «la jerigonza monótona de los paranoicos en las salas privadas de los asilos», de una irracionalidad e infantilismo deliberados,⁷⁷⁹ aunque también admitía, contradiciéndose a sí mismo, que Stein poseía una mente brillante y que su inteligencia e ingenio podían comprobarse en muchos de sus escritos más populares.⁷⁸⁰ Tampoco fue sutil el hermano de la escritora, Leo Stein, quien sin tapujos afirmaba: «Gertrude y yo somos justo lo contrario. Ella es básicamente estúpida y yo, básicamente inteligente».⁷⁸¹ Lo que a Leo Stein le parecía estúpido de su hermana, explica Ngai, era su escritura, frases como:

Todas las personas mueren. No todas las personas han muerto. Muchas personas están vivas, aún no están muertas. Muchas personas que estaban vivas están muertas. No todas las personas están muertas. Todas las personas mueren.
No todas las personas están muertas. Muchísimas personas que estaban vivas, aún no están muertas. Muchísimas personas aún están vivas.
Muchísimas personas que estaban vivas ya no están vivas, están muertas. Muchas personas alcanzan la vejez y entonces mueren. Muchas personas casi alcanzan la vejez y mueren.
Muchísimas personas que estaban vivas ya no están vivas, están muertas. No todas las personas llegan a ser viejas. No todas las personas llegan a ser casi viejas. No todas las personas están muertas. Algunas personas son viejas y mueren. Algunas personas son casi viejas y mueren. Algunas personas no están muertas, están vivas.
Algunas personas están muertas.⁷⁸²

El fragmento pertenece a *The Making of Americans*, una de sus obras más complejas y, aunque no todo el texto es así, a lo largo de sus casi mil páginas es frecuente ese tipo de narración repetitiva, densa, pero al mismo tiempo minimalista que, efectivamente, dotan a la literatura de Stein de una particularidad que podríamos calificar de muchas maneras, aunque idiota o estúpida no se nos ocurran como adjetivos ni creamos que insultar sea,

⁷⁷⁸ Eastman (1929)

⁷⁷⁹ Gold, en «Gertrude Stein: A Literary Idiot», en Hoffman (1986: 76)

⁷⁸⁰ Sobre esta contradicción entre complejidad y genio, ver Parke (1988)

⁷⁸¹ Citado por Ngai (2007: 249).

⁷⁸² Stein (1974: 459).

en cualquier caso, lo más adecuado. Como dice Ngai, el descalificativo se ajusta más a la frustración del lector que a la responsabilidad de la obra o a la autora. Es cierto que la crítica de Gold a Stein, en realidad, era más bien ideológica: consideraba a la autora representante de la clase ociosa que vive a costa del otro, y su literatura, decía, era un mero juego con el que trataba de escapar del aburrimiento que le provocaba su condición acomodada. Y es muy posible. Incluso que se burlara del aburrimiento con aburrimiento. Para Leo Stein, en cambio, la estupidez que le atribuía a su hermana derivaba, de acuerdo con Ngai, de la dificultad que él mismo sentía para interpretar sus textos. Sin embargo, como dice la académica, antes que proyectar nuestro aburrimiento en el texto y descartarlo por considerar que no tiene sentido, ese aburrimiento o, como ella lo llama, «aturullamiento», puede servirnos para tratar de entender la experiencia y localizar los atributos lingüísticos que lo provocan,⁷⁸³ que es lo que trataremos de hacer.

Terminada en 1911, pero publicada en 1925,⁷⁸⁴ esta novela está considerada, decíamos, la obra más compleja de Stein y, probablemente por ello, la menos leída.⁷⁸⁵ Janet Malcolm confesó en un artículo para *The New Yorker* que tuvo que dividir su ejemplar con un cuchillo de cocina después de intentar leerlo varias veces y no lograr avanzar más allá de las primeras páginas. De esta manera, añade, pudo separarlo en seis pedazos para que sus casi mil páginas le resultasen más manejables y, al mismo tiempo, más legibles.⁷⁸⁶ Al hacerlo, además, se dio cuenta de que, involuntariamente, había desvelado el origen temático y estilístico del libro: es «un libro que en realidad son varios libros [...] una serie de largas meditaciones sobre, entre otras cosas, la negativa (e incapacidad) de la autora a escribir una novela».⁷⁸⁷ Con el subtítulo *Being a History of a Family's Progress*, la novela cuenta la historia de varias generaciones de dos familias, los Dehning y los Hersland, antepasados de la escritora, con la supuesta intención de generalizar y analizar, a partir de ellos, la naturaleza o esencia de cada tipo de hombre y mujer, de cada americano (en cualquier caso: estadounidense). Una obra, explica Malcolm, que Stein necesitaba escribir «casi como quien necesita vomitar», para «expulsar el dolor, la rabia, la tristeza y la duda». De ahí que el libro, «el más extraño entre los extraños», se caracterice por una «escritura histérica, a veces de una intensidad casi patológica» que va transformándose, a medida que avanza, en «una ciénaga en la que escritor y lector se hunden juntos».⁷⁸⁸ Ya lo avisaron algunos críticos de la época, como Edmund Wilson, quien en 1931 escribía que aquel uso de «frases tan regularmente rítmicas, tan innecesariamente prolijas,

⁷⁸³ Ngai (2007: 257).

⁷⁸⁴ Lo que demuestra las dificultades que encontró la autora para que le publicaran su libro.

⁷⁸⁵ Cuenta Malcolm que ni siquiera los amigos de Stein sintieron la obligación de leerlo: «Por supuesto no he tenido tiempo más que para picotear de algunas partes, le escribía a Stein el pintor Harry Phelan Gibb, en octubre de 1925, pero, justificaba «solo unas pocas páginas te dicen cuándo hay algo destacable y genial». Sherwood Anderson también le escribió para decirle que había «reservado su libro para la quietud del campo» y que «había estado picoteando» en algunas partes. Los amigos que hicieron algo más que picotear del libro no sabían muy bien cómo describirlo: «Para mí, ahora, es un poco como el Libro del Génesis», diría Carl Van Vechten: «Hay algo bíblico en ti, Gertrude. Sin duda, hay algo bíblico en ti». En Malcolm (2005: s/p).

⁷⁸⁶ Malcolm (2005: s/p).

⁷⁸⁷ Malcolm (2005: s/p).

⁷⁸⁸ Malcolm (2011: s/p).

repetidas tantísimas veces y que terminan a menudo en participios presente», más que favorecer en el lector la comprensión «del lento progreso de la vida», lo impulsa «a quedarse dormido». ⁷⁸⁹ De nuevo, el sopor y el aburrimiento asociado a la dificultad o complejidad.

Más duro fue Richard Bridgman, quien aseguró que para él *The Making of Americans* era un libro de «género no identificado» ⁷⁹⁰ porque como novela era un «desastre» y su lectura solo se podía comparar con la sensación de ir al lado de alguien que está aprendiendo a conducir: «Por lo regular hay tramos suaves, pero estos son interrumpidos con baches, sacudidas, giros abruptos del volante y frenadas repentinas. Todo eso mientras se le escucha a la [autora/]conductora mascullar para sí misma recordatorios y ánimos, maldiciones y gritos de alerta». ⁷⁹¹ Quizás, la explicación a todas estas críticas la tenga Hoffman, quien opina que se trata de una obra en la que cualquier lector que lleve consigo solo el equipo necesario para leer el realismo tradicional poco podrá disfrutar ⁷⁹² y tendrá, cuando menos, una reacción similar a la de los críticos citados.

Uno de los principales reclamos a la ininteligibilidad de esta y otras novelas de Stein es el uso de repeticiones en la estructura de las frases y del tipo de discontinuidad sintáctica que ya había experimentado en *Tres vidas*. Es famoso el texto del editor Arthur C. Fifield, quien trató de parodiar el estilo de la escritora a la hora de rechazar uno de sus manuscritos:

Soy solamente uno, solo uno, solo uno. Solo un ser, uno cada vez. No dos, no tres, solo uno. (...) Siendo solo uno, teniendo solamente un par de ojos, teniendo un solo tiempo, una sola vida, no puedo leer su manuscrito tres o cuatro veces. Ni siquiera una vez. Solo un vistazo, solo un vistazo es suficiente. Difícilmente se vendería una copia aquí. Difícilmente una. Difícilmente una. ⁷⁹³

El de Fifield no fue el único rechazo que sufrió Stein, pero pese a la dificultad que tuvo para publicar sus textos, la escritora siempre defendió su estilo argumentando que todo lo que había hecho había sido bajo la influencia de Flaubert y Cézanne: ⁷⁹⁴ de Flaubert,

⁷⁸⁹ Citado por Malcolm (2005). Para un estudio del lenguaje y el tiempo en Stein, ver Copeland (1975)

⁷⁹⁰ Bridgman (1971: 60)

⁷⁹¹ Bridgman (1971: 61).

⁷⁹² Hoffman (1966: 99). También Susan Sontag, como vimos en el capítulo anterior, achacaba el aburrimiento a una falta de ajuste entre el tipo de atención del espectador y la atención requerida por la obra.

⁷⁹³ La carta puede localizarse fácilmente en Internet, simplemente tecleando «Stein rejection». En *The Paris Review* la publicaron bajo el «original» título «A Rejection is a Rejection is a Rejection». Aunque el rechazo del editor se suele relacionar con el manuscrito de *Tres vidas*, parece más factible el hecho de que se tratara del manuscrito de *The Making of Americans*, ya que *Tres vidas* fue publicada en 1909.

⁷⁹⁴ «Todo lo que he hecho ha sido bajo la influencia de Flaubert y Cézanne, y eso me ha dado un nuevo sentido de la composición. Hasta entonces la composición había consistido en una idea central, a la que todo lo demás se limitaba a acompañar y separado, pero no era un fin en sí mismo, y Cézanne concibió la idea de que en una composición una cosa era tan importante como la otra. Cada parte es tan importante como el todo, y eso me impresionó muchísimo, y eso me impresionó tanto que empecé a escribir *Tres vidas* bajo esa influencia y esa idea de la composición, y en ese momento estaba más interesada en la composición, ese fondo de un sistema de palabras, que me había llegado de esa lectura que había hecho»,

aprendió que el estilo cuidadosamente moldeado es el instrumento más importante de un escritor; mientras que, de Cézanne, aprendió que la descripción de la realidad externa no depende de la cantidad de detalle que se incluya sino que esta puede ser lograda abstrayendo aquellas características que se repiten y que constituyen la esencia de ese todo que se quiere describir.⁷⁹⁵ En más de una ocasión, Stein contaría que había estado traduciendo por placer los *Trois Contes* de Flaubert y, bajo la influencia del autor francés y del retrato que Cézanne había hecho de su mujer, *La Femme au Chapeau*, comenzó a escribir la novela *Tres vidas*. Aquello, dijo, le dio una nueva idea de la composición: ya «no estaba interesada en hacer parecer a la gente real [como dictaba la tradición mimético-realista], sino en la esencia o, como un pintor lo llamaría, en el valor», quería que, como en la pintura, cada parte fuera tan importante como el todo.⁷⁹⁶

Fijémonos ahora en este fragmento de «Melanctha», una de las tres vidas que se narran en la novela:

Melanctha Herbert no había simplificado toda su vida como Rose Johnson. A Melanctha no le había sido fácil hacer coincidir sus necesidades con lo que tenía. Melanctha Herbert estaba siempre perdiendo lo que tenía al querer todo lo que veía. A Melanctha siempre la estaban abandonando cuando ella no estaba abandonando a nadie.

Melanctha Herbert siempre amaba demasiado y con demasiada frecuencia [...]

Melanctha Herbert siempre estaba buscando la paz y la tranquilidad [...]

Melanctha se asombraba a menudo de cómo no se mataba estando tan abatida como estaba

Melanctha Herbert había sido criada para tener sentimientos religiosos por su madre.

A Melanctha no le había gustado mucho su madre.⁷⁹⁷

Como explica Julieta Fombona en la presentación de su traducción de esta novela, la repetición continua de los nombres propios a lo largo de toda la historia, aunque puede resultar en algunos momentos cansado o incluso irritante, hace que la narración en tercera persona adquiera la intimidad de la primera persona sin perder el distanciamiento, de modo que el «relato pareciera estar conformado por lo que podría llamarse monólogos exteriores, efectos del vaivén entre lo más cercano y lo más remoto».⁷⁹⁸ El nombre se convierte entonces en una especie de eje central alrededor del cual giran los diferentes momentos que se alejan y se acercan de nuevo y que ya no depende de una anécdota ni de ningún otro elemento sino que es un todo en sí mismo. Fombona sigue explicando: el lenguaje de Melanctha funda una nueva narrativa en la que «a la profundidad

Stein, En entrevista con Bartlett Haas (1971: 15). También se han asociado sus escritos con la influencia cubista de Picasso, con quien mantuvo una estrecha amistad, dando lugar a lo que algunos han denominado literatura «cubista». Ver Dekoven (1981), y Aguilar y Queiro (2015).

⁷⁹⁵ Uno de los ejemplos pictóricos que enseguida nos viene a la mente al hablar de búsqueda de la esencia son las litografías con las que Picasso fue «destruyendo» la imagen del toro para destilar de él su belleza abstracta, perfecta..

⁷⁹⁶ Stein (1971: 16)

⁷⁹⁷ Stein (1988: 31-32)

⁷⁹⁸ Fombona, en Stein (1988: 14)

implícitamente postulada por el narrador omnisciente se opone la chatura de un no querer saber más de lo que se sabe»⁷⁹⁹ o, quizás, opino, la consciencia de la imposibilidad de saberlo:

Yo ciertamente que pensé que ahora —gimió Jeff Campbell para sus adentros—, de verdad pensé que ahora estaba sabiendo muy bien qué quería. De verdad que pensé realmente que ahora estaba sabiendo cómo confiar en Melanchta. De verdad pensé que era así, ahora, con toda seguridad, después de todo lo que he pasado todo este tiempo con ella. Y ahora sé de verdad que no sé nada muy real sobre ella. Que el Señor me ampare y me favorezca. Y Jeff gimió duro para sus adentros, y enterró la cara hondo en la yerba verde bajo él, y Melanctha Herbert estaba muy silenciosa allí a su lado.⁸⁰⁰

Aquí también, como una espiral que crece desde un centro sólido, la confusión de Campbell se va enredando sobre sí misma y con ella al lector, aunque, si algo le queda claro a este último es, como pretendía Stein, la esencia del desasosiego del que se aqueja el personaje por querer saber más de lo que es posible saber.

William Carlos Williams, cuenta Hoffman, quedó maravillado por el estilo de Stein: «para enfatizar aún más lo que tenía en mente las ha desligado [las palabras] completamente de su relación primigenia con la frase».⁸⁰¹ El peligro, apunta Hoffman, es que las palabras, cuando se separan tan escrupulosamente de su contexto familiar adquieren una abstracción que dificultan la comprensión de lo que describen. Pero, añade, «esto no es solo un riesgo que la señora Stein está dispuesta a tomar; es básicamente lo que quiere hacer».⁸⁰² También Ashbery defendería la abstracción, la complejidad de Stein y la estética del aburrimiento que articularía a partir del abstraccionismo de algunas de sus novelas (aunque no se refiriera a ella de esa forma) apelando a la atención, un aspecto que, como vimos en la segunda parte del trabajo, está estrechamente relacionado con el aburrimiento:

Si estos trabajos son tremendamente complejos y, para algunos, ilegibles, no es solo por el tema, la complejidad de la vida, sino también porque realmente imitan su ritmo, el modo en el que ocurre, *en un intento de dirigir nuestra atención* hacia otro aspecto de su verdadera naturaleza. Así como la vida es constantemente alterada por cada aliento que uno toma, así como cada segundo de la vida parecer alterar la totalidad de lo que ha ocurrido antes, así el proceso interminable de elaboración de estos dos escritores [también se refiere a Henry James] que confiere a sus trabajos una textura de exuberancia desconcertante —como si fuera una selva tropical de ideas— parece obedecer a algún impulso rítmico que subyace en el fondo de todo lo que está pasando.⁸⁰³

⁷⁹⁹ Fombona, en Stein (1988: 16)

⁸⁰⁰ Stein (1988: 108).

⁸⁰¹ Citado en Hoffman (1961: 14-15).

⁸⁰² Hoffman (1961: 15).

⁸⁰³ Ashbery (1957: s/p). Resaltado mío.

Y ese impulso rítmico es, a principios del siglo XX, un impulso repetitivo, confuso, caótico a veces, pero sobre todo incierto. Para Hoffman parecía evidente —y esto explicaría también la sensación de densidad, de tiempo detenido, de *langeweile* que siente el lector—, que Stein pretendía

dar una sensación del lento y continuo pasar del tiempo, de un momento a otro, de una generación a otra, y los diferentes usos que hace de la repetición son sus medios para hacerlo. Vemos el continuo ciclo del tiempo moviéndose en infinitas repeticiones como si un *presente continuo* se desplegara sobre sí mismo. Si hay movimiento, este está contenido no en la relación entre seres humanos sino como parte de cada momento presente y su movimiento hacia su sucesor.⁸⁰⁴

Ella misma, a través de la narradora lo explicaría así:

Ten en cuenta, mi lector, [...] que esto que escribo un poco cada día en estos trozos de papel no es para ti una novela ordinaria, con una trama y unas conversaciones para entretenerte, sino el registro del progreso de una familia respetable vivido respetablemente por nosotros y por nuestros padres y nuestras madres y nuestros abuelos y nuestras abuelas, y esto es lo que debe escribirse cada día, cuidadosamente, un poco cada día... Así que escucha mientras te lo cuento *todo* sobre nosotros, y espera mientras *me apresuro lentamente*, y ama, por favor, esta historia del progreso de esta familia respetable.⁸⁰⁵

Quedémonos, entonces, con esa idea en mente, esa densidad y ese espesor diegético que se produce al querer contarlo *todo apresurándose lentamente* porque también encontramos esa sensación de presente continuo, ese querer contarlo todo apresurándose lentamente, en mayor o menor medida, en la estética de autores como Beckett y Bernhard, o en algunos trabajos de Saer, como en *Nadie nada nunca*, una paradójica movilidad estática que recuerda al «ahora permanente» al que se refiere Schopenhauer con la locución latina *nunc stans*, un avance en bucle que provoca una parálisis no solo en los personajes sino también en el lector, un cansancio o fatiga, una estupefacción (o un grito de desesperación) ante lo que parece avanzar y no avanza:

[...] y había sido un error, en los últimos años no hacía ya experimentos yendo a Altensam sin visitar la casa de los Höller y a Höller y a los Höller, jamás iba ya sin visitar primero a Höller y a los Höller en casa de los Höller, sin alojarse antes en la buhardilla de los Höller y dedicarse a unas lecturas sólo posibles en la buhardilla de los Höller [...]⁸⁰⁶

O ante lo que avanza con pasos imperceptibles, casi invisibles, como los que siente que da, pero que quizás no da, el anciano de «Stirrings Still» de Beckett:

⁸⁰⁴ Hoffman (1966: 105). Énfasis mío.

⁸⁰⁵ Stein (2016). Énfasis en el original.

⁸⁰⁶ Bernhard (2014: 13)

Una noche, entonces, o un día, mientras estaba sentado a la mesa con la cabeza entre las manos, se vio a sí mismo levantarse y marcharse. Primero levantarse y quedarse de pie agarrado a la mesa. Luego sentarse otra vez. Luego levantarse otra vez y quedarse de pie agarrado a la mesa, otra vez. Luego marcharse. Comenzó a marcharse. Con invisibles pies comenzó a marcharse. Tan despacio que solo el cambio de lugar demostraba su marcha. Como cuando desaparecía y reaparecía más tarde en otro lugar. Entonces desaparecía otra vez solo para aparecer más tarde en otro lugar otra vez. Una y otra vez desaparecía otra vez solo para aparecer otra vez más tarde en otro lugar otra vez. En otro lugar en el lugar donde estaba sentado a la mesa con la cabeza entre las manos.⁸⁰⁷

Una sensación, en cualquier caso, que genera un estupor hermenéutico ante la incompreensión de lo que está pasando, de amenaza de desconexión, desinterés y aburrimiento que en muchos casos se resolverá “a lo John Ashbery”: «Abrir un libro como *Tender Buttons* o *How to Write*, leer unas cuantas páginas y, elegantemente cerrarlo de un golpe (estoy convencido de que no es solo el método que yo uso) supone experimentar un placer irónico, al mismo tiempo angustiante, cuya singularidad no puede experimentarse en ningún otro lugar».⁸⁰⁸ Y, en otros casos, como ya hemos comentado, nos dejaremos absorber por él, hundiéndonos con los personajes en la ciénaga del texto.

Volviendo a Stein, esa densidad no se debe solo, como ya se ha apuntado, al uso iterativo de las repeticiones, con el «que nos arrastra hacia el terreno sensorial y material del lenguaje y a su repetitividad [más] aburrida e irritante»⁸⁰⁹, sino también a la ausencia de los recursos estilísticos que se esperan de una prosa narrativa. No recurrir a ellos le confiere al texto, de acuerdo con Hoffman, la apariencia «de un listín telefónico, o siendo caritativos, de un periódico muy aburrido».⁸¹⁰ Stein no solo no utiliza demasiado —por no decir casi nada— estas figuras estilísticas, sino que además lo que hace es retorcer las estructuras de la sintaxis estándar —repetiendo innecesariamente los pronombres personales, abusando del hipérbaton de un modo que, asegura Hoffman, cualquier escritor evitaría— de modo que desorienta, confunde y aburre al lector que, al sentir que no le comunica nada, como criticaba Eastman, desiste.

Pese a todo, «este aburrimiento es absolutamente central»⁸¹¹ en la experimentación de Stein con repeticiones, aparentemente infinitas enumeraciones, clasificaciones y recombinaciones de tipos de seres humanos, como lo será posteriormente para Beckett y Bernhard, autores cuya narrativa también se caracterizará por sus intentos de agotar lo posible como veremos a continuación.

⁸⁰⁷ «Stirrings Still», en Beckett (1995: s/p).

⁸⁰⁸ En Brinnin (1987: xxii).

⁸⁰⁹ Ngai (2007: 267)

⁸¹⁰ Hoffman (1966: 105-6).

⁸¹¹ Ngai (2007: 268)

***Curiositas* táctica en Beckett y Saer: tentativas de agotar la paciencia del lector**

En la narrativa de Beckett y Saer (también en la de Bernhard, como veremos más adelante) es posible distinguir, haciéndonos eco de Steiner,⁸¹² un aburrimiento táctico: un aburrimiento que surge de la voluntad del autor que, a sabiendas de la oscuridad que la elección de determinadas estrategias confiere al texto, pretende con ello lograr unos efectos estilísticos concretos. Leamos, por ejemplo, este párrafo de *Molloy*, novela con la que Beckett iniciará su famosa trilogía, y en la que el protagonista explora con lo que podríamos considerar una *curiositas* absurda las diferentes posibilidades, todas las que uno pueda imaginar, de alternar y combinar dieciséis piedras en sus bolsillos:

Las distribuí equitativamente entre mis cuatro bolsillos y las iba chupando por turno. Lo cual planteaba un problema que al principio resolví del modo siguiente. Yo tenía, pongo por caso, dieciséis piedras, cuatro en cada uno de mis bolsillos (los dos de mi pantalón y los dos de mi abrigo). Tomando una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, y poniéndomela en la boca, la reemplazaba en el bolsillo derecho de mi abrigo por una piedra del bolsillo derecho de mi pantalón, que reemplazaba por una piedra del bolsillo izquierdo de mi abrigo, que reemplazaba por la piedra que tenía en la boca en cuanto terminaba la succión. [...] Y así sucesivamente. [...] Y empecé a preguntarme si no haría mejor transportando las piedras de cuatro en cuatro, y no de una en una, es decir, que mientras chupaba podía tomar las tres piedras que quedaban en el bolsillo derecho de mi abrigo y colocar en su lugar las cuatro del bolsillo derecho de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo izquierdo de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo izquierdo de mi abrigo, y por último en lugar de estas las tres del bolsillo derecho de mi abrigo y, en cuanto terminara de succionarla, la que tenía la boca.⁸¹³

Y no termina aquí. Continuará explorando otras posibilidades para evitar que el azar le lleve a repetir piedras y que, en vez de succionar las dieciséis que tenía, por turnos, chupe solo cuatro, siempre las mismas, por turnos. Al final, llega a la conclusión de que solo aumentar el número de bolsillos a dieciséis, uno por piedra, hubiera garantizado su tranquilidad, aunque después de reflexionar sobre ello, tampoco le convence definitivamente, por irrealizable, ¿y si redujera el número de piedras al número de bolsillos reales? No, tampoco eso funcionaría. Da con otra solución, «poco elegante, pero sólida, sólida» que también describirá minuciosamente:⁸¹⁴

⁸¹² En realidad, Steiner se refiere a la dificultad. En su ensayo «On difficulty» (1978), distingue cuatro tipos de dificultades: la contingente, la modal, la táctica y la ontológica. Regresaremos a Steiner más adelante.

⁸¹³ Beckett (2012: 103-105).

⁸¹⁴ Al imaginarnos a Molloy sacando una piedra y ejecutando, mientras la succiona, toda la operación de cambio de bolsillo de las quince piedras restantes, comenzando una y otra vez, ¿no nos recuerda su explicación al humor absurdo de los Hermanos Marx? Pienso, por ejemplo, en uno de los diálogos más famosos y repetidos entre Groucho y Harpo de la película *Una noche en la ópera* (1935):

«— Haga el favor de poner atención en la primera cláusula porque es muy importante. Dice que... la parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte. ¿Qué tal? ¿Está muy bien, ¿eh?»

Miradme bien. Saco una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, la chupo, la dejo de chupar, la guardo en el bolsillo izquierdo del abrigo, el vacío (de piedras). Saco una segunda piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, la chupo, la guardo en el bolsillo izquierdo de mi abrigo. Y así sucesivamente. [...] y traslado al bolsillo derecho de mi abrigo, que se ha quedado sin piedras, las cinco piedras del bolsillo derecho...⁸¹⁵

El texto continúa y la explicación se extiende hasta que al final, después de todo, tira todas las piedras dejando al lector, cuando menos, estupefacto ante lo absurdo que ha sido seguir todo ese desarrollo narrativo para nada. Esta fatiga discursiva, este tratar de contar mil detalles que parecen inútiles, se repetirá también en otros autores, como por ejemplo hace Juan José Saer en *Nadie nada nunca*, donde la narración se centra en la vida de un hombre apodado El Gato, a quien acompañamos durante dos o tres días, en su casa de la costa, donde pasará el tiempo haciendo el amor con Elisa, mirando la playa, leyendo un libro que le envió su hermano desde Francia, comiendo o durmiendo, hechos banales, anodinos, cotidianos que se repiten a lo largo de la novela, contados desde distintas perspectivas, de un modo moroso en el que Saer, influido por la técnica objetivista del *nouveau roman*, especialmente por Robbe-Grillet, trata de capturar en cada una de las múltiples imágenes o instantáneas,⁸¹⁶ el máximo detalle, sin interpretaciones, con frialdad y distancia, convirtiendo al lector en un *voyeur*:

Atravieso, despacio, la habitación: la pierna izquierda, la derecha, la izquierda, la derecha, la izquierda ahora, la derecha ahora, abro la puerta negra ahora, y entro en la segunda habitación. La primera habitación queda atrás. Cierro ahora detrás de mí la puerta negra.⁸¹⁷

Cuando la mano toca el vaso, los dedos se aferran al vidrio frío, y lo levantan, inclinándolo, en dirección a la boca, mientras la cabeza se echa ligeramente hacia atrás. El cuerpo, desnudo, de bronce lustroso, junto a la mesa, se sacude imperceptible cuando el vaso toca los labios entreabiertos y la mano que lo aferra

-
- No, eso no está bien. Quisiera volver a oírlo.
 - Dice que... la parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte.
 - Esta vez creo que suena mejor.
 - Si quiere se lo leo otra vez.
 - Tan solo la primera parte.
 - ¿Sobre la parte contratante de la primera parte?
 - No, solo la parte de la parte contratante de la primera parte.
 - Oiga, ¿por qué hemos de pelearnos por una tontería como ésta? La cortamos.
 - Sí, es demasiado largo. ¿Qué es lo que nos queda ahora?
 - Dice ahora... la parte contratante de la segunda parte será considerada como la parte contratante de la segunda parte.
 - Eso sí que no me gusta nada. Nunca segundas partes fueron buenas. Escuche: ¿por qué no hacemos que la primera parte de la segunda parte contratante sea la segunda parte de la primera parte?».

⁸¹⁵ Beckett (2012: 107-108)

⁸¹⁶ Abbate ve una relación architextual entre la novela de Saer e *Instantáneas* (1962), de Robbe-Grillet.

⁸¹⁷ Saer (2014: 21)

comienza a vaciarlo en la boca: un complicado movimiento de músculos atestigua el paso del líquido agrí dulce por la garganta en tensión.⁸¹⁸

La misma historia se repite profundizando en los detalles desde diferentes puntos de vista, trazando una suerte de ondas concéntricas e insistiendo, cada cierto tiempo, al comienzo de cada capítulo en que «No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga...». Una imagen que regresará, cada cierto tiempo, como una ola,⁸¹⁹ para sumergirnos de nuevo en esa especie de atmósfera onírica, ese sueño en el que el lector se va enmarañando sin saber qué es lo que está realmente ocurriendo y quien, como el Gato siente que debe hacer fuerza con todo su cuerpo para salir de él:

De este modo me despierto, parado al lado de la cama. Por un momento no comprendo nada. Todo el cuerpo está todavía, en muchos sentidos, impregnado del sueño, que fue así: echado en la cama, acabando de despertar, pienso en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el sonido del ventilador y sueño, al mismo tiempo que lo pienso, que estoy echado en la cama, acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el sonido del ventilador.⁸²⁰

Un *déjà-lu* constante en el que lo ya leído se nos muestra como si fuera siempre la primera vez, también en un «“ahora” eterno e indiferente, en el que los personajes se encuentran aislados en su propia experiencia signada por una radical incertidumbre respecto del mundo exterior».⁸²¹ Encontramos, si se me permite forzar un poco el deseo interpretativo, una analogía ente este modo de narrar y la limpieza de un patio, según lo describe El Gato, quien considera que establecer un orden natural para esta tarea sería absurdo. Cambiemos «limpiar» por «narrar» para ver si nos funciona. Diría, más o menos, lo siguiente: si el espacio es infinito y no empieza en ninguna parte, explica el personaje, cada punto que lo componen es equivalente. Empezar en un punto cualquiera significa no *narrar*, detrás de sí, un espacio infinito y hallarse ante la perspectiva de tener que *describir*, ante sí, otro espacio infinito, o mejor dicho, la parte infinita del mismo espacio infinito que comenzaba en el filo de la *escritura*. Estaba claro, entonces, que el punto en el que se comenzaba a *narrar*, o en el que se abandonaba el trabajo, eran indiferentes. Se estaba siempre condenado a *narrar* más que un fragmento,⁸²² y a dejar de todas maneras, cualquiera fuese el punto en que se empezara y en que se terminara y cualquiera fuese

⁸¹⁸ Saer (2014: 73-74)

⁸¹⁹ En el capítulo que Abbate (2014) le dedica al tiempo en esta novela de Saer, la autora la compara formalmente con *Las olas*, de Virginia Woolf, con la que, dice, comparte «la elección de una técnica narrativa multi-focal y simultaneística, y la alternancia entre un registro prosaico y un registro poético» (Abbate, 2014: 97).

⁸²⁰ Saer (2014: 47).

⁸²¹ Abbate (2014: 99)

⁸²² Ver Ferres (2012) para un estudio más pormenorizado del «problema de la unidad» en la narrativa de Juan José Saer.

también la extensión del *texto escrito*, un espacio infinito cubierto de maleza, cualquiera fuese la dirección en la que dirigiese la mirada.⁸²³

Da igual como lo hagamos. Tanto el espacio como el tiempo son infinitos y siempre quedaría algo fuera. Ante eso, lo único que queda es fijarse en el instante «con una lupa enorme», que permita un aumento tal que el punto que se contempla, «por estar tan alejado de los bordes que continúan transcurriendo, permanece inmóvil y sin transcurrir».⁸²⁴ Transcurre un instante, se dirá el bañero, «en el que ningún instante transcurre»,⁸²⁵ «la apoteosis del presente de la descripción», lo llama Abbate, donde, según Moure, «cada suceso se resiste al transcurrir y se propone como único».⁸²⁶ Y esa unicidad requiere la descripción minuciosa de detalles porque todo cuenta, todo significa. El riesgo es que, al igual que la repetición desmedida, esta minuciosidad exagerada agotará al lector más impaciente quien podría llegar a experimentar, al igual que el bañero en la novela, una historia descompuesta en miles de partículas cuya cohesión pierde y en el que «la perplejidad que lo gana»⁸²⁷ amenaza con convertirse poco a poco en desinterés o con dejarlo con «la sensación desagradable de no haber progresado nada y de encontrarse en el mismo lugar del que había partido. Ni un milímetro más adelante. Nada».⁸²⁸

Verbositas y evagatio mentis: Wallace y Bolaño por las ramas del detalle insignificante

Esta minuciosidad o exageración del detalle será también característica de la narrativa de David Foster Wallace, llegando a unos límites, en algunos casos absurdos, como en el fantástico⁸²⁹ ¿cuento? publicado en *The New Yorker* bajo el título «Backbone» y que después se incluiría en su novela *El rey pálido*. En él, un niño se plantea como reto tocar con sus labios cada centímetro cuadrado de su cuerpo. Para ello, tendrá que realizar diferentes y arriesgados ejercicios de flexibilidad y movimientos que le permitirán aumentar la protuberancia de sus labios (que llegará a deformar hasta 10,4 centímetros):

Praxis: pegar una cuerda a un botón Wetherly de al menos 1.5 pulgadas de diámetro tomado prestado del segundo mejor impermeable de tu padre; colocar el botón sobre los dientes frontales superiores e inferiores y rodearlo con los labios; sostener la cuerda completamente extendida a noventa grados del plano de la cara y tirar del extremo aumentando gradualmente la tensión mientras se usan los labios para resistir la tracción; mantener durante veinte segundos; repetir; repetir.

⁸²³ Saer (2014: 157).

⁸²⁴ Saer (2014: 182)

⁸²⁵ Saer (2014: 182)

⁸²⁶ Moure, citada por Abbate (2014: 100).

⁸²⁷ Saer (2014: 183).

⁸²⁸ Saer (2014: 73-74).

⁸²⁹ En todos los sentidos del término.

La confusión o fatiga no solo se produce por la historia que se narra que, aunque no podemos considerarla banal,⁸³⁰ tampoco pretende «trascender nada»,⁸³¹ sino que, como ocurría con Stein, con Beckett o con Saer, la fatiga, si se da,⁸³² puede originarse por las elecciones estilísticas del autor, en este caso un «un narrador mimético del arte de la parodia textual predicada por Joyce en su *Ulises*»,⁸³³ de acuerdo con Aparicio Maydeu. Aunque sería exagerado calificar el texto de Wallace de ininteligible, porque no lo es, como tampoco lo es *Molloy* ni *Nada nunca nadie*, al menos no a los niveles de ininteligibilidad que alcanza *The Making of Americans* o algunos capítulos del *Ulises* o del *Finnegans Wake*, también genera una dificultad lectora que, abriremos un paréntesis para traer de nuevo a Steiner, calificaremos como dificultad técnica, pero también ontológica.⁸³⁴

La dificultad definida por Steiner como «un efecto de interferencia entre la claridad subyacente y la formulación obstruida»⁸³⁵ puede darse por diferentes factores, explica el crítico británico, tales como la incompreensión de una palabra o de una frase en el texto que, a primera vista, resultan ininteligibles para el lector. Hagamos el ejercicio con el texto de Wallace,⁸³⁶ donde nos encontramos con algunos tecnicismos como los músculos «*orbicularis oris, depressor anguli oris, depressor labii inferioris*».⁸³⁷ El lector puede intuir que se tratan de los músculos que rodean a la boca —las «fascias maxilares», explica el narrador— y simplemente seguir leyendo, será una dificultad mínima de comprensión y que, en el caso de que prefiera una mayor concreción tan solo requerirá acudir a un manual de anatomía o, mucho más rápido, introducir los términos en un buscador de internet donde los resultados le mostrarán, incluso con imágenes, dónde se encuentran ubicados estos músculos y la función de cada uno de ellos. Como dice Steiner, en el caso de una dificultad que denomina *contingente*, esta siempre podrá resolverse tarde o temprano.

También puede ser que no sea tanto un problema de palabras o frases cuyo significado puedan consultarse, sino que la dificultad devenga dificultad interpretativa, esto es, que

⁸³⁰ Del mismo modo que succionar piedras, querer tocar con los labios cada milímetro de tu cuerpo resulta cuando menos ¿curioso?, ¿increíble?, ¿sin sentido?

⁸³¹ Wallace (2011: 368)

⁸³² Pienso que los lectores que conozcan la obra de Wallace no solo tendrán una mayor tolerancia a este texto, sino que, además, disfrutarán de su comicidad y podrán fácilmente situarlo en el universo temático del autor y relacionarlo, una vez inserto en la novela *El rey pálido*, en el contexto del aburrimiento y la capacidad de prestar atención y concentrarse en una rutina.

⁸³³ Aparicio Maydeu (2011: 455).

⁸³⁴ Aunque Steiner se refiere en todo momento a la poesía, la tipología que hace en «On difficulty» puede resultarnos útil para hablar de la supuesta ininteligibilidad en la narrativa y del aburrimiento que deriva de ella.

⁸³⁵ Steiner (1978: 263).

⁸³⁶ En realidad, podríamos recurrir a cualquier otro fragmento de sus novelas *La broma infinita* o *El rey pálido*, o a muchos de sus cuentos, recogidos en *Extinción*, *Entrevistas breves con hombres repulsivos* o *La niña del pelo raro*. En cualquier caso, hablaremos más de Wallace más adelante.

⁸³⁷ Una dificultad que se rebaja en la traducción al castellano en la que, pienso, debería haberse mantenido los términos en latín que el idioma inglés sí conserva para designar ese grupo de músculos.

el lector no entienda el texto en su totalidad, ya sea porque le parezca demasiado absurdo o la ironía y la comicidad le resulten demasiado grotescas —¿un santo al que se le salen los ojos de las cuencas y parecen serpientes encantadas bailando sobre su cabeza? ¿Una preadolescente que puede tragarse sus dos piernas, una hasta la ingle y la otra hasta la rótula, dejando la rodilla fuera de su boca y girando sobre ella a 300 r.p.m.?—. Aquí nos estaríamos acercando más a esa ininteligibilidad que acusaba Eastman en Joyce o a Stein: habrá lectores que sientan que no se le comunica nada o, sencillamente lo que se les comunica no les interesa lo más mínimo. Como dice Steiner, el lector puede tener en estos casos una comprensión empírica, pero no una «*compreensión* genuina», dicho de otra manera: «entendemos el texto, pero no logramos desentrañarlo».⁸³⁸ Esto nos lleva a la pregunta que se plantea Steiner en su ensayo y que, en realidad, también nos viene persiguiendo desde que reflexionamos sobre la dialéctica entre interés y aburrimiento, porque, cuestiona Steiner, «¿no está usted confundiendo lo que llama percepción genuina con un juicio meramente estético? ¿No está mezclando las cuestiones de dificultad con las de gusto?»⁸³⁹ Los límites, efectivamente, son muy difusos y parece bastante evidente que aquello que no nos gusta o nos desagrada no despertará nuestro interés ni nuestra empatía, por lo que difícilmente podremos ir más allá del leve aburrimiento que nos produzca su lectura o, incluso, habrá casos, que sea el desprecio por la obra lo que se manifieste. Pero, como dice Steiner, deberíamos ser capaces de distinguir entre aquello que nos gusta o nos desagrada y que hemos entendido totalmente y nuestra reacción o incapacidad de reaccionar ante un texto cuya *raison d'être* se nos escapa. Estaríamos, en ese caso, dice, ante una dificultad *modal* que dependerá más del lector que del texto. Siguiendo con el ejemplo de Wallace, pienso que quizás conocer algunos otros textos del autor ayudarían a entender su uso de la ironía y sus elecciones estéticas que, especialmente en sus últimos trabajos, apostaban por «involucrar al lector en los efectos de la confusión de un mundo saturado de información y los de la pérdida de los códigos normativos de comportamientos físicos y psíquicos».⁸⁴⁰ Lo que enlaza con el tercer tipo de dificultad que define Steiner, la dificultad técnica que mencionábamos arriba y que deriva de la voluntad estética del autor o autora.

Regreso a Wallace, pero esta vez a su cuento «Mr. Squishy» (traducido al castellano como «El señor blandito») con el que se abre su libro *Extinción* y en el que la cantidad de información es realmente abrumadora. Aunque hay quien, como White, defiende la habilidad de Wallace para incitar el interés narrativo del lector creando, mediante lo que considera un perfecto equilibrio entre narración y descripción, unos extraordinarios momentos de suspense y sorpresa⁸⁴¹ que impulsan tanto la trama como al lector hacia delante, parece que White obvia en su análisis el igualmente extraordinario poder del aburrimiento al que tendrá que enfrentarse el lector al leer descripciones como estas (de

⁸³⁸ Recurre a una expresión coloquial estadounidense: «*we get the text, but we don't dig it*». Steiner (1978: 267).

⁸³⁹ Steiner (1978: 268)

⁸⁴⁰ Kaiser (2014: 59).

⁸⁴¹ White (2020)

las que solo recuperaremos unas líneas que nos sirvan de referencia y con las que, muy probablemente, bastarán para hacernos una idea de la densidad del texto):

Un cilindro rematado en cúpula de pastel esponjoso sin harina, con sabor a maltitol y recubierto por completo de una capa de 2,4 mm de baño de chocolate alto en lecitina manufacturado con pequeñas cantidades de mantequilla, mantequilla de cacao, chocolate pastelero, licor de chocolate, extracto de vainilla, dextrosa y sorbitol [...] un baño de alto nivel que luego se inyectaba también mediante aguja de pastelería a alta presión en el interior de la elipse hueca de 26x13mm que había en el centro de cada ¡Delito!⁸⁴² (un centro que por ejemplo en los productos de Hostess Inc. estaba relleno de nada más que manteca de cerdo batida y azucarada) [...] ⁸⁴³

O esta otra:

Once de los catorce miembros del Grupo de Discusión llevaban relojes de pulsera, de los cuales aproximadamente un tercio eran caros y/o extranjeros. Una doceava parte, el que era con diferencia el miembro de más edad del GDO, tenía la leontina de platino de un reloj de bolsillo de calidad bajando en diagonal de izquierda a derecha sobre su chaleco y una cara rosa y enorme [...] El 50 por ciento exacto de los hombres de la sala llevaban chaqueta y corbata o bien tenían americanas o blazers colgando del respaldo de sus sillas, y tres de aquellas americanas formaban parte de trajes de ejecutivo de tres piezas [...] ⁸⁴⁴

Ambas descripciones citadas son mucho más largas y la última, la de los miembros del GDO (Grupo de Discusión Orientado), estará interrumpida con las digresiones en estilo indirecto del monitor del grupo, Terry Schmidt, con información sobre su vida —su abuelo, sus estudios, su profesor de gimnasia, su padre, veterano de guerra, etcétera— o consideraciones sobre las técnicas hipergeométricas empleadas en estos estudios de consumo. A esto hay que añadir el uso recurrente de siglas, TP/RI, MANR, SPIM, entre otras, para referirse a términos mercadotécnicos que en algún momento se han descrito (Test de Producto y Respuesta Inicial, Monitores Asistentes No Revelados, Supervisión y Planificación de Investigaciones de Mercado) y referencias constantes a métodos y procedimientos de estudios de mercado y psicología conductual: sin duda, toda una tentativa de agotamiento de la paciencia del lector quien, si se ha leído *Ulises*, de Joyce, no se sorprenderá tampoco al encontrarse con una igualmente agotadora lista de productos con los que Terry Schmidt y Darlene Lilley han trabajado: «los gofres Downyflake para

⁸⁴² El cuento gira en torno a la prueba de un nuevo pastel de chocolate denominado ¡Delitos!, «un nombre comercial arriesgado y polivalente pensado para connotar y al mismo tiempo parodiar la conciencia que el moderno consumidor preocupado por la salud tenía de los conceptos de vicio/indulgencia/transgresión/pecado en relación de un consumo de un snack corporativo alto en calorías». Wallace (2012: 12).

⁸⁴³ Wallace (2012: 13).

⁸⁴⁴ Wallace (2012: 16-17).

D'Arcy Masius Benton & Bowles, la Coca-Cola Light Sin Cafeína para Ads Infinitum US, los Eucalyptamint para Pringle Dixon...»⁸⁴⁵ y otros muchos.

Como asegura Dorson —quien recurre a este cuento para ilustrar lo que él considera el lado oscuro de la «subjetividad posthumanística»⁸⁴⁶—, los personajes de Wallace retratan a un humano atrapado en los bucles repetitivos que configuran la realidad de la era de la información. Sus historias, afirma, sitúan tanto a estos personajes, como a los lectores, en la inmensidad de unos circuitos informativos que en vez de hacernos mejores, más inteligentes, como afirman algunas corrientes posthumanistas, amenazan con hacernos más redundantes y saturarnos. Sus personajes normalmente fracasan tratando de identificar los patrones que les permitan resignificar el ruido que perciben como realidad —las conversaciones que no entendía Molloy y que le resultaban tan penosas multiplicadas aquí *ad infinitum*. Como la percepción que tienen de esta realidad, continúa Dorson, se reduce a un flujo de datos que debe ser procesado en función de unos patrones determinados, el sentido que pudiera obtenerse de estos datos depende más de una correlación matemática que de una causalidad narrativa. Un giro cognitivo que, ya lo hemos visto, se produce a partir de la estética «apresurada» de Wallace —contarlo todo *apresurándose lentamente*— cuyos lectores son bombardeados con fragmentos de información aparentemente aleatorios:

La ricina y su pariente cercana la abrina son poderosas fitotoxinas, derivadas respectivamente del ricino y de los granos del árbol del rosario, cuyas atractivas plantas floreadas pueden adquirirse en la mayoría de los viveros comerciales y solamente requieren tres meses de cultivo para dar granos maduros, que tienen forma de lima y son de color escarlata o bien de un marrón lustroso, y que históricamente habían sido [...] usadas a veces como cuentas del rosario por los flagelantes medievales. Las vainas de las semillas de ricino tienen que eliminarse sumergiendo de 30 a 120 gramos de los granos en agua destilada, de 3,3 decilitros a un litro, con 4-6 cucharadas de NaOH o bien 6-8 cucharadas de lejía comercial [...]»⁸⁴⁷

De modo que, concluye Dorson, cuando a los agentes del IRS (la agencia tributaria estadounidense) en *El Rey Pálido* les dicen que, si lo piensan, en realidad, son procesadores de datos, «no se trata tanto de una parodia como de un breve resumen de la realidad en los mundos ficticios de Wallace».⁸⁴⁸ Una realidad que comparte el lector y de la que, quizás, sea un poco más consciente después de leer a Wallace.

Según le declaró él mismo a Larry McCaffery, con este tipo de narrativa pretendía evitar que el lector olvidara «que lo que está recibiendo son datos muy intervenidos, que el proceso [de lectura] es una relación entre la conciencia del escritor y la suya propia, y que el orden no es para nada similar a una relación completamente humana, [sino que el

⁸⁴⁵ Wallace (2012: 28)

⁸⁴⁶ Cf. Dorson (2016).

⁸⁴⁷ Wallace (2012: 67).

⁸⁴⁸ Dorson (2016: 434).

lector] va a tener que hacer su propio trabajo lingüístico». ⁸⁴⁹ Es decir, Wallace no nos pide una vida entera, como Joyce, pero sí, al menos, un poco de esfuerzo y cooperación.

La relación entre el autor y el lector era algo que a Wallace le preocupaba mucho. En numerosas conversaciones manifestó su deseo de escribir algo que realmente llegara al lector, algo que lo hiciera sentirse menos solo. También su personaje Mark Nechtr confiesa su deseo de escribir «algo que emocione de verdad. Que lo atraviese a uno, que le haga pensar a uno que va a morir», ⁸⁵⁰ aunque escribir de esta manera supusiera «ser un cabrón con agallas [...] un arquitecto que odiara lo bastante el hecho de sentir suficientemente el amor necesario para perpetrar esa clase de crueldad especial que solo los verdaderos amantes pueden infligir». ⁸⁵¹ Por supuesto que conocía el riesgo de que esa narrativa pudiera «ser un coñazo para el lector» —no soy tonto, podría haber dicho, como hizo Stein—, por supuesto que era consciente de que «aporrear» al lector con datos podría aburrirlo hasta el desconsuelo, así como el uso recurrente de notas a pie de página que transforman el texto en un artefacto laberíntico. ⁸⁵² Todo lo que publicó después de aquella entrevista ⁸⁵³ evidencia que fue un riesgo que estuvo dispuesto a asumir. Tanto es así, que su última novela, en la que estuvo trabajando los últimos años de su vida, tenía como tema central el aburrimiento (además de «prestar atención, ADD [trastorno por déficit de atención], máquinas contra personas ejecutando trabajos mecánicos») ⁸⁵⁴ y con la que nos cuenta la historia más aburrida que podamos imaginar, además de la retransmisión televisiva de torneos de golf: el trabajo de revisión e inspección de los agentes del *Internal Revenue Service* (IRS), esto es, la instancia federal del Gobierno de los Estados Unidos que se encarga de la recaudación fiscal y de la observación y cumplimiento de las leyes tributarias. Como lectores se nos va a exigir prestar atención o, al menos durante la lectura se nos revelará, en muchos momentos nuestra incapacidad de estar atentos cuando lo que se nos cuenta nos confunde, nos distrae, nos adormece, nos aburre. Del mismo modo que los diferentes agentes del IRS deben encontrar sentido y realización en el tedio mortífero de su trabajo como inspectores de hacienda ⁸⁵⁵ Wallace parece estar dándonos algunas claves para que hagamos lo mismo en una vida que —qué razón tenía Joyce—, con bastante frecuencia es aburrida. Regresaremos a esta novela posteriormente.

Entonces, a la dificultad técnica que entraña tanto la narrativa de Wallace como la de los otros autores que recurren al aburrimiento como artefacto estético habría que añadir un segundo tipo de dificultad, aquella que Steiner denomina dificultad ontológica, esa que nos enfrenta a preguntas francas sobre la naturaleza del discurso humano, sobre el estatus del significado, sobre la necesidad y propósito de la construcción de lo que, dice Steiner,

⁸⁴⁹ En Burn (2012: 34).

⁸⁵⁰ Wallace (2000: 422).

⁸⁵¹ Wallace (2000: 421).

⁸⁵² Así se lo confesó en la misma entrevista a Larry McCaffery.

⁸⁵³ *La broma infinita* (1996), *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (1999), *Extinción* (2004) y *El rey pálido* (2011).

⁸⁵⁴ Dejó estos temas anotados como «embryonic outlines».

⁸⁵⁵ Boswell (2012: 369).

hemos llegado a percibir como poema⁸⁵⁶ o, en este caso, como narración y, añadiría yo, sobre lo que esa dificultad nos revela de nosotros mismos. Una dificultad que deriva de la noción modernista de que el sentido que se le da a las cosas no es externo, no es algo que uno encuentre ya formado en el mundo exterior, sino que es el sujeto quien debe crearlo y para ello, en este caso, tendrá que responder *sí* a la experiencia estética que le propone el aburrimiento.⁸⁵⁷

La digresión se entiende generalmente como una desviación del principal argumento del discurso, una estrategia narrativa que sirve tanto como detonante de otras historias que se irán intercalando en la trama principal como una de las maneras más verosímiles de reproducir el monólogo interior de los personajes,⁸⁵⁸ donde un pensamiento se enlaza automáticamente con el otro hasta generar un discurso, en ocasiones, incomprensible. El problema, dice Ercolino, es que, en las novelas maximalistas, esta digresión no nos aparta realmente de ninguna trama principal porque no hay tal trama o argumento principal: «la idea de una acción narrativa unitaria y unificadora explota en miles de piezas, dispersándose en un gran número de historias» por lo que la digresión, en estos casos, se entendería como una especie de «turbulencia» producida por el «*élan* omnívoro y enciclopédico de la historia».⁸⁵⁹

El efecto que estas turbulencias genera en el lector y que Solotorevsky denomina, al hablar de la obra de Bolaño, «espesor escritural»⁸⁶⁰ puede considerarse también una estrategia de la estética del aburrimiento en la narrativa en el sentido en que estos «excesos informativos obstructores que perturban el desarrollo de la trama»⁸⁶¹ pueden llegar a generar una sensación de impaciencia, confusión o de alargamiento del tiempo. Todo lo que aleje u obstruya el desarrollo de la narración puede ser interpretado como un alargamiento innecesario del tiempo cuando lo que se busca es una respuesta. Incluso los personajes de *2666* llegan a disculparse por ello, conscientes de estar enrollándose en las ramas del tedio. Lo vemos, por ejemplo, con el personaje de Florita Almada, una vidente que será de las pocas personas que denunciarán los crímenes de Santa Teresa y la falta de actuación policial. En una de sus intervenciones televisivas comenzará a hablar de las bondades de la fibra en los casos de estreñimiento y para el bienestar en general y enlazará con los distintos usos del hierro, la construcción del templo de Israel, lo bueno o malo que era el Rey Salomón, la Edad Media y cómo mataban a las brujas y los brujos de entonces para terminar su monólogo, tras pedir disculpas por tamaña digresión, lanzando una pregunta sobre las «gafas de cristales negros de algunos dirigentes políticos o de algunos jefes sindicales o de algunos policías» Ocorre entonces que, después de la digresión llega la lucidez, el comentario mordaz, la revelación:

⁸⁵⁶ Steiner (1978: 273).

⁸⁵⁷ Haladyn (2015: 91).

⁸⁵⁸ El monólogo interior en la obra de Wallace ha sido estudiado, entre otros, por Boswell (2013).

⁸⁵⁹ Ercolino (2014: 75)

⁸⁶⁰ Solotorevsky (2016).

⁸⁶¹ Solotorevsky (2016).

¿Para qué se tapan los ojos, me pregunto? ¿Han pasado una mala noche estudiando formas para que el país progrese, para que los obreros tengan mayor seguridad en el trabajo o un aumento salarial, para que la delincuencia se bata en retirada? Puede ser. Yo no digo que no. Tal vez sus ojeras se deban a eso. ¿Pero qué pasaría si yo me acercara a uno de ellos y le quitara las gafas y viera que no tiene ojeras? Me da miedo imaginármelo. Me da coraje. Mucho coraje, queridas amigas y amigos.⁸⁶²

Solotarevsky piensa que este espesor «atrapa y aprisiona», dificulta la comprensión del lector provocando lo que denomina «antilegibilidad» y lo sitúa ante dos posibles reacciones: en la primera, el lector ideal disfrutará de la contemplación de la digresión, cuya masa le resultará humorística (como suelen serlo en el caso de Bolaño); en el segundo caso, el lector traspasará la digresión, el espesor, y gozará de la riqueza textual.⁸⁶³ Un tercer caso, no contemplado por Solotarevsky es el del lector que, impaciente, se aburre de lo que puede considerar demasiada palabrería.⁸⁶⁴

En su opinión, ya se ha comentado anteriormente, esta fórmula nace del «ansia de narrar» de Bolaño, un ansia o avidez que, también hemos argumentado, comparte con otros autores y que conecta con el efecto que producen las listas interminables en *Ulises* y, en general, en las obras de todos los herederos de Joyce. Sin embargo, aunque se puede estar de acuerdo con esta ansia de narrar, creo que, como veíamos con las listas, en algunas ocasiones estas digresiones tienen un trasfondo mucho mayor que la necesidad de contar. Este recurso narrativo se puede entender también, en nuestra época, como una representación del exceso de información a la que estamos sometidos a diario y que ya habíamos asociado con Wallace. Una saturación de informaciones, comentarios, opiniones, chistes, videos, fotografías que distraen nuestra atención, la divierten, en términos pascalianos, alejándonos, en muchas ocasiones, de lo realmente importante. De hecho, aficionados como estamos a etiquetarlo todo, se le ha dado también un nombre al síndrome que este bombardeo continuo produce, conocido como «fatiga informativa», cuyos síntomas incluyen la incapacidad de pensar analíticamente: «la masa de información acelerada ahoga el pensamiento»,⁸⁶⁵ dice Han. Aturullan nuestros oídos y nuestro cerebro, me parece oír añadir a Konrad desde *La calera*.

Es por ello, pienso, que después de muchas de estas digresiones, o en medio de ellas, Bolaño siempre nos revela una información importante. Para Fava, quien inventarió todos estos discursos y los clasificó como historias intercaladas o líneas narrativas secundarias, en realidad esa revelación de la que hablo sería un espejismo: «nos engañamos con la idea de que en una, o en cada una de estas historias se esconde una llave secreta o un desenlace

⁸⁶² Bolaño (2004: 573-574).

⁸⁶³ Solotarevsky (2016)

⁸⁶⁴ Algo parecido plantea Hägg en su estudio sobre el aburrimiento y narrativa interrumpida en las novelas de Thomas Pynchon, como se comentó anteriormente. Ver Hägg (2012).

⁸⁶⁵ Han (2016: s/p)

que, por el contrario siempre está postergado». ⁸⁶⁶ Sin embargo, esto podría, de nuevo, llevarnos a la idea del *double coding*: el lector que esté buscando una respuesta en esas digresiones, una respuesta o una pista sobre quién o quienes son los asesinos de las mujeres o sobre el paradero de Archimboldi, las dos incógnitas que plantea de manera directa la novela, no las encontrará. En cambio, el lector que haya aceptado la apertura que propone la experiencia estética del aburrimiento, aquel que no solo observa, sino que se deja llevar, encontrará en algunas de estas digresiones pequeños momentos epifánicos que, si bien no le proporcionarán ningún dato determinante, sí pueden ayudarle a orientar su reflexión. Así ocurre, por ejemplo, en el fragmento donde la directora del hospital psiquiátrico de Santa Teresa hace un despliegue casi-enciclopédico de los diferentes tipos de fobias posibles. A ese discurso que en un principio puede resultar cómico por lo absurdo de algunas de las fobias descritas, le sigue una nueva revelación, de hecho, muy relacionada con el comentario de Florita sobre las gafas de cristales negros de las autoridades. Entre las muchas fobias, como la clinofobia, la verbofobia o la vestiofobia, esto es, el miedo o aversión a las camas, las palabras y la ropa, respectivamente, se menciona

la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extendidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversos. ¿No es un poco exagerado? Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres. ⁸⁶⁷

Esta revelación, casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres, que pudiera bastar para iniciar un buen debate, queda, sin embargo, disuelta en una enumeración que continúa avanzando e incluyendo otras fobias como la ombrofobia, la talasofobia, la antofobia... hasta que el policía judicial la vuelve a interrumpir:

Algunos mexicanos padecen ginefobia, dijo Juan de Dios Martínez, pero no todos, no sea usted alarmista. ¿Qué cree usted que es la optofobia?, dijo la directora. Opto, opto, algo relacionado con los ojos, hídole, ¿miedo a los ojos? Aún peor: miedo a abrir los ojos. En sentido figurado, eso contesta lo que me acaba de decir sobre la ginefobia ⁸⁶⁸

¿Alarmista? ¿No habría que alarmarse cuando matan a diario a tantísimas mujeres? ¿No habría que alarmarse, aunque sólo mataran a una? No se insistirá más, pero ahí queda la sugerencia: ¿nos da miedo abrir los ojos o simplemente —aunque no por ello menos terrible— nos aburrirnos de la realidad?

La digresión, como estrategia narrativa en la estética del aburrimiento, podría verse igualmente como parte de la indeterminación que cansa, frustra y aburre. «El escritor — dice Spacks refiriéndose a Barthelme— dramatiza las posibilidades que narra,

⁸⁶⁶ Fava (2017). El autor concluye que en total la novela contiene 81 historias intercaladas en la trama principal, que suman 250 páginas, esto es, más del 20% del texto— y relaciona esta forma de narrar con la estructura de la novela.

⁸⁶⁷ Bolaño (2004: 478).

⁸⁶⁸ Bolaño (2004: 478-479).

convirtiéndolas en narrativas potencialmente absorbentes solo para frustrar [con la digresión, con la interrupción] el deseo que comienza a surgir en el lector de saber más». ⁸⁶⁹ La narrativa digresiva y sobrecargada «conduce al lector al punto de la desesperación por agotamiento y, consecuentemente al aburrimiento exasperado, con información que siente imposible de dividir en bloques inteligibles de sentido». ⁸⁷⁰

Ahora bien, en la lectura literaria, argumenta Castagnino «hay algo que trasciende al mero signo impreso captado visualmente [...] Bajo la letra impresa del texto literario está latente la vida que comprensivamente se debe reconstruir». ⁸⁷¹ En el caso de la novela de Bolaño, las repeticiones de las autopsias forenses, las enumeraciones, las digresiones van generando un ambiente tedioso que disuelve o matiza cualquier posibilidad de horror ante la barbarie: «los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles», dirá uno de los personajes. ⁸⁷² Cuando las palabras se vacían de significado a fuerza de repetir las, dejan de afectarnos, carecen de sentido. La descripción de un crimen ya no es, en la actualidad, algo abyecto. Hemos visto y leído sangre, muerte, dolor demasiadas veces. «La era del trauma y el testimonio ha llegado a su fin [...] Sherlock Holmes ha sido reemplazado por el experto forense de CSI o Bones». ⁸⁷³ La historia, entonces, si no impacta verbalmente, «deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar». ⁸⁷⁴

La repetición, la banalidad y la digresión irán generando una sensación incómoda, irán interfiriendo en el diálogo entre lector y texto, haciendo la dialéctica cada vez más densa, menos fluida, menos explícita, pero aun así seguirá retando con murmullos reveladores al compromiso, a mirar al abismo. Desafiando al lector, decíamos, a no ceder al aburrimiento que provoca lo dilatado e incompleto, a no ceder a la inacción, al desinterés, a la abulia, Bolaño convierte así Santa Teresa y sus crímenes en la «fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está presentando un misterio que el lector cómplice deberá buscar [...] y quizá no encontrará [...]». ⁸⁷⁵

Es como un *ruido* que alguien oye en un sueño. El sueño, como todos los sueños que se sueñan en espacios cerrados, es contagioso. De pronto lo sueña uno y al cabo de un rato lo sueña la mitad de los reclusos. Pero el ruido que alguien ha oído no es parte del sueño sino de la realidad. El ruido pertenece a otro orden de cosas. ¿Me entiende? Alguien y luego todos han oído un ruido en un sueño, pero el ruido no se produjo en el sueño sino en la realidad, el ruido es real. ¿Me entiende? ⁸⁷⁶

⁸⁶⁹ Spacks (1996: 256)

⁸⁷⁰ Hägg (2012: 81)

⁸⁷¹ Castagnino (1982: 17).

⁸⁷² Bolaño (2004: 338).

⁸⁷³ Krause (2017: 438-439).

⁸⁷⁴ Cortázar (2013: 560).

⁸⁷⁵ Cortázar (2013: 561).

⁸⁷⁶ Bolaño (2004: 614).

Ese ruido siempre ha estado ahí, es real, y quiero pensar que es el que despierta a los aburridos, a los zombis. La antropofanía: el sueño es contagioso, pero el ruido, que pertenece a otro orden de cosas, está fuera de ese sueño, debe prestarse atención para oírlo.

***Instabilitas*: Beckett, Bernhard y el discurso de la incertidumbre**

La “incapacidad de detenerse” con la que los Padres del desierto describían algunos de los síntomas del pecado de la acedia, esa *instabilitas loci*, que también Lucrecio describió como *horror loci*, se podría trasladar al discurso del aburrimiento como una retórica de la incertidumbre, del digo esto, pero pienso aquello y, por tanto, déjenme rectificar porque ni lo uno ni lo otro son ciertos, pero hagamos el intento. Así, al menos, hemos querido verlo en este trabajo al analizar la narrativa de Beckett y Bernhard. Sabemos que cuando la atención, en vez de ser seducida por el devenir de unos acontecimientos ordenados que van marcando el pulso de la narración y de la lectura queda a la deriva de un aparente galimatías formal, de una narración que parece estar dando vueltas sobre sí misma y no conduce a ninguna parte, el lector se frustra y se aburre. Ocurre lo mismo cuando creemos haber encontrado un dato, una pista, una señal que, no, finalmente no aporta nada nuevo a la historia. Y ocurre una vez, y otra vez, y otra vez. Porque, en realidad, ya lo vimos en el capítulo sobre la banalidad, la narrativa modernista huye de los hechos trascendentales y definitivos. El lector aburrido se defenderá muy probablemente y justificará su aburrimiento, como hacía Leo Stein, diciendo que el texto es caótico, que no tiene sentido alguno, es ilógico rozando al absurdo —¿y qué es eso de «impertintín tntntn»,⁸⁷⁷ se quejará—. Para colmo, aquí no pasa nada interesante: son «sólo palabras grandiosas para cosas corrientes por el gusto del sonido»,⁸⁷⁸ parece, de nuevo, revelarnos el mismísimo Bloom. Pero quizás, el esfuerzo requerido no sea tan exacerbado y lo único que hay que hacer es, como recomienda Valverde, disfrutar de esas palabras grandiosas y aceptar, para empezar, que «nuestra vida mental es, básicamente, un fluir de palabras, que [...] si se lo deja solo marcha tontamente a la deriva, en infantil automatismo».⁸⁷⁹

Con base en estas quejas de este lector ficticio que se aburre terriblemente podemos identificar de manera muy general al menos dos aspectos que tientan al aburrimiento del lector, el primero sería el ya analizado recurso a la banalidad de lo cotidiano, pero quizás el que provoca mayores quejas de agotamiento y tedio sería la complejidad formal que deriva del uso de un exceso de detalles, del recurso constante a la digresión, como vimos en el apartado anterior, o del uso de frases y palabras incompletas, rápidas, fragmentarias, sin ningún tipo de conexión entre ellas, que ignoran las normas gramaticales, de la semántica y de la ortotipografía, desestabilizando así todas las convenciones narrativas. Nos valdría como ejemplo cualquier momento del *Ulises* en el que se nos invita a divagar

⁸⁷⁷ Joyce (2012: 397).

⁸⁷⁸ Joyce (2012: 272).

⁸⁷⁹ Valverde (2012: 43).

con el flujo de la conciencia de Leopold Bloom o de Stephen Dedalus, o el tantas veces citado y aclamado monólogo interior de Molly al final del libro, pero también aquellos pasajes que en un principio pueden parecer sin sentido alguno, como el que abre el capítulo 11, «Las sirenas», en el que se cuele ese *impertintín tntntn* del que también se quejaba nuestro ficticio lector aburrido:

Bronce junto a oro, oyeron los herrados cascos, resonando aceradamente.

Impertintín tntntn.

Astillas, sacando astillas de pétrea uña de pulgar, astillas.⁸⁸⁰

[...]

Una ronca nota de pífano sopló.

Sopló *Bloom*, flor azul hay en el.

Una rosa brincante en sedoso seno de raso, rosa de Castilla.

Trinando, trinando: Aydolores

¡Cu-cú! ¿Quién está en el... cucudeoro?

Tinc clamó a Bronce compasiva.

[...]

Tintín tintín en calesín tintineante.

Resonó la moneda. Campaneo el reloj.

¡Marta! Ven.

Pla-plá. Pliplá. Pla-pi-plá.

Buendios elnun caoyó decir.

[...]⁸⁸¹

Un total de cincuenta y siete «elementos verbales» que, después descubriremos, se irán repitiendo a lo largo del capítulo y que son presentados al principio, aclara Valverde, como «los motivos anunciados en la obertura de una ópera»,⁸⁸² una especie de afinación de la orquesta antes del imperativo «¡Empiecen!» con el que se da pie a una narración más tradicional —aunque no exenta de juegos con aliteraciones, cacofonías, hipébaton, parasíntesis, composiciones y otros muchos ejemplos de figuras que abundan y caracterizan la innovadora retórica joyceana—.⁸⁸³ El hecho de que cada fragmento, excepto la última línea, aparezca posteriormente, algunos con ligeras modificaciones, a lo largo del episodio en contextos que los dotan de un (nuevo) significado, incita al lector —a aquel que no haya sucumbido al tedioso canto de las sirenas de esas primeras páginas del capítulo y haya abandonado el barco/libro—, a retroceder para comprobar que su memoria no le falla, que efectivamente eso le *suen*a, ya lo ha leído antes e incluso habrá quien trate de buscar en la repetición algún tipo de sistema lógico, como pudiera ser el ya mencionado esquema de causa-efecto, algo, una pista, que le permita salir de la estupefacción que todo este capítulo musical provoca, en el que se nos hace avanzar y retroceder como si alguien nos agarrara del brazo y nos azuzara de un lado para otro, ahora aquí, ahora allá:

⁸⁸⁰ Mucho más sonoro el original: «Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips».

⁸⁸¹ Joyce (2012: 397-398).

⁸⁸² Valverde (2012: 63).

⁸⁸³ Ver Aparicio Maydeu (2011: 136-138).

El señor Bloom alcanzó el puente de Essex. Sí, el señor Bloom cruzó el puente de Sissex.⁸⁸⁴

Con paciencia Lenehan esperara a Boylan con impaciencia.⁸⁸⁵

Bloom hizo una señal a Pat, el calvo Pat es un sirviente duro de oído, de dejar entreabierta la puerta del bar. La puerta del bar. Eso. Así está bien. Pat, atendiendo, atendía atento a oír pues era duro de oído, junto a la puerta.⁸⁸⁶

El caballero primero le dijo a Mina que así era. Ella le preguntó si era así. Y el segundo jarro le dijo que sí. Que así era.

La señorita Douce, la señorita Lydia, no lo creía; la señorita Kennedy, Mina, no lo creía; George Lidwell, no; la señorita Dou, no; el primero, el cab prim con jar; creer, no, no; no creía, la señ Kenn, Lidlydiawell; el jar.⁸⁸⁷

Y el lector, como Bloom, enlaza, desenlaza, anuda, desanuda en un intento por seguir la narración,⁸⁸⁸ si bien, una vez más, la lógica no es la respuesta: la música, reflexiona Bloom, es como las matemáticas, «siempre se encuentra que eso es igual a eso», «te crees que escuchas las etéreas», pero qué pasaría si dijeras algo así como «Martha, siete por nueve menos x igual a treinta y cinco mil. Sería un fracaso». En realidad, si lo pensamos, todo puede ser lo que quieras «hasta que oyes las palabras» y, como dice Bloom:

El comienzo muy bien; luego se oyen acordes un poco discordes; se siente uno un poco perdido. Entrando y saliendo de sacos, por encima de barriles, a través de alambradas, carrera de obstáculos. El tiempo hace la melodía. *Es cuestión del estado de ánimo que tengas.*⁸⁸⁹

El tiempo hace la melodía según el estado del ánimo que tengas. Algo que, veíamos anteriormente, defenderá también Cage cuando alegue que el aburrimiento «es algo que nosotros aportamos. El hastío sólo surge si nosotros lo provocamos en nuestro interior»,⁸⁹⁰ una afirmación que en la segunda parte relacionamos con las teorías estéticas de Theodor Lipps y Johanne Volket, quienes exponían que la contemplación estética era, en realidad, una proyección del sujeto en el objeto.⁸⁹¹ Al desafiar su capacidad de comprensión, el lector se siente amenazado y prefiere, como explicaba Ngai, culpar al objeto. Siente que quien habla ya no tiene el control, sino que es el lenguaje el que habla por sí mismo provocando un gran estupor en el oyente (o en el lector)⁸⁹² que es el mismo que acusará en el texto. En el mismo capítulo de *Ulises* encontramos:

⁸⁸⁴ Joyce (2012: 404).

⁸⁸⁵ Joyce (2012: 406).

⁸⁸⁶ Joyce (2012: 419).

⁸⁸⁷ Joyce (2012: 424).

⁸⁸⁸ Joyce (2012: 421): «Bloom enlazaba, desenlazaba, anudaba, desanudaba».

⁸⁸⁹ Joyce (2012: 425). El énfasis es mío.

⁸⁹⁰ Pineda (2018: s/p)

⁸⁹¹ Sánchez Vázquez (2007: 138)

⁸⁹² Ver Ngai (2007)

El calvo Pat que está fastidiado ponía en mitra las servilletas. Pat es un camarero duro de oído. Pat es un sirviente que sirve a un servidor que observa. Ji ji ji ji. Sirve a un servidor. Ji Ji. Es un sirviente. Ji ji ji ji. Sirve a un servidor. A un servidor que observa él sirve conserva. Ji ji ji ji. Oh. Servir a un servidor. Douce ahora. Douce Lydia. Bronce y rosa.⁸⁹³

De nuevo el infantil automatismo del que hablaba Valverde que, prolongado en el texto, puede llegar a molestar al lector no muy devoto del juego joyceano del mismo modo que la escritura de Gertrude Stein molestaba a su hermano y pese a que, defendemos con Ngai, este tipo de discurso, en realidad, está invitando a una reflexión no solo sobre uno mismo sino sobre el complejo problema «de las relación de uno mismo con una diferencia lingüística particular que todavía no tiene un concepto asignado» y que por tanto nos molesta por extraña, por diferente, por romper las normas de lo establecido, de lo normalizado y de lo cómodo. Dirá Molloy:

En la naturaleza parece que hay de todo y nos gasta muchas bromas. Y es posible que confunda varias ocasiones diferentes, y las horas, en el fondo, y el fondo es mi hábitat, oh, no el fondo propiamente dicho, más bien un punto situado entre el lodo y la espuma. Y a lo mejor un día estuvo A en ese sitio, y otro día B en otro sitio, y otro día yo y la roca, y así sucesivamente respecto a los demás componentes, las vacas, el cielo, el mar, las montañas. No puedo creerlo. No iba a decir una mentira, en realidad lo concibo fácilmente. Pero eso no importa, hagamos como si todo hubiera surgido de un mismo tedio, vayamos amueblándolo hasta que todo quede sumergido en la más absoluta oscuridad.⁸⁹⁴

Nada, ni siquiera el lenguaje es estable, así que, ¿por qué habría de serlo en una narración? La duda, la incertidumbre sobre la veracidad de lo que cuenta, sobre la exactitud de las palabras requieren un continuo comenzar de nuevo, correcciones constantes que no hacen más que aseverar la falta de credibilidad del narrador y de lo que cuenta:

Debí haberme quedado dormido, porque en la ventana brillaba una enorme luna. Dos barrotos la dividían en tres partes, la intermedia era constante de tamaño, mientras que poco a poco la derecha iba ganando lo que perdía la izquierda. Porque la luna iba de izquierda a derecha o el cuarto iba de derecha a izquierda, o quizá los dos a la vez, las dos de izquierda a derecha, sólo que el cuarto más despacio que la luna, o de derecha a izquierda, sólo que la luna más despacio que el cuarto, si es que en tales condiciones puede hablarse de izquierda y derecha.⁸⁹⁵

O mucho más confuso el arranque de *El innombrable* (1949) con el que ya se nos anuncia el estilo con el que, según Pedretti, se nos inducirá un aburrimiento profundo⁸⁹⁶:

⁸⁹³ Joyce (2012: 428).

⁸⁹⁴ Beckett (2012: 21).

⁸⁹⁵ Beckett (2012: 58).

⁸⁹⁶ Pedretti (2013: 588)

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin crearlo. Llamar a eso preguntas, hipótesis. Seguir avanzando, llamar a eso seguir, llamar a eso avanzar.⁸⁹⁷

En este caso, ni siquiera comenzamos bien, sino que desde el principio nos encontramos con algunos «acordes discordes» y empezamos a sentirnos perdidos y quizás haya que esperar al final del monólogo, o ni siquiera eso, porque

[...] el final será, al final al fin será quizá lo mismo que antes, que durante todo ese largo tiempo en el que hubo que ir hacia él, o alejarse de él, o esperarlo temblando, o alegremente, prevenido, resignado, ya habiendo hecho bastante, sido bastante, lo mismo, para alguien que nunca supo hacer nada, ser nada.

En la obra de Beckett, situada histórica y estilísticamente entre el modernismo de Joyce y Proust y el posmodernismo,⁸⁹⁸ algunos críticos han querido ver una «retórica de la indiferencia»⁸⁹⁹ en la que el aburrimiento podría interpretarse como el resultado de una voluntad deliberada por parte del autor de frustrar el interés del lector. El aburrimiento, argumentará Pedretti, quien habla de «estética de la incertidumbre», ya no es solo un tema sobre el que reflexionar, sino que se representa como estilo. Un estilo, aclara, no en el sentido de los «lenguajes privados» del modernismo, «cuya abundante jerga debe ser decodificada a costa de la resistencia del lector»⁹⁰⁰ sino como un trabajo crítico con el que trata de resolver la inversión modernista en el interés, una crítica definitiva a la ideología modernista que aspira constantemente a la novedad y ante cuya imposibilidad —la novedad es efímera— solo queda aceptar la estética del aburrimiento como la única posible: la narrativa deja de ser un antídoto para el aburrimiento sino su fuente.⁹⁰¹ Una vez que la autorreflexión se muestra ante el lector, el trabajo del escritor lo único que expresa es la imposibilidad de expresar, escribirá Beckett en sus diálogos con Georges Duthuit, y eso produce un aburrimiento inexorable que solo puede medirse en grados de más o menos intensidad.⁹⁰²

La retórica de la incertidumbre⁹⁰³ no solo anula la posibilidad de llegar a un desenlace, como esperaría un lector tradicional, sino que «cada atributo de los personajes, cada decisión y cada acontecimiento es sujeto a revisión, contradicción o una mayor confusión»,⁹⁰⁴ de modo que no es que simplemente no ocurra nada, sino que todo podría ocurrir o haber ocurrido, así como nada podría haberlo hecho.⁹⁰⁵

⁸⁹⁷ Beckett (2016: 5)

⁸⁹⁸ Pedretti (2013), Cronin (1997) y Begam (1996).

⁸⁹⁹ Kenner (2012: 15).

⁹⁰⁰ Pedretti (2013: 587).

⁹⁰¹ Brooker, citado por Pedretti (589).

⁹⁰² En Pedretti (2013: 589).

⁹⁰³ Una incertidumbre que Pedretti cuantifica a partir del análisis de la palabra «*perhaps*», que aparece un total de 589 veces en toda la trilogía (192 en *Molloy*).

⁹⁰⁴ Pedretti (2013: 560).

⁹⁰⁵ García Arteaga (2019) habla, en cambio, de una estética del fracaso.

La incertidumbre también es uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Thomas Bernhard, a quien algunos críticos han considerado «una especie de Beckett austriaco».⁹⁰⁶ Además de la falta de credibilidad de sus narradores y de las historias que cuenta, que en ocasiones se trasladan al lector a través de terceras voces que, al igual que Molloy, recurren constantemente a adverbios y locuciones adverbiales que indican probabilidad (quizá, al parecer, puede que), pero también a partir de una repetición que por momentos parece desquiciada de los hechos con la que convencer de una veracidad que más que afianzarse se desvanece. Veamos por ejemplo este fragmento de *Corrección*:

Aunque Rothaimer estaba lejos aún de haber tenido la idea de construir el Cono, lo había fascinado ya, sin embargo, la construcción de la casa de los Höller y la forma en que el propio Höller había proyectado y realizado su casa y, mientras él mismo no tenía en absoluto conciencia de ello, había nacido ya en él la idea de construir el Cono para su hermana, mientras él no tenía en absoluto conciencia de la construcción del Cono para su hermana y, de hecho, en el centro del bosque de Kobernauss, había estado, al observar el arte de la construcción de Höller, y como arte de la construcción debe clasificarse el trabajo de construcción de Höller en su casa de la garganta del Aurach, así Rothaimer, había estado ya hacía tiempo, al observar el arte de la construcción de Höller, trabajando en su Cono, el origen de la idea de construir el Cono y de su idea de construir, de realizar el Cono en el bosque de Kobernauss, había que buscarlo en la casa de los Höller, Rothaimer, primero inconscientemente, pero de pronto, al tener la idea de construir el Cono, de forma totalmente consciente, había tomado la decisión de construir el Cono, de la observación por Rothaimer de la construcción y los progresos de la construcción de Höller en la garganta del Aurach había surgido su decisión de enfrentarse él mismo con una construcción así...⁹⁰⁷

«La repetición tiene por verdadero efecto el de descomponer primero, recomponer después, y de este modo hablar a la inteligencia del cuerpo», decía Henri Bergson, en *Materia y memoria*,⁹⁰⁸ pero también, decíamos en el capítulo anterior, la repetición es la mejor manera de avanzar sin ir a ninguna parte, una paradójica movilidad estática que, como se dijo anteriormente de la escritura de Stein, hace que el lector se sienta en una ciénaga de lodo como la que describe Manganelli en la que más que avanzar, uno se van hundiendo. Recorro al monólogo de su protagonista en *La ciénaga definitiva* porque no podría describir mejor esa sensación que, quizás, sientan algunos lectores al leer a Bernhard o Beckett:

Cada camino es un camino, pero es también una alucinación, un camino hacia un objetivo, eso parece, pero puesto que el objetivo, sea cual sea, no se alcanza jamás, excepto en el caso de que se trate de un ulterior camino, es posible que cada camino sea un engaño, una filfa,

⁹⁰⁶ Esslin (1985: 67).

⁹⁰⁷ Bernhard (2014: 114).

⁹⁰⁸ Bergson (2010: 131)

un arcano para sugerir, gracias a un embustero ideograma trazado en la oscuridad, que a fin de cuentas lo más sabio sería que no me moviera en absoluto.⁹⁰⁹

Aunque pertenecientes a diferentes contextos socioculturales,⁹¹⁰ la narrativa de Beckett y de Bernhard coinciden en algunos aspectos formales como esa tendencia a la repetición compulsiva sobre la que el lector va dando vueltas y vueltas hasta que termina completamente enredado, como ocurre en los ejemplos que hemos citado, y al discurso desenfundado de sus narradores, cuya ansia de narrar Clement denomina «escritura ávida»;⁹¹¹ pero también coinciden en muchos de sus temas principales: la alienación, la consciencia de la muerte, el perspectivismo y la finitud son las preocupaciones principales de sus personajes, seres enfermos y atormentados por (y al mismo tiempo rebeldes a) la conciencia constante de saber que la extinción del individuo es inevitable. Su narrativa está, casi siempre, en manos o, mejor dicho, en las voces de personajes⁹¹² prisioneros de su propia conciencia, del flujo constante de sus propias palabras; habladores compulsivos que con sus frases largas, casi eternas, con su propensión a la invectiva y a la agresividad, tratan de *descomponer* y *recomponer* su ser, pero también de evidenciar su propia extinción a través del lenguaje puesto que el único modo de silenciar por completo la mente, de salir de esa prisión en la que se sienten atrapados, es la muerte.⁹¹³ Hablaremos un poco más de Beckett y Bernhard en el siguiente capítulo.

La recompensa del aburrimiento: una apuesta de alto riesgo

Regresemos, si les parece, a la reunión de Eastman y Joyce que recuperábamos a comienzos de este capítulo y en la que el primero le reprochaba su ininteligibilidad al autor irlandés, cuenta Eastman que, después de aquel encuentro, llegó a la conclusión de que 1) «es erróneo definir la literatura como comunicación» y 2) si Joyce había empleado seiscientas horas en «tejer» «Anna Livia Plurabelle», quinientas de las cuales el periodista consideraba «malgastadas» en enterrar todos aquellos nombres de ríos, el lector

⁹⁰⁹ Manganelli (2002: 64)

⁹¹⁰ Esslin (1985) hace alusión al paralelismo que en 1972 hizo el diario alemán *Der Spiegel*, llamando a Bernhard «Alpenbeckett» [el Beckett de los Alpes]. Por otra parte, también útil para comparar la narrativa de ambos autores es el análisis que hace Clements (2017), quien, bajo el concepto de *écritures avides*, analiza el «ansia» o «avidez» narrativa de Beckett y Bernhard, junto con Luis Rene Des Forêts, a partir los monólogos de Molloy (Beckett), Le Bavard (Forêts) y Béton (Bernhard), caracterizados, como también analizamos aquí, por el uso de repeticiones compulsivas, frases largas y asintácticas y una frenética logorrea que, en realidad, dice, evidencia el vacío del sujeto y el sentimiento de mediocridad que caracteriza a los personajes de ambos autores.

⁹¹¹ Ver Clements (2017)

⁹¹² Pero, si bien, como indica Esslin, en la prosa de Beckett, normalmente una voz sigue a la otra y el narrador va adquiriendo diferentes identidades en busca de la suya propia, en Bernhard, suele ser un solo narrador quien se apodera de todas las voces, voces que va citando y que se convierten, pese a todas sus contradicciones y a su poca fiabilidad en las fuentes de su historia. Esslin (1985: 68).

⁹¹³ Estos temas existenciales y la introspección melancólica, señala Barry (1988), son característicos del modernismo austriaco y sus raíces filosóficas y literarias se remontan mucho más atrás en la tradición cultural austriaca. Sin embargo, si nos atenemos a un concepto de tradición mucho más amplio, no se puede obviar la influencia no sólo de Kierkegaard en todo el pensamiento europeo de principios de siglos, sino, también el existencialismo de Sartre y Camus, coetáneos de Beckett, que tanto influiría en estos autores.

necesitaría, al menos seiscientos mil para desenterrarlos y quizás, «con la ayuda de diecisiete diccionarios de lenguas extranjeras, seis enciclopedias, siete libras de café, un atlas y un calendario mundial», lograría dar con media docena.⁹¹⁴ Es decir, si Eastman quedó convencido de que la intención de Joyce no era tanto comunicar como transmitir una experiencia: «la experiencia de quedarse dormido —a través de los diferentes estados, consciente, semi-consciente, inconsciente», parece que no le convencían demasiado las formas porque seguía ofuscado en exigir una mayor claridad en su escritura:

Puede que Joyce esté intentando completa y absolutamente entregarse a una serie de experiencias que relaciona de cierto modo con el proceso de quedarse dormido —entregarse él y las palabras que resucitan y enriquecen estas experiencias para él— aunque de eso también soy escéptico. Pero no está dedicando un momento de atención al muy complejo y delicado problema de [pensar] una estrategia por la que pudiera planificar cómo comunicar algunas de esas experiencias a alguien más —de eso estoy seguro.⁹¹⁵

En definitiva, Eastman siguió pensando que Joyce lo que hacía era complacerse a sí mismo, jugar él solo, regodearse, también, en una «jerigonza inexpugnable»,⁹¹⁶ como también hay quien critica el solipsismo de los personajes de Beckett o Bernhard, pero no consideró que —y aunque no podamos asegurar tampoco que esta era realmente la intención de Joyce— esas experiencias a las que se refiere y que Joyce estaba intentando entregarse en *Finnegans Wake* (antes en *Ulises*) son comunicables estéticamente de manera que el intelecto, la razón, cede paso a la sensación, a la emoción.

Como también concluye Hägg, hablando de la narrativa del aburrimiento en Pynchon y confirmando de alguna manera nuestro planteamiento, el lector tiene dos opciones: puede tratar de ordenar concienzudamente todas las relaciones circulares que supuestamente podrían establecerse entre las diferentes tramas, digresiones o historias subordinadas que surgen del discurso de los personajes de estas novelas o, y esta es por la que nos decantamos, «puede verse tentado a considerar las escenas como deliberadamente lúdicas, induciendo una sensación de estar confundido y, por un momento, perdido en la narración». Parte del interés de la estética del aburrimiento es, coincidimos con él, «ser testigo de cómo todo se vuelve borroso e intentar descubrir formas de disfrutar del evento, y conjurar su significado interpretativo».⁹¹⁷

Porque lo cierto es que no leemos a Joyce (ni a Stein ni a Beckett ni a Bernhard ni a Wallace ni a Pynchon) pensando que entenderemos todos sus artificios lingüísticos, todas sus frases, a veces ni siquiera el párrafo completo —que a veces tenemos que releer—, sino que es preferible hacerlo dejándose absorber por la musicalidad de las rimas, por el torbellino lingüístico que, además, recordemos, en el caso de Joyce no era para nada

⁹¹⁴ Eastman (1931: 99-100).

⁹¹⁵ Eastman (1931: 102).

⁹¹⁶ Amat (2018: s/p).

⁹¹⁷ Hägg (2012: 86)

azaroso —sabemos que para él un día productivo era aquel en el que lograba establecer «la perfecta disposición» de las palabras de dos oraciones⁹¹⁸— y *sintiendo* la confusión y el vértigo que nos provoca el flujo del pensamiento, de la «palabra interior», el caos de la ciudad moderna, la rutina de la mañana, la de la tarde, el desinterés bostezante ante una charla demasiado insípida o demasiado compleja, el asco por el olor de la orina,⁹¹⁹ ya sea de riñón o «*cervezosa*», la repugnancia por los cartílagos semimasticados,⁹²⁰ o el trance en el que uno puede adentrarse al leer/escuchar enumeraciones interminables que tanto recuerdan a soporíferas letanías religiosas, etcétera.

En vez de sentir frustración ante el cansancio y aburrimiento que despiertan algunos de esos pasajes, la propuesta sería entonces reflexionar sobre qué y por qué se nos transmiten esas sensaciones y cómo reaccionamos ante ellas. Así, Jameson, en su texto «Ulysses in History», insta al lector (y a los críticos literarios) a considerar de un modo diferente esos momentos aburridos de la novela, en la creencia de que en ese aburrimiento hay «un uso productivo» que pudiera decirnos «algo interesante sobre nosotros mismos, así como sobre el mundo en el que vivimos hoy en día».⁹²¹

Weinstein también cree que leer a Joyce, aunque confunda, aunque aburra, puede decirnos algo sobre nosotros mismos: leer a Joyce «es la más dramática llamada de atención a nuestro propio remolino de pensamientos y sensaciones». Su escritura «nos demuestra lo dormidos que estamos habitualmente, lo vagas que son nuestras suposiciones»⁹²² y, creo, es algo que podría hacerse extensible a la estética del aburrimiento. Ese es, insisto una vez más, uno de los efectos principales de una obra concebida bajo una estética del aburrimiento: si Marx Ernst afirmaba que sus obras «no pretendían atraer a la gente, sino hacerla gritar»,⁹²³ nada nos impide pensar que hay obras que pretenden —o, para reducir la imposible certeza de la afirmación, diremos que no temen— aburrir al lector, puesto que detrás de ello suele haber algo más.⁹²⁴

⁹¹⁸ Hablando sobre el estilo de Joyce, Kenner recuerda cómo Frank Budgen discutía con Joyce sobre lo que este consideraba un día productivo: dos oraciones. «¿Has estado buscando la palabra exacta?» No —respondía Joyce—, ya tengo las palabras. Lo que busco es su perfecta disposición en la oración. Hay un orden que resulta apropiado en todos los sentidos». En Kenner (2012: s/p).

⁹¹⁹ Así lo entendía Danto (2005: 95): «el gusto por la orina debe seguir asociado con el asco, porque si no, el gesto deja de tener sentido». Leopold Bloom se saborea con el regusto de la orina de los riñones que come, pero no pretendía Joyce normalizar este olor eso sino, siguiendo el argumento de Danto, mostrarnos la peculiaridad de este personaje y la de sus gustos. De hecho, será lo primero que sepamos de Bloom: su devoción por los órganos internos de bestias y aves y, especialmente, por los riñones.

⁹²⁰ Joyce (2012: 291).

⁹²¹ Jameson (1982: 126).

⁹²² Weinstein (2006: 102), citado en Aparicio (2011: 134)

⁹²³ En Danto (2005: 90)

⁹²⁴ Recordemos aquí también a Declan Kiberd, cuando considera que precisamente esa ininteligibilidad de *Ulises* se convierte en una suerte de entrenamiento para leer, justamente, el *Ulises* —aunque yo añadiría que ese entrenamiento servirá para la lectura de muchas otras novelas— y alude a Walter Benjamin, quien ya había previsto lo difícil que se volvería para las jóvenes generaciones de la cultura de masa «encontrar el camino de regreso al silencio exacto del texto» (Kiberd, 2009: 17).

Podríamos decir, aunque suene un poco absurdo, que aburrirse leyendo tampoco es tarea fácil. Los lectores que por primera vez⁹²⁵ se enfrentan a una narrativa confusa, fatigosa, compleja, que les aburre sienten, además de esa humillación a la que se refiere Steiner, una inseguridad que inquieta: no saben si seguir leyendo y apostar por el aburrimiento testarudo del que hablaba Pennac o si optar por la vía fácil y rápida que implica abandonar el libro definitivamente. Mucho más arriesgada o temerosa parece la apuesta editorial por la estética del aburrimiento. «Me incomoda tener que hacer recortes en el texto por motivos comerciales»,⁹²⁶ le escribía Wallace a Don DeLillo después de recibir las primeras indicaciones de su editor sobre el manuscrito de *La Broma infinita*. Por otra parte, admitía, se sentía obligado a considerarlos pues reconocía que la editorial «se la estaba jugando» con la publicación de algo «tan largo y tan difícil».⁹²⁷ Al fin y al cabo, por muy entusiasmado que esté el editor por las innovaciones formales del autor, por más que su instinto le diga que es un genio, su trabajo, como decía Brecht, es vender «la sagrada mercancía del libro»,⁹²⁸ sus beneficios —y los del autor— provienen del mercado y apostar por un escritor cuyas innovaciones técnicas —voluntaria o involuntariamente— aburren al lector es un riesgo que no todos están dispuestos a asumir.⁹²⁹

No es, por tanto, extraño que muchas de estas novelas tuvieran dificultades a la hora de encontrar quien confiara en su estética. Vimos anteriormente cómo Arthur C. Fifield, no solo descartaba el manuscrito de Stein sino que, además, se burlaba poco elegantemente de su estilo tratando de parodiarlo. Es sabido que la autora tuvo que esperar muchos años para ver publicados sus trabajos. También es ya histórico el rechazo de Proust por el que Gide tuvo que disculparse en varias ocasiones, así como la censura y crítica que recibió el *Ulises* de Joyce. Virginia y Leonard Woolf se negaron a editar la novela —mencionábamos en capítulos anteriores lo que ella opinaba de Joyce y de sus textos en sus primeras lecturas— y fue gracias a la confianza de Silvia Bleach que en 1922 se imprimió esta colosal obra. Guiada por su instinto literario, y aunque la publicación de mil ejemplares casi la llevan a la bancarrota, Bleach intuyó acertadamente el éxito de *Ulises* y los beneficios que este le aportaría a su librería. Efectivamente, en la actualidad, a punto de cumplir cien años, seguimos celebrando la novela, no solo todos los 16 de junio, en el Bloomsday, sino cada vez que encontramos reminiscencias de sus innovaciones en la literatura contemporánea.

Dublineses, por su parte, fue rechazada 22 veces.

⁹²⁵ Por lo general, el estupor solo ocurre la primera vez y será determinante para *fidelizar* al lector. Los lectores de Bernhard ya saben qué se van a encontrar en sus novelas, del mismo modo que lo saben los lectores de Wallace, los de Robbe-Grillet o los de Saer, por citar solo a algunos autores comentados en este estudio.

⁹²⁶ En Max (2013: 205).

⁹²⁷ En Max (2013: 205).

⁹²⁸ En Unseld (2018: s/p).

⁹²⁹ Unseld (2018) reflexiona, recurriendo a Brecht y Döblin, sobre la doble vertiente a la que se enfrenta el editor en su relación con el autor, esa conjunción entre negocio-espíritu que, según Brecht, era fundamental para que ambos pudieran seguir viviendo de la literatura mientras que para Döblin era evidente que el editor siempre debía tener un ojo puesto en el autor y otro en el público, pero el tercer ojo, el de la sabiduría, en la bolsa de dinero.

Murphy, de Beckett, fue devuelta a su autor 42 veces antes de que Routledge le diera la oportunidad.

«Su libro trata sobre nada», le dijeron los editores de Simon and Schuster a John Kennedy Toole, quien no pudo soportar la falta de oportunidades y se despidió para siempre de las letras y de la vida. Se fue sin saber que, finalmente y gracias a la tenacidad de su madre, alguien apostaría por esa “nada”, titulada *La conjura de los necios*, que recibiría el Premio Pulitzer y se convertiría en un *best seller*.

Aún se debe seguir lamentando también el primer editor de David Foster Wallace, Gerry Howard, de Norton Company, quien le pedía, sin mucho éxito, que añadiera un final a *La escoba del sistema*, la primera novela de Wallace, y que pensara en la «física de la lectura», esto es, en el «conjunto de valores del lector, sus tolerancias, sus capacidades y sus niveles de paciencia», algo que, quien se decide por el «rudo negocio de escribir para otros», debe tener en cuenta.⁹³⁰ Norton publicó aquella primera novela y la primera colección de cuentos de Wallace, *La niña con el pelo raro*, apoyando así el inicio de lo que intuía, acertadamente, como una brillante carrera, pero no se arriesgó lo suficiente y finalmente fue Michael Pietsch quien ganó la apuesta de *La broma infinita* (Little, Brown & Co le ofreció a Wallace 80.000 dólares de adelanto frente a los 35.000 que le ofrecía Norton). El resto es historia.

Podríamos seguir abundando en las turbulentas relaciones entre autores en busca de editores, autores molestos con sus editores, o autores encantados con sus editores y viceversa, pero es una tarea que, de momento, no nos corresponde.⁹³¹ Podríamos aventurarnos en ampliar la lista con ejemplos de novelas rechazadas que finalmente fueron grandes éxitos,⁹³² pero ni todas esas novelas fueron inicialmente descartadas por aburridas ni podríamos defender que todas las novelas que efectivamente sí lo son son grandes novelas incomprendidas que merecen la oportunidad de una editorial arriesgada. Lo que pretenden estas líneas, más escuetas de lo deseado,⁹³³ es enfatizar la importancia que también tuvo y tiene el editor en el desarrollo de una estética como esta del aburrimiento en la narrativa contemporánea pues, sin la confianza que muchos de ellos depositaron y depositan en el trabajo de autores⁹³⁴ que rompen con la tradición, que

⁹³⁰ Max (2013: 70).

⁹³¹ Un excelente resumen de esas relaciones (turbulentas, pero también amistosas, paternas e incluso peligrosas, como en el caso de Rushdie) puede encontrarse en el ensayo «Lo peor no son los autores», donde Aparicio Maydeu (2021) recupera algunas anécdotas sobre escritores y sus editores (Kafka y Meyer, Munro y Gibson, Allende y Goerner, Hemingway y Wolfe con Perkins, Delibes con Vergés,...) con una, sin duda provechosa, bibliografía para seguir profundizando en este tema.

⁹³² Ver, al respecto, García Ureta (2011).

⁹³³ La bibliografía y artículos, como decíamos, es abundante, pero en conversaciones con el director de esta tesis se decidió dejar tan solo el planteamiento como una de las líneas fundamentales en el estudio de la estética del aburrimiento en la narrativa contemporánea y cuya investigación y desarrollo, por falta de tiempo, tendrá que posponerse a futuras investigaciones.

⁹³⁴ Más aún cuando se trata de autores como Thomas Bernhard, cuyo carácter parecía aún más complejo que su obra lo que convierte a su editor, Sigfried Unseld, en todo un ejemplo de paciencia y buena voluntad. Ver Bernhard (2012b).

buscan respuestas de un modo diferente al establecido, de un modo a veces caótico, otras veces enrevesado, complejo e incluso ininteligible o aparentemente vacío, la experiencia del aburrimiento en la literatura no sería posible. Por otro lado, también es justo añadir que gran parte de los beneficios de los editores de los autores aquí mencionados se debe no solo al genio y el talento que despliegan en su narrativa sino también a su tenacidad en la defensa de un posicionamiento literario, en un no ceder a la tentación de las demandas comerciales. En definitiva, como dice Aparicio Maydeu, autores y editores «no es que estén condenados a entenderse, es que no existen el uno sin el otro».⁹³⁵

Regresando, para concluir, al lector y la recompensa que apostar por el aburrimiento conlleva, insistiremos en que se trata de un esfuerzo que aunque en ocasiones deviene en desesperación —como la que llevó a Malcolm a *descuartizar* la novela de Stein—, lo que propone es transformar el ejercicio de comprensión e interpretación en el de intervención. El lector ya no puede conformarse con ser pasivo, ya no puede ser un mero observador de lo que ocurre en la novela porque, entre otras cosas, puede ser que no esté ocurriendo nada. Pero, como decía Ashbery, la perseverancia en la lectura también tiene, como en la vida, sus recompensas. Del mismo modo que al emerger de repente en un altiplano podemos observar, con orgullo, la distancia que hemos recorrido hasta llegar allí, «la repentina irrupción de claridad [se refiere al trabajo de Stein, pero podemos trasladarlo para hablar de las narrativas del aburrimiento] probablemente sea una experiencia estética». Una experiencia que, y con esto regresamos a Bajtín con quien abrimos el capítulo, podemos aplicar a la vida real, de modo que «el problema estético [sería] un microcosmos de todos los problemas humanos».⁹³⁶

⁹³⁵ Aparicio Maydeu (2021: 52).

⁹³⁶ Ashbery (1957: s/p).

CAPÍTULO VII: ESCRIBIR/LEER SOBRE NADA Y NO MORIR DE ABURRIMIENTO

—Mi novela no tendrá un asunto. Sí, ya lo sé; parece una estupidez lo que estoy diciendo. Pongamos, si ustedes lo prefieren, que no tendrá «un» asunto... «Un trozo de vida», decía la escuela naturalista... Enténdanme bien: quisiera incluirlo todo en esa novela [...]

—Mi buen amigo, hará usted morir de aburrimiento a sus lectores —dijo Laura [...].

ANDRÉ GIDE, *Los monederos falsos*.

Lo que me gustaría escribir es un libro sobre nada

GUSTAVE FLAUBERT — Carta a Loise Colet, 16 de enero de 1852.

No hay, al principio, nada. Nada. Las calles mudas, desiertas, cocinándose al sol y arriba, mustio, ceniciento, sin una sola nube, lleno de astillas ardientes, el cielo.

JUAN JOSÉ SAER — *Nadie nada nunca*.

No hay nada que expresar, nada con lo que expresarlo, nada desde lo que expresarlo, ningún deseo de expresarlo, al margen de la obligación de hacerlo.

SAMUEL BECKETT — *Three Dialogues*

¿A quién puede interesarle las vueltas y revueltas que da un personaje «entre sábanas y en procura del sueño esquivo»? cuentan que se quejó André Gide al leer el manuscrito de la que después sería la obra magna de Proust.⁹³⁷ Una narración sin lógica construida sobre una base de excursos y digresiones rizomáticas que dan vueltas y más vueltas, vueltas y revueltas, criticaba Gide, y de nuevo vueltas y más vueltas hasta que el lector, cansado se planta: pero, vamos a ver, ¿cuál es la historia?, ¿quién puede seguir el hilo narrativo de un texto que carece de presentación, nudo y desenlace y que, además, no sigue un orden cronológico? Parece que, a juzgar por las críticas, este intento de Proust de romper con la tradición predominante, esta forma de narrar

debió de resultarles francamente incómoda, por no decir disuasoria, a los lectores de su tiempo, y el relato constantemente diferido, interrumpido y fragmentado por el regodeo solipsista y por la complacencia estética del narrador proustiano, llevó *al lector sólo ávido de acción al aburrimiento*.⁹³⁸

⁹³⁷ En Onetti (1995: 121).

⁹³⁸ Aparicio Maydeu (2011: 261). El énfasis es mío.

No avanza, parece que el tiempo no avanza, o lo hace de un modo demasiado lento: se alarga para desesperación del lector «ávido de acción», como bien dice Aparicio Maydeu. Según William James, nos aburrimos cuando «en virtud del relativo vacío del contenido de un lapso de tiempo, dirigimos la atención al paso del tiempo mismo»,⁹³⁹ y, en ese sentido, podríamos decir que es algo que Proust consigue con su relato y sus digresiones interminables. El aburrimiento de estos lectores, si lo relacionamos con las palabras de James, surgiría del cuestionamiento que el relato hace de una temporalidad asumida tradicionalmente como una línea continua, progresiva, que nos lleva siempre a algo nuevo, algo que está aún por descubrir. La interrupción de esta línea, el rodeo, la destrucción de la dinámica progresiva a la que el narrador reta, ya sea ralentizando o acelerando el tiempo, podría tener, precisamente como objetivo, según Ricoeur, «reconfigurar la temporalidad ordinaria»⁹⁴⁰ lo que, inevitablemente, genera una sensación de extrañamiento/aburrimiento en el lector acostumbrado a otro tipo de ritmos o procesos temporales. De esa manera, recuperamos de nuevo las palabras de Ashbery con las que defiende que si esos trabajos nos parecen tremendamente complejos, ilegibles (o aburridos, añadimos nosotros), no se debe solo a la complejidad de la vida que retratan sino también a la imitación que incorporan del ritmo de la vida «*en un intento de dirigir nuestra atención hacia otro aspecto de su verdadera naturaleza*», de manera que así como cada aliento que tomamos altera nuestro devenir, «el proceso interminable de elaboración» de estos escritores «parece obedecer a algún impulso rítmico que subyace en el fondo de todo lo que está pasando».⁹⁴¹ El poeta se refería a la literatura de Gertrude Stein y Henry James, pero, creo, podríamos extender su defensa a muchos de los autores que estamos tratando.

No es posible, dice Safransky, hablar de una sensación real de tiempo vacío pues «el tiempo es la duración de sucesos» y siempre ocurre algo. Si sentimos lo contrario es porque «ningún interés vivo se vincula a los sucesos»,⁹⁴² por lo que podríamos pensar que no se trata tanto de una ausencia de sucesos o acontecimientos, sino que lo lento, lo pausado, lo diferido va anulando el posible interés por contradecir de alguna manera nuestras expectativas temporales. Ya hemos hablado de la dialéctica entre aburrimiento e interés y cómo lo interesante puede ser, precisamente, por qué y cómo nos aburrimos por lo que nos detendremos, ahora, brevemente, en esa sensación de tiempo detenido o vacío, ese cuestionamiento de la temporalidad que venían defendiendo y transmitiendo las narrativas dominantes. Como destaca Rosa, los escritores,

[...] desde Shakespeare a Rousseau, y de Marx a Marinetti, pasando por Charles Baudelaire, Goethe, Proust o Thomas Mann, casi invariablemente observan (siempre con asombro, pero muy a menudo con gran preocupación) la aceleración de la vida social y, de hecho, la transformación acelerada del mundo material, social y espiritual.

⁹³⁹ *Perception of time* (1893), citado en Safranski (2017: 24).

⁹⁴⁰ Ricoeur (2008: 535).

⁹⁴¹ Ashbery (1957: s/p). Resaltado mío.

⁹⁴² Safranski (2017: 24).

Esa sensación de aceleración que, como ya escribió Octavio Paz, caracterizó a la modernidad⁹⁴³ también motivaría una concienzuda reflexión sobre nuestra relación con el paso del tiempo en una época en la que, como expresarían Marx y Engels y posteriormente Berman, da la sensación de que «todo lo sólido se desvanece en el aire».⁹⁴⁴ El incremento de la vida nerviosa de los ciudadanos, advertido por Simmel a principios del siglo XX y cuya consecuencia más inmediata sería un insoportable estado de neurastenia o indolencia, se había ido conjugando, además, con el discurso materialista que paulatinamente fue convenciendo de que la pérdida del tiempo es, como diría Weber y así como lo fue la acedia en su tiempo, el pecado más mortal que puede cometer el individuo urbanita.

Nos aburrimos cuando sentimos que no pasa nada nuevo y el tiempo, entonces, se *alarga* sobremanera provocándonos, además de aburrimiento, un incómodo desasosiego. Entonces, podríamos preguntarnos, ¿resulta aburrida una novela si en el tratamiento que hace del tiempo el autor se excede en el uso de la retórica de la *durée*?⁹⁴⁵ De acuerdo con Ricoeur, para quien «el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo»⁹⁴⁶ o, dicho de otra manera, «la temporalidad es llevada al lenguaje en la medida en que este configura y refigura la experiencia temporal»,⁹⁴⁷ novelas como *En busca del tiempo perdido*, pero también otras coetáneas, como *La montaña mágica*, de Thomas Mann o *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf —que el filósofo toma como casos de estudio para su análisis—, pero también novelas posteriores como *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, o *La ciénaga definitiva*, de Giorgio Manganelli y, pienso, la trilogía de Beckett o las novelas de Thomas Bernhard, entre otras, estarían, entre otras cosas, resignificando nuestra concepción del tiempo y generando una experiencia lectora que podríamos relacionar con la estética del aburrimiento, así como con la posibilidad que esta nos ofrece para reflexionar sobre nuestras expectativas de novedad y nuestra idea moderna del tiempo como cambio continuo.⁹⁴⁸

Podríamos relacionar este tipo de aburrimiento moderno con el concepto de alienación que Rosa recupera en su estudio considerándolo indicador de «una profunda distorsión estructural de las relaciones entre el sí mismo y el mundo»,⁹⁴⁹ una distorsión que, como hemos visto con anterioridad, también experimenta el sujeto aburrido, quien siente

⁹⁴³ Ver Paz (1990).

⁹⁴⁴ Ver Berman (2014)

⁹⁴⁵ En conversación personal con el professor de esta tesis, Javier Aparicio Maydeu, se plantearon tres situaciones narratológicas que, en relación con el tiempo, podrían provocar aburrimiento: 1) cuando el autor se excede en la retórica de la *durée*, como ocurre, por ejemplo, con algunas novelas de Marguerite Duras; 2) cuando el autor decide abusar de la elipsis, obligando, en cierto modo, al lector a realizar un mayor esfuerzo de cooperación elocutiva; 3) cuando el autor abusa de las prolepsis y la analepsis. En este caso, el tiempo ya no es un arma con la que dilatar la *durée* o eludir información, sino que se generaría una línea temporal fragmentada y constantemente interrumpida que puede llegar a generar confusión, dificultad y, quizás también, aburrimiento.

⁹⁴⁶ Ricoeur (2004: 113).

⁹⁴⁷ Ricoeur (2004: 115).

⁹⁴⁸ Ver Paz (1990: 52).

⁹⁴⁹ Rosa (2016: 148).

igualmente una sensación de desarraigo al no encontrar en el mundo nada que le interese o motive su impulso vital, como lo llamaba Kant pese a ese insostenible «deseo de desear», de acuerdo con Tolstoi.⁹⁵⁰ Basándonos en sus ideas, es posible trasladar el fenómeno de la «paradoja subjetiva del tiempo»⁹⁵¹ a la experiencia lectora puesto que del mismo modo que sentimos que el tiempo pasa generalmente rápido cuando se disfruta de «muchas sensaciones nuevas, intensas y estimulantes», sentiremos que la historia que leemos avanza a un ritmo adecuado cuando las anécdotas fluyen, los acontecimientos se suceden y nos conducen hacia un final reconfortante y resolutivo. No hace falta insistir mucho en que lo contrario ocurrirá cuando la novela carezca de acontecimientos *estimulantes* y la narración se detenga y regodee en aspectos banales aparentemente irrelevantes para el desarrollo de la trama —si es que siquiera hay una trama o que haya un abuso de elipsis que obliguen al lector a realizar un mayor esfuerzo de cooperación elocutiva. Como explica Bal, jugar o experimentar con la ordenación de secuencias es una manera de «centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento, indicar la sutil diferencia entre lo esperado y lo que se realiza y muchas más cosas»,⁹⁵² pero también una manera de implicar al lector, de retarle a un juego que, una vez más confirmaría el artificio del uso del aburrimiento como estrategia literaria para provocar en el lector los síntomas de un estado que lo enfrenta a su concepción del tiempo y a sus ideas preconcebidas de lo narratológicamente correcto.

En el caso de Proust, Mann o Woolf, cuyas novelas son fábulas del tiempo para Ricoeur,⁹⁵³ la experiencia del tiempo narrativo y los síntomas de aburrimiento que estos juegos o experimentaciones pudieran provocar durante la experiencia lectora responderían no sólo a ese cuestionamiento de la temporalidad lineal hasta entonces predominante en los relatos de ficción, sino también a la complejidad o ininteligibilidad que este nuevo modo de narrar suponía y que dificulta, como veíamos en capítulos anteriores, la comprensión e interpretación del conjunto de la obra. Hay, como ya vimos en los anteriores capítulos, un interés de estos autores, incluimos en el grupo a Joyce y Stein, por entender, a la luz del psicoanálisis de Freud y del concepto del flujo de la conciencia de James, los procesos cognitivos: «la gente rara vez piensa de forma lineal [...] tendemos a pensar a “sacudidas” o a base de “chapoteos” como [Woolf] diría, es decir, por medio de estremecimientos verbales que constituyen un reflejo de los “torbellinos emocionales” que nos habitan y que son cualquier cosa menos lineales».⁹⁵⁴ Todo lo que no sea linealidad en la narración, por tanto, podríamos deducir, puede llegar a provocar aburrimiento.

Ahora bien, todo esto, incluido el flujo de la conciencia, se complejiza aún más en el mundo tardomoderno en el que la velocidad del tren o del automóvil apenas supone ya el

⁹⁵⁰ Tolstoi (2013).

⁹⁵¹ Rosa (2016: 148).

⁹⁵² Bal (2009: 60-61)

⁹⁵³ Ver Ricoeur (2008).

⁹⁵⁴ Watson (2014: 350).

menor sobresalto, sino que es la satisfacción instantánea de novedad lo que marca el ritmo de unas vidas en las que siempre hay algo que hacer, en las que siempre estamos ocupados y si no, lo procuramos nosotros. El entretenimiento y el multitasking, reflexionábamos al principio del trabajo, no han paliado nuestra sensación de aburrimiento, sino más bien pareciera lo contrario: se ha intensificado esa necesidad de búsqueda desesperada de novedad. El problema, plantea Rosa, es que ese estar siempre ocupados ocurre en «episodios aislados de acción y experiencia que no se relacionan entre sí de manera integrada ni significativa» por lo que al final del día o al día siguiente «apenas nos acordamos de haber estado ahí». No tenemos ni promovemos experiencias «que dejan huella [...] que tocan y modifican lo que somos».⁹⁵⁵ Esto explicaría por qué, pese a la abundancia de actividades y opciones de entretenimiento, pese a que recurramos a la inmortalización de esos momentos vividos (mucho más fácil a partir de los teléfonos inteligentes y las redes sociales), siempre sentimos una ausencia, una carencia de algo que no logramos identificar pero que nos convence de que no estamos “aprovechando bien el tiempo”, la vida se nos va y apenas nos damos cuenta. Una angustia del tiempo, un *tempus fugit* sobredimensionado, que, para Rosa, se debe a una falta de apropiación real de ese tiempo y de nuestras propias acciones: «no logramos hacer que el tiempo de nuestras experiencias sea “nuestro” tiempo»,⁹⁵⁶ nos sigue resultando extraño, y eso nos conducirá, sospecha, con más o menos gravedad, a una sensación de autoalienación en la que nuestra cada vez menor capacidad de prestar atención tendrá, como bien advirtió David Foster Wallace en sus novelas, mucho que ver. Esta menor capacidad de prestar atención ha derivado en unos nuevos modos de lecturas, sobre todo a partir de las ediciones digitales de los libros o ebooks y del surgimiento de lo que algunos consideran nuevos géneros literarios en la Red (hiperficción, cibernovela, etc) que, como veíamos en el capítulo IV, suponen todo un desafío no solo para la inmersión lectora, sino para la comprensión y la inteligibilidad del discurso lo que le añadiría una nueva dimensión a la estética del aburrimiento.⁹⁵⁷

Nihilismo, aburrimiento y la «deprimición» de las palabras

Los textos de la posmodernidad,⁹⁵⁸ que entenderemos como una modernidad incrédula de la razón absoluta y desencantada del progreso, se caracterizarán por la obsesión con el relativismo, con la fragmentación y la ruptura; relatos donde la metanarratividad, el dialogismo textual, el *double coding* y la ironía intertextual⁹⁵⁹ se confabulan, en algunos casos, con la estética del aburrimiento para destruir, más que construir, las historias y evidenciando así esa incapacidad de concentración, esa falta de atención, esa, como diría Rosa, autoalienación a la que nos conducen los ritmos frenéticos y despersonalizados del

⁹⁵⁵ Rosa (2016: 168).

⁹⁵⁶ Rosa (2016: 170).

⁹⁵⁷ Una nueva dimensión a la que, como ya avisábamos en el capítulo IV no podremos dedicarle aquí todo el espacio que se merece, pero que quedará pendiente para futuras investigaciones.

⁹⁵⁸ Ver Anderson (2016)

⁹⁵⁹ Ver Eco (2002)

capitalismo. El terror, diría Lyotard, «está ligado a la privación de la luz: miedo a la oscuridad; privación del otro: miedo a la soledad; privación del lenguaje, miedo al silencio; privación del objeto, miedo al vacío; privación de la vida: miedo a la muerte. Lo que es terrorífico es que deje de ocurrir lo que ocurre».⁹⁶⁰ Y si lo que se supone que debe ocurrir —que es todo, a cada minuto, a cada hora— deja de ocurrir, todo se detiene: nada es.⁹⁶¹

Sin embargo, la estética del aburrimiento parece cuestionar esa nada. Siempre hay algo que se opone a un vacío que, en realidad, como decía Safransky del tiempo, es imposible: un sonido, un olor, una imagen, un objeto, unas páginas, el lenguaje, aunque este sea caótico, aunque parezca descomponerse y la lógica se vuelva caprichosa cuando no ausente. Siempre hay algo, siempre hay tiempo, aunque sintamos que se detiene situándonos en un abismo vertiginoso, aunque nuestro impulso decaiga y deje de mostrar interés ante lo que aparentemente no nos dice nada, ante la ausencia de sentido que tanto nos desasosiega. La solución se nos antoja fácil: deja de mirar la pintura, cambia de canal, sal de la sala, cierra el libro, busca algo nuevo (rápido). Abandonar es una opción, pero hay otra: presta atención precisamente a eso que la obra parece estar diciendo: «¿estás seguro de que aquí no hay nada?».

*Qué pasa cuando no pasa nada*⁹⁶² es la pregunta y al mismo tiempo el origen del estudio que hace Greice Schneider sobre el aburrimiento en los cómics contemporáneos en el que analiza cómo la exploración del aburrimiento y de la vida cotidiana se volvió tendencia en la década de los noventa del siglo pasado. Al igual que ocurrió con la novela, esta estética, dice, surgió como una reacción a la tradición que hasta entonces había dominado este género narrativo y en la que la concatenación de acontecimientos dominaba el discurso. Hay, en los autores que analiza, una crítica hacia la cultura de la aceleración social y el entretenimiento masivo a partir de estrategias narrativas con las que deliberadamente ralentizan el discurso, lo complejizan y con las que intensifican la demanda de atención por parte del lector hacia detalles que pudieran parecer insignificantes y, por tanto, aburridos.⁹⁶³ En la literatura, esta reacción contra la tradición se inició antes y eso nos permite situar los orígenes de una estética del aburrimiento en torno al *fin de siècle*. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, de la que ya hablamos en la primera parte, pero también *Anna Karenina* de León Tolstoi, o el personaje teatral de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen son, a menudo, consideradas dramatizaciones paradigmáticas del aburrimiento en la literatura decimonónica, historias en las que la

⁹⁶⁰ Lyotard (1984: 40).

⁹⁶¹ Ver Hutchings (1995).

⁹⁶² Schneider (2016).

⁹⁶³ Esta crítica es especialmente notable en los cómics de Chris Ware, cuyo culto a la «dificultad, la lentitud y la falta de acontecimientos reproduce esa posición de inquietud hacia la cultura de masas, presentando una clara aversión hacia la idea de ser ‘acarreados’ pasivamente por la industria del entretenimiento. Este rechazo a la inmersión fácil afecta directamente a la forma en la que Ware crea sus cómics, recompensando solo la lectura paciente y meticulosa, y llamando continuamente la atención hacia el artefacto mismo». Scheider (2016: 193).

única acción posible es la inacción de sus protagonistas,⁹⁶⁴ sumidas en un aburrimiento que se considera efecto de su posición social como mujeres burguesas —y que algunos autores han relacionado también con actitudes nihilistas.⁹⁶⁵ No ocurre “nada” en *The making of Americans*, como tampoco ocurre “nada” en *Ulises* o en *La señora Dalloway*, como estudiamos en los capítulos anteriores. Nada, escrito entre comillas, pues como también se trató de mostrar, esa nada que aburre a muchos lectores, es, para otros, una nada muy interesante. Entre las estrategias narrativas con la que los escritores ralentizan el discurso o lo complejizan veíamos el uso de la repetición, de la monotonía y la complejidad que, en ocasiones, no es tan deliberada sino consecuencia de una renovación de las fórmulas narratológicas, así como una reivindicación de lo banal que se intensificaría en el periodo de posguerra con el denominado proceso de desnovelización de la novela⁹⁶⁶ y, especialmente, con los representantes del movimiento denominado *nouveau roman*, a quienes acusaron de crear un «producto de laboratorio, frío, objetivo, textual y minoritario, apto sobre todo para estudiantes en mal de tesis o de paradojas estructurales».⁹⁶⁷

En su estudio sobre el aburrimiento, el profesor Barry Sandywell destaca *Oblomov*, de Ivan Goncharov, como la primera y más acertada fenomenología literaria de este fenómeno, y su protagonista, Ilya Ilyich Oblomov, cuyo fútil intento de escapar del compromiso de la vida consiste en subsistir en un «estado inerte de absoluta inacción, una especie de ‘muerte-en-vida o vida-como-muerte», es el «santo patrono» de este estado afectivo.⁹⁶⁸ Estados similares a este aburrimiento de Oblomov podrían identificarse en los personajes de algunas de las principales obras teatrales de Chejov, como en el *Tío Vania*, *Las tres hermanas* o *El jardín de los cerezos*, donde además de amor y deseos, se perfilan la anatomía de la inercia, del desasosiego y de la lasitud, del tedio de la vida cotidiana o de la pérdida del compromiso social y de los valores morales; un «aburrimiento radical» cuyo mejor representante, insiste Sandywell, sigue siendo Oblomov y que también penetraría en las letras europeas: «de Joseph Conrad a Emile Cioran, [pasando por] el mundo inventado de Kafka y el universo ficticio de Samuel Beckett»,⁹⁶⁹ y entendido como un efecto de la inmovilidad, la parálisis, la impotencia y la frustración de un mundo cada vez más caótico y carente de sentido en el que

lo que queda de acción es el ‘recordatorio’ solipsista de un narcisismo autoabsorbente despegado de cualquier socialización vital, diálogo o diferencia, un espacio vacío donde el Ego no tiene nada que hacer excepto contemplar su propia inactividad e impotencia.⁹⁷⁰

⁹⁶⁴ Ya vimos anteriormente cómo este aburrimiento ‘femenino’ fue después popularizado como ‘bovarismo’.

⁹⁶⁵ Ver Lisi (2018).

⁹⁶⁶ Aunque este proceso de desnovelización había comenzado mucho antes (e incluso parecería que corre paralelo a la historia de la novela misma).

⁹⁶⁷ Conte (1988)

⁹⁶⁸ Sandywell (2017: s/p)

⁹⁶⁹ Sandywell (2017: s/p).

⁹⁷⁰ Sandywell (2017: s/p).

Nihilismo y aburrimiento (el tipo de aburrimiento denominado existencial, profundo o sublime [*tiefe langeweile*]) comparten, efectivamente, algunos síntomas, tales como la inactividad, la apatía, el letargo y la desolación ante el sinsentido de la vida. Para Sandywell, la lasitud que deriva del aburrimiento lo conectaría directamente con la psicopatología de la depresión crónica, con la angustia y con el nihilismo. Un nihilismo, habría que aclarar, que tanto en Sandywell como en otros autores que han intentado emparejar ambos fenómenos,⁹⁷¹ se corresponde más con el movimiento cultural que surgió durante el periodo de posguerra que propiamente con la filosofía nietzscheana, a la luz de la cual el nihilismo adquiere unas dimensiones mucho más radicales que comprometen los fundamentos mismos de la civilización occidental.⁹⁷² En ese sentido, estos críticos se refieren a un nihilismo que se asociaría con la creencia en que todos los valores se han perdido y nada puede saberse o comunicarse. No hay nada, nada que hacer, nada que decir, nada que aportar, por lo que lo único que queda es precisamente no hacer nada, como Oblomov, o como también decide (no) hacer Bartleby,⁹⁷³ quien se planta instaurando así toda una tradición de «no hacedores»:

a menudo la inacción era decisiva, lo mismo que, en general, la inacción era siempre más decisiva que lo contrario de la inacción. No hacer algo y, con ello, hacer algo, dijo al parecer. No hacer algo, por ejemplo, que se podría hacer y de lo que se dice (¡por todas partes!) que se debería hacer, era, decía un progreso.⁹⁷⁴

Un progreso paralizante puesto que conduce a la nada, pero también podría considerarse una no acción reaccionaria que el protagonista de *La calera* [*Das Kalkwerk*], de Thomas Bernhard, manifiesta a través de su incapacidad de escribir un estudio sobre el oído en el que lleva años trabajando:

Escribirlo, sencillamente escribirlo, pensaba siempre, ese pensamiento, escribir sencillamente el estudio, sentarse y escribirlo, era lo que llenaba por completo su existencia, decía, no ya el pensamiento en el estudio, sólo el pensamiento de escribir el estudio, de escribir, de un instante al otro, el estudio; sin embargo, cuanto más obsesionado estaba por ese pensamiento, decía, tanto más imposible le resultaba escribir el estudio. La dificultad, en efecto, no consistía en tener algo en la cabeza, decía [...] Mientras que en las cabezas de los hombres había lo más inmenso, decía, en sus papeles sólo había siempre las cosas más lamentables, ridículas, más deplorables.⁹⁷⁵

Pensar en que tenía que escribir el estudio era lo que le daba sentido a la vida de Konrad, pero, sin embargo, no consigue pasar a la acción⁹⁷⁶ —culpará a sus padres, a la educación

⁹⁷¹ Ver Goeke (2017) o Frederiksen (2020).

⁹⁷² Ver «La génesis del nihilismo europeo» y «Nihilismo sin tragedia», en Muñoz (2002); y Pérez-Borbujo (2011).

⁹⁷³ «Bartleby, el escribiente», cuento de Herman Melville, publicado en 1853.

⁹⁷⁴ Bernhard (2003:83)

⁹⁷⁵ Bernhard (2003: 80-81).

⁹⁷⁶ Inevitable no relacionarlo con los bloqueos de Kafka. Sobre las afinidades entre ambos autores, ver Fetz (1988)

recibida, a la intranquilidad que le produce la tranquilidad, etc.— e incluso cuando logra escribir en sus sueños, el resultado es igualmente nulo pues en ellos su mujer destruye el trabajo, volviendo, como Sísifo, a tener que empezar desde cero. No lo hace, no puede escribirlo pese a que escribirlo es el pensamiento que le da sentido a su vida y al mismo tiempo, el que la paraliza⁹⁷⁷ o, quizás sea el temor a no poder escribir más que un estudio ridículo o lamentable, como le ocurre, dice, a la mayoría de los hombres: «Las palabras echan a perder lo que se piensa, el papel ridiculiza lo que se piensa [...] De una cosa inmensa, el papel hacía una cosa accesorio, una ridiculez [...] Las palabras lo demolían todo [...] la *deprimición* resulta de las palabras y de nada más».⁹⁷⁸ El lenguaje lo destruye todo y, como demostrará el autor austriaco, también es posible destruir el lenguaje.

En su libro *El hombre en busca de sentido* (1946), Victor Frankl cuenta que una de las razones que lo mantuvieron aferrado a la vida era la esperanza de publicar la obra en la que había estado trabajando los últimos años y cuyo manuscrito se había perdido durante su proceso de captura. Pensar en que lo publicaría, aunque tuviera que reescribirlo de nuevo de memoria lo impulsaba a seguir viviendo del mismo modo que para Konrad el pensamiento de escribir su estudio sobre el oído «llenaba por completo su existencia». Frankl, y quizás aquí podríamos relacionar sus ideas con Bernhard,⁹⁷⁹ considera la narrativa una herramienta básica para la búsqueda del sentido: sugiere ver la vida como un conjunto de pequeños esfuerzos que se combinan de un modo acumulativo para ayudarnos a descubrir y experimentar su valor central que solo puede ser descrito con palabras. En este contexto, relaciona el descubrimiento del sentido existencial con la estructura básica y con los efectos de la narrativa de modo que la perspectiva del tiempo que tiene un individuo se compararía con una escena aislada de una trama mucho mayor de la que formaría parte y en la que debe encajar. La búsqueda de sentido impulsará al individuo a ir de un momento a otro a lo largo de la vida del mismo modo que, por ejemplo, en una película se nos van presentando «miles y miles de imágenes individuales, cada una de ellas con un sentido y un significado concreto».⁹⁸⁰ Sin embargo, dice Frankl, no entenderemos el sentido completo de la película hasta que lleguemos al final, ni podremos entender el final si no hemos entendido cada una de las imágenes que lo preceden. Pero ¿qué ocurre si, precisamente, lo que se trata de evitar es llegar al final, equiparable, siguiendo la metáfora de Frankl, con la muerte? La escritura infinita, esa que evita llegar a un cierre o clausura, se convertiría, entonces, en una manera de aplazar lo inevitable, la muerte, el fin. El «verdadero objetivo es escapar del futuro, repleto de peligros y amenazas entre los que la muerte es la definitiva», escribe Peter Szondi.⁹⁸¹ Ocupado en la rememoración del pasado, la escritura de Bernhard se podría entender como una forma de esquivar el presente en el que todo se presenta como desamparo — puesto que todo es, ininterrumpidamente, como dirá el protagonista de *La calera*, un

⁹⁷⁷ La parálisis causada por la auto-reflexión obsesiva y la respuesta estética de Bernhard ante ella ha sido estudiada, como ya se ha comentado, por Barry (1988).

⁹⁷⁸ Bernhard (2003: 138).

⁹⁷⁹ Y también con Wallace, como hace Goeke (2017), de quien extraemos estas reflexiones, y a cuyo estudio aludiremos en breve.

⁹⁸⁰ Frankl (1985: 168).

⁹⁸¹ Citado en Stables (2015: 46).

absoluto que amenaza con aniquilarnos—,⁹⁸² y posponer así, aunque solo sea por un momento, la muerte.⁹⁸³

Lo ineluctable de la muerte es, para los personajes de Bernhard, una especie de pesadilla que se promueve y exagera con un exacerbado sentido de la autoconciencia: están, como dice Barry, atormentados por y al mismo tiempo se revelan contra la conciencia de saber que la extinción del individuo es inevitable. Esa conciencia que según Camus debería permanecer en el absurdo, produce, como manifiestan los personajes de Bernhard, un trastorno ya pre-diagnosticado por Dostoievsky que paraliza la voluntad e incapacita para actuar, como veíamos anteriormente, pero no sólo físicamente, sino también discursivamente: una forma cíclica o en espiral⁹⁸⁴ en el que pareciera que solo la mente sigue avanzando a través de un sistema de repetición por el que se presenta en primer lugar un contenido que se irá repitiendo, a menudo contradictoriamente, de diferentes maneras, con diferentes énfasis o desde otras perspectivas, y en el que el *continuum* narrativo se ve constantemente interrumpido cuestionando así cualquier posible acercamiento a la verdad (destaca, también, el constante recurso a la expresión «al parecer», difuminando si no haciendo imposible cualquier posibilidad de evidencia o verdad). La unidad del discurso desaparece entonces en una hipérbole incontrolada, en una inversión o en una contradicción interna.⁹⁸⁵

Leventhal identifica cuatro técnicas retóricas primarias en la narrativa de Bernhard que podríamos relacionar también con la estética del aburrimiento. Algunas ya se han sugerido en capítulos anteriores, como la densidad sintáctico-semántica o la circunvolución discursiva en espiral, y añade la intensificación semántica y una ruptura abrupta, con frecuencia incoherente, del discurso⁹⁸⁶ que también vimos en Beckett en el capítulo anterior. Aunque Leventhal se refiere concretamente a la novela *La calera*, los lectores de Bernhard sabrán que estas cuatro técnicas estilísticas son recurrentes en toda la prosa bernhardiana que, en palabras de Meyerhofer,

consiste normalmente en soliloquios monomaniacos que son en realidad excavaciones arqueológicas en el paisaje mental de alguna figura central obsesiva que ha sido conducida a la locura y/o al suicidio. Relaciones lacerantes, *parálisis de la voluntad creativa*, deformidades físicas o incluso la naturaleza misma impulsa a estos protagonistas hacia un aislamiento autodestructivo donde ellos, conscientes y desafiantes, confunden la línea que separa la realidad interior de la exterior, y donde gradualmente sucumben. La dilatada, aunque controlada, repetición de oraciones en la prosa de Bernhard imita de una manera casi musical *la circularidad y la*

⁹⁸² Bernhard (2003: 83): «A menudo, alguien como él, buscaba amparo, pero no lo encontraba porque todo, decía, era desamparo. Todo era para él ininterrumpidamente, decía, un absoluto que amenazaba aniquilarlo».

⁹⁸³ Cf. Stables (2015: 46).

⁹⁸⁴ Leventhal (1988).

⁹⁸⁵ Pedretti (2013) considera este modo de narrar como parte de una «retórica de la incertidumbre», refiriéndose a Beckett, quien también recurre a estos cuestionamientos de la verdad y del sentido, como vimos en el capítulo anterior.

⁹⁸⁶ Leventhal (1988: 22-23).

hipertrofia que es tematizada, procesos de una mente que no está ya en control de sí misma.⁹⁸⁷

En alguna ocasión, Bernhard declaró que escribir, para él, era tanto la búsqueda del origen de su desastre personal como un intento —*sisifeano*— de mantener el equilibrio ante la desesperación. Escribir, entonces, sugiere Meyerhofer, es para Bernhard una forma de terapia, pero «una terapia desarrollada en una sesión interminable, puesto que no hay cura» y, de hecho, en una entrevista, Bernhard se comparó con un cirujano que desesperadamente trata de extirparse a sí mismo los tumores cancerígenos que le van creciendo y que reaparecen tan rápido como los elimina.⁹⁸⁸ Para Huntemann, la forma de narrar de Bernhard podría definirse como como *Rollenprosa* o «prosa enrollada»⁹⁸⁹ en la que podemos distinguir un movimiento similar a una espiral en la que el autor y su biografía se aproximan y se alejan de los textos adoptando un rol participativo en la narrativa. Dierick se apoya en esta teoría de Huntemann y en la función del receptor de estos mensajes (alguien que se presume ahí, aunque en ocasiones no se sepa con claridad quién es) para defender que ese intercambio de mensajes pudiera asemejarse a una sesión psicoanalítica (aunque aclara que no necesariamente Bernhard adoptó este esquema de manera voluntaria). En su opinión, los textos de Bernhard, en su mayoría «monólogos abrumadores» son egocéntricos y principalmente nacidos de la necesidad de confrontarse uno mismo con su identidad y su historia (interior, como pensamiento; exterior, como experiencia y entorno).⁹⁹⁰

Esta confrontación constante está sometida, a su vez, a continuas correcciones, dando lugar a una sedimentación de aseveraciones que generan lo que Salaris denomina «fossilización nominal»,⁹⁹¹ esto es, las palabras ya no conducen a un desgaste, sino que la intensidad sonora que van adquiriendo imposibilita cualquier posibilidad de definición:

Toda afirmación contundente puede hacia el final revertirse y negarse con determinación, generando así una fuerte vacilación sobre el lenguaje e instaurando la contradicción como movimiento típico de la prosa bernhardiana⁹⁹²

Esta contradicción que se aleja de la narrativa tradicional convierte el texto es una suerte de jeroglífico al que el lector deberá enfrentarse sin sucumbir a la dificultad que, en ocasiones, esta desnaturalización del relato provoca y sin ceder a la frustración y el aburrimiento que, como ya hemos analizado, deriva de la complejidad. La mayoría de los personajes de las novelas de Bernhard son inadaptados sociales o perdedores en el juego de la vida, individuos arrogantes y huraños, abrumados por las demandas y, sobre todo, por la futilidad de su pensamiento que, no obstante, parece ser lo único que les queda: «la

⁹⁸⁷ Meyerhofer (1988: 108). El énfasis es mío.

⁹⁸⁸ Meyerhofer (1988: 110). También Baskin (2019) ha relacionado el efecto terapéutico de la ficción en las obras de David Foster Wallace.

⁹⁸⁹ Huntemann, citado por Dierick (2015)

⁹⁹⁰ Dierick (2015: 418)

⁹⁹¹ Salaris (2020: 82).

⁹⁹² Salaris (2020: 87).

persona que piensa anda siempre sólo sola hacia unas tinieblas cada vez mayores»,⁹⁹³ dirá el protagonista de *La calera*. Camus lo había dicho con otras palabras: «La mente que se inclina sobre sí misma se pierde en un remolino vertiginoso»,⁹⁹⁴ un remolino que Bernhard sabrá recrear perfectamente y en el que el lector se enredará con frecuencia si no presta atención a la lógica bernhardiana: una lógica que podríamos considerar del absurdo y en la que, como dirá también su personaje, todo debe entenderse como comedia. La cuestión es que para soportar mejor la comedia de la vida considera necesario «evacuar el contenido del cerebro como se evacúan aguas [...] orinar con el cerebro como con la vejiga»,⁹⁹⁵ lo que explicaría la *necesidad imperante* de decir, de aclarar, de rectificar y aseverar como constante en el discurso de muchos de los personajes bernhardianos.

Recordemos que, para Bernhard, todo es artificio: «todo es artificial en mis libros [...] todos los personajes, eventos, ocurrencias tienen lugar en un escenario, y el espacio escénico es totalmente oscuro».⁹⁹⁶ Esa oscuridad, que algunos críticos consideran pesimismo nihilista de Thomas Bernhard, no debe confundirse con un aburrimiento por parte del autor. Es más bien su narrativa, desde la experiencia lectora, la que podría estudiarse como parte de la estética del aburrimiento al despertar unos síntomas que conducen a un aburrimiento por agotamiento ante la incomprendibilidad que puede llegar a generar la densidad sintáctico-semántica⁹⁹⁷ o derivado del desinterés ante la ausencia de una trama. «Aquí no ocurre nada», podríamos decir después de leer páginas y páginas de estos soliloquios en los que se repite insistentemente una misma idea sin que se avance en ninguna dirección. La circunvolución discursiva en espiral, esa escritura *tornádica*, como la describiría Wallace (refiriéndose a su propia narrativa)⁹⁹⁸ transmite una paradójica sensación de hiperactividad, una tormenta de actividad que en realidad oculta que, como en el centro de los tornados, no ocurre nada. Bernhard mismo lo reconocería: «No soy un autor o un narrador alegre, básicamente odio las historias. Soy un destructor de historias, soy el típico destructor de historias», alegaría, añadiendo que, si por alguna razón se daba cuenta de que en su texto se empezaba a crear algo parecido a una historia, trataría de destruirlo.⁹⁹⁹

⁹⁹³ Bernhard (2003: 83)

⁹⁹⁴ Camus (1995: 31).

⁹⁹⁵ Bernhard (2003: 84).

⁹⁹⁶ Bernhard (1971: 150-151).

⁹⁹⁷ Leventhal (1988: 23): «La novela se convierte en una auto-reflexión sobre narrativa y sobre comprensión de la narrativa, como la producción de una indeterminación intensificada: contar o leer la historia es enredarse cada vez más en una red de incomprendibilidad».

⁹⁹⁸ Michael Pietsch, en Wallace (2011: xii): «David se refirió a la novela [El rey pálido] como “tornádica” o con “sensación de tornado” —sugiriendo que hay piezas de la historia que se aproximan al lector a la velocidad de un remolino»

⁹⁹⁹ Bernhard (1971: 152).

La artificialidad del tedio y el reto de la atención: Wallace contraataca

La técnica de la «circularidad recursiva»¹⁰⁰⁰ es frecuente en muchas de las narraciones de David Foster Wallace quien ya en *La broma infinita* demostró su capacidad, como Bernhard, para “destruir” historias recurriendo a complejas estructuraciones. En su última novela, *El rey pálido*, Goeke¹⁰⁰¹ ha visto en el recurso a estas estrategias una posible relación con trastornos como el aburrimiento crónico, la depresión, la adicción y también con el pensamiento nihilista por lo que recuperaremos algunas de sus ideas para relacionarlas con lo ya comentado sobre la narrativa de Thomas Bernhard y tratar de localizar aquellos elementos comunes a una posible estética del aburrimiento en ambos autores. *El rey pálido*, como ya se ha mencionado anteriormente, es una novela inconclusa en la que Wallace estuvo trabajando durante los últimos años de su vida y en la que Shannon Elderon ha visto «un intento de investigar el art(ificio) narrativo como una forma de ‘componer la atención’»,¹⁰⁰² algo sobre lo que Wallace ya se había manifestado en sus últimos escritos y que, sin duda, está relacionado con su interés y preocupación por el aburrimiento generalizado de la sociedad estadounidense, consecuencia de un modelo que «facilita y motiva el egocentrismo y, por tanto, oculta el hecho de que siempre estamos inmersos en una sociedad mucho más grande que nosotros mismos».¹⁰⁰³

En ella encontramos pasajes en los que el lector se ve absorbido por el remolino de pensamientos de un personaje que reflexiona sobre el vacío existencial de su vida y en el que podría continuar enredándose *ad infinitum* hasta que se da cuenta de la circularidad de su pensamiento y su preocupación se centra, entonces, en esta forma de pensar, pese a que es evidente que no la puede evitar. Uno de los capítulos que mejor explican esta estética *tornádica* es el §22, en el que uno de los agentes del IRS —después sabremos que es ‘Irrelevante’ Chris Fogle—, explica cómo llegó a desempeñar ese trabajo en Hacienda. A lo largo de las casi cien páginas que ocupa su monólogo insiste en su actitud nihilista y en cómo, quizás, esta pudiera derivar de su incapacidad de prestar atención algo que dice corregir recurriendo a drogas recreativas, a las que también se referirá con frecuencia en su monólogo:

Creo que la verdad es que yo era un nihilista¹⁰⁰⁴ del peor tipo: de ese tipo que ni siquiera es consciente de ser nihilista. Era como un papel que el viento arrastra por la calle y que piensa: «Ahora creo que voy a volar por aquí, ahora creo que voy a volar por allá». Mi respuesta esencial a todo era: «Qué más da» [...] Era básicamente

¹⁰⁰⁰ Goeke (2017: 200).

¹⁰⁰¹ Ver Goeke (2017)

¹⁰⁰² Elderon (2014: 509).

¹⁰⁰³ Goeke (2017: 196).

¹⁰⁰⁴ Goeke cuenta, como en una especie de parodia del texto mismo, el número de veces que aparece el término nihilismo y sus derivadas semánticas (veinte veces) y el concepto de «*wastoid*» (dieciséis veces) que Javier Calvo traduce como «colgado» aunque me queda la duda de si ese término llega a englobar todo lo que *wastoid* significa (perdedor, enganchado, drogata, despojo humano...).

un colgado [...] no tenía motivación, a lo que mi padre se refería como ‘iniciativa’[...] Luego, después de un tiempo, no podía soportar el aburrimiento de los trabajos, que eran increíblemente aburridos y sin sentido, y los dejaría y me apuntaría en cualquier sitio y trataría básicamente de empezar la universidad otra vez. Mi expediente parecía un collage artístico.¹⁰⁰⁵

En cuanto a mí, me costaba incluso prestar atención, y las cosas que puedo recordar ahora son la mayoría insignificantes. Me refiero a *recordar de verdad*, no a tener una impresión general. Recuerdo que tenía el pelo bastante largo, quiero decir largo por los cuatro costados, y sin embargo siempre llevaba raya a un lado y lo mantenía en su sitio con un spray que venía en un bote de color rojo oscuro...¹⁰⁰⁶

Aunque por momentos digresivo y muy exagerado, si se sigue el discurso de Fogle se aprecia ese cambio en su personalidad y en cómo va identificando esos momentos en los que prestar atención y, sobre todo, decidir a qué prestar atención, lo redimen de su pasado nihilista como un *wastoid*. Quizás, dice, todo comenzó cuando

durante casi dos años en la [escuela] Machesney, en lugar de leer [se] dedicaba a contar las palabras, como si leer fuera lo mismo que contar las palabras. Por ejemplo: «Y entonces vino ‘Fiel Amigo’ [Old Yeller]¹⁰⁰⁷ para salvarme de los cerdos» equivalía a diez palabras [...]¹⁰⁰⁸

Diez palabras que contaba en vez de interpretarlas. Una costumbre que, al parecer, mantiene en el tiempo presente de la novela como una especie de ejercicio de concentración, un tic mental que, aunque «no significa nada», podría relacionarse como parte de esa obsesión por el detalle, ese deseo de contar —en los dos sentidos de la palabra— todo:

A veces todavía recaigo en lo de contar palabras, mejor dicho, el recuento ocurre mientras leo o hablo, es como una especie de *ruido de fondo o proceso inconsciente*, un poco como respirar. Por ejemplo, desde que empecé ya he dicho 2.752 palabras. Me refiero a 2.752 palabras hasta antes de decir «por ejemplo», pero 2.754 si contamos «he dicho», que, de hecho, también lo he contado. [...] No recuerdo con exactitud cuándo empezó. No significa nada —es más como un tic mental.¹⁰⁰⁹

Un tic mental que se convierte en hábito, que, según Eve Kosofsky, podría entenderse como

¹⁰⁰⁵ Wallace (2011: 154-5).

¹⁰⁰⁶ Wallace (2011: 157). Resaltado mío.

¹⁰⁰⁷ Old Yeller es un golden retriever, personaje de la novela homónima de Fred Gipson, ambientada en la década de 1860 en la Texas de la posguerra civil estadounidense.

¹⁰⁰⁸ Wallace (2011: 160)

¹⁰⁰⁹ Wallace (2011: 161).

una acción repetida que conduce no hacia absolutos metafísicos sino hacia las interrelaciones entre la acción y la automatización de la acción con el *habitus* corporal, la vestimenta, el lugar donde se habita, cualquier cosa que marca el rastro de ese hábito en un mundo en el que los absolutos metafísicos hubieran dejado un vacío.¹⁰¹⁰

Un hábito entendido como un efecto positivo de la disciplina, un hábito que en el caso del niño que cada día, metódicamente, ejercitaba los músculos de su cara, la flexibilidad de su cuerpo, para lograr besarse cada centímetro de su cuerpo, le permitió alcanzar la pubertad absolutamente convencido de que «conquistaría su cabeza» —y todo lo que simbólicamente esto puede significar—¹⁰¹¹ y que en la literatura de Wallace se relaciona con la imperiosa necesidad de aprender a pensar, elegir a qué prestar atención. De un hábito o automatismo del cerebro similar habla Konrad, el personaje de Thomas Bernhard, cuando decía sentir, del exterior:

una conspiración contra uno, decía, lo que quería decir contra el trabajo intelectual que uno realizaba. Y *no se podía hacer nada contra ello*, decía, sólo se podía comprobar continuamente *la disminución de las propias fuerzas* para, mediante ese conocimiento y nada más, intensificar el esfuerzo, humanamente casi imposible, en el trabajo, intelectual, superarlo todo enseguida en todo instante, pensaba, lo que en definitiva era un arte muy elevado, que no se podía dominar más que mediante *el automatismo del cerebro* y en el que única y exclusivamente se podía esperar y encontrar y, en definitiva, descubrir a la larga refugio y la finalidad de existir.¹⁰¹²

Este mismo efecto positivo del hábito lo encontramos también en la novela *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, una alegoría de la espera como revelación del sentido de la vida, pero también del absurdo de esa espera, y en la que su protagonista, Giovanni Drogo, experimenta *il torpore delle abitudini*, «el amor doméstico a los muros cotidianos»:¹⁰¹³

Se había *habituado* al turno de guardia Se había *habituado* a los colegas... También se había *habituado* a la estupenda comida y a la comodidad del comedor bueno y cómodo, a la acogedora chimenea... Se había *habituado* a las excursiones de vez en cuando con Morel al pueblo más cercano... Se había *habituado* a las desenfundadas carreras a caballo de aquí para allá... Se había *habituado* Drogo a su cuarto, a las plácidas lecturas nocturnas, a la grieta del techo, a los ruidos de la cisterna... Se había *habituado* al crujido de la puerta..., al punto donde solía caer el rayo de luna que entraba por la ventana y su lento desplazamiento con el paso de las horas...¹⁰¹⁴

¹⁰¹⁰ Citada por Kaiser (2014: 61).

¹⁰¹¹ Wallace (2011: 374).

¹⁰¹² Bernhard (2003: 63).

¹⁰¹³ Una sensación de sentirse atrapado ¿sutilmente? por la rutina, por la monotonía que deviene en hábito, bellísimamente expresada con el verbo *invischiare*, enviscar en la edición en castellano: «Con el monótono ritmo del servicio, cuatro meses habían bastado para enviscarlo. Buzzati (2006: 85)

¹⁰¹⁴ Buzzati (2006: 86-87). Énfasis mío.

Un hábito, en este caso, cuya percepción contrasta con la realidad de una existencia que se nos muestra detenida en «la misma jornada, con idénticas cosas», cosas ya habituales, sin el misterio ni la novedad del primer día, ya lejano, hábitos que se repiten y repetirán «exactamente igual que antes»¹⁰¹⁵ sin que en un principio se perciba ese peso que irá oprimiendo el ánimo del soldado a medida que pasen los días, «uno tras otro, todos iguales con velocidad vertiginosa»¹⁰¹⁶ y que marcarán el contraste con la espera continua, también por parte del lector, de una ruptura de esa cotidianeidad, la espera de un ataque de los tártaros que Drogo nunca llegará a ver, su Godot particular, una espera que, pese a lo que pueda experimentar el lector, nunca llega a mostrarse absolutamente tediosa para su protagonista, sino como una aceptación resignada, estoica, de un destino que no se manifiesta. El hombre cotidiano, decía Camus, «antes de encontrar lo absurdo [...] vive con finalidades, con un afán de porvenir o de justificación (no importa con respecto a quién o qué)».¹⁰¹⁷ Así, aunque el comandante Ortiz le aconseje que abandone la fortaleza cuando aún está a tiempo, Drogo se resiste a hacerlo ante la promesa de «algo mejor».

«Ya he visto a otros», continuó el comandante. «Poco a poco se han ido *habituando* a la Fortaleza, han quedado aprisionados aquí dentro, ya no han sido capaces de *moverse más*: viejos a los treinta años, efectivamente».

[...]

«Se lo agradezco», dijo Drogo, que no estaba impresionado lo más mínimo, «pero en el fondo, aquí, en la Fortaleza, se puede esperar algo mejor. Será absurdo y, sin embargo, también usted, si es sincero, debe confesar...»

«Tal vez sí, por desgracia», dijo el comandante. Todos, más o menos, nos obstinamos en esperar algo mejor, pero es un absurdo, basta con pensarlo un poco.

[...] ¹⁰¹⁸

¿Resignación, conformismo o supervivencia ante lo que, de otra forma nos engulliría con su bostezo profundo? Regresaremos después a Buzzati.

Volviendo a Wallace, su personaje Chris Fogle continúa el soliloquio recordando momentos sobre su madre, la nueva pareja de su madre, su escuela, la música que escuchaba y la que odiaba, recuerdos que le avergüenzan y que siente como si fueran de otra persona hasta que, recapacita sobre su relato: «No sé si esto será suficiente. No sé lo que otros te habrán contado. Nuestra palabra en común en aquel momento para este tipo de nihilista era *colgado* [wastoid]». No sabe si todo lo que ha dicho será suficiente, pero continúa hablando, *desahogando* su cerebro, detallando todos y cada uno de los detalles de los recuerdos que tiene sobre la relación con su padre, la relación entre su padre y su madre, sus experiencias, de nuevo, con las drogas recreativas, marihuana, anfetaminas y tranquilizantes, pero sobre todo con el Obetrol, para el que ha creado incluso el término

¹⁰¹⁵ Buzzati (2006: 165).

¹⁰¹⁶ Buzzati (2006: 87).

¹⁰¹⁷ Camus (1995: 78).

¹⁰¹⁸ Buzzati (2006: 166). Énfasis mío.

«obetrolear» y la sensación de «desdoblamiento» o estado extremo de conciencia que al consumirlo le producía:

Tenía algo que ver con *prestar atención y con la capacidad de elegir a qué prestar atención*, y ser consciente de esa elección, del hecho de que es una elección. No soy la persona más inteligente del mundo, pero incluso durante todo ese periodo patético sin dirección, creo que en el fondo sabía que había algo más en mi vida que solo los impulsos psicológicos normales y corrientes de placer y vanidad con los que solía guiarme. Que había profundidades en mí que no era solo farsas o niñerías [...] y que estas partes más reales y más profundas de mí implicaban no impulsos ni apetitos sino simplemente *atención, conciencia*, si solo pudiera permanecer atento sin las anfetetas.¹⁰¹⁹

Reconoce, en algún momento que lo que está contando, probablemente no tenga mucho sentido, «esto no es más que una especulación abstracta»,¹⁰²⁰ dirá, por lo que, sugiere, lo más útil sería «proporcionar cierto contexto» y

[1]a forma más sencilla de definir un impuesto es decir que el importe del impuesto, simbolizado por la letra I, es igual al producto de la base impositiva por la tasa. Esto suele representarse como $I = B \times T$, de lo que se deriva que $T = I / B$, que es la fórmula para determinar si una tasa impositiva es progresiva, regresiva o proporcional. Esto es contabilidad fiscal muy básica.¹⁰²¹

Que es casi lo mismo que decir: «suponte que dijeras algo así: Martha, siete por nueve menos x igual a treinta y cinco mil», como planteaba Bloom.¹⁰²² Permanecer atento sin recurrir a las drogas, entrenar el cerebro, adquirir el hábito de prestar atención para no dejarse arrastrar por los miles de datos que a diario procesamos de manera, el mayor porcentaje de ellos, inconsciente. Ese sería el objetivo de Fogle, aunque su forma de narrarlo muestre precisamente lo contrario y sea el ‘verdadero autor’, el «ser humano vivo que sujeta el lápiz» y no «cualquier persona narrativa abstracta»¹⁰²³ quien nos revele en el capítulo 24 algunos de los motivos por los que este discurso tornádico de Chris Fogle puede llegar a aburrirnos por no contar nada y al mismo tiempo demasiado. En efecto, dice, Fogle tiene razón ya que, «teniendo en cuenta cómo funciona la mente humana, son los detalles pequeños y sensorialmente específicos los que tendemos a recordar con el tiempo», sin embargo, aclara, no es necesario hacer «una lista exhaustiva y cien por cien precisa del tamaño y la forma exactos de cada hoja de hierba de un jardín» para contar la verdad. Porque, aunque sea una lista verdadera, es una verdad que no le interesa a nadie. Para que una verdad sea significativa y valiosa, debe ser relevante¹⁰²⁴ lo que, «a su vez

¹⁰¹⁹ Wallace (2011: 187). Énfasis mío.

¹⁰²⁰ Wallace (2011: 193).

¹⁰²¹ Wallace (2011: 193).

¹⁰²² Joyce (2012: 425).

¹⁰²³ Wallace (2011: 66)

¹⁰²⁴ No es casualidad, parece, que el personaje de Chris Fogle vaya acompañado del sobrenombre ‘Irrelevante’.

requiere un ejercicio extraordinario de discernimiento y de sensibilidad al contexto, a las cuestiones del valor y del sentido general; de otra manera seríamos simples ordenadores que se transmiten datos en bruto los unos a los otros». ¹⁰²⁵ Simples ordenadores, robots o, recuperemos de nuevo la advertencia de Rosa: seres autoalienados.

La postergación indefinida, los tártaros no llegan y la ciénaga como verdad definitiva

Tradicionalmente, desde la narratología se ha defendido que para que una historia pueda considerarse 'narrable' y digna de atención, esta debe contener algún *momento*, algún giro decisivo, inesperado o sorprendente dentro de la secuencia de elementos, algún desvío del curso normal o esperado del relato. Si la historia no contiene, no da ese giro, explica Peter Hühn, no será considerada una buena historia, una historia interesante, sino que, en vez de eso, «provocará que el lector reaccione desilusionado con un *bueno, entonces, ¿qué?*» ¹⁰²⁶ o con el «aquí no hay nada» que mencionábamos al principio.

Ese giro, al que Hühn se refiere como acontecimiento [*event*], como la *raison de être* de una narración, puede entenderse de muchas formas e incluso se ha definido en función de diferentes categorías como la relevancia, la imprevisión, la irreversibilidad, el efecto y la no-repetitividad del mismo, ¹⁰²⁷pero, independientemente de las diferentes definiciones de acontecimiento hay consenso al aceptar que la trascendencia en una narración siempre va a depender del contexto histórico y cultural en el que esta se dé —y se lea. Es decir, que un acontecimiento sea considerado interesante dependerá, en última instancia, del lector, de sus expectativas, de su conocimiento y de su actitud. En ese sentido, nos interesa la opinión de Hühn cuando basándose en la expectativa del lector, a quien recomienda conocer el contexto histórico cultural en el que se crea una obra, defiende que también pueden ser relevantes, interesantes, lo que él denomina *non-events*, esto es, aquellos acontecimientos que, aunque esperados, no ocurren en la historia que se narra.

Para explicar a qué se refiere con esos *no-acontecimientos*, Hühn habla de tres tipos de expectativas que nosotros denominaremos no resueltas o fallidas. El primer tipo serían aquellas que se crean en torno a los esquemas asociados a los géneros literarios convencionales, a sus personajes, a sus comportamientos, a sus registros lingüísticos, y al desarrollo de la historia, como pudieran ser «la elevación o transformación del personaje en los cuentos de hadas, la resolución del misterio del asesinato en las novelas de detectives, la satisfacción de los amantes que por fin se encuentran al final de las historias románticas», ¹⁰²⁸ entre otras. Hühn se refiere, por ejemplo, a los cuentos de

¹⁰²⁵ Wallace (2011: 259).

¹⁰²⁶ Hühn (2016: 37).

¹⁰²⁷ Schmid (2003)

¹⁰²⁸ Hühn (2016: 41).

Chejov o a las historias de *Dublinenses* de Joyce.¹⁰²⁹ Un segundo tipo de expectativa no resuelta sería aquella que se construye en torno a un cambio o acontecimiento anunciado en el texto que nunca sucede, como por ejemplo, menciona, la no-llegada de Godot en la obra de Becket, o, pienso, el no-encuentro entre los críticos europeos y el escritor Archimboldi en Santa Teresa y la no-resolución de los crímenes en la novela *2666*, de Roberto Bolaño; la no-invasión de los tártaros en la novela de Buzzati, la no-construcción del cono en *Corrección* o la no-escritura del estudio sobre el oído en *La calera*, etc. Por último, el tercer tipo de expectativa se daría en aquellos casos en los que nada significativo pasa, en los que, aclara Hühn, «el texto expone una cadena de episodios o incidentes que no conducen a ningún sitio»,¹⁰³⁰ como puede ocurrir en *La ciénaga definitiva*, de Manganelli.

Hühn añade, refiriéndose a *Ulises*, pero podríamos aplicarlo a más obras, un subtipo de expectativa en la que parece que ha ocurrido algo, pero luego se revela que no es así o se descubre que realmente no tiene relevancia alguna en el trascurso de la historia. El hecho de que los acontecimientos que ocurren en estas narraciones parezcan ser momentáneamente decisivos, pero finalmente se revelen como insustanciales, se debe únicamente al convencimiento de los lectores de que los textos siempre deben presentar hechos y cambios decisivos y destacables.¹⁰³¹ Sin embargo, insiste, el hecho de que finalmente no ocurra nada o que lo que ocurra no tenga importancia es en sí mismo un acontecimiento y puede interpretarse en este tipo de textos como una crítica radical modernista a la idea misma de la *trascendentalidad* de la vida, del cambio constante, una crítica, podríamos arriesgarnos a añadir, a la promesa insatisfecha del progreso que provoca, como indica Rosa, una sensación de estancamiento, parálisis y aburrimiento en la población.¹⁰³² Que no pase nada, excepto el tiempo (la vida), es, quizás, una de las revelaciones de ese aburrimiento que sentimos ante la falta de acontecimientos normalmente-considerados-trascendentes en la novela. O, recurramos a palabras de Leopold Bloom:

Siempre pasando, la corriente de la vida. Aquello que perseguimos en la corriente de la vida nos es más caro queee todo lo demás. [...] Porque la vida es una corriente [...] Corriente de la vida [...] Las cosas siguen lo mismo día tras día; pelotones de policía saliendo, volviendo; tranvías yendo, viniendo [...] Nace uno por segundo en algún sitio. Otro muere cada segundo. [...] Una ciudad entera pasa allá, otra ciudad entera viene, pasando allá también: otra viniendo, pasando. Casas, filas de casas, calles, millas de pavimentación, ladrillos en pilas, piedras. Cambiando de manos [...] Nadie es nada.¹⁰³³

¹⁰²⁹ Para un análisis del aburrimiento en los cuentos de Joyce, ver Nash (2006) y Netto (2019).

¹⁰³⁰ Hühn (2016: 41).

¹⁰³¹ Hühn (2016: 42).

¹⁰³² Rosa (2015).

¹⁰³³ Joyce (2012: 190, 271, 274, 284, 285).

«No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. ¡Es terrible!»,¹⁰³⁴ se quejaría, de otro modo y varios años después, el personaje de Estragón mientras esperaba a Godot en la obra de teatro que para algunos funda el minimalismo literario¹⁰³⁵ y que podría, igualmente, considerarse paradigmática del absurdo de la espera. En ella, sus dos personajes principales, dos vagabundos que esperan a un tal Godot, se sitúan en un escenario casi vacío, a excepción de un árbol. El diálogo entre ellos y los otros personajes que van apareciendo oscila entre especulaciones metafísicas, comentarios triviales y largos periodos de silencio que se repetirán, casi de manera idéntica, en la segunda parte de la obra de manera que un crítico teatral la resumiría exclamando: «¡No ocurre nada! ¡Y dos veces!».¹⁰³⁶ Beckett mismo trató de explicarle a Harold Pinter lo que había querido hacer con su obra:

En una ocasión me internaron en un hospital. En la habitación contigua había un hombre que agonizaba a causa de un cáncer de garganta. En los momentos en que se hacía el silencio podía escuchar sus ininterrumpidos gritos de desesperación y dolor. Esa es la forma que tiene mi obra.¹⁰³⁷

El minimalismo de Beckett sería elevado a otro nivel, explica Watson, por artistas como Robert Rauschenberg, Andy Warhol, de quien hablamos en capítulos anteriores, Roy Liechenstein, Kenneth Noland y Jasper Johns, quienes «adoptaron estilos de carácter deliberadamente neutro y meticulosamente desprovistos de afectividad»¹⁰³⁸ con el objetivo de borrar los límites entre ilusión y realidad, arte y vida cotidiana, como también trataron los autores que estudiamos unos capítulos atrás, pero sobre todo y lo que peor sentó a quienes seguían empeñados en defender la tradición y el modelo modernista, pretendían eliminar «la destreza artesanal, incluso el objetivo de la postergación del propio artista», unas pretensiones similares a las que tendría el arte pop, defensores de la máxima de dejar las cosas tal como son permitiendo así que se expresen «en su más simple realidad».¹⁰³⁹ Deseaban demostrar la enorme trascendencia que se le seguía dando a la búsqueda de significados cuando, en realidad, como también defendería Robbe-Grillet, «el mundo no es significativo ni absurdo» y «desafiando a la jauría de nuestros adjetivos animistas o domésticos, las cosas *están ahí*».¹⁰⁴⁰ Las mismas cosas, todos los días, cada día, mientras nosotros seguimos como «bolas de gas que giran por ahí, cruzándose unas con otras, adelantándose. Siempre la misma música. Gas; luego sólido; luego mundo, luego frío; luego cáscara muerta dando vueltas a la deriva».¹⁰⁴¹

Joyce también se había dado cuenta de esta monotonía rutinaria, del paso idéntico de los días, como apuntábamos anteriormente, y, quizás, uno de los capítulos de *Ulises* que

¹⁰³⁴ Beckett (2005: 66)

¹⁰³⁵ Watson (2014: 524).

¹⁰³⁶ En Watson (2014: 524).

¹⁰³⁷ Citado por Watson (2014: 526).

¹⁰³⁸ Watson (2014: 529)

¹⁰³⁹ Watson (2014: 529).

¹⁰⁴⁰ Robbe-Grillet (2010: 49)

¹⁰⁴¹ Joyce (2012: 288).

mejor refleja este discurrir del tiempo, de la vida, esa idea de ciudad viniendo, pasando, un día tras otro, que seguirá siempre igual, aunque nosotros, lectores, no seamos testigos, sea el capítulo 10, el séptimo de la segunda parte, titulado «Rocas errantes» y en el que se documenta la descripción objetiva de varios personajes con la palabra interior — también bastante lacónica, advierte Valverde en su prólogo— de algunos de ellos. Este capítulo que ocurre en espacios temporal y, en ocasiones también, espacialmente simultáneos, comienza con el Padre Conmee, a quien acompañamos en su devenir convocados casi siempre con la misma estructura sintáctica («El Padre Conmee + verbo de acción») repetida cual aséptica cantinela a lo largo de varias páginas:

El Padre Conmee le bendijo dejándolo plantado al sol [...] El Padre Conmee cruzó a Mountjoy Square [...] El Padre Conmee estaba maravillosamente bien, de veras [...] El Padre Conmee se alegraba muchísimo de saberlo [...] El Padre Conmee estaba muy contento de ver que la esposa del señor David Sheehy [...] El Padre Conmee, al despedirse, sonrió e inclinó su sombrero [...] El Padre Conmee siguió andando [...] El Padre Conmee detuvo a tres pequeños colegiales [...] El Padre Conmee se sacó una carta del pecho [...] El Padre Conmee sonrió y asintió y sonrió y siguió andando [...] Y el padre Conmee sonrió y saludó [...] El Padre Conmee bajó por la calle Great Charles [...] El Padre Conmee dobló la esquina [...] El Padre Conmee les saludó repetitivamente con benignidad [...] El Padre Conmee olió incienso a mano derecha [...] ¹⁰⁴²

Este modo tan escueto de presentar las acciones del religioso y las continuas repeticiones —el Padre Conmee saluda y es saludado, saluda y es saludado, así continuamente y así nos lo hace saber el narrador cada vez, cada saludo, en ocasiones hasta doble— genera una sensación de narrativa circular, no tanto tornádica, como la que comentábamos en Bernhard o Wallace, sino como si los personajes estuvieran en un carrusel que gira continuamente:

En el puente de Newcomen el Muy Reverendo John Conmee, S.J., de la iglesia de San Francisco Javier, calle Upper Gardiner, subió a un tranvía en dirección a las afueras.

De un tranvía en dirección al centro se apeó al Reverendo Nicholas Dudley, C.C., de la iglesia de Santa Ágata, calle North William, hacia *el puente de Newcomen*.

En el puente de Newcomen, el Padre Conmee subió a un tranvía en dirección a las afueras, pues no le gustaba atravesar a pie la triste calle a lo largo de Mud Island. ¹⁰⁴³

En su análisis sobre el aburrimiento en *Dubliners*, Nash considera que con el uso de la repetición y con esta narrativa circular Joyce trata de remedar el aburrimiento del lector, un planteamiento que también nos convence. ¹⁰⁴⁴ Ese aburrimiento continuo e inevitable, como parece demostrar la estructura con la que se nos narra, es representado con historias en las que eventos potencialmente trascendentales se mezclan con lo banal para

¹⁰⁴² Joyce (2012: 352, 353, 354...)

¹⁰⁴³ Joyce (2012: 356). El énfasis es mío.

¹⁰⁴⁴ Nash (2006: 31).

convertirse en la sustancia básica de la vida. Así, por ejemplo, Nash cita la historia de «Un encuentro» en el que lo que podría ser una experiencia única en la vida al final no es más que eso: un encuentro sin mayor trascendencia que, aparentemente, no cambiará nada en la vida del narrador, un niño que intenta escapar del aburrimiento que la escuela e incluso los juegos de guerra le generan. Planea entonces una pequeña excursión en busca de *aventuras verdaderas* porque, dice, las verdaderas aventuras no les ocurren a quienes se quedan en casa. La historia, interpreta Nash, termina con otra «narrativa del aburrimiento» cuando se nos cuenta que la mente del viejo con el que los muchachos se encuentran empieza a dar vueltas y más vueltas y repite con voz *monótona* su opinión sobre el castigo físico. Aunque Nash no lo menciona, quizás también resultaría interesante reflexionar sobre ese aspecto del personaje del viejo que tanto sorprende al amigo del narrador, quien se refiere a él como «*queer old josses* [viejo raro, estrambótico]» y que, sin embargo, el narrador ignora pese a la insistencia de su amigo en que mire. ¿Por qué no levanta la vista si el viejo le estaba resultando aburrido y ese hecho le hubiera cambiado su percepción? ¿Podríamos considerar esa decisión de no mirar como un no-acontecimiento que, de haber ocurrido en la narración, nos hubiera dado algunas claves? ¿No es entonces ese no-mirar algo interesante sobre lo que reflexionar? O, pienso ahora en *Ulises*, ¿cambiaría algo si Leopold Bloom, después de tenerlo tan cerca tantas veces se enfrentara a Boylan? Quizás sí o quizás no. Es probable que algunos lectores ansíen ese encuentro, que el marido engañado y el amante se topen generaría una tensión narrativa interesante —o quizás solo morbosa—, que incluso podría cambiar el devenir de la historia, pero no, es algo que no ocurre: nada de encuentros tensos, mejor dejarlo así porque nada parece ser tan importante ni definitivo parece decirnos Joyce y, sin embargo, todas sus historias, incluido *Ulises*, «contienen esa ocasión posiblemente quimérica [del cambio] en el deseo de 'intentarlo otra vez'». ¹⁰⁴⁵

Así también, con ese deseo quimérico de luchar contra los tártaros, el oficial Giovanni Drogo, protagonista de *El desierto de los tártaros*, decide quedarse en la fortaleza y esperar lo que se convertirá en un no-acontecimiento, mientras el lector lo acompaña en el transcurso de los días, los meses y los años sin apenas cambios ni sobresaltos.

Ya desde el principio de la novela se nos revela que la ilusión no será, precisamente, el ánimo que domine, sino todo lo contrario: la angustia del tiempo se presenta desde los primeros momentos: el joven protagonista de la historia se prepara para partir al que será su primer —y único, aunque esto aún no lo sabe— destino: la fortaleza Bastiani. Pese a ser «el día que llevaba años esperando, el principio de su verdadera vida», ¹⁰⁴⁶ no logra encontrar en la imagen que le devuelve el espejo «la alegría que había esperado» ¹⁰⁴⁷ al vestir por primera vez el uniforme. Recuerda la angustia de la espera, «el sufrimiento de contar, uno por uno, los días que nunca parecían acabar», en un intento por despertar esa chispa de emoción, pero más que alivio, siente, ya desde estos primeros momentos de su nueva vida, de su *verdadera* vida, cómo la irreparable fuga del tiempo le oprime con el

¹⁰⁴⁵ Nash (2006: 30).

¹⁰⁴⁶ Buzzati (2006: 9).

¹⁰⁴⁷ Buzzati (2006: 9).

pensamiento al darse cuenta de que «todos aquellos días [...] se habían ido para siempre, formando meses y años que nunca se repetirían»¹⁰⁴⁸ y la terrible revelación de que la primera juventud, el tiempo mejor, probablemente había acabado para él. Pensamientos insistentes en esa mañana de septiembre que le hacen presentir que, como efectivamente ocurrirá, está a punto de iniciar «un viaje sin retorno».¹⁰⁴⁹

El destino que le aguarda será la rutina de unos días siempre iguales cuya tediosa monotonía se tratará de maquillar, como vimos antes, con la entereza que procura el hábito y la vocación del buen soldado. Sin embargo, el lento pasar del tiempo irá desvelando el absurdo de confiar en la promesa de un futuro mejor: a medida que la amenaza de los tártaros se va desvaneciendo y con ella la esperanza de los logros y retos militares que justifiquen su espera, todo lo que le queda al protagonista de la historia será aceptar el vacío de la existencia y la dolorosa evidencia de que no somos más que tiempo. Esa atmósfera de tiempo detenido y al mismo tiempo evanescente se transmite al lector con un tratamiento que Chomel ve semejante al que De Chirico emplea en su famosa obra *Melancolía*¹⁰⁵⁰ y con el que, dice, el autor logra una «aprehensión infinita»¹⁰⁵¹ de la dimensión temporal.

No cuesta identificar este tratamiento en el que, dice Chomel, el pasado se disuelve en la memoria y se vacía de significado, anulando así la perspectiva, con la paradoja que antes comentábamos de la percepción del tiempo, que se va alargando a medida que la rutina homogeniza nuestra experiencia:

¡Cuánto tiempo por delante! Larguísimo le parecía incluso un solo año, y los años buenos acababan de comenzar; parecían formar una serie larguísima de la que era imposible distinguir el fondo, tesoro aún intacto y tan grande como para poder ahogarse en él.¹⁰⁵²

Y con el paso ineludible de los días, casi dos años después, se le antoja lento, inmóvil:

[...] la existencia de Drogo había quedado como *paralizada*. La misma jornada, con cosas *idénticas*, se había repetido *centenares de veces* sin dar un paso adelante.¹⁰⁵³

La mosca volaba de un lado para otro de la sala, la bandera en el tejado del fuerte se había quedado flácida, el coronel hablaba de disciplina y reglamentos, por la llanura del Norte avanzaban escuadrones armados, ya no enemigos ávidos de

¹⁰⁴⁸ Buzzati (2006: 9).

¹⁰⁴⁹ Buzzati (2006: 10).

¹⁰⁵⁰ Chomel (1979: 19-20): «Al comparar la estructura de *Il deserto dei Tartari* con el cuadro de Chirico de Chirico, la primera parte del libro parece corresponder al primer plano de la pintura. Aquí, las sombras proyectadas por los años contrastan fuertemente con el decorado amorfo y vacío, pero mantienen unas proporciones razonables, mientras que el horizonte permanece lejano [...] El tiempo, una vez vivido, se disuelve; los años pasados vaciados de significado no proyectan ninguna sombra y parecen reabsorberse en la nada».

¹⁰⁵¹ Chomel (1979: 19).

¹⁰⁵² Buzzati (2006: 90).

¹⁰⁵³ Buzzati (2006: 94). Las cursivas son mías.

batalla, sino soldados inocuos como ellos, no lanzados al exterminio, sino a algo así como una operación catastral, sus fusiles iban descargados; las dagas, romas. Llanura del Norte abajo se extiende aquella inofensiva apariencia de ejército, y en la Fortaleza todo se estanca de nuevo en el ritmo de los días habituales.¹⁰⁵⁴

La repetición, cientos de veces, de la misma rutina que termina estancándose ante la ausencia de cambios, de novedad, de acontecimientos y cuando nieva, la nieve que cae ya no es la primera ni la segunda que Drogo experimenta en la fortaleza, de hecho, no sabe si es la tercera o la cuarta porque para lo único que servía su recuerdo y su confusión era para indicar «que habían pasado varios días»:

«Me parece que fue ayer, cuando llegué a la Fortaleza», decía Drogo, y así era exactamente. Parecía ayer y, sin embargo, el tiempo había transcurrido igual con su *inmóvil ritmo*, idéntico para todos los hombres, ni más lento para quien es feliz, ni más veloz para los desventurados.¹⁰⁵⁵

El estancamiento de los días irá haciendo mella en el ánimo de los soldados y, sobre todo, en el protagonista quien siente con pesadumbre cómo después de quince años nada ha cambiado: «las montañas seguían idénticas, en las muros del Fuerte seguían viéndose las mismas manchas [...] igual seguía el cielo, igual el desierto de los Tártaros».¹⁰⁵⁶ Se aferra, obstinado, a la «ilusión de que lo importante estaba aún por comenzar», del mismo modo que Frankl se aferraba a la ilusión de escribir su libro y Konrad, el personaje de *La calera*, a su estudio sobre el oído, sin embargo, descubre con pesar que hacía tiempo que no salía a cabalgar ni tenía «las menores ganas de hacerlo y de que en los últimos meses (quién sabe exactamente cuántos) ya no subía corriendo de dos en dos los peldaños de las escaleras».¹⁰⁵⁷ Se consuela pensando que físicamente podría hacerlo si quisiera, pero el problema, lo grave, es que no tiene ganas y que prefiere quedarse dormido después de comer. Esa falta de ganas, esa apatía, reflexiona, era lo que registraba los años transcurridos.

Conocemos esa sensación de apatía, de desgana, de desinterés, de anhedonia, esa debilitación del ánimo ante la rutinización de la vida, el lector reconoce también ese alargamiento del tiempo que a veces todos sentimos, pero que además experimentará durante la lectura de la obra de Buzzati, acompañando a Drogo en su espera, pasando una página y otra, testigo del envejecimiento de la Fortaleza, de los relevos generacionales, sin que los tártaros aparezcan, no al menos para Drogo, ni provoquen ese giro, ese acontecimiento revulsivo, esa lucha encarnizada entre los soldados y los enemigos, que, quizás, podría resarcirlo tanto como al protagonista, del absurdo de la espera. Pero es precisamente ese no-acontecimiento, ese no-encuentro entre Drogo y sus expectativas lo que dota de sentido a la obra: «el método de la postergación indefinida»,¹⁰⁵⁸ escribe

¹⁰⁵⁴ Buzzati (2006: 141).

¹⁰⁵⁵ Buzzati (2006: 78). Las cursivas son mías.

¹⁰⁵⁶ Buzzati (2006: 230).

¹⁰⁵⁷ Buzzati (2006: 232).

¹⁰⁵⁸ En Buzzati (2006: 6).

Borges, el tedio ante el paso de los días, la atmósfera de pesadez vital y hastío ante el sinsentido en un desierto real y simbólico «que está vacío y el héroe espera muchedumbre». ¹⁰⁵⁹ Es eso lo que se convierte en la *raison de être* de la historia.

Del mismo modo ocurre en *La ciénaga definitiva*, de Manganelli, obra con la que concluimos este apartado y que José María Guelbenzu describió como una historia «lejos del gusto general y, sobre todo, lejos, lejisimos del naturalismo que exige *una buena historia bien organizada por el orden de sus acontecimientos*». ¹⁰⁶⁰ Una historia, por tanto, que se asemeja a todas las que hemos venido citando en este trabajo por ese rechazo a los convencionalismos, a las estructuras narrativas “normales”, y por el experimentalismo de su autor, cuya técnica logra mostrarle al lector de un modo transparente «los devaneos, onirismos, obsesiones e imágenes de la mente». ¹⁰⁶¹

La retórica de la incertidumbre y la digresión constante, pronto, casi desde el principio sitúa al lector en un terreno al que le será difícil asirse con certezas: «mi memoria es oscura, cada vez más ajada con el pasar de los años», ¹⁰⁶² arrancará la historia. El protagonista no logra recordar qué hizo exactamente, pero sabe que debe exiliarse pues su ciudad, sus habitantes no perdonan ni perdonarán su supuesto crimen. Su nueva patria será, entonces, la ciénaga. Pero no cualquier ciénaga, sino la ciénaga definitiva, un lugar sin nombre o, si lo tiene, es «impío pronunciarlo», es el nombre «del olvido y del terror». ¹⁰⁶³

De la voz de este personaje, cuyo nombre y delitos desconocemos, cuyo pasado ignoramos y cuyo presente nos resulta tan turbio y confuso como las aguas fangosas de la ciénaga, iremos adentrándonos en ese terreno por el que hay que avanzar del mismo modo que avanzamos por las páginas de esta novela: «como si fuera algo vivo, y malvadamente vivo, a quien puede intentarse embaucar, pero no desafiar [...] poco a poco, sin dar a entender en ningún caso [...] que se pretende huir» o bien, se puede avanzar «confiando en la clemencia del suelo, que a veces, sin que se entienda el motivo, se endurece y parece ayudar al camino» ¹⁰⁶⁴

Con clima de languidez similar al que sentimos en *El desierto de los tártaros*, en *La ciénaga definitiva*, lo que nos atrae es, precisamente, esa pesadez vital, ese ánimo que se va tornando tedioso a medida que los no-acontecimientos, la no-acción, la ausencia de trama nos va convenciendo de que, efectivamente, no hay nada. O nada más que hacer ante el texto que adquirir, durante la experiencia de lectura, «la misma condición inestable y ventosa de un copo, un vapor, un fragmento de nube, un bufido de viento» y adaptarse «a ese pulular, a ese existir grácil y airoso» ¹⁰⁶⁵ que nos permita la ligereza necesaria para

¹⁰⁵⁹ Borges, en Buzzati (2006: 6).

¹⁰⁶⁰ Guelbenzu (2003: s/p). Énfasis mío.

¹⁰⁶¹ Aparicio Maydeu (2011b: s/p).

¹⁰⁶² Manganelli (2002: 11).

¹⁰⁶³ Manganelli (2002: 15).

¹⁰⁶⁴ Manganelli (2002: 15).

¹⁰⁶⁵ Manganelli (2002: 26).

avanzar por la narración sin que el aburrimiento sea un lastre, sino todo lo contrario: convirtiendo nuestro aburrimiento en un reflejo de esa ciénaga definitiva, «destinada a generar fatiga sin relación con nada fuera de sí misma [...] un ininterrumpido monólogo de aguas, barro, lodo, légamo, un diálogo de mefitos y putrefacción en el que todo choca, se modifica, se altera, y todo permanece igual a sí mismo»¹⁰⁶⁶

La ciénaga, ¿ya lo vamos sintiendo?, es «gravedad, peregrinaje, laberinto, el camino equivocado, pero camino en cualquier caso» y, sobre todo «es preparación, disposición»¹⁰⁶⁷ porque, ¿no se describe, como podríamos describir el aburrimiento, como un «espacio infinito sin signos»,¹⁰⁶⁸ como el blancor del rechazo inicial que conducirá después a otros rechazos, aunque no necesariamente, porque en realidad no necesita nada más? A veces, dice la voz narrativa

tengo la impresión de que esta lámina infinita de rechazo emite un sonido, y de que yo, ínfimo posible, intento recoger ese sonido que no es más que un temblor de lo posible, un sonido no concebido para oídos humanos, un fragor iracundo, un estruendo rechinante, la página que se desvela como una extensión metálica que, furibunda, se agita.¹⁰⁶⁹

El lector se va hundiendo en la ciénaga, en su propio sopor onírico, en su aburrimiento, como se hunden durante el camino las pezuñas del corcel-caballo-oruga y puede que, en algún momento, si acepta la experiencia, si acepta el “juego”, se dé cuenta y exclame, al modo de Flaubert: «Yo soy la ciénaga y nada más que la ciénaga»,¹⁰⁷⁰ lo que nos llevaría a preguntarnos, a la vez, ¿seré yo también aburrimiento?

¹⁰⁶⁶ Manganelli (2002: 49-50).

¹⁰⁶⁷ Manganelli (2002: 50).

¹⁰⁶⁸ Manganelli (2002: 49)

¹⁰⁶⁹ Manganelli (2002: 49).

¹⁰⁷⁰ Manganelli (2002: 63).

CONCLUSIONES

Quien no se aburre no sabe narrar.

WALTER BENJAMIN — «El pañuelo»

La sociedad es hoy en día una horda refinada, formada por dos tribus poderosas: Los Que Aburren y Los Aburridos.

LORD BYRON — *Don Juan*, XIII, xciv

En estos tiempos, no es necesario estar locos para que el aburrimiento y el disgusto por la vida se apoderen de tu corazón. Cuando nadie está seguro del mañana, cuando la reputación, la propiedad, la fortuna no son estables en absoluto, cuando conservadores y socialistas comienzan sus discursos con la frase: avanzamos hacia lo desconocido, cuando uno busca y no descubre más que ruinas, ni una sola institución en pie... no es de extrañar que abunde la falta de tranquilidad de la gente e incluso una premonición general de un mal inminente...

ALEXANDRE BRIERRE DE BOISMONT — *Del ennui: Taedium Vitae*

Las grandes obras literarias son angustias conquistadas
y no una liberación de esas angustias.

HAROLD BLOOM — *El canon occidental*

El gozo del aburrimiento

El aburrimiento no es sencillo,¹⁰⁷¹ decía Barthes y a lo largo de estas páginas hemos podido confirmar que estaba en lo cierto. Tampoco aburrir es tarea fácil, al menos no de manera artística, pues, como también aseguraba el crítico francés, no hay aburrimiento sincero ni espontáneo. Parece probado, pues, que detrás de las obras *que* intencionadamente *aburren* hay un trabajo concienzudo, incluso podríamos llamarlo manipulador, con el que mediante una serie de estrategias narrativas se genera confusión, fatiga, estupor, cansancio, hastío y, finalmente, aburrimiento.

En la primera parte de este trabajo tratamos de responder a las preguntas de por qué y cómo el aburrimiento llegó a ser uno de los temas principales en la narrativa occidental. Nos interesaba hacer este recorrido, aunque fuera de manera rápida, porque creíamos intuir en la acedia y en los conceptos latinos del *horror loci* y el *taedium vitae* unos síntomas que en la actualidad seguimos identificando aunque estos sean motivados por distintas circunstancias y desde perspectivas secularizadas que poco tienen ya que ver con el pecado o la carga moral de aquellos primeros vicios: el hastío por la rutina, el

¹⁰⁷¹ Barthes (2007: 19).

desasosiego ante la falta de sentido, el desinterés o la indiferencia por lo que no resulta estimulante, por lo que cansa o por lo que ya no representa una novedad y no moviliza nuestra voluntad de actuar. Las consideradas hijas de la acedia: la inactividad, la somnolencia, el desasosiego de la mente e inquietud del cuerpo, la curiosidad, la locuacidad y la desesperación que, según los testimonios de los Padres del Desierto padecían los acediosos nos sirvió, inspirándonos en Steiner, para identificar algunas de las estrategias narrativas que, asociadas al discurso, sirven para provocar esos mismos síntomas en el lector. Se nos ocurrió entonces comparar la retórica de la reticencia, el uso de elipsis y paralipsis, como una manera de generar la *evagatio mentis* mientras que la *verbositas* y la *instabilitas* se transformaron en digresión, en narrativa circular o elíptica, en exageración y acumulación, en la logorrea de unos narradores que en un afán por contarlo todo, en realidad, y a sabiendas, no cuentan nada, generando, además de momentos de confusión, estupor y parálisis en los lectores, el aburrimiento que deriva del desinterés ante la incompreensión de lo narrado.

También veíamos cómo esa necesidad de manifestar y comprender ese malestar ha sido una constante en intelectuales y escritores de todas las épocas, ya fuera desde perspectivas religiosas o seculares. A medida que el proceso de secularización fue permeando en la sociedad, junto con la reivindicación del trabajo como virtud, especialmente a partir de la Ilustración, el discurso del aburrimiento fue mutando para referirse ya no tanto a un malestar asociado con la pereza, la melancolía y la tristeza, o incluso con la enfermedad, sino también a unas condiciones sociales determinadas. Dejó de ser un estado de ánimo exclusivo de las clases poderosas y fue penetrando en todos los estratos de la sociedad, especialmente a partir del nacimiento de las grandes ciudades y del surgimiento de nuevas subjetividades. Un aburrimiento que dejó de ser culpa del sujeto que lo experimentaba para convertirse en una reacción a los estragos de un nuevo modo de asumir y comprender un mundo cada vez más acelerado.

A finales del siglo XIX, cuando empieza a experimentarse la aceleración social del tiempo, el aburrimiento también se comenzó a asociar con el agotamiento nervioso que Simmel atribuía al constante bombardeo de estímulos, un bombardeo que no ha hecho más que intensificarse con los años a través de la proliferación y tecnificación de los medios de comunicación masiva, la publicidad y el entretenimiento: los grandes pilares de un capitalismo cada vez más asintomático que, en alianza con el aburrimiento y la alienación que provoca, se asume ya sin cuestionamiento ni reflexión alguna.

Aburrirse, por tanto, siguió siendo en el siglo XX un estado de ánimo negativo, una falta, un problema que se insta a resolver, pero no por considerarlo un pecado, una falta moral o una enfermedad, sino el reclamo perfecto para potenciar el consumo infinito de experiencias o de mercancía. Notamos entonces que, aunque tradicionalmente había sido la descripción de sus síntomas lo que había predominado en la narrativa, ya fuera mediante la construcción de personajes aburridos o mediante la reflexión de estos personajes o narradores sobre el tedio —algo que no desaparecerá—, a partir de las vanguardias históricas y el rechazo a la tradición realista, el aburrimiento comenzó a ser

experimentado *formalmente* con unas técnicas que después serían heredadas por los autores posmodernos.

El placer del texto, parafraseando a Barthes, no tiene por qué ser siempre un placer triunfante o heroico¹⁰⁷² y los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX demostraron que también puede ser placentero dejarse llevar sin más, como le ocurre al lector que se pierde en las divagaciones del narrador de Proust o en las de Leopold Bloom; al que avanza viscosamente por *La ciénaga definitiva*; al lector que tropieza y que retrocede sólo para volver a reiniciar el camino, no sin antes dar un par de vueltas más en el estilo absorbente de Gertrude Stein, Samuel Becket, y más tarde en el de Thomas Bernhard y David Foster Wallace o al que se detiene y simplemente observa, con Robbe-Grillet y Juan José Saer. Pero más que placentero, para ajustarnos a la terminología que emplea Barthes, digamos entonces que hablamos de textos que se gozan. Los textos de gozo: «el placer en pedazos, la lengua en pedazos, la cultura en pedazos». Haladyn define esta acción de aceptar el aburrimiento estético como la voluntad de aburrirse.¹⁰⁷³ Nosotros preferimos referirnos a ella como *el gozo del aburrimiento*.

Con la intención de justificar este uso intencionado, deliberadamente artístico del aburrimiento, aprovechamos los estudios que desde hace décadas vienen desarrollándose en el ámbito de las artes visuales y donde también, a mediados del siglo pasado, con los movimientos artísticos minimalistas, con el fluxus o con el arte pop, se cuestionaron la paradoja del aburrimiento: cómo puede ser interesante lo que no comunica, lo que no transmite más que una sensación de vacío, lo que trata de convertir en arte la cotidianidad del más común de los mortales, y de la mano de Jonathan Culler, entre otros muchos intelectuales que defienden el carácter de apertura¹⁰⁷⁴ de este estado de ánimo, llegamos a la conclusión de que el interés del aburrimiento que se siente ante estas obras puede llegar a permitirnos desviar nuestra atención hacia esos aspectos del trabajo que en un principio nos parecen fallidos, de manera que el texto se vuelve, paradójicamente, interesante al motivar la pregunta por qué y cómo es que nos aburre.¹⁰⁷⁵ Obras que se convierten, e insisto en ello, en textos de gozo en el sentido en que son textos que ponen «en situación de pérdida, desmoraliza[n]... hace[n] vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y sus recuerdos, [y] pone[n] en crisis su relación con el lenguaje».¹⁰⁷⁶ Son textos que, como defendíamos desde el principio de esta investigación, generan una sensación de extrañamiento en el lector que le hacen replantearse su forma de mirar e interpretar el texto y que, sugeríamos, podría incluso devenir en extrañamiento autorreflexivo que, aprovechando el carácter de apertura que se le atribuye al aburrimiento, pudiera plantear

¹⁰⁷² Cf. Barthes (2007: 11).

¹⁰⁷³ Haladyn (2015).

¹⁰⁷⁴ Principalmente Heidegger, pero también vimos como Jameson lo consideraba una herramienta hermenéutica y, entre los autores, David Foster Wallace sugería soportarlo para alcanzar algo similar al nirvana (un éxtasis infinito). También numerosos estudios neurocientíficos y psicológicos que coinciden en destacar la relación del aburrimiento con la creatividad y con unas posibilidades de ensimismamiento positivas.

¹⁰⁷⁵ Culler (1975:306).

¹⁰⁷⁶ Barthes (2007: 11).

o replantear nuevas preguntas. En este capítulo dejamos abiertas para futuras investigaciones algunas cuestiones sobre las posibilidades de trasladar la experiencia estética del aburrimiento a la denominada hiperficción o ciberliteratura.

Los textos con los que *gozamos* el aburrimiento se configuran, según pudimos ver en el capítulo quinto, a partir de lo que denominamos unas poéticas de la cotidianidad y que resumimos en la representación de lo banal a través del empleo de discursos iterativos y monótonos, la recurrencia a lugares comunes, a clichés que resultan tan familiares que no provocan la menor curiosidad del lector deseoso de trasladarse a otro mundo que no le recuerde tanto al suyo, y a través de la repetición léxico-sintáctica con la que el cerebro se embota y entra en un modo de letargo que dificulta, cuando anula, cualquier reacción.

Estas estrategias se complementaron con las estudiadas en el capítulo sexto y que vinculamos con la intención de generar una confusión o dificultad que en la mayoría de los casos lleva al lector menos reacio a los desafíos a sentirse decepcionado ante un texto que no comprende. La densidad lingüística de obras como *Ulises*, la exageración y la digresión rizomática con la que el discurso narrativo se expande en Beckett o Bernhard, en Bolaño o en Wallace, la retórica de la incertidumbre y la indiferencia, que origina una narración en espiral, tornádica, insegura, falible, fueron algunos de los recursos que nos convencieron de que, efectivamente, hay una voluntad de despistar al lector, de confundirlo, de dificultarle la lectura y, consecuentemente, de aburrirlo. En este capítulo destacamos, aunque brevemente, el papel de los editores en el desarrollo de esta narrativa compleja: su apuesta por estos autores, pese a todas las dificultades y riesgos comerciales que el aburrimiento puede acarrear, corrobora de alguna manera la asimilación y la aceptación del tedio como recurso estético en la literatura.

En el último capítulo nos enfrentamos a la narración de la nada, a la «deprimición» de las palabras, como la llamaba Bernhard (en la impecable traducción de Sáenz) y en el que exploramos, brevemente, la relación del aburrimiento con el nihilismo y con el alargamiento o ralentización del tiempo. Buzatti y Manganelli nos mostraron que el aburrimiento también puede ser bello, aunque nos recuerde que somos seres finitos, y que lo que no ocurre, lo que no se cuenta, abre un espacio para la reflexión que, de otra manera, vendría condicionada por la palabra.

La novela que aburre, concluiremos, «no es la fábula divina que divierte y ciega», como tampoco lo era para Camus la novela del absurdo. Y nos apropiamos de sus palabras porque parece posible identificar también con su descripción la estética del aburrimiento como «el rostro, el gesto y el drama terrestres en los que se resumen una difícil sabiduría y una pasión sin mañana», un trabajo que nos sitúa en una posición incómoda, que nos enfrenta a la realidad que nos desasosiega, pero que, quizás, en algún momento, si decimos sí a aburrirnos,¹⁰⁷⁷ si aceptamos gozarlo, provoque también el cuestionamiento,

¹⁰⁷⁷ Ver Haladyn (2015).

el «por qué» con el que se inicia «el movimiento de la conciencia [...] la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo».¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁸ Camus (1995: 27)

Epílogo

¿Es necesaria una ética para la estética del aburrimiento?

El cuento de hadas es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones contemplando lo que la historia parece insinuar sobre él y sobre sus conflictos internos en ese momento de su vida.

BRUNO BETTELHEIM — *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*

Los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración.

ARISTÓTELES — *Metafísica* 1,2, 982b

La mayor necesidad que todos tenemos... es mantener vivo el sentido del asombro que nos posibilita sobreponernos a las fuerzas brutalizadoras de la conveniencia y el conformismo en las sociedades de masa de las que formamos parte. Solo la humanidad se asombra, solo la humanidad imagina.

JOHN BRINNIN — «Some phases of Work»

Al comenzar este trabajo nos preguntábamos por qué querían los creadores, en nuestro caso, los escritores, aburrir al lector y, aunque resulta imposible determinar con certeza la intención no confesa de cada uno de los autores que decidieron articular una estética del aburrimiento en sus obras, en este trabajo nos arriesgamos a decidir que, dado el carácter de apertura que se le confiere a este estado de ánimo y las posibilidades que ofrece como experiencia estética, efectivamente hay un posicionamiento en la elección de estas estrategias narrativas por su parte. Ahora bien, que este posicionamiento se deba a un deseo de innovar formalmente para romper con la tradición, de jugar con el lector, de desahogarse, de mostrar el sinsentido de la vida, la imposibilidad de describirlo todo con palabras, de ofrecerle a quien lee nuevas experiencias de otredad, de despertarlo, azuzarlo o conmocionarlo rompiendo con el impulso sus esquemas preestablecidos es algo que difícilmente podremos asumir si el autor no lo ha expresado de esta manera y, aun así, siempre cabría la duda puesto que saber qué pretende un escritor cuando escribe es una pregunta extremadamente compleja que no tiene una respuesta definitiva.¹⁰⁷⁹

Tampoco podemos garantizar que el aburrimiento que las obras de estos autores provocan en sus lectores sea el mismo en todos los casos. Iniciábamos este trabajo con la anécdota de Joyce y quizás pareciera presuntuoso alardear del disfrute de una novela tan compleja mientras otros la encuentran insufrible, como si esa capacidad distinguiera de algún modo a un lector de otro más allá de sus gustos literarios. Por eso, aunque se ha tratado de

1079

generalizar una serie de síntomas, parece necesario insistir en que la tolerancia al aburrimiento es diferente en cada persona del mismo modo que hay quien se emociona con las historias de amor e incluso llora con las comedias, mientras otros permanecen impasibles incluso ante el más lacrimógeno de los dramas.

En cualquier caso, surge a raíz de este estudio la duda sobre la necesidad o no de hablar de un uso ético de la estética del aburrimiento puesto que si, como describe Booth,

cada broma sobre la estupidez depende de y refuerza el valor de ser inteligente, y la mayoría depende de y refuerza nuestra idea de que cierto *tipo* de persona son más propensas a ser estúpidas [...] cada historia de detectives depende de y refuerza muchos valores: la mayoría requiere que creamos que los crímenes son y deben ser castigados, que se debe intentar resolver los acertijos hasta el final, independientemente de sus consecuencias, y que los problemas de la sociedad pueden ser atribuidos a un pequeño número de personajes malvados que pueden ser quitados de en medio,¹⁰⁸⁰

de igual manera podríamos preguntarnos: ¿qué valores refuerza la estética del aburrimiento?, ¿el valor del aburrimiento?, ¿el hastío de las personas aburridas? ¿Nos aburriríamos de un modo diferente después de leerlas? ¿Aprenderemos a aburrirnos mejor? ¿Menos? ¿Realmente, como hemos propuesto a lo largo de este trabajo, esa sensación de extrañamiento, de alienación durante la experiencia lectora, nos motiva a recapacitar sobre la experiencia del aburrimiento, sobre por qué y cómo nos aburrimos, sobre qué nos dice eso de nosotros mismos y de la sociedad de la que somos parte? Quizás no, en un primer momento, me atrevo a conjeturar, quizás no, en una primera lectura. «Una obra absurda no ofrece respuesta»,¹⁰⁸¹ decía Camus, y tampoco la ofrece una obra aburrida, pero sí proporciona, como toda creación, una posibilidad:

La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia de la lucidez... el testimonio trastornador de la única dignidad del hombre; la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado inútil... la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a su realidad desnuda».¹⁰⁸²

El aburrimiento provoca en el lector una especie de parálisis cuando su mente trata de establecer una conexión o secuencia lógica, acorde con las convenciones narrativas que espera encontrar. Una parálisis que desembocará pronto en la falta de interés que se asocia al aburrimiento, entendido como ese estado *aversivo* que nos asalta cuando 1) no somos capaces de comprometer nuestra atención con la información requerida para participar en una actividad satisfactoria, en este caso la lectura de la novela; 2) somos conscientes de esa incapacidad de comprometer nuestra atención y participar en esa actividad: nos frustra

¹⁰⁸⁰ Booth (1988: 152)

¹⁰⁸¹ Camus (1995: 147).

¹⁰⁸² Camus (1995: 151).

no poder entender, no poder conectar y 3) culpamos de nuestro aburrimiento al entorno,¹⁰⁸³ es decir, a la complejidad de la narrativa, a la ausencia de trama o de historias *interesantes*, a la monotonía del discurso, o al uso de palabras que no conocemos. Entonces, ¿no estarían esas novelas apelando también a nuestra capacidad (o incapacidad) de asombro evidenciando su pérdida con nuestra impaciencia, nuestra incapacidad de sumergirnos en el texto y construir y/o proyectar nuestra imaginación en el entorno ficcional que plantean estos autores?¹⁰⁸⁴

Como habría dicho Emily Dickinson, «debemos mantener nuestra alma terriblemente sorprendida», animará también Steiner.¹⁰⁸⁵ Pero, ¿cómo mantener nuestra alma despierta, receptiva cuando eso que debería sorprendernos, asombrarnos se convierte en lo habitual o cotidiano o se pierde entre el amasijo de estímulos que constantemente recibimos? Ya no nos sorprende, sino que nos aburre porque todo nos parece lo mismo y, si no, lo descartamos por lento o complejo: buscamos la poética del instante y la comodidad. Habla Steiner sobre la obra del Marqués de Sade, cuya obra, dice, se caracterizaba por ser «de una maniática monotonía», que al leerla «uno bosteza y se asquea», pero «ese automatismo, esa loca repetición tiene su importancia» porque, dice, «nos presenta una silueta de la persona humana. Es en Sade [...] donde encontramos la primera industrialización metódica del cuerpo humano». El cuerpo, una vez deshumanizado, es fácilmente reemplazable: «la carne como materia prima».¹⁰⁸⁶ Por eso también podría argumentarse que la narrativa aburrida, esa que defendemos por tener un aburrimiento estético, tiene también su importancia y su valor ético pues nos presenta un estado afectivo que ha definido toda una época y que amenaza con disolver en el aire nuestra capacidad de asombro, nuestra curiosidad, eso que, como decía Brinnin, nos posibilita «sobreponernos a las fuerzas brutalizadoras de la conveniencia y el conformismo».¹⁰⁸⁷

Quiénes somos, quiénes seremos mañana depende, advierte Booth, «de ciertas actitudes críticas, ya sean nuestra, o de aquellos que determinan qué historias nos llegarán», y estas actitudes críticas, continúa, pueden ser «inteligentes o ingenuas, deliberadas o espontáneas, conscientes o inconscientes: “Tú puedes pasar; tú debes marcharte —y haré todo lo posible por olvidarte”».¹⁰⁸⁸ ¿Este libro me resulta terriblemente aburrido o intrigantemente aburrido? Incluso, ya se ha mencionado en alguna ocasión, cabría la posibilidad de que resultara irónica o cómicamente aburrido. En cualquier caso, cuando elijo leerlo y me aburro, cuando logro sobreponerme a ese aburrimiento y puede que hasta comprenderlo: ¿qué es lo que me plantea este aburrimiento? ¿Merece la pena seguir viviendo aburridos o hasta qué punto necesito cambiar y por qué? El aburrimiento, dice Haladyn,

¹⁰⁸³ De acuerdo con la definición de Eastwood, Frischen et al. (2012), quienes, al igual que hace Ringmar (2016), lo relacionan con la incapacidad de prestar y mantener la atención.

¹⁰⁸⁴ Ver Aparicio Maydeu (2015)

¹⁰⁸⁵ Steiner (2013: 55)

¹⁰⁸⁶ Steiner (2013: 56)

¹⁰⁸⁷ Brinnin (1966: 93).

¹⁰⁸⁸ Booth (1988: 484)

Nos interpela, incitándonos a indagar en ese sinsentido que se niega a dar un propósito o una meta final a la vida, dejándonos a merced de nuestra propia causalidad subjetiva [...] para crear un sentido a partir del sinsentido de la vida en este mundo meramente subjetivo.¹⁰⁸⁹

No indagar en por qué nos aburre lo complejo, por qué nos aburre lo cotidiano, por qué nos resulta indiferente lo repetitivo aunque estemos hablando de actos violentos, de cifras de fallecidos, de los estragos del cambio climático,¹⁰⁹⁰ y aceptar sin un cuestionamiento crítico nuestra incapacidad para soportar ese aburrimiento que rápidamente tratamos de paliar con *cualquiercosa* significaría, de alguna manera, aceptar que seguimos inmersos en esa cadena de conformismos que día tras día nos embrutecen, como decía Brinnin, y que aniquilan no solo nuestra voluntad de actuar sino nuestra capacidad de asombro. Y sin asombro, sin imaginación, sin chispa, como decía Aristóteles, difícilmente habrá pensamiento.

¹⁰⁸⁹ Haladyn (2015: 4-5).

¹⁰⁹⁰ Gardiner (2021: s/p).

BIBLIOGRAFIA

- Abbate, F. (2014). *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Chile: Eduvim. EBOOK ISBN: 978-987-699-110-0
- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura*. Brotons. Madrid: Akal
- . (2004). *Teoría estética*, vol 7. Madrid: Akal
- Adrián, J. (2014). «El aburrimiento, o de la importancia de los estados de ánimo en la filosofía de Heidegger», en *Graffylia*, 18 (enero-junio), pp. 33-42.
- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- . (2011). «Qué es lo contemporáneo», en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, D. y Queiro, J. (2015). «Cubismo e fluxo do pensamento em Gertrude Stein», en *Todas as letras Z*, 17, pp. 51-69, <http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v17n2p51-69>.
- Agustín de Hipona (2010). *Confesiones*. Madrid: Editorial Gredos.
- Albérès, R.M. (1969). *Le roman d'aujourd'hui: 1960-1970*. Paris: Albin Michel.
- Alden, D.W. (1973). *Marcel Proust and his French critics*. New York: Russell & Russell.
- Aljaro, I. (2012). «El Rey Pálido, de David Foster Wallace: una oda al aburrimiento», en *Atchung* (14 de agosto). <https://www.achtungmag.com/el-rey-palido-david-foster-wallace-libros/>
- Alonso, M. (1956). *Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Tomo 1. Madrid: Aguilar.
- Amara, L. (2012). *La escuela del aburrimiento*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Amat, K. (2018). «Ni Joyce sabía de qué iba su *Ulises*», en *Babelia*, 9 de marzo. https://elpais.com/cultura/2018/03/09/babelia/1520596545_999884.html
- Ambrosio, Ch. (2018). «Gertrude Stein's modernist brain». En Ambrosio, Ch. & MacLehose, W. *Imagining the Brain: Episodes in the History of Brain Research*, pp.139-180.
- Ames, J. (2015). *Bored to death*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Anderson, P. (2016). *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Aparicio Maydeu, J. (2003). «Lectura insólita de la normalidad», *Babelia*, 12 de diciembre, https://elpais.com/diario/2003/12/13/babelia/1071275966_850215.html
- . (2009). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra.
- . (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- . (2011b). «Enseñando el oficio de novelista», en *Revista de Libros*, 169, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4851&t=articulos
- . (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza
- . (2015). *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- . (2018). «Estética de la cotidianidad en las literaturas hispánicas del siglo XX: Feliz y documentada. Narrativa hispanoamericana del postboom de Gabo a Bolaño», 19 de enero, en la ZVD Universitat Tübingen. https://timms.uni-tuebingen.de/tp/UT_20180119_001_aparicio_0001.
- . (2021). «Lo peor no son los autores», en *Librújula*, 38, julio-agosto, pp. 51-52.

- Arbona, C. (2015). «Marathon musical de 24h à la Maison de la Radio par le pianiste Nicolas Horvath», en *Radio France*. https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/marathon-musical-de-24h-a-la-maison-de-la-radio-par-le-pianiste-nicolas-horvath_1699177.html
- Arendt, H. (2015). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- . (2016). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Argullol, R. (2013). «La dignidad de la belleza», en *El País*, 10 de marzo, en https://elpais.com/elpais/2013/03/01/opinion/1362138576_252281.html
- Ashbery, J. (1957). «The imposible», originalmente publicado en *Poetry* (julio), pp. 250-254. En <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/stein-per-ashbery.html>
- Asimov, I. (1964). «Visit to The World's Fair of 2014», en *The New York Times*, 16 de agosto, <http://movies2.nytimes.com/books/97/03/23/lifetimes/asi-v-fair.html>.
- Bachelard, G. (1978). *Dialéctica de la duración*. Madrid: Editorial Villalar.
- Bajtín, M.M. (2001). «Discourse in the novel», en Holquist, M., ed., *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin*. Four Essays. Austin: University of Texas Press.
- . (2013). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. EBOOK ISBN: 978-607-03-0384-5
- Bal, M. (2009). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Baldick, C. (2004). *The Modern Movement: 1910-1940*, Vol. 10 de *The Oxford English Literary history*. Oxford: Oxford University Press.
- Bartlett, R. (1971). «A Transatlantic interview», en *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles: Black Sparrow Press, pp. 11-35.
- Barolini, T. (2014). «Purgatorio 19: Epistemological Incontinence», en *Commento Baroliniano, Digital Dante*. New York: Columbia University Libraries, 2014. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>
- Barry, T. (1988). «On paralysis and Transcendence in Thomas Bernhard», en *Modern Austrian Literature*, Vol. 21, 3/4, pp. 187-200.
- Barth, J. (1984). «The Literature of Exhaustion» en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Barthes, R. (1958). «Objective literature: Alain Robbe-Grillet», *Evergreen Review*, vol 2, 5, pp. 113-126.
- . (2007). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria* del College de France. México: Siglo XXI.
- Baskin, J. (2019). *Ordinary Unhappiness: The Therapeutic Fiction of David Foster Wallace*. Stanford: Stanford University Press.
- Baudelaire, Ch. (1991). *Las flores del mal*. Trad. de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- . (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- . (2005). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- . (2006). *Cool memories: 1980-1985*. Barcelona: Anagrama
- . (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Bayer, R. (1986). *Historia de la estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, D., Arias, R., et al. (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal. EBOOK ISBN: 978-84-460-3900-6.

- Beck, H. (2017). *Otra modernidad es posible. El pensamiento de Iván Illich*. Barcelona: Malpaso. EBOOK ISBN: 978-84-17081-24-9.
- Beckett, S. (1995). *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edición de S.E. Gontarski. New York: Grove.
- . (2005). *Esperando a Godot*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets
- . (2012). *Molloy*. Trad. de Pere Gimferrer. Madrid: Alianza.
- . (2012). *Malone muere*. Trad. de Ana María Moix. Madrid: Alianza
- . (2016). *El innombrable*. Trad. de Matías Bettestón. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bellow, S. (1966). «The Art of Fiction, number 37» [Interviewed by Gordon Lloyd Harper], en *The Paris Review*, 36, <https://www.theparisreview.org/interviews/4405/the-art-of-fiction-no-37-saul-bellow>.
- . (2011). *El legado de Humboldt*. Barcelona: Mondadori. EBOOK ISBN: 9788499895710.
- Benjamin, W. (2000) «El pañuelo», en *Historias y relatos*, Barcelona: Muchnik Editores
- . (2005). *Libro de los pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- . (2016). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- . (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. EBOOK ISBN: 9788430619986.
- Bennett, A. (2018). *Contemporary Fictions of Attention. Reading and Distraction in the 21st Century*. New York: Bloombury.
- Benvenuto, S. (2015). *La pereza. Pasión por la indiferencia*. Colección Pecados capitales. Madrid: Machado Libros.
- Bettelheim, B. (1977). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books. En español, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Booket, 2012.
- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Berman, M. (2014). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI. EBOOK ISBN: 978-607-03-0630-3
- Bernhard, T. (1970). *Der Italianer*. Berlin: Surhkamp Verlag.
- . (1987). *Tinieblas: relato autobiográfico. Discursos: Textos: Entrevista*. Barcelona: Gedisa.
- . (2003). *La calera*. Madrid: Alianza
- . (2009). *Relatos autobiográficos. El origen. El sótano. El aliento. El frío. Un niño*. Trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.
- . (2012). *Hormigón/ Extinción*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alfaguara.
- . (2012b). *Correspondencia. Thomas Bernhard / Sigfried Unsel*. Barcelona: Cómplices Editorial.
- . (2014). *Corrección*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza.
- y Fleischmann, K. (1998) *Thomas Bernhard: Un encuentro: Conversaciones con Krista Fleischmann*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Tusquets
- Berryman, J. (2019). *77 Dream songs / Cantos del sueño*. Madrid: Vaso Roto.
- Betancourt, B. (2010). *Vida Cotidiana: Lugar de intercambio o de nueva colonización entre el Norte y el Sur*. Aachen: Mainz Verlag
- Birkerts, S. (1996). «The Alchemist's Retort. A multi-layered postmodern saga of damnation and salvation», en *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/magazine /archive /1996/02/the-almchemists-retort/376533/>

- Bissell, T. (2016). «Everything about everything. Wallace's Infinite Jest at 20», en *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2016/02/07/books/review/everything-about-everything-david-foster-wallaces-infinite-jest-at-20.html>
- Blanchot, M., y Hanson, S. (1987). «Everyday Speech», en *Yale French Studies*, 73, 12-20. doi:10.2307/2930194
- Bloom, H. (2004) *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama
- . (2006). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama
- . (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- . (2017). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolger, R. K. y Scott K, eds. (2014). *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury.
- Boswell, M. (2012). «Introduction: David Foster Wallace's *The Pale King*», en *Studies in the Novel*, winter, Vol. 44, 4, pp. 367-370.
- . (2013). «“The Constant Monologue Inside Your Head”: *Oblivion* and the Nightmare of Consciousness», en Boswell y Burn, eds., *A Companion to David Foster Wallace Studies. American Literature Readings in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 151-170.
- y Burn S.J., eds., (2013). *A Companion to David Foster Wallace Studies. American Literature Readings in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bouchez, M. (1973). *L'ennui, de Sénèque à Moravia*. Paris: Bordas.
- Bozal, M. (ed). (2005) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 9788491140641.
- Bradbury, M. (1990). *El mundo moderno. Diez grandes escritores*. Barcelona: Edhasa.
- Bridgman, R. (1971). *Gertrude Stein in Pieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Brierre, A. (2019) *De l'ennui: Taedium Vitae*. (Ed. 1850). París: Hachette Livre.
- Brinnin, J.M. (1966). «Some Phases of My Work», en Nemerov, H. *Poets on Poetry*. New York: Basic Books.
- . (1987) *The Third Rose: Gertrude Stein and her world*. New York: Little, Brown.
- Brottman, M. (2018). *Contra la lectura*. Barcelona: Blackie Books
- Brown, E. A. (1980) *Boredom: a conceptual analysis and the presentation of new theory* (tesis doctoral). Union Graduate School, Cincinnati, Ohio.
- Bruce, R. (2012). «Ten things (possibly) more boring than *Mrs. Dalloway*», en <https://bookriot.com/ten-things-possibly-more-boring-than-mrs-dalloway/>
- Burger, P. (1997). *Teorías de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burgess, A. (2011). *A clockwork orange*. New York: Penguin.
- Burn, S. (ed) (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. Jackson: Mississippi University Press.
- Buzzati, D. (2006). *El desierto de los tártaros*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Gadir Editorial.
- Cage, J. (2011). *Silence: Lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Çaglayan, E. (2016). «The aesthetics of boredom. Slow cinema and the virtues of the long take in *Once Upon a Time in Anatolia*», en *Projections*, Vol. 10, no. 1, verano, pp. 63–85.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calvino, I. (2012). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- Camus, A. (1995) *El mito de Sísifo*. Barcelona: Alianza

- Capdevila, P. (2006). *Experiencia estética y hermenéutica: un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss* (tesis doctoral). Barcelona: Recerca. Universidad Autónoma de Barcelona.
- . (2015) «Aporetic experiences of time in anti-narrative art», en *Journal of Aesthetics & Culture*, 7:1, 28310, DOI: 10.3402/jac.v7.28310
- Caro, E.M. (1892). *El pesimismo en el siglo XIX. Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*. Madrid: La España moderna. En <http://www.filosofia.org/aut/001/caro92.htm>
- Carritt, E. F. (1970). *Introducción a la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casiano, J. (2019). *Colaciones*, vol. 1. Madrid: Rialp. EBOOK ISBN: 978-84-321-4907-8.
- Cassany, E. y Tayadella, A. (2001). *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diari de Barcelona (1866-1899)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Castagnino, R. H. (1987). *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Castillo, D. y Egginton, W. (2017). *Medialogies. Reading reality in the age of the inflationary media*. New York: Bloomsbury
- Castillo del Pino, C. (2002). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets.
- Castle, G., ed. (2015). *A History of the Modernist Novel*. New York: Cambridge University Press.
- Carr, N. (2010). *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestros cerebros?* Madrid: Taurus.
- Carver, R. (1976). *Will you please be quiet, please? New York: McGraw-Hill Companies*.
- . ed. (1986). *The Best American Short Stories*. Boston, Ma: Houghton Mifflin Harcourt
- . (1988) *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Trad. de Jesús Zulaika Goicoechea. Barcelona: Anagrama
- Castellet, J.M. (1957). «De la objetividad al objeto», en *Papeles de Son Armadans*, vol. 15, 5, pp. 309-332.
- Châtelet, G. (2002). *Vivir y pensar como puercos. De la incitación a la envidia y el aburrimiento en las democracias del mercado*. Madrid: Lengua de trapo.
- Cheng, J.S. (2017). «Paris Dada and the Transfiguration of Boredom» en *Modernism/modernity*, 24, 3. doi: 10.1353/mod.2017.0051.
- Chomel, L. (1979). «Structure of Anguish in Buzzati and De Chirico», en *The Comparatist*, vol. 3, mayo, pp. 16-22, <https://www.jstor.org/stable/44366651>.
- Clare, R. (2012). «The Politics of Boredom and the Boredom of Politics in David Foster Wallace's *The pale King*», en *Studies in the Novel*, 44, 4, pp. 428-446. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/23408629>.
- . (2018). *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*. Cambridge: Cambridge University Press
- Clement, T. (2012). «The Story of one: Narrative and Composition in Gertrude Stein's *The Making of Americans*», en *Texas Studies in Literature and Language*, 54, 3, pp. 426-448.
- Clement, S. (2017). *Écritures avides. Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*. Paris: Editions Classiques Garnier.
- Closs, M. (2020). «Bienvenida a Saer», publicado en el blog de Eterna Cadencia. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/bienvenida-a-saer.html>
- Colpitt, F. (1985). «The issue of boredom is it interesting?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, 4, pp. 359-365, DOI: 10.2307/429897
- Conte, R. (1988). «El *nouveau roman* goza en Francia de buena salud», en *El País*, 14 de marzo, https://elpais.com/diario/1988/03/14/cultura/574297207_850215.html

- Copeland, C.F. (1975) *Language and time and Gertrude Stein*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- y Pascual, J. (1986) *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cortázar, J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate.
- . (2013). *Rayuela*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- Cotkin, G. (2015). *Feast of Excess: A Cultural History of the New Sensibility*, New York, Oxford University Press.
- Crangle, S. (2008). «The Time Being: On Woolf and Boredom». *MFS Modern Fiction Studies* 54 (2), pp. 209-232. doi:10.1353/mfs.0.0016.
- . (2010). *Prosaic Desires: Modernist Knowledge, Boredom, Laughter, and Anticipation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Croce, B. (1982). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey Bass Publishers.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press. En español: (1978) *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Dalle Pezze, B. y Salzani, C. (2009). *Essays on Boredom and Modernity (Critical Studies)*. Amsterdam: Rodopi.
- Danto, A.C. (2002). *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- . (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona: Paidós.
- . (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Lubac, H. (2008). *El drama del humanismo ateo*. Madrid: Ediciones Encuentro EBOOK ISBN: 978-84-9920-135-1
- De Toledo, C. (2008) *Punks de boutique. Confesiones de un adolescente a contracorriente*. México D.F.: Almadía.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Dekoven, M. (1981). «Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism». En *Contemporary Literature*, 22, 1, pp. 81-95. doi:10.2307/1208223
- Deleuze, G. (2013). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- DeLillo, D. (1986). *White Noise*, New York: Viking Press.
- Díaz Navarro, E. (2008). «Extrañamientos del mundo: Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y Antonio Orejudo», en *Iberoromania*, 65, pp. 55-72. DOI: 10.1515/iber.2007.006.
- Diccionario Griego Español. Coordinado por Francisco R. Adrados. CSIC. Recuperado en <http://dge.cchs.csic.es/xdge/>
- Dierick, A. P. (2015). «The teller from the tale: monologues, dialogues and protocols in Thomas Bernhard's major novels», en *Oxford German Studies*, 44, 4, pp. 416–427.
- Dorfles, G. (1970). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Dorson, J. (2016) «Critical Posthumanism in the Posthuman Economy: The Case of “Mister Squishy”», en Gesdorf, C. y Braun, J. (eds), *American After Nature. Democracy, Culture, Environment*. Heidelberg: Universitätsverlag.
- Doughty, O. (1926). «The English Malady», en *The Review of English Studies*, 2, 7, pp. 257-269, <http://www.jstor.org/stable/508347>.
- Doyle, L.A. (2000). «The Flat, the Round, and Gertrude Stein: Race and the Shape of Modern(ist) History», en *Modernism/modernity*, 7, 2, pp. 249-271
- Du Bos, J.B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Ricardo Piñero Moral, ed. Valencia: Universidad de Valencia.
- Duff, T. E. (1999) *Plutarch's lives: Exploring virtues and vices*. Londres: Oxford University Press.
- Dulk, A. (2015) *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer. A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*. New York: Bloomsbury Academic.
- Duras, M. (2000). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.
- Eagleton, T. (2006) *Estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- . (2009). *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- Eastman, M. (1929). «The Cult of Unintelligibility», en *Harper's Magazine*, 158, pp. 632-639.
- . (1931). *The Literary Mind. Its place in an Age of Science*. New York: Charles Scribners Sons.
- Easton Ellis, B. (1991). *American Psycho*. New York: Vintage Contemporaries.
- Eastwood, J.D., Frischen, A., et al.. (2012). «The Unengaged Mind: Defining Boredom in Terms of Attention». *Perspectives on Psychological Science*, 7, 5, pp. 482–495. <https://doi.org/10.1177/1745691612456044>
- Eco, U. (1980). *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen + Lumen.
- . (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen
- . (1993). *Las poéticas de Joyce*, Barcelona: Lumen.
- . (1998). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- . (2002). *Sobre la literatura*. Barcelona: R que R.
- . (2011). «El vértigo de las listas», en *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 8, pp 15-34.
- Eggers, D. (1996) «America in 2010: Everyone's hooked on something. Novel portrays an escapist culture in which we are willing to die for pleasure», en *The San Francisco Chronicle*, 11 de febrero.
- Elden, S. (2013). «Rhythmanalysis: An Introduction», en Lefebvre (2013).
- Éluard, P. y Peret, B. (1994). *152 proverbs mis au gut du jour*. Paris: Gallimard.
- Eliot, T.S. (1923). «Ulysses, Order and Myth», en *The Dial*, vol. 75, 5, pp. 480-482, <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-ulysses-by-t-s-eliot-from-the-dial#>.
- Elpidorou, A. (2014). «The bright side of boredom», en *Frontiers Psychology*, noviembre, 5, doi: 10.3389/fpsyg.2014.01245.
- . (2018). «The good of boredom», *Philosophical Psychology*, 31:3, pp. 323-351, DOI: 10.1080/09515089.2017.1346240
- . (2018). «The bored mind is a guiding mind: toward a regulatory theory of boredom», en *Phenom Cogn Sci*, 17, pp. 455–484, <https://doi.org/10.1007/s11097-017-9515-1>
- Ercolino, S. (2014) *The maximalist novel: from Thomas Pynchon's Gravity Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. New York: Bloomsbury Publishing.

- Erfani, F. (2004). «Sartre and Kierkegaard on the Aesthetics of Boredom», en *Idealistic Studies*, 34, 3., pp. 303-317.
- Esslin, M. (1985). «Beckett and Bernhard: A Comparison», en *Modern Austrian Literature*, 18 2, pp. 67-78.
- Faulkner, W. (1948). *The Wild Palms and The Old Man*. New York: The New American Library.
- Felski, R. (2000). «The invention of everydaylife», en *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: NYU Press.
- . (2002). «Introducción» a *Everyday Life*, en *New Literary History*, 33, 4, pp. 607-622.
- . (2009). «Everyday Aesthetics», en *The Minnesota Review*, 71-72, pp. 171-179, <https://doi.org/10.1215/00265667-2009-71-72-171>.
- Fernández Porta, E. (2014). *Estética del relato posmoderno* (tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Ferres, J.P. (2012). *El problema de la unidad en la obra de Juan José Saer*. (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Ferguson, H. (2010). *La pasión agotada. Estilos de la vida contemporánea*. Madrid: Katz Editores.
- Fernández, M. (2014). «Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar», en *Revista Letral*, 12, pp. 57-69.
- Fetz, G.A. (1988). «Kafka and Bernhard: Reflections on Affinity and Influence», en *Modern Austrian Literature*, Vol. 21, 3/4, pp. 217-241.
- Fisher, M. (2016) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- . (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fitzgerald, F.S. (2006). *El crack-up*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, H., ed., (2002). *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores. EBOOK ISBN 978-987-629-533-8
- Frankfurt, H. (2004) *Las razones del amor. El sentido de nuestras vidas*, Barcelona: Paidós.
- Frankl, V. (2015). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Frederiksen, M. D. (2020). «Men Walking into Woods. Boredom, Nihilism, and the Characters of Erlend Loe», en *The Culture of Boredom*. Leiden, The Netherlands: Brill Rodopi. doi: https://doi.org/10.1163/9789004427495_011
- Freeman, M. (2011) *El crepúsculo de la cultura americana*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Freire, J. (2020). *Agitación. Sobre el mal de la impaciencia*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Frisby, D. (1988). «George Simmel, primer sociólogo de la modernidad», en Picó, J. (coomp), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid: Alianza, pp. 51-85.
- Fukuyama, F. (2015). *El fin de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fussillo, M. (2012). *Estética de la literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros E-BOOK: 978-84-9114-055-9
- Gamsby, P. (2012). *The Black Sun of Boredom: Henri Lefebvre and the Critique of Everyday Life* (tesis doctoral), Laurentian University, Ontario.
- García, M. M. «Alain Robbe-Grillet», en Domingo Ródenas, ed., *100 escritores del siglo XX. Ámbito Internacional*, Barcelona: Ariel.

- García Arteaga, R. (2019). *La estética del fracaso en la obra de Samuel Beckett*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. EBOOK ISBN: 9786073029551
- García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- García Ureta, I. (2011). *Éxito: Un libro sobre el rechazo editorial*. Madrid: Trama.
- Gardiner, M. E. (2010). *Critiques of Everyday Life: An Introduction*. London: Routledge.
- . (2014). «The Multitude Strikes Back?: Boredom in an Age of Semiocapitalism». *New formations: a journal of culture/theory/politics*, 82, 29-46. En <https://www.muse.jhu.edu/article/558909>
- . (2016). «Bakhtin, Boredom, and the ‘Democratization of Sketpicism’», en *The European Legacy*, 22, 2:163-184
- . (2021). «Make the Holocene great again! Or, why is climate change boring?», ponencia leída en la 4th *Interdisciplinary Boredom Conference*, organizada por la International Society of Boredom Studies los días 24-26 de junio.
- y Haladyn, J. (2017). *Boredom studies reader. Framework and perspectives*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315682587
- Garner, D. (2016). «In Hindsight, an ‘American Psycho’ looks a lot like us», en *The New York Times*, 24 de marzo, <https://www.nytimes.com/2016/03/27/theater/in-hindsight-an-american-psycho-looks-a-lot-like-us.html>.
- Gattinoni, A. (2018). «Richard Blackmore y su tratado sobre el spleen inglés», en *Prohistoria*, 30, pp. 241-264.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- Gide, A. (1987). *Los monederos falsos*. Madrid: Hyspamérica.
- . (2013). *Diario*. Barcelona: Alba. EBOOK ISBN: 9788484288459.
- . (2017). *Pretexts. Reflections of Literature and Morality*. Bocaraton: Routledge. EBOOK ISBN 9781315127361
- Godzich, W. (1998) *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Goldberg, Y. K., Eastwood, J.D., et. al (2011). «Boredom: An Emotional Experience Distinct from Apathy, Anhedonia, or Depression», en *Journal of Social and Clinical Psychology*, 30, 6, <https://doi.org/10.1521/jscp.2011.30.6.647>
- Goeke, J.F. (2017) «“Everyone Knows It’s About Something Else, Way Down”»: Boredom, Nihilism, and the Search for Meaning in David Foster Wallace’s *The Pale King*, en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 58, 3, pp. 193-213, DOI: 10.1080/00111619.2016.1190681
- Gómez Redondo, F. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- Gómez Trueba, T. (2002). «Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción», en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 22, en https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html.
- . (2011). «La tecnovela del siglo XXI: internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa», en Salvador Montensa (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga: Universidad de Málaga, pp- 67-100.
- Goodstein, E. (2005). *Experience without qualities: boredom and modernity*. California: Stanford University Press.
- Gordon, L. (2017) *Virginia Woolf. Vida de una escritora*. Barcelona: Gatopardo ediciones. EBOOK ISBN: 978-84-17109-25-7
- Gray, W. (1997). *An Introduction to Dubliners by Wallace Gray*, en World Wide Dubliners, editado por Roger B. Blumberg and Wallace Gray, <http://www.mendeley.com/WWD/Edition/97.1>.

- Guelbenzu, J.M. (2003). «La verborrea de un bufón», en *Babelia*, 18 de octubre.
https://elpais.com/diario/2003/10/18/babelia/1066434614_850215.html
- Gutiérrez Girardot, R. (2017) *El problema del modernismo. Lecciones magistrales*, Universidad de Bonn. Medellín: Editorial Universidad - Antioquía. EBOOK ISBN: 978-958-714-738-4
- Hägg, S. (2012). «Pynchon's Poetics of Boredom: Cognitive and Textual Aspects of Novelistic Dreariness», en Lehtimäki, M., Karttunen, L., y Mäkelä, M. (Eds.). (2012). *Narrative, Interrupted*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Haladyn, J.J. (2015) *Boredom and Art. Passions of the Will to Boredom*. Alresford, Hants: Zerobooks.
- Hamilton, R.C. (2014). «Constant Bliss in Every Atom»: Tedium and Transcendence in David Foster Wallace's *The Pale King*» en *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 70(4), 167-190. doi:10.1353/arq.2014.0029.
- Han, B.C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- . (2016). *Por favor, cierra los ojos*. Barcelona: Herder. EBOOK ISBN: 9788425436321
- . (2018). *Buen entretenimiento. Una deconstrucción de la historia occidental de la pasión*. Barcelona: Herder. EBOOK ISBN: 9788425441974
- Handke, P. (2014). *Lento regreso*. Trad. de Eustaquio Barjau. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . (2016). *La mujer zurda*. Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza. EBOOK ISBN: 978-84-206-7643-2
- . (2018). *Desgracia impenable*. Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza EBOOK ISBN: 9788491810391
- Harris, Ch. (1971) *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven (Conn): Rowman and Littlefield.
- Hassan, I. (1969) *The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett. Studies in Language and Literature Series, 19*. New York: A. Knopf
- . (1987) *The postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. Barcelona: Random House Mondadori.
- Hawkins, M. *The power of boredom. Why boredom is essential to creating a meaningful life*. Canadá: Tellwell.
- Healey, S. (1984). *Boredom, self and culture*. London: Associated University Press.
- Hefferman, J. (s/f). «Woolf's reading of Joyce's *Ulysses* 1918-1920/1922-1941». En *Yale Modernism Lab*, en <https://campuspress.yale.edu/modernismlab/woolfs-reading-of-james-joyces-ulysses-1918-1920/>). También en Canani, M. y Sullan, S., eds (2014). *Parallaxes: Virginia Woolf meets James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 2-24.
- Heidegger, M. (2004). *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Herder.
- . (2005). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*.
- Heller (2004). *La teoría de los sentimientos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Hering, D. (2016). *David Foster Wallace. Fiction and form*. New York: Bloomsbury.
- . (2017). «Reading the Ghost in David Foster Wallace's Fiction» en *Orbit: A Journal of American Literature*, 5(1): 4, pp. 1-30.
<https://doi.org/10.16995/orbit.208Publish>
- Hermesen, J.J. (2019). *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela.

- Hernández Terrazas, C. (2013). *Clarice Lispector. La náusea literaria*. Madrid: Forcola Ediciones. EBOOK ISBN: 78-84-15174-49-3.
- Highmore, B. (2010) *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*. Londres: Routledge
- Hinchliffe, A. P. (2018). *The absurd*. New York: Routledge. EBOOK: 9781351631167
- Hoff, M. (1999). «The Pseudo-Homeric World of Mrs. Dalloway», en *Twentieth Century Literature*, vol. 45, núm. 2, pp. 186-209. <https://doi.org/10.2307/441830>
- Hoffman, F.J. (1961). *Gertrude Stein*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hoffman, M.J. (1966). *The development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . (1986) *Critical essays on Gertrude Stein*. Boston, Mass.: G.K. Hall.
- Hofmann, K. (1991) *Conversaciones con Thomas Bernhard*, trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama
- Horacio (2008). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hühn, P., (ed) (2014). *Handbook of narratology*. Berli-Boston: De Gruyter.
- Huntemann, W. (1990) *Artistik und Rollenspiel: Das system Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen und Neumann
- Hutchings, P. (1995). «Reflections on Boredom and the Sublime», en *Literature and Aesthetics*, 5, pp. 104-122. Recuperado en <https://core.ac.uk/download/pdf/229421223.pdf>.
- Iser, W. (1987). *El arte de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- . (1989). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 149-164.
- . (1989b). “La estructura apelativa de los textos” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 133-148.
- Iso-Ahola, S.E. y Crowley (1991). «Adolescent Substance Abuse and Leisure Boredom», en *Journal of Leisure Research*, 23, 3, pp. 260 -271, DOI: 10.1080/00222216.1991.11969857
- Jackson, M. (2008). *The Erosion of Attention and the Coming Dark Age*. Buffalo, NY: Prometheus.
- Jacobs, A. (2011). *The pleasures of reading in an Age of Distraction*. New York: Oxford University Press.
- James, H. (1948). *The Art of Fiction and other essays*. New York: Oxford University Press.
- James, W. (1950) *The principles of Psychology*, vol. 2., New York: Dover Publications.
- Jameson, F. (1975). “Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism”, en *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 8(1), 1-20. DOI:10.2307/1314800
- . (1982). «Ulysses in History», en W.J. McCormack y Aliston Stear, eds. *James Joyce and Modern Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, pp. 126-41.
- . (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- . (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal
- . (2019). *Los antiguos y los posmodernos: Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal. EBOOK ISBN: 978-84-460-4812-1
- Jankélévich, V. (1989) *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus.
- Jaramillo, R. (2013). *Modernidad, nihilismo y utopía*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Universidad de Antioquía. EBOOK ISBN: 978-958-665-285-8.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- . (2002). *Pequeña apología de la estética*. Barcelona: Paidós.

- . (2012). *Caminos de la comprensión*. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 978-84-9114-053-5.
- . (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Jencks, Ch. (1991). «Postmodern versus late modern», en Hoesterey, I. *Zeitgeist in Babel: The postmodernist controversy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jenkins, W. (1988). «Virginia Woolf and the Belittling of *Ulysses*». *James Joyce Quarterly*, 25(4), pp. 513-519. <http://www.jstor.org/stable/25484907>
- Jorn, A. (2014). «Intimate banalities», en *The Journal of Modern Art*, vol. 7, 2, pp. 213-218. <https://doi.org/10.2752/174967814X13990281228521>
- Josipovici, G. (2012) *¿Qué fue de la modernidad?* Madrid: Turner. EBOOK ISBN: 978-84-1542-761-2
- Jost, F. (2012). *El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows*. Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Joyce, J. (2012). *Ulises*. Trad. de José María Valverde. Barcelona: Random House Mondadori.
- . (2013) *The Critical Writings of James Joyce (Complete)*. San Francisco: Barry and Marble. EBOOK ISBN: 9788074843402.
- . (2015) *Dublineses*. Trad. de Fernando Velasco Garrido. Buenos Aires: Akal. EBOOK ISBN: 978-84-460-4215-0.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- Judd, D. (1965). «Specific objects», en *Arts Yearbook 8*. Incluido en Kellein, T. (2002) *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*, New York: D.A.P., en <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>
- Kakutani, M. (2011). «Maximized revenue, minimized existence», publicado en *The New York Times*, el 31 de marzo. En <https://www.nytimes.com/2011/04/01/books/the-pale-king-by-david-foster-wallace-book-review.html>
- Kaiser, W. (2014). «David Foster Wallace and the Ethical Challenge of Posthumanism», en *An Interdisciplinary Critical Journal*, Septiembre, 47, No. 3, pp. 53-69.
- Kallio, P. (1964) «Boredom and Fatigue in School Children», en *Educational Research*, núm. 6:3, pp. 235-238, DOI: 10.1080/0013188640060311
- Kaminski et al. (2019). «Evolution of the facial muscle anatomy in dogs», en *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116, 29, DOI:10.1073/pnas.1820653116
- Kant, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza.
- . (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kayser, W. (2004). *Lo grotesco. Su realización en pintura y literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 978-84-9114-042-9.
- Kenner, H. (2012). *Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*. México: Fondo de Cultura Económica. EBOOK ISBN: 978-607-16-0896-3.
- Kenny, L. (2009). *Boredom escapes us: a cultural collage in eleven storeys* (tesis doctoral). University of Toronto, Toronto.
- Kiberd, D. (2009). *Ulysses and us. The Art of Everyday Living*. London: Faber and Faber.
- Kierkegaard, S. (1976). *In vino veritas. La repetición*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- . (2006). *O lo uno o lo otro*, Madrid: Trotta.
- Kimball, R. (2011). *La profanación del arte. De cómo la corrección política sabotea el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Kingwell, M. (2019). *Wish I was here. Boredom and the Interface*. Montreal: McGill-Queen's University Press. EBOOK ISBN: 978-0-7735-5794-9
- Kirsch, A. (2015). «Are there literary uses for boredom?» artículo en *The New York Times*, 21 de julio. <https://www.nytimes.com/2015/07/26/books/review/are-there-literary-uses-for-boredom.html>
- Klapp, O. (1986). *Overload and boredom. Essays on the Quality of Life in the Information Society*. Westport: Praeger Publishers
- Knausgård, K.O. (2013). *Sjelems Amerika. Tekster 1996-2013*. Oslo: Linghardt og Ringhof.
- Köhler, A. (2018). *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Kramer, H. (1966). «Art; An art for boredom», artículo de *The New York Times*, 5 de junio. Recuperado en <https://www.nytimes.com/1966/06/05/archives/art-an-art-of-boredom.html>
- Krause, M. (2017). «The forensic fiction of Roberto Bolaño's 2666». *Critique Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 58, núm.4, pp. 437-448. DOI: 10.1080/00111619.2016.1246412.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, R. (1978). *The demon of noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Kustermans, J. y Ringmar, E. (2011). «Modernity, boredom and war: a suggestive essay», en *Review of International Studies*, Octubre, Vol. 37, No. 4, pp. 1775-1792
- Laget, T. (2019). *Proust, Prix Goncourt, une émeute littéraire. Paris: Gallimard*. EBOOK ISBN: 9782072846816. En español: *Proust, Premio Goncourt. Un motín literario*. Barcelona: Ediciones Subsuelo.
- Lahoz, U. (2015). «Una balada de vanguardia», en *El País Semanal*, 24 de agosto, https://elpais.com/elpais/2015/08/21/eps/1440170516_097091.html
- Landy (2004). *Philosophy As Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*. New York: Oxford University Press
- Langbauer, L. (1999). *Novels of everyday life: The series in English Fiction (1850-1930)*. Ithaca: Cornell University Press.
- Le Brun, A. (2004). *Del exceso de realidad*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- . (1991). *Critique of Everyday Life: Volume I, Introduction*, London: Verso.
- . (2013). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. New York: Bloomsbury.
- y Regulier, C. (1992). *Eléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*. París: Ed. Syllepse, Collection Explorations et découvertes.
- Legouhy, J. (1985). *Le Thème de l'ennui dans Madame Bovary de Flaubert et Les Fleurs du mal de Baudelaire*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Dijon, Francia.
- Lénárt-Cheng, H. (2003). «Autobiography as Advertisement: Why Do Gertrude Stein's Sentences Get under Our Skin?», en *New Literary History*, 34(1), 117-131.
- Leopardi (1882). *Diálogos morales*, trad. de Charles Edwardes. London: Trübner & Co. Edición digital.
- . (1994) *Pensieri*. Milano: Feltrinelli Editoriale.
- . (2010). *Zibaldone*, vol. I y II, Madrid: Gadir.
- Lesmes, D. (2018). *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830-1848*. Valencia: Pre-Textos.

- Leroux, J.F. (2008). «Exhausting Ennui: Bellow, Dostoevsky, and the Literature of Boredom», en *College Literature*, 35.1, Winter, pp. 1-15. doi: <https://doi.org/10.1353/lit.2008.0001>
- Leventhal, R. S. (1988). «The Rhetoric of Anarcho-Nihilistic Murder: Thomas Bernhard's "Das Kalkwerk"», en *Modern Austrian Literature*, 21, 3/4, pp. 19-38.
- Levey, N. (2017). *Maximalism in Contemporary American Literature: The uses of detail*. New York: Routledge.
- Lijster, T. (ed) (2019). *The future of the new. Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*. Amsterdam: Valiz.
- Lindt, R. (1980) «Attention and the Aesthetic Object», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 39, núm. 2, pp. 131-142.
- . (1986) «Why Isn't Minimal Art Boring?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 45, núm. 2, pp. 195-197. DOI: 10.2307/430561
- Lipovetsky, G. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- . (2007). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, L.R. (1971) «After a Fashion-The Group Show», en *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton.
- Lipsky, D. (2010). *Although of Course You End up Becoming Yourself: a Road Trip with David Foster Wallace*. New York: Broadway Books.
- Lisi, L. F. (2018). «Nihilism and Boredom in Hedda Gabler», en Gjesdal, K., ed. *Ibsen's Hedda Gabler: Philosophical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, pp. 26-47.
- Lispector, C. (2018). *Todos los cuentos*. Madrid: Siruela.
- Lledó, E. (1999). *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral.
- Lohafer, S. (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press
- López Bernasocchi y López de Abiada, eds. (2012). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum.
- López Quintás, A. (2016) *Literatura francesa del siglo XX. Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Anouilh, Beckett*. Madrid: Rialp. EBOOK ISBN: 978-84-321-4612-1.
- López-Vega, M. (2014). *La eterna cualquiercosa*. Valencia: Pre-Textos.
- Lucrecio (2003). *La naturaleza*. Madrid: Editorial Gredos.
- Luque, P. (2020). *Las cosas como son y otras fantasías*. Barcelona: Anagrama.
- Lytard (1984). «The Sublime and the Avant Garde», en *New York, Art Forum* 22, pp. 36-43
- . (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Majumdar, S. (2007). «Desiring the Metropolis: the Anti-Esthetic and Semi-Colonial Modernism», en *Postcolonial Text*, Vol 3, nº1.
- . (2013). *Prose of the World. Modernism and the Banality of Empire*. New York: Columbia University Press.
- . (2016). «Boredom and the banality of power», en Gardiner, M.E. y Haladyn, J.J., eds., *Boredom Studies Reader. Framework and perspectives*. London: Routledge.
- Malcolm, J. (2005). «Someone Says Yes to It. Gertrude Stein, Alice B. Toklas, and *The Making of Americans*», en *The New Yorker*, 6 de junio, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/13/someone-says-yes-to-it>
- . (2011). *Dos vidas. Gertrude y Alice*. Barcelona: Lumen. EBOOK ISBN: 9788426419224
- Maquet, J. (1986). *The Aesthetic Experience. An anthropologist looks at the Visual Arts*. New Haven and London: Yale University Press.

- Manganelli, G. (2002). *La ciénaga definitiva*. Trad. de Carlos Gumpert. Madrid: Siruela.
- Mann, S. y Cadman, R. (2014) «Does Being Bored Make Us More Creative?», *Creativity Research Journal*, 26:2, pp. 165-173, DOI: 10.1080/10400419.2014.901073
- Manning, N. (2019) «‘The uses of boredom’: affect, attention, and absorption in the fiction of Don DeLillo» en *Textual Practice*, 33:1, pp. 155- 173, DOI: 10.1080/0950236X.2017.1308962
- Marcus, G. (1989) *Lipstick traces. A secret history of the twentieth history*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Marcuse, H. (2009). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel
- Marras, S. (2011). *El héroe improbable*. Prólogo de Niall Binns. Santiago de Chile: Ril
- Martin, Ch. W. (1995). *The nihilism of Thomas Bernhard. The portrayal of existential and social problems in his prose works*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Marx, K. (2013). *Manuscritos filosóficos y económicos de 1844*, Madrid: Alianza.
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. Estudio sobre la «realidad horror»*, México D.F.: Tusquets Editores.
- Matravers, D. (1995). «Is Boring Art Just Boring?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(4), pp. 425-426. DOI:10.2307/430977
- Maugham, W.S. (2004). *Diez grandes novelas y sus autores*. Trad. de Fabián Chueca. Barcelona: Tusquets.
- Max, D. T. (2013). *Every love story is a ghost story: A life of David Foster Wallace*. New York: Penguin Books.
- McCaffery, L. y Gregory, S. (2012) «An Interview with Raymond Carver», en *Mississippi Review*, 39(1/3), 228-247.
- McCarthy, K (2012). «Infinite Proofs: The Effects of Mathematics on David Foster Wallace», en *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/infinite-proofs-the-effects-of-mathematics-on-david-foster-wallace/>
- McConough, T., ed. (2017). *Boredom*. Cambridge, MA: White Chapel y MIT Press.
- McGee, P. (2011). «The communist “flâneur” or Joyce’s Boredom», en *European Joyce Studies*, Vol. 21, *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism*, pp. 122-131.
- McInerney, J. (1996). «Infinite Jest», en *The New York Times*, 3 de marzo. <https://www.nytimes.com/1996/03/03/books/infinite-jest.html>
- Melchiori, G. (2011). *Joyce: El oficio de escribir*. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 9788491140511
- Meyerhofer, N. J. (1988). «The Laughing Sisyphus: Reflections on Bernhard as (Self-) Dramatist in Light of His "Der Theatermacher"», en *Modern Austrian Literature*, 21, 3/4, pp. 107-115.
- Miller, I. A. (2002). *Einstein, Picasso: Space, time and the beauty that causes havoc*, New York: Basic Books.
- Miller, Adam, S. (2016). *The Gospel according to David Foster Wallace. Boredom and addiction in an age of distraction*. New York: Bloomsbury Academic.
- Mojzisch, A. y Schulz-Hardt, S. (2007). «Being Fed-Up. A Social Cognitive Neuroscience Approach to Mental Satiation», en *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1118 (1), pp. 186-205, doi: 10.1196/annals.1412.006.
- Molina, A. y Peinado, C., eds, (2014). *Tendencias estéticas en la cultura contemporánea*. Sevilla: Editorial Renacimiento. EBOOK ISBN: 978-84-8472-974-7.

- Molinuevo, J.L. (2002). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Editorial Síntesis
- Montoya, E. (2017). *El tedio y la banalidad del mal. Un malestar del hombre contemporáneo en el pensamiento de Erich Fromm* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Moravia, A. (2010). *El tedio*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Morgado, I. (2020). «La razón debería ser más fuerte que la emoción, pero necesita tiempo y no se lo damos». Entrevista en *El País*, 17 de febrero. En https://elpais.com/elpais/2020/02/12/ciencia/1581530476_648643.html.
- Morrisette, B. (1975) *The novels of Robbe-Grillet*. Ithaca: Cornell University Press.
- Muir, E. (1984). *La estructura de la novela*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mumford, L. (2020) *Técnica y civilización*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muñiz-Huberman, A. (2002). *El siglo del desencanto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, J. (2002). *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*. Madrid: Machado Libros.
- Muñoz Molina, A. (2020). «Cansancio narrativo», artículo publicado el 20 de noviembre, en *Babelia*. En <https://elpais.com/babelia/2020-11-19/cansancio-narrativo.html>.
- Musil, R. (1992). *Ensayos y conferencias*. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor.
- . (2004). *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral
- Nabokov, V. (1987). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera.
- Narušytė, A. (2010). *The Aesthetics of Boredom: Lituianiam Photography, 1980-1990*. Vilnius: VDA Leidykla.
- Nash, J. (2006). «Boredom: Reviving an audience in Dubliners», en *James Joyce and the Act of Reception: Reading, Ireland, Modernism*, pp. 28-61. Cambridge: Cambridge University Press. DOI:10.1017/CBO9780511485220.003
- Nederkoorn, Vancleef et al. (2006). «Self-inflicted pain out of boredom», en *Psychiatry Research*, Vol. 237, pp. 127-132, <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2016.01.063>
- Netto, O. (2019). «Clerks and Counterparts: *Dubliners* and the Writing of Boredom», en *James Joyce Quarterly* vol. 56, núm. 3, pp. 267-288. DOI:10.1353/jjq.2019.0074.
- Ngai, S. (2000). «Stuplidity: Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics». *Postmodern Culture* 10, 2, doi:10.1353/pmc.2000.0013.
- . (2007) *Ugly feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . (2008). «Merely interesting», en *Critical Inquiry*, 34, 4, pp. 777-817. doi:10.1086/592544
- Nietzsche, F. (1999) *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* [II Intempestiva]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- . (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal
- . (2006). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza
- . (2007). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Nitschak, H. (2013) “Representación y goce de la violencia en Roberto Bolaño”, en De Vivanco, L. (ed) *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. https://www.academia.edu/7258069/Representación_y_goce_de_la_violencia_en_Roberto_Bolaño
- Nixon, M., ed. (2011). *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*. London: Continuum.

- Norlund, S. (1986). "Future now", entrevista con J.G. Ballard. En Sellars y O'Hara (eds.), (2012). *Extreme Metaphors: Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967-2008*. London: Fourth State, pp. 224-230.
- Núñez, S. (2002) *Ellas se aburren: Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante Publicaciones.
- O'Brien, W. (2014). "Boredom", en *Analysis*, Vol 74, Núm. 2, pp. 236-244. Recuperado en <https://doi.org/10.1093/analys/anu041>
- Olson, L.M. (2009). *Modernism and the Ordinary*. New York: Oxford University Press.
- Onetti, J.C. (1995). *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara.
- Ortega y Gasset, J. (1983). «Ensimismamiento y alteración», en *Obras completas*, tomo V, Madrid: Alianza-Revista de Occidente.
- . (2008). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Osborne, H., ed. (1976). *Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paliwoda, D. (2010). *Melville and the theme of boredom*. Jefferson (NC): McFarland and Company, Inc. Publishers.
- Palma, M. (2004) «Appunti sulla «femmina balba», en *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, nº 4, pp. 153-170.
- . (2005). «Poetica della reticenza: «la doctrina che s'asconde», en *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, nº. 6, pp. 143-172
- Pan, C.S., Shell, R.L. y Schleifer, L.M. (1994) «Performance variability as an indicator of fatigue and boredom effects in a VDT data-entry task» en *International Journal of Human-Computer Interaction*. 6:1, pp. 37-45, DOI: 10.1080/10447319409526082
- Parke, C. (1988). «"Simple Through Complication": Gertrude Stein Thinking». *American Literature*, 60, 4, 554-574. doi:10.2307/2926657
- Pascal, B. (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos.
- Patteson, T. (2012). «Music and boredom», escrito presentado en la exhibición *Prolongued Exposure*, curada por Kaegan Sparks para el Invisible Dog Art Center, en Brooklyn, Nueva York. Recuperado en www.thomaspatteson.com
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pease, A. (2012) *Modernism, Feminism and the Culture of Boredom*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139226493.006
- Pedretti, M. (2013). «Late Modern Ringmarole: Boredom as Form in Samuel Beckett's Trilogy» en *Studies in the Novel*, vol. 45, núm 4, pp. 583-602.
- Pennac, D. (2001). *Como una novela*. Barcelona: Anagrama
- Peña, A., Rodríguez, J. y Rodríguez, P. (2017). "El concepto de aburrimiento en Kierkegaard", en *Revista de Filosofía*, Universidad Iberoamericana, 142, pp: 97-118.
- Perec, G. (1992). *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Trad. de Jorge Fondebrider. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2013). *Un hombre que duerme*. Trad. de Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta.
- Pérez-Borbujo, F. (2011). *La otra orilla de la belleza*. Barcelona: Herder.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 978-84-9114-197-6.
- Pessoa, F. (2014). *Libro del desasosiego*. Ed. de Jerónimo Pizarro. Trad. de Antonio Sáez Delgado. Valencia: Pre-textos.

- Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Philippe, J. (2014). *Elogio de la pereza. El instante presente*. Madrid: Ediciones Rialp. EBOOK ISBN: 978-84-321-4434-9.
- Philips, A. (1993). *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Pshycoanalytic Essays of the Unexamined Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Picabia, F. (1978). «M. Picabia se sépare des dadas», en *Comoedia*, 11 de Mayo, 1921, reimpresso en Picabia, F. *Écrits 2*, editado por Olivier Revault d'Allonnes, Paris: P. Belfond).
- Picó, J., comp. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Piglia, R. (2009). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- . (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. EBOOK ISBN: 978-987-712-103-2.
- Pineda (2008): “John Cage: 4 obras y 33 apuntes para la eternidad” en *Forbes México*. Recuperado en <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/john-cage-4-obras-y-33-apuntes-para-la-eternidad-forbes-mexico/>
- Pinheiro, R. (2003). *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Poole, R. (2005). *The Unknown Virginia Woolf.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Power, A. (1974). *Conversations with James Joyce*. London: Millington.
- Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro Salinas, Consuelo Berges, José María Quiroga Plà. Madrid: Alianza
- Pynchon, T. (2009). *El arcoíris de la gravedad*. Trad. Antoni Pigrau Barcelona: Tusquets.
- Quevedo, A. (2011). *Melancolía y tedio*. Navarra: EUNSA, Editorial Universidad de Navarra.
- Raposa, M. (1999) *Boredom and the Religious Imagination*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Revers, W.J. (1954). *Psicología del aburrimiento*. Madrid: Revista de Occidente.
- Reyes, A. (2010). «Prólogo» en Chesterton, G.K. *El hombre que fue jueves*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richmond, S.C. (2015). «Vulgar boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush» en *Journal of Visual Culture*, Vol. 14 (1): 21-39, doi: 10.1177/1470412914567143.
- Richter, G. (2009). *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters, 1961-2007*. London: Thames &Hudson. <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/grey-paintings-9>
- Ricoeur, P. (2004) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- . (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores.
- Ringmar, E. (2016). «Attention and the cause of modern boredom», en Gardiner, M.E. y Haladyn, J. (2017). *Boredom studies reader. Framework and perspectives*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315682587
- Robbe-Grillet, A. (1957) «A Fresh Start for Fiction», *Evergreen Review*, 1, 3, pp. 97-104.
- . (1959) «Old ‘Values’ and the New Novel», *Evergreen Review*, vol. 3, nº 9, pp. 97-104.

- . (1969) *El mirón*. Trad. de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral
- . (1986). *Las gomas*. Barcelona: Anagrama.
- . (2010) *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Ródenas, D. (2013). «Prólogo» en Jauss, H.R. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- . (2014). *100 escritores del siglo XX. Ámbito internacional*. Barcelona: RBA Editores. EBOOK ISBN: 978-841-554-124-0
- Rogers, K.B. (2005) *Perceived Time: Boredom and Temporality in Experimental Film and Video (1965-1975)*, tesis doctoral, New York University.
- Ros, J. (2018). *El aburrimiento como presión selectiva en Hans Blumemberg*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- . (2017). «Boredom: a comprehensive study of the state of affairs» en *Themata. Revista de Filosofía*, no. 56, julio-diciembre, pp. 171-198. 10.12795/themata.2017.i56.08.
- , ed., (2020). *The Culture of Boredom*. Leiden, The Netherlands: Brill Rodopi. DOI: 10.1163/9789004427495
- Rosa, H. (2015). *Social acceleration. A new theory of modernity*. New York: Columbia University Press.
- . (2016). *Alienación y aceleración*. Madrid: Katz Editores.
- . (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz Editores.
- Rose, B. (1965). «ABC Art», en *Art in America*, vol. 53, no.5, (octubre/noviembre), pp. 58-69.
- Rosenberg, H. (1973). «Virtuosos of boredom», en *Vogue*, 1 de septiembre, <https://archive.vogue.com/article/1966/09/01/virtuosos-of-boredom>.
- Rosenblat, R. (1996). «Snuff this Book! Will Easton Ellis Get Away with Murder?», en *The New York Times*, 26 de diciembre, <https://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html>.
- Roth, M. (1977). «The aesthetics of indifference», en *Artforum* (noviembre), pp. 34-41.
- . (1998). *Difference/ Indifference*. Amsterdam: G+B Arts International).
- Rubias, F. (2009). *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Barcelona: Crítica.
- Ruscha, E. (1980). *Oral history interview with Edward Ruscha*, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Recuperado en <https://americansuburbx.com/2015/12/ed-ruscha-on-wanting-a-product-and-a-final-result.html>
- Russell, B. (2006). *The conquest of happiness*. London: Routledge
- Ryan, M. L. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós
- Sabatini, F., ed, (2013). *James Joyce. Sobre la escritura*. Barcelona: Alba Editorial. EBOOK ISBN: 978-84-8428-881-7.
- Sáenz, M. (2004) *Thomas Bernhard. Una biografía*. Madrid: Siruela
- Saer, J.J. (1999). *El concepto de ficción*. México DF: Planeta.
- . (2002). «La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet», en *Babelia*, 3 de enero. https://elpais.com/diario/2002/01/05/babelia/1010191825_850215.html
- . (2014). *Nadie nada nunca*. Barcelona: Rayo Verde.
- . (2019) *La ocasión*. Barcelona: Rayo Verde
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- . (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Madrid: Tusquets Editores.

- Salaris, F. (2020). «Hacia una estética de la nominalización: la prosa temprana de Thomas Bernhard», en *Revista de Filología Alemana*, 8, pp. 75-90, doi: 10.5209/rfal.70049
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (1989). «La estética de la recepción del arte desde la teoría platónica del arte», en *El Basilisco*, 1, sept-oct, pp. 33-40.
- . (1996). «La recepción de la obra de arte», en Bozal, M., ed. (2005).
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM
- . (2007). *Invitación a la estética*. México: Random House.
- Sánchez, M. y Zanella, J., eds. (2018). *Lo infraordinario. Narraciones alrededor de Georges Perec y la búsqueda literaria en lo cotidiano*. México: Gris Tormenta
- Sandywell, B. (2017) «The dialectic of lassitude. A reflexive investigation» en Gardiner, M. E. y Haladyn, J. *Boredom studies reader. Framework and perspectives*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315682587.
- Sanmartín, P. (2009). *La finalidad poética en los formalistas rusos: el concepto de desautomatización*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid.
- Santagata, M. (2005). «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval», en *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 17-25.
- Santana Pérez, S. (2019). «Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista», en *Escritura E Imagen*, 15, 25-39. <https://doi.org/10.5209/esim.66725>
- Santos, J. (2014). «Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica», en *Alpha*, núm. 38, julio, pp. 173-196.
- Sanz, M. (2021). *La emancipación de los cuerpos. Teoremas críticos sobre la enfermedad*. Madrid: Akal
- Sarraute, N. (1967). *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Trad. de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Sartre, J.P. (2003). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Satie, E. y Volta, O. (1981). *Ecrits*. París: Editions Champ Libre
- Schneider, G. (2016) *What happens when nothing happens. Boredom and Everyday Life in Contemporary Comics*. Leuven: Leuven University Press.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Trotta.
- Segal, N. (1981). *The Banal Object: Theme and Thematics in Proust, Rilke, Hofmannsthal, and Sartre*, London: Bithel Series of Dissertations, University of London Press.
- Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P. (2001) *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Sénancour, E.P. (1802). *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. Paris: Cérioux Libraire.
- Séneca (1986). *Epístolas morales a Lucilio (Libros I-IX)*. Trad. de Ismael Roca Meliá. Madrid: Editorial Gredos
- . (2014) *Consolaciones. Diálogos. Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Editorial Gredos/RBA.
- Shinkle, E. (2004). «Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal», en *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 37, 4, pp. 165-184.
- Shklovsky, V. (1917) «El arte como artificio», en Todorov, T., ant. (1978) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*. México: Siglo XXI, pp. 55-70.

- Silva, A. (2005). *Surviving the windless calm: Remedies for Boredom in Brontë, Chekhov, and West*, tesis doctoral presentada en St. Johns University, New York.
- Sim, L. (2010). *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*. London: Routledge.
- Simmel, G. (1977) *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- . (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Simone, E. (2017) *Virginia Woolf and Being-in-the-world: A Heideggerian Study*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sjöblad, C. (2006) «Una femme dandy? *Madame Bovary* et Baudelaire», en *L'Année Baudelaire*, núm. 20, pp. 195-205. En <http://www.jstor.org/stable/45073884>.
- Solotorevsky, M. (2016). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria Villa María. EBOOK ISBN: 978-987-699-298-5.
- Somerset, W. (2006). *Diez grandes novelas y sus autores*. Barcelona: Tusquets.
- Sontag, S. (1967). «The aesthetics of silence», en *Aspen Magazine*, núm. 5+6. Recuperado en <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>
- . (2009). *Against interpretation and other essays*. Penguin Modern Classics. EBOOK ISBN: 9780141976471.
- . (2011). *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*. New York: Farrar, Straus and Giroux. [*La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez (1964-1980)*, Barcelona: Debolsillo, 2015]
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal
- Spacks, P. (1996). *Boredom. The Literary History of a State of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stables, W. (2015) «An Image or a “Gaping Void”: Proust, Benjamin, Bernhard and the end of the experience», en *Angelaki*, 20, 4, pp. 37-52, DOI: 10.1080/0969725X.2015. 1096629
- Stacey, C. (2011). *American Boredom: The origins of a way of life, 1885-1950* (tesis doctoral). Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, New Jersey.
- Stein, G. (1922). *Geography and Plays*. Boston: Four Seas Co.
- . *Four in America*. Freeport, NY: Books for Libraries Press.
- . *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press.
- . (1988). *Melanctha. Cada una como pueda*. Trad. de Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1990) *Selected writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books.
- . (1990b) *The autobiography of Alice B. Toklas* New York: Vintage Books
- . (2016). *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress*. Project Gutenberg Australia eBook.
- Steinbeck, J (1977) *Writers at work: The Paris Review Interviews*. New York: Penguin Books
- Steiner, G (1978). «On difficulty», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol 36, n°3, spring, pp. 263-276.
- . (2001). *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2011). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela. EBOOK ISBN: 978-84-9841-789-0.
- . (2013). *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.

- . (2014). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid: Siruela.
- Stoltzfus, B. (1964). *Alain Robbe-Grillet and the new French novel*. Carbondale: Souther Illinois University Press.
- Svendsen, L. (2008). *Filosofía del tedio*. México: Tusquets Editores.
- Tardieu, E. (1904) *El aburrimiento*. Daniel Jorro Editor: Madrid, 1904
- Taylor, M. (2003). «A Poetics of Difference: The Making of Americans and Unreadable Subjects», en *NWSA Journal*, 15.3, pp. 26-42.
- Thackray, R.I. (1980). *Boredom and Monotony as a Consequence of Automatization: A consideration of the Evidence Relating Boredom and Monotony to Stress*. Civil Aeromedical Institute. Oklahoma: Federal Aviation Administration.
https://www.faa.gov/data_research/research/med_humanfacs/oamtechreports/1980s/media/am80-01.pdf
- Thiele, L. (1997). Postmodernity and the Routinization of Novelty: Heidegger on Boredom and Technology. *Polity*, 29(4), 489-517. doi:10.2307/3235265
- Thuillier, J. (2006). *Teoría general de la historia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tinajero, A., ed. (2012). *Exilio y cosmopolitismo en el arte y literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Tochilnikova, E. (2020). *Towards a General Theory of Boredom. A Case Study of Anglo and Russian Society*. London: Routledge.
- Todman, M. (2005) «Boredom and Psychotic Disorders: Cognitive and Motivational Issues», en *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes*, 66, 2,
<https://doi.org/10.1521/psyc.66.2.146.20623>.
- Todorov, T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península.
- . (2013) *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- . (2017) *La literatura en peligro*. Madrid: Galaxia Gutemberg. EBOOK ISBN: 978-84-8109-800-6.
- & Lyons, J. (2007). «What Is Literature for?», en *New Literary History*, 38(1), pp. 13-32. En <http://www.jstor.org/stable/20057987> (2007)
- Tolstoi, L. (2013). *Boredom: the desire for desires*. Digital edition: Miniature Masterpieces. EBOOK ISBN: 9781783945108.
- Toohey, P. (1988) «Some Ancient Notions of Boredom» en *Illinois Classical Studies*, 13, 1, pp. 151-164.
- . (2007). *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Michigan: The University of Michigan Press.
- . (2012). *Boredom. A lively story*. New haven: Yale University Press.
- Tucker, B. (2007). «Performing Boredom in *Effi Briest*: On the Effects of Narrative Speed», en *The German Quarterly*, 80, 2, pp. 185-200. <http://www.jstor.org/stable/27676050>
- Tzara, T. (1931). «Ensayo sobre la situación de la Poesía», publicado en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, número 4, diciembre. Trad. de Manuel Puertas y publicado en: <https://angelcarmelo.wordpress.com/category/a-traducciones-tzara/>
- . (1953). «Escritos sobre el arte», publicados en la revista *Commentari* el 10 de mayo. Trad. de Manuel Puertas y publicado en *El coloquio de los perros*: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/picasso-y-la-poesia#comments>
- Ulin, D.L. (2010). *The Lost Art of Reading: Why Books Matter in a Distracted Time*. Seattle: Sasquatch Books

- Unamuno, M. (2010). *Niebla*. Ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.
- Unsold, S. (2018). *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.
- Valdivia, B. (2010). *Tres visitas a Baudelaire*. Zacatecas: Ediciones de Medianoche.
- Valles, R. (2009). *La narratología en el siglo XX. Un panorama teórico y temático*. México: UNAM
- Valverde, J. M. (1987) *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.
- . (2012). «Prólogo» en Joyce, J. *Ulises*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Van Zuylen, M. (1994). *Difficulty as an aesthetic principle: realism and unreadability in Stifter, Melville, and Flaubert*. Tübingen: G. Narr.
- Vargas Llosa, M. (2002). «La vida intensa y suntuosa de lo banal», en *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Madrid: Alfaguara.
- Villanueva, D. (2006) *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Marenostrum.
- Virilio, P. (1998) *Estética de la desaparición*. de Noni Benegas. Barcelona: Anagrama.
- Voltaire (1879) *Oeuvres Completes*. Vol. 21. París: Garnier Frères.
- Wald, P. (1995) *Constituting Americans: Cultural Anxiety and Narrative Form*. Durham: Duke University Press.
- Wallace, D. F. (1996) *The Infinite Jest*. New York: Little, Brown & Co. Edición española: *La broma infinita* (2002). Trad. de Marcelo Covián. Barcelona: Random House Mondadori.
- . (2000). *La niña del pelo raro*. Trad. de Javier Calvo. Barcelona: Random House Mondadori.
- . (2009). *This is water. Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. New York: Little, Brown and Company. [*Esto es agua. Algunas ideas expuestas en una ocasión especial, sobre cómo vivir con compasión*. Barcelona: Random House Mondadori, 2014].
- . (2011) *The Pale King*. New York: Little, Brown & Co. [*El rey pálido*. Trad. de Javier Calvo. Barcelona: Random House Mondadori]
- . (2012). *Extinción*. Trad. de Javier Calvo. Barcelona: Random House Mondadori.
- Warning, R., ed. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Webb, E. (2015) *Samuel Beckett: A study of his novels*. Seattle: University of Washington Press. EBOOK ISBN: 9780295805290
- Weinstein, A. (2006). *Recovering Your Story. Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*. New York: Random House.
- Wellmer, A. (2005). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Antonio Machado Libros. EBOOK ISBN: 978-84-9114-188-4.
- Wenzel, S. (1961). «Petrarch's Acedia», en *Studies in the Renaissance*, 8, 36-48. doi:10.2307/2856987
- . (1967). *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Westgate, E. (2018). *Why boredom is interesting* (tesis doctoral), University of Virginia.
- White, C.T. (2020) «Narrative Crisis and Renewal in the Age of Information: David Foster Wallace's "Mister Squishy"», en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 61:5, 617-630, DOI: 10.1080/00111619.2020.1769019
- Wilson, D.H. (2017). *J. G. Ballard*. Illinois: University of Illinois Press. EBOOK ISBN: 9780252050039
- Wood, J. (2000). «Human, all too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism», en *The New Republic*, 23 de junio. En <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>

- . (2008) *How Fiction Works*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Woolf, V. (1975). *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. 2 (1912-1922) New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- . (1975b). *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. 3 (1923-1928). New York: Harcourt, Brace, Jovanovich
- . (1980). *The diary of Virginia Woolf*. (1920-1924). Edición de Anne Olivier Bell. Vol. 2.. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich
- . (1983). *The diary of Virginia Woolf*. (1931-1945). Edición de Anne Olivier Bell. Vol. 4. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich
- . (2004) *La señora Dalloway*. Trad. de José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza.
- . (2014). *Complete Works of Virginia Woolf*. Hastings: Delphi Classics. EBOOK ISBN: 9781908909190.
- Wyatt, S. y Langdon, J.N. (1937). «Fatigue and Boredom in Repetitive Work», en *Industrial Health Research Board Report. Medical Research Council*, pp. iii-77. London: His Majesty's Stationery Office.
- Young, J. O., ed, (2017) *Semantics of Aesthetic Judgement*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198714590.001.0001
- Ziegler, J. (1984). *Literatura y decepción*. México: Universidad Autónoma de México.

Índice onomástico

A

Abbate, 174, 175, 176
Adorno, 115, 119
Adrián, xvii, 21, 83, 91, 93, 94, 95
Agamben, xi, 20, 22, 26, 27
Aguilar, 169
Agustín de Hipona, 4, 125
Albérès, 85
Aldington, 132
Alighieri, xiv, 27, 29, 151
Allende, 196
Alonso, 5, 31
Amara, 17
Amat, 131, 132, 193
Ambrosio, 146
Anderson, 167, 203
Aparicio Maydeu, v, xvi, 9, 75, 99, 100, 113,
118, 120, 122, 123, 124, 131, 135, 141, 150,
152, 153, 161, 162, 164, 165, 177, 187, 196,
197, 199, 200, 201, 223, 233, 235
Apollinaire, 128, 145
Apolonio, 5
Arbona, 126
Arendt, 104, 236
Argullol, v, 67, 90
Arias, 47
Aristóteles, 231, 234
Ashbery, J., 170, 172, 197, 200
Asimov, 53, 236
Austen, 6, 49

B

Bachelard, 120
Bajtín, 117, 159, 197
Bal, 202, 236
Ballard, 53
Balzac, xiv, 41
Barolini, 28, 236
Barry, 192, 207, 208, 236
Barth, 59, 68
Barthelme, 110, 184
Barthes, xvi, 115, 150, 151, 159, 225, 227, 236
Baskin, 209, 236
Baudelaire, xiii, xiv, 2, 30, 31, 39, 49, 126, 138,
200, 236, 255
Baudrillard, xi, 85, 101, 102, 105, 107, 236
Becerra, 47
Beckett, xiv, xvi, 6, 9, 60, 67, 114, 141, 145,
146, 148, 159, 160, 171, 172, 173, 174, 177,
186, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 199, 201,
205, 208, 218, 228, 237
Bellow, 2, 9, 19, 35, 53, 54, 58, 97
Benjamin, xii, 50, 52, 112, 121, 137, 194, 225,
249
Bennett, 113
Benvenuto, 28, 31, 33, 41, 43, 44
Bergson, 164, 191
Berman, 56, 201, 237
Bernanos, xiv

Bernhard, xii, xvi, 9, 33, 60, 78, 108, 109, 110,
141, 146, 160, 161, 171, 172, 173, 186, 191,
192, 193, 195, 196, 201, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 213, 219, 227, 228
Berryman, 67
Betancourt, 117
Bettelheim, 231
Birkerts, 88
Biro, 128
Bissell, 60
Blackmore, 37
Blakey, 33
Blanche, 127
Blanchot, 118
Bleach, 165, 195
Bloom, 225
Blumemberg, 15, 61
Bolaño, v, xv, xvi, 3, 9, 39, 87, 91, 104, 107,
108, 110, 119, 137, 152, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 161, 162, 176, 182, 183, 184, 185,
217, 228, 235, 247, 248, 250, 255
Booth, 232, 233
Boswell, 181, 182
Bouchez, 4
Bradbury, 141
Brecht, 195
Brenan, 134
Bridgman, R., 168
Brierre, 48, 225
Brinnin, 172, 231, 233, 234
Broch, 131
Brönte, 6
Brooker, 190
Brottman, 131
Bruce, 1
Büchner, 41
Budgen, 194
Burgess, 154
Burn, xi
Burton, xiii, 33, 37, 71
Buzzati, 9, 39, 201, 213, 214, 217, 220, 221,
222, 223
Byron, xiv, 41, 225

C

Cabrera Infante, 152
Cadman, 63
Cage, 3, 7, 8, 68, 70, 75, 81, 95, 126, 154, 188
Calvino, 111
Camus, xv, 142, 192, 208, 210, 214, 228, 229,
232
Cano, J.M., 143
Capdevila, xvii, 53
Caro, 45
Carr, xii, 88, 113
Carritt, 82
Carver, 9, 76, 104, 119, 129, 130
Casiano, xiv, 21, 25, 26
Cassany, 44
Castagnino, 86, 110, 185
Castellet, 129
Castillo, 154

Castillo del Pino, 2
 Castle, 133
 Certeau, 117
 Cervantes, x, 73, 108, 132
 Cézanne, 168
 Chacel, 49
 Châtelet, 93
 Chauteabriand, 41, 42
 Chejov, 6, 205, 217
 Cheng, xi, 121, 122, 127, 128, 129, 142, 143, 145
 Cheyne, 37
 Chomel, 221
 Cioran, 205
 Clare, xi
 Clarín, xv, 49
 Clement, 146, 192
 Clements, 164, 192
 Closs, 82, 86, 87
 Coleridge, 79, 164
 Colpitt, 8, 75, 76, 78
 Conrad, 205
 Constant, 41
 Conte, 205
 Copeland, 168
 Corneille, xiv
 Corominas, 5, 31
 Cortázar, x, 68, 89, 90, 92, 111, 118, 131, 185, 242
 Cotkin, 3
 Crane, H., 166
 Crangle, 6, 122, 126, 136, 140
 Crowley, xiii
 Culler, 79, 135, 227
 Cullers, 80
 Cummings, 166
 Cunningham, 68

Ç

Çaglayan, 7

D

D'Orleans, xiv
 D'Alembert, 40
 Danielewski, 161
 Danto, 194
 Darwin, 47
 De Berceo, 5
 De Chirico, 221
 De Toledo, 92, 93
 Debord, 55, 58, 59
 Dekoven, 169
 Deleuze, 103, 240
 Delibes, 196
 DeLillo, 59, 94, 162, 195
 Des Forêts, 192
 Di Gregory, F., 143
 Díaz Navarro, 165
 Dickens, 5
 Dickinson, 157, 233
 Diderot, xiv, 40
 Dierick, 209, 240
 Dieudonné, 1

Díez, 116, 146, 165, 240
 Dimnet, 85, 86
 Döblin, 152, 195
 Donoso, 68
 Dorson, 180
 Doughty, 37, 43
 Doyle, 146
 Du Bellay, xiv
 Du Bos, 39
 Du Deffand, xiv
 Duchamp, 68
 Dumas, 139
 Duthuit, 190

E

Eastman, 142, 165, 166, 172, 178, 192, 193
 Easton Ellis, 9, 39, 241
 Eastwood, 70, 137, 233
 Eco, xvii, 29, 107, 152, 153, 203, 241
 Edgeworth, 49
 Eggers, 76, 241
 Egginton, 154
 Eichendorff, 56
 Einstein, 164
 Elden, 120
 Eliot, G., 5
 Eliot, T.S., 135
 Elpidorou, 33
 Éluard, 128
 Engels, 158, 201
 Ercolino, 107, 108, 109, 162, 164, 182
 Ernst, M., 194
 Esslin, 191, 192

F

Factory, B., 162
 Farrell, 115
 Faulkner, 40
 Fava, 110, 183, 184
 Felski, 117, 118, 125
 Ferguson, 58, 59, 93, 137
 Fernández Porta, 130
 Fernández, M., 111
 Ferres, 175
 Ferrier, 49
 Fetz, 206
 Fifield, 195
 Fifield, A., 168
 Fisher, 8, 55, 56, 91, 103
 Fitzgerald, 67
 Flaubert, xiv, xv, 41, 49, 162, 168, 199, 204, 224
 Fombona, 169, 170
 Fondebrider, 151
 Foster, 124, 141
 Frankfurt, 158
 Frankl, 67, 207, 222
 Franzen, 162
 Frederiksen, 206
 Freire, xv
 Freud, 164, 202
 Frisby, 47
 Frischen, 70, 233
 Fry, 1, 134
 Fukuyama, 54

G

Gaddis, 76, 107, 162
García Arteaga, 190
García Ureta, 196
Gardiner, 50, 93, 94, 95, 103, 117, 120, 124,
125, 137, 147, 219, 234
Garner, 39, 243
Gasquet, 1
Gattinoni, 37
Gautier, 39
Geiger, 30
Geldzahler, 77, 80, 148
Gibb, H.P., 167
Gibson, 196
Gide, xiv, 3, 76, 127, 128, 195, 199
Goethe, 206, 207, 211
Goethe, xiv, 41, 42, 200
Goerner, 196
Goffman, 117
Gold, 117, 122, 166, 167
Goldberg, 137
Gómez Trueba, 88
Goncharov, 205
González Rodríguez, S., 153, 155, 156
Goodstein, 6, 8, 16, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41,
42, 43, 48, 50, 51, 61, 121, 122, 123
Gordon, 138, 139
Goya, 77
Gray, 123, 124
Gregory, 104, 129, 130
Guelbenzu, 223
Gunning, 112

H

Haas, 169
Habermas, 117
Hägg, 5, 6, 161, 162, 183, 185, 193
Haggard, 139
Haladyn, 78, 93, 95, 124, 182, 227, 228, 233,
234
Han, vi, 8, 32, 52, 57, 58, 59, 62, 63, 77, 92, 94,
109, 183
Handke, 74, 75, 141, 244
Hanson, 118
Harris, 68
Harron, 39
Hassan, 68
Hauser, 40, 41
Hawkins, 33
Healey, 15, 50, 53, 56, 57, 61, 92
Hefferman, 134, 135
Heffernan, 134
Heidegger, xi, xv, xvii, 3, 21, 26, 27, 44, 80, 82,
83, 90, 91, 93, 94, 106, 117, 121, 122, 125,
128, 136, 154, 227, 235, 256
Heller, 2, 68, 117
Hemingway, 196
Henty, 139
Hering, 149
Hermsen, 27
Hesíodo, xiv
Higgins, 71, 80, 81, 148
Highmore, 117
Hinchliffe, 68
Hoff, 135

Hoffman, E.T.A., 56
Hoffman, F.K., 170
Hoffman, M.J. 117, 122, 166, 168, 171, 172
Hölderlin, xiv
Homero, xiv
Horacio, v, xiv, 22
Horvath, 126
Howard, 138, 148, 196
Hugo, xiv
Hühn, 7, 119, 216, 217
Hülsenbeck, 124, 125
Huntemann, 209
Hutchings, 44, 204

I

Ibsen, 204, 248
Innerarity, 91
Iser, 46, 47, 86, 99, 106, 107, 160
Iso-Ahola, xiii

J

Jackson, 113
Jacobs, 113
James, H., 73, 74, 147, 170, 200
James, W., 70, 71, 164, 200, 202
Jameson, xv, 21, 79, 95, 97, 98, 194, 227
Jankélévitch, 17, 76
Johns, 67, 68, 218
Jorn, 115
Joyce, ix, xii, 1, 2, 3, 6, 8, 9, 60, 70, 99, 108,
109, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124,
131, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 142, 146,
147, 150, 151, 152, 160, 161, 165, 166, 177,
178, 179, 181, 183, 186, 187, 188, 189, 190,
192, 193, 194, 195, 202, 215, 217, 218, 219,
231, 235, 241, 244, 245, 246, 249, 250
Juanes, 100, 102, 103, 104
Judd, 8, 71, 246

K

Kafka, xiv, 154, 196, 205, 206, 235, 242
Kaiser, 178, 213, 246
Kakutani, x
Kallio, 50
Kaminski, 72
Kant, 36, 38, 40, 43, 44, 48, 62
Kenner, 190, 194
Kiberd, 70, 194
Kierkegaard, xi, 15, 26, 83, 87, 138, 192, 246
Kingwell, 70
Klapp, 98, 99, 100, 105, 107, 112, 142
Knausgård, 154
Koselleck, 36
Kracauer, 52, 112
Kramer, 8
Krause, 154, 185
Kristeva, 27, 68
Kuhn, xiv, 4, 5, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 27,
28, 31, 33, 36, 37, 38, 41, 42, 45, 50, 61, 62,
121, 247
Kundera, 159
Kustermans, 138, 139

L

La Fontaine, xiv
La Rochefoucauld, xiv, 71
Labé, xiv
Laforet, xv
Laget, 1, 247
Lahoz, 126
Lamartine, xiv
Landy, 147
Langdon, 49
Lefebvre, 8, 50, 102, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 131, 132, 133, 146, 241, 242, 247
Legouhy, 49
Leopardi, xiv, 42, 44, 45
Lepenies, 42, 43
Leroux, 54
Leskov, 41
Lesmes, 41, 92, 126
Leventhal, 208, 210, 248
Levey, 162
Levinas, 83, 136
Lewis, 57, 135
Lindt, 8
Lipovetsky, 8, 56, 57, 58, 90, 103, 154
Lippard, 8
Lipps, 81, 188
Lipsky, 109
Lisi, 205
Lispector, 142
Lohafer, 130
López de Abiada, 108, 164
López de Ayala, 5
Lucrecio, 2, 19, 22, 40, 138
Luque, 1
Lyotard, 203, 204

M

Magris, 108
Majumdar, 123
Malcolm, J., 152, 167, 168, 196
Mallarmé, xiv, 137
Manganelli, 9, 85, 91, 191, 192, 201, 217, 223,
224, 228
Mann, xiv, 200, 201, 202
Mann, S., 63
Manning, 94
Marcus, 55, 58, 59, 103, 249
Marcuse, 103, 249
Marías, 108
Marot, xiv
Martin, 38, 110, 117
Marx, 120, 200, 201
Marx, G., 173
Marzano, xv, 157
Matravers, 8
Maupassant, xiv
Max, 88, 195, 196
Max, D.T., 109, 149
McCaffery, xi, 104, 129, 130, 180, 181, 249
McCarthy, 59, 249
McDonough, 77, 100, 144, 148
McGee, 117
Mcinerney, 59
McLuham, 115
Melville, 6, 160, 162, 206

Meyer, 196
Meyerhofer, 208, 209
Miller, I.A., 164
Milton, xiv
Miquel i Badia, 44
Modiano, 152
Mojzisch, 24
Moravia, xv, 2, 6, 18, 19, 250
Morgado, 146, 147, 154
Moure, 176
Muir, 79
Munro, 196
Muñiz-Huberman, 158
Muñoz, J., 35, 206
Muñoz-Molina, ix
Musil, 6, 162
Musset, xiv, 41

N

Nabokov, 3, 132, 133, 141
Narušytė, 68, 78, 81, 101, 105, 107, 130, 131
Narušytė, 7
Nash, 217, 219, 220
Nederkoorn, 39
Netto, 217
Ngai, 2, 3, 43, 44, 68, 72, 73, 74, 97, 115, 133,
142, 146, 161, 166, 167, 172, 188, 189
Nietzsche, xi, 21, 33, 63, 92, 94, 250
Nitschak, 3, 153, 154
Norlund, 53
Núñez, 49

O

O'Brien, 142, 160
Olson, 119, 124
Onetti, 6, 68, 199, 251
Orejudo, 165, 240
Ortega y Gasset, 39, 63

P

Paliwoda, 6
Palma, 28, 29
Pan, 50
Parke, 166
Pascal, xi, xiv, 16, 28, 31, 32, 33, 40, 62, 251
Pascual, 5, 31
Patteson, 127
Paulhan, 143, 144
Paz, 36, 116, 201
Pease, 6, 49, 117
Pedretti, 7, 114, 189, 190, 208
Pennac, 159, 160, 195
Perec, xii, 141, 151, 152
Peret, 128
Pérez-Borbujo, 206
Perkins, 196
Perniola, 43
Pessoa, 4, 13, 14, 60
Petrarca, 16, 23, 30, 31, 32, 40
Philips, 15
Picabia, 35
Picasso, 128, 164, 169
Pietsch, 196, 210
Pineda, 81, 188

Pinheiro, 68, 120
Plutarco, xiv, 19, 24
Poole, 137
Power, 1, 123
Proust, 1, 2, 3, 60, 108, 134, 147, 190, 195, 199,
200, 202, 227, 247
Pynchon, 9, 59, 68, 76, 107, 152, 161, 162, 183,
193

Q

Queiro, 169
Queneau, 152
Quevedo, 27

R

Rabelais, xiv, 31
Raposa, 20
Rauscheberg, 68
Régulier, 120
Reverdy, 128
Revers, 71, 72, 89, 90, 92, 97, 101, 138
Reyes, 107, 137
Richmond, 77, 80, 81, 101
Richter, 41, 101
Ricoeur, 200, 201, 202
Rimbaud, xiv
Ringmar, 8, 111, 112, 138, 139, 233
Rivière, 145
Robbe Grillet, 115
Robbe-Grillet, 9, 60, 76, 79, 101, 102, 129, 141,
160, 161, 164, 174, 195, 218, 227
Ródenas, xvii, 162, 242
Ros, v, 15, 18
Rosa, x, 36, 52, 54, 55, 62, 113, 200, 201, 202,
203, 216, 217
Rose, 8, 70, 169
Rosenberg, 70, 89, 97
Rosenblat, 39
Rostand, 139
Roth, 68, 81
Rousseau, xiv, 200
Rubias, 147
Ruiz, 5
Ruscha, 71, 128
Ruskin, 158
Russell, 63, 121, 164
Ryan, 7, 87

S

Sade, 158, 233
Sáenz, 33, 228, 245, 253
Saer, 3, 9, 82, 85, 86, 87, 91, 161, 171, 173,
174, 175, 176, 177, 195, 199, 227
Safranski, 17, 56, 57, 92, 200
Sainte-Beuve, xiv, 41
Salaris, 209
Sánchez Ortiz de Urbina, xvii
Sánchez Vázquez, xvii, 80, 81, 82, 83, 114, 188
Sand, 41
Sandywell, 205, 206
Santos, 117
Sanz, 38
Sarraute, 9, 162, 163
Sartre, xv, 27, 40, 83, 142, 192, 248

Satie, 3, 10, 80, 126, 127, 145, 147, 148, 254
Scève, xiv
Schenk, 43
Schneider, v, 7, 82, 87, 108, 112, 113, 160, 161,
204, 254
Schopenhauer, xi, 33, 44, 45, 46, 49, 171, 254
Schulz-Hardt, 24
Schütz, 117
Schwitters, 125
Scleifer, 50
Sebald, 108
Sénancour, 41, 45
Séneca, xiv, 19, 23, 24, 30, 32, 40, 62, 63, 146,
157
Shakespeare, 137, 160, 200
Shell, 50
Shinkle, 7, 102
Shklovski, 119
Silva, 6
Simmel, xiii, 47, 48, 51, 62, 201, 226
Sitwell, E., 166
Smith, D.E., 117
Smith, Z., 137, 162
Sjöblad, 49
Solotarevsky, 107, 108, 164, 182, 183
Somerset, ix
Sontag, 8, 67, 68, 69, 70, 86, 168
Souriau, 89
Southon, 126
Spacks, 2, 6, 7, 15, 18, 36, 37, 38, 49, 50, 58,
74, 75, 78, 79, 85, 92, 110, 113, 121, 184,
185
Stables, 207, 208
Stein, 3, 6, 9, 44, 60, 115, 116, 117, 119, 122,
124, 140, 143, 144, 145, 146, 160, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 177, 178, 181, 186,
189, 191, 193, 195, 196, 197, 200, 202, 227,
236, 238, 248
Steiner, 9, 16, 17, 20, 39, 61, 93, 157, 158, 164,
173, 177, 178, 181, 182, 195, 226, 233
Stendhal, 41
Sterne, 37
Stifter, 162
Svendsen, 14, 35, 54, 55, 63, 93, 94
Svevo, 6
Swift, xiv, 36, 37

T

Tardieu, xiii, 13, 42
Tayadella, 44
Taylor, 146
Temple, 37
Tennyson, 139
Thackray, 50
Todman, xiii
Todorov, ix, x, 255
Todorov, T, 255
Tolstoi, 201, 204
Toohey, 4, 16, 19, 22, 23
Toole, 196
Toussaint, 6
Tzara, 125, 128

U

Unamuno, 108, 115

Unsel, 195, 196

V

Valéry, xiv

Valverde, 131, 132, 141, 149, 186, 187, 189, 219

Van Vechten, C., 167

Van Zuylen, 162

Vancleef, 39

Vargas Llosa, 137, 139, 140

Vega, 40

Vergés, 196

Verlaine, xiv

Vila-Matas, 108, 165, 240

Villanueva, 162

Virilio, 103

Volket, 81, 188

Voltaire, xiv, 37, 38, 39, 46, 47, 97

Vonnegut, 59, 68

W

Wald, 146

Wallace, ix, x, xi, xii, xvi, xviii, xx, 9, 39, 59, 60, 70, 76, 78, 87, 88, 91, 107, 108, 109, 123, 124, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 160, 161, 162, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 193, 195, 196, 203, 207, 209, 210, 211,

212, 213, 214, 215, 216, 219, 227, 228, 235, 236, 237, 238, 239, 244, 246, 248, 249

Warhol, 3, 77, 80, 100, 101, 102, 148, 218, 252

Watson, 57, 161, 202, 218

Weber, 51, 54, 201

Weinstein, 99, 100, 123, 194

Wenzel, 4, 25, 30, 31, 50

West, 6, 39

White, 57, 178

Whitehead, 164

Williams, W.C., 148, 170

Wilson, E., 167

Wolfe, 196

Woolf, ix, 1, 3, 6, 9, 49, 76, 116, 117, 121, 122, 124, 126, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 147, 157, 159, 163, 164, 175, 195, 201, 202, 240, 244, 258

Wordsworth, 7, 78, 79

Wyatt, 49

Y

Young, 72

Z

Ziegler, 79

Zola, xiv, 41, 59