



El tedio crónico en el sujeto contemporáneo. Estudio del *ennui* en *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013)

Elios Mendieta Rodríguez¹

Recibido: 11 de mayo de 2019 / Aceptado: 03 de octubre de 2019

Resumen. Este artículo busca una aproximación al tema del *ennui* o tedio crónico en la contemporaneidad y, para ello, utiliza como modelo a Jep Gambardella, personaje protagonista de la película *La grande bellezza* (*La gran belleza*, 2013), dirigida por el italiano Paolo Sorrentino. En primer lugar, se realiza un repaso teórico e histórico del *ennui*. Posteriormente, y antes de entrar en el análisis del personaje de la citada película, abordo el trabajo de creadores como Ennio Flaiano, Michelangelo Antonioni o Jean Luc Godard, cuyos personajes –constantemente aburridos, apáticos y hastiados– han servido como referente imprescindible en el trabajo de Sorrentino. Por último, hago una actualización del *taedium vitae* en la contemporaneidad.

Palabras clave: *ennui*; *La grande bellezza*; Paolo Sorrentino; tedio; cine; Jep Gambardella.

[en] Chronic tedium in the contemporary subject. Study of *ennui* in *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013)

Abstract. This article looks for an approach to *ennui* or chronic tedium in the present, using Jep Gambardella as a model, the main character of the film *La grande bellezza* (*The Great Beauty*, 2013), directed by Paolo Sorrentino. In a beginning, a theoretical and historical approach of the *ennui* will be made. Then, and before entering into the analysis of the character of the film, I study the work of creators such as Ennio Flaiano, Michelangelo Antonioni or Jean Luc Godard, whose characters –constantly boring, apathetic and jaded– have served as an essential reference point in Sorrentino's work. Finally, I update the *taedium vitae* in the present.

Keywords: *ennui*; *The Great Beauty*; Paolo Sorrentino; tedium; cinema; Jep Gambardella.

Sumario: 1. Introducción; 2. Radiografía del *ennui*; 3. Italia y la noia: una apatía existencial; 4. El tedio profundo en el cine: aburridos sin solución; 5. El *ennui* en clave posmoderna: el tedio vital de Gambardella; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Mendieta Rodríguez, E. (2019) “El tedio crónico en el sujeto contemporáneo. Estudio del *ennui* en *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013)”, en *Escritura e Imagen* 15, 325-343.

¹ Universidad Complutense de Madrid
eliosmen@ucom.es

1. Introducción

José Luis Villacañas² recuerda que el ser humano lleva siglos sin lograr administrar el aburrimiento, sin entenderlo ni superarlo del todo³. El filósofo constata que el tedio ha existido siempre y siempre estará. Fue en la modernidad –como se estudiará– cuando se convirtió en un tema objeto de análisis y estudio y, pese a que han transcurrido casi doscientos años desde esta eclosión, en la actualidad es un padecer que se mantiene, aunque lo hace con las características propias de su tiempo. Así, el *ennui* es un malestar que se actualiza con el paso del tiempo, por lo que en el siglo XXI mantiene su esencia pero con las características propias del presente.

Una película como *La grande bellezza* (*La gran belleza*, 2013) puede ser leída e interpretada desde múltiples perspectivas. Uno de los principales focos de interés en la cinta dirigida por Paolo Sorrentino, por su complejidad, es el personaje protagonista, Jep Gambardella, interpretado por el actor italiano Toni Servillo⁴. En sus interminables y constantes paseos por una Roma bella y decadente, así como en las distintas fiestas a las que acude, trata de luchar contra la desidia y, especialmente, contra el tedio vital que lo abate desde hace décadas y que parece haberse incrementado tras celebrar su sesenta y cinco cumpleaños, cuando da comienzo la película. Un *ennui* que se evidencia, además, en la gran apatía que siente el protagonista.

Gambardella es, por tanto, un personaje que lucha contra el *ennui*, un mal al que distintos autores han prestado mucha atención desde la modernidad. No se ha de confundir este concepto con el de mero aburrimiento, como precisa George Steiner en *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*:

Boredom no es una traducción apropiada y tampoco lo es *Lamgweile*, salvo quizás en el sentido en que emplea este vocablo Schopenhauer; *noia* se aproxima mucho más a lo que quiero decir. Tengo aquí en cuenta múltiples procesos de frustración, de acumulado *désœuvrement*. Energías que se deterioran y se convierten en rutina a medida que aumenta la entropía. Los movimientos repetidos o la inactividad suficientemente prolongada segregan un veneno en la sangre y producen un ácido letargo. Entorpecimiento febril, náusea soñolienta⁵.

El *ennui* es, por tanto, un tedio profundo, un término que se debe separar de otros similares y que, de forma errónea, se han usado como sinónimos⁶.

² José Luis Villacañas es filósofo, historiador de la filosofía y de las ideas políticas. A modo de introducción de libro *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, escribe el esencial texto sobre la temática que nos ocupa *Aburrimiento, espíritu e historia*.

³ Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 18.

⁴ Paolo Sorrentino es uno de los cineastas actuales más reconocidos del panorama europeo e internacional. Autor de nueve largometrajes hasta la fecha –así como otros trabajos como la serie de televisión *The Young Pope* y diversos cortometrajes y novelas–, *La grande bellezza*, estrenada en 2013, fue su sexta película, ganadora de, entre otros galardones, el Oscar a Mejor Película de Habla no Inglesa. Otras películas que se pueden reseñar son *Il Divo* (2008), *This must be the place* (2011) o *Youth* (2015).

⁵ Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 25.

⁶ Sería un grave error asociar el *ennui* con el aburrimiento tradicional. El primero, como se verá, afecta a lo profundo de la interioridad, es un desorden metafísico. Es por eso que es una noción muy cercana al término *noia*, como se refiere en el epígrafe dedicado a este padecer.

Sonia Núñez Puente distingue este estado del aburrimiento en que el *ennui* está dotado de un sentido de desorden metafísico⁷, mientras que Marta García Sahagún también difiere entre ambos términos, ya que señala que el *ennui* es un aburrimiento que sucede en un plano más profundo, “que se aproxima a las cuestiones esenciales sobre el Yo y la vida y que afecta a un estadio de continuidad”⁸. No son pocos los pensadores, filósofos y literatos que lo han abordado en sus investigaciones y en sus textos⁹. De este modo, el *ennui* aparece en sujetos cuya vida no es necesariamente, en apariencia, aburrida, como sucede en el caso de Jep Gambardella.

Lo cierto es que el ser humano lleva mucho tiempo sin lograr administrar su propio aburrimiento, “sin entenderlo del todo, sin superarlo del todo”¹⁰ y son numerosas las características comunes a los distintos casos de *ennui* que se han estudiado. Se trata de un mal que afecta, preferentemente, a la burguesía –como refiere el citado texto de Daniel Lesmes–, lo que provoca que se manifieste en las grandes ciudades; existe cierto narcisismo en el que padece este sentimiento; conlleva un gran peso en forma de vacío existencial y psicológico; y, además, se suele revelar en un bloqueo social o creativo cuya superación, en numerosos casos es, precisamente, el remedio para dejar atrás este *ennui*. Todo esto le ocurre al protagonista de *La grande bellezza*: su posición económica es absolutamente desahogada, resulta exasperadamente individualista y narcisista, se siente hastiado y apático y, por último, lleva más de tres décadas sin escribir una novela, desde que publicara *L’ aparato umano*, texto que le había dado fama en su momento. De hecho, en la Roma por la que vaga sin cesar, parece querer buscar la inspiración que se le resiste desde hace tantos años.

El primer propósito de este estudio consiste en realizar un recorrido, de forma breve, por la historia del *ennui* para poder entender su esencia y sus rasgos en profundidad para, después, estudiar este estado de tedio profundo en *La grande bellezza*. Para ello se realizará un acercamiento a referentes imprescindibles en el quehacer filmico de Sorrentino y que han influido indudablemente en su obra, como son el escritor y guionista Ennio Flaiano y los cineastas Michelangelo Antonioni, Federico Fellini o Jean-Luc Godard, entre otros¹¹. Aunque el *ennui* sea un estado que toma su fuerza y relevancia en el siglo XIX parisino, es evidente que este se ha desarrollado y no ha dejado de tener vigencia en la actualidad. Se trata, por tanto, de actualizar su estudio y contextualizarlo en el momento cultural y social actual en el que se mueve el sujeto al que se refiere este trabajo.

⁷ Núñez Puente, S. «El gran ennuí o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 14, 2000.

⁸ García Sahagún, M. «La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo», Tesis doctoral (2017), pp. 304. <https://eprints.ucm.es/44286/>

⁹ Para una indagación completa y mayor del origen del término *ennui* se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Josefa Ros Velasco, dirigida por José Luis Villacañas, titulada *El aburrimiento como presión selectiva en Hans Blumenberg*. A la misma, se puede acceder a través del repositorio online de tesis doctorales de la Universidad Complutense de Madrid: <https://eprints.ucm.es/46061/>

¹⁰ Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p. 18.

¹¹ Diferentes cineastas de todo el mundo han tratado, de un modo u otro, el aburrimiento metafísico. Si bien, por acotar el estudio y, por la cercanía de los referentes, este trabajo se centra más en el campo italiano y europeo, que es donde considero que Sorrentino, según la lectura que se realiza de su obra cinematográfica, se ha nutrido más.

2. Radiografía del *ennui*

Es necesario viajar a la Francia del siglo XIX para comenzar a comprender el concepto de *ennui* tal cual se entiende en nuestros días, aunque su origen etimológico es bastante anterior y parece proceder de *in odio esse*¹². Fue Pascal quien lo recuperó al leerlo como un “elemento significativo en la aproximación crítica al fenómeno de la restricción de las capacidades del individuo moderno para la acción”¹³. Steiner, por su parte, lo considera un elemento corrosivo evidente en la cultura del siglo XIX, y asegura que el clamor más obsesivo y profético de esta época lo realizó Théophile Gautier al asegurar que prefería la barbarie al *ennui*. “En aquellos años posteriores a Waterloo es donde debemos buscar las raíces del ‘gran *ennui*’ que ya en época tan temprana como 1819 Schopenhauer definía como la enfermedad corrosiva de la nueva edad”¹⁴.

Aunque el aburrimiento crónico ha existido siempre, fueron muchos los pensadores y escritores que trataron de dar una acepción lo más aproximada posible a este mal. Con la consolidación del Romanticismo francés, el término se convierte en una realidad palpable como sostiene Steiner, y en un elemento muy relacionado con la soledad. Por lo tanto, es en el discurso de la literatura decimonónica donde el *ennui* empieza a encontrar su representación más precisa¹⁵, y pasa a ser un tópico literario en el que indagarán los principales escritores del periodo, desde Lamartine hasta Víctor Hugo. Si bien, el *ennui* post-Romántico se consolida y pasa de ser un mero tópico a convertirse en topos de lo moderno, con un papel muy destacado del autor de *Las flores del mal*: “el propio *spleen*, como la denominación más moderna que Baudelaire halló para el *ennui*”¹⁶.

En la cimentación de este padecer tiene mucho que ver la ciudad de París, al igual que tendrá Roma en el caso de Gambardella. Son, cada vez más, las distracciones de las que pueden disfrutar los habitantes y las novedades que ofrece la capital francesa para escapar del tedio. En esta época, París surge en el imaginario de los habitantes que no residen allí como ciudad ideal por lo atractivo de sus estímulos y su oferta frente al aburrimiento padecido en sus insulsas villas. El ocio es el motor que permite a quien se lo puede permitir una solución a sus males, a este “gran *ennui*” del que habla Steiner. Si bien, esto no ha de preocupar al proletariado, como ha desarrollado Lesmes, pues al no poder pagar por las nuevas distracciones que florecen en la París del siglo XIX, no se preocupan en acceder a ellas, pues centran sus esfuerzos en trabajar lo más eficientemente posible para obtener un salario digno. Pero, en breve, el burgués se aburre de lo mismo y se cansa rápidamente de lo nuevo con lo que había intentado poner freno al tedio que lo asolaba, pese a la facilidad que tiene para acceder a los nuevos productos de ocio.

Además, el *ennui* crece en época de paz. Este pensamiento es el que sigue Steiner en sus análisis, ya que sitúa el periodo de reinado del “gran *ennui*” en la cultura occidental entre los años 1820 y el año 1915, ya iniciada la Gran Guerra. Se extiende,

¹² Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p.35

¹³ Núñez Puente, S. «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento», op. cit.

¹⁴ Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, op. cit., p.33

¹⁵ Núñez Puente, S. «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento» op. cit.,

¹⁶ Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p.176-177

por tanto, durante un centenar de años donde el país ve cómo florece la modernidad y crecen sus grandes núcleos urbanos con París como centro indiscutible, durante un periodo no bélico:

Los principales rasgos de este paisaje son inconfundibles. Un alto grado de creciente alfabetización; el imperio de la ley, la difusión indudablemente imperfecta pero activamente desarrollada de formas representativas de gobierno; resguardo de la vida privada en el hogar y una seguridad cada vez mayor en las calles, el reconocimiento espontáneo del singular papel económico y civilizador que tienen las artes, la ciencia y la técnica [...] Podría continuar enumerando rasgos pues la lista fácilmente puede extenderse y detallarse. Pero lo que quiero decir es que todos estos rasgos contribuyen a crear una rica imagen de control, una estructura simbólica que, con la insistencia de una mitología activa, ejerce presión sobre nuestros actuales sentimientos¹⁷.

Por lo tanto, Steiner comprende que bajo este velo de alegría ha germinado la desesperanza, irritante frustración e irónica derrota. La estabilidad, como se sabe, acabó de estallar por los aires con la primera contienda bélica mundial, justo el momento que Steiner fecha el final del “gran *ennui*”. La sociedad ya no tenía tiempo para aburrirse, pues la preocupación por sobrevivir era infinitamente mayor.

Así, y de vuelta en el XIX parisino, el contexto social que se vive en la floreciente capital gala parece el mejor indicio para escapar del tedio atroz, y más aún con el aliciente de todas las novedades y nuevos atractivos que trae consigo la modernidad. Pero para el afectado por el *ennui*, las distracciones funcionan como un trampantojo. Rápidamente, de lo nuevo se pasa al *más de lo mismo*, y el *ennui* vuelve a emerger como un fantasma que nunca se había ido, como “un tiempo que se hace demasiado largo porque en él nada cambia”¹⁸, pues, pese a tanto entretenimiento aparente, nada ha cambiado.

Si el hastío se perpetúa en la modernidad, quizás la solución sea huir, intentar dejarlo atrás cueste lo que cueste. El mejor lugar para emprender la fuga es el interior de la gran ciudad, donde se encuentra el infierno urbano “con sus hordas de habitantes sin rostros”¹⁹. Se trata, por lo tanto, de convertirse en un *flâneur*, ese paseante errático que definió Baudelaire en sus poemas y al que, un siglo después, Walter Benjamin dotaría de un interesante cariz crítico. Anónimo entre la masa parisina, el personaje aburrido se entrega a la observación, algo que puede realizar sin prácticamente ser visto ni tenido en cuenta. Roger Bartra también defiende esta idea del *flâneur* como guerrero contra el *ennui*, pues en su caminar sin rumbo y sin finalidad precisa, “encuentra en sus paseos la manera de escapar del tedio y del *spleen*”²⁰. No queda muy lejos de esta noción la idea de Gambardella como *flâneur* posmoderno, como paseante sin destino por una ciudad de Roma en la que trata de hallar un sentido a su crisis entre paseantes sin rostro –los turistas– que nada le dicen. “Ser nadie no parece tarea fácil, pero si en algún lugar esto fuera posible, ese lugar, sin duda, sería la gran ciudad”²¹.

¹⁷ Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, op. cit., p. 19-20.

¹⁸ Lesmes, d. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p. 151

¹⁹ Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, op. cit., p.36

²⁰ Bartra, R. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p.132

²¹ Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p.120

Como tema literario durante el Romanticismo, primero, y como verdadero topos moderno después, la idea del tedio crónico había estado vinculado en numerosas ocasiones –aunque no siempre– a lo negativo, a algo de lo que se debía de huir, y es de nuevo, el autor de *Los paraísos artificiales* el que también lo dota de una mirada positiva: “Para Baudelaire el *ennui* no solo es algo contra lo que se lucha, sino el terreno en que lo poético puede acontecer”²². Por este motivo no duda en identificar este padecer con el de genio.

Steiner considera que el tedio crónico puede llegar a ser comprensible para el que lo padece siempre y cuando se pueda entender: “Si logramos comprender las fuentes de ese perverso anhelo, de ese prurito del caos, estaremos más cerca de comprender nuestro propio estado”²³. De este modo, una vez rebasado ese siglo de “gran *ennui*” del que habla el crítico francés y el posterior periodo beligerante entre ambas guerras mundiales, emerge el contexto de la segunda mitad del siglo XX. Son diferentes los pensadores que han seguido analizando el tedio profundo y existencial como elemento imprescindible de su época. Desde Heidegger, con su noción de aburrimiento profundo –más alejada del *mal du siècle* parisino–, hasta filósofos, sociólogos o creadores –que aparecen a lo largo del artículo– que lo continúan encuadrando como un rasgo que continúa siendo decisivo para comprender la posmodernidad. Y, evidentemente, desde la literatura y otras artes se han proyectados numerosos personajes de ficción asolados por el *ennui*. Es el caso, como definiendo en este estudio, del protagonista de *La grande bellezza*.

3. Italia y la *noia*: una apatía existencial

Desde el estreno de su ópera prima *L' uomo in piu* (2001) hasta el último de sus trabajos, *Loro (Silvio y los otros)*, (2018)²⁴, la crítica se ha afanado en reseñar y apuntar las constantes y cuidadas referencias y citas literarias, pictóricas, filosóficas, estéticas y, por supuesto, cinematográficas que Paolo Sorrentino introduce en su cine. *La grande bellezza* no es una excepción. Es por esta razón que lo intertextual tiene una relevancia destacada para estudiar la obra de Sorrentino. En la actualidad, el discurso de lo interdisciplinar no se puede entender sin la intertextualidad. Así define Javier Aparicio Maydeu al intertexto:

La imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, la confluencia de ecos, el espacio textual entreverado de resonancias y reverberaciones, la posibilidad de remisión constante de un texto a todos los demás, más allá de los confines del idioma, por encima de los límites cronológicos y al margen de demarcaciones genéricas²⁵.

De este modo, para analizar el tedio profundo que soporta Gambardella en la posmodernidad se debe acudir a los personajes de ficción que han podido influir

²² Ibidem, p.94.

²³ Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, op. cit., p.27.

²⁴ La cinta se estrenó en Italia en dos partes: *Loro 1* y *Loro 2*. Si bien, para su estreno comercial internacional, la productora decidió unir ambas partes en una sola versión, con el nombre de *Loro* (2018). En España, la película se estrenó el 4 de enero de 2019 con el título de *Silvio (y los otros)*.

²⁵ Aparicio Maydeu, J. *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Alianza, Madrid, 2013, p.113

a Sorrentino en la creación del protagonista del filme objeto de estudio. Ante lo titánico de la operación y la imposibilidad de conocer la totalidad de fuentes que han podido servir como inspiración al cineasta, el objetivo es analizar las referencias más destacadas, en primer lugar, en lo literario y, posteriormente, en lo cinematográfico y que guardan relación con el tema objeto de este estudio.

Para la influencia literaria se ha de acudir, esencialmente a Italia, país en el que el director nació. La tradición literaria transalpina del pasado siglo está repleta de narraciones en las que el sujeto sufre una crisis y vacío existencial, a caballo entre la apatía y la incomprensión. El letargo se apodera de los personajes y la sombra de la Primera y la Segunda Guerra Mundial y la desilusión creciente emergen como una carga excesivamente pesada con la que los protagonistas no saben cómo lidiar, lo que les lleva al coqueteo con la nada y el vacío. La *noia*, el tedio profundo, aparece como sombra de estos personajes que no encuentran sentido a sus vidas. La desesperanza se asienta, especialmente, con la década de los sesenta del pasado siglo: tras el optimismo generado con el crecimiento paulatino de la década anterior, tras el final de la segunda contienda bélica y el *miracolo* económico, el desencanto volvió a hacer mella en los intelectuales y escritores nacionales, que lo reflejaron en sus ficciones mediante personajes imposibilitados para hallar una explicación a lo que sucedía y sumidos en el más profundo hastío.

Un caso evidente, desde el título de su propuesta, es la novela *La noia* (1960), de Alberto Moravia, en la que el escritor romano realiza un análisis psicológico y moral del aburrimiento, focalizándolo en la burguesía. Su protagonista es Dino, un pintor que no consigue crear, un burgués sin ningún tipo de problemas económicos y que habita en el centro de la capital. Todo ello lo une a Jep Gambardella, como ha señalado Francesco Della Costa en un estudio comparativo del personaje de la novela y el de la película²⁶. Otro aspecto que une la idea de tedio de Moravia con la de Sorrentino es que, para ambos, el *ennui* no debe estar reñido con la diversión. Así lo expresa Dino en *La noia*:

Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, si apure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà²⁷.

Como el propio Della Costa explica, la *noia* desarrollada por Moravia en su obra se puede englobar como una cualidad más de la indiferencia que caracterizó a sus personajes desde su primera obra *Gli indifferenti* (1930). En Gambardella, la *noia* es también indiferencia, pero con un grado mayor aún de hastío.

Para entender claramente la noción de tedio profundo que asola a Gambardella se debe acudir al escritor Ennio Flaiano, guionista de varias de las grandes obras de la cinematografía italiana del pasado siglo y escritor notable de la realidad social del país mediterráneo²⁸. En una entrevista confiesa estar de acuerdo con Leopardi

²⁶ Della Costa, F. «La noia della grande bellezza: Il film di Sorrentino attraverso il romanzo di Moravia», *New Readings*, vol.16, 2016, pp. 42-59.

²⁷ Moravia, A. *La noia*, Milano, Valentino Bompiani, 1966, p. 7.

²⁸ Aunque es poco conocido fuera de las fronteras de su país natal, lo cierto es que trabajó en el guion de dos películas no italianas. Ambas en España y bajo la dirección de Luis García Berlanga: *Calabuch* (1956) y

cuando definió el aburrimiento como la infelicidad nativa del hombre. “la noia è la verità allo stato puro. Cioè noi arriviamo a capire la verità quando arriviamo nel fondo della noia”²⁹. Flaiano creó en sus ficciones personajes asolados por el *ennui* y la apatía profunda, sumidos en un pozo de incomprensión que les provocaba un aburrimiento atroz del que no podían escapar. Así ocurría con los personajes protagonistas de las películas de Federico Fellini, de las que él fue coguionista, como demuestra el personaje de Marcello Rubini en *La dolce vita* (*La dolce vita*, 1960) o el de Guido Anselmi de *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*, 1963); o el del personaje de Giovanni Pontano en *La notte* (*La noche*, 1961), de Michelangelo Antonioni, filme que también guionizó. Todos estos personajes fueron interpretados por Marcello Mastroianni, y comparten el tedio profundo como una de las grandes señas de su idiosincrasia. Pero, además de guionista, Flaiano fue un excepcional escritor. El cuento *Adriano* –que Flaiano incluyó en el volumen *Una e una notte* (1959)³⁰– es uno de los principales intertextos literarios en que se ha basado Sorrentino para construir a Jep Gambardella. Este cuento guarda numerosas similitudes con *La dolce vita*, estrenada solo un año después y, como el propio Sorrentino ha reconocido, esta cinta ha estado muy presente en el proceso de creación de *La grande bellezza*.

Adriano es el protagonista del cuento homónimo, un escritor que, como le ocurre a Gambardella, padece una crisis creativa. En los últimos años, junto a su mujer, vaga por Roma, por lo que decide marcharse a su casa en el litoral, donde creará encontrar la calma que le falta en la capital, y donde parece feliz, pues ahí pierde la noción del tiempo. Una fragmentación en su rutina que se convierte en algo positivo para combatir el descontento y el sempiterno tedio en el que su vida parece haber caído:

Intentó preguntarse de qué estaba insatisfecho, y tuvo que responderse que todo le iba bastante bien, pero que, aún así, había algo que le amargaba, una sensación de aburrimiento, de desinterés por los días por venir, de cansancio por un mundo del que ya no apreciaba los placeres, ni compartía los dolores. No se arrepentía del pasado y tampoco pensaba que, de haber vivido en otro siglo, habría sido feliz: aún no había llegado a ese punto. Sin embargo, le parecía que la vida cotidiana se estaba convirtiendo en un espectáculo confuso y vulgar, del que no lograba ni siquiera la finalidad y que, al ampliarse continuamente y haber aceptado en los papeles a figuras sin cualidades e incluso indignas, había acabado por asquearle³¹.

El paralelismo entre el “cansancio de vivir”³² de Gambardella y el agotamiento vital que sufre Adriano con su feroz aburrimiento es evidente. La añoranza aparece en ambos personajes, y lo hace como sinónimo de un tiempo pasado repleto de

El verdugo (1963). En esta última, Flaiano coescribió el guion junto a Rafael Alcona. Sobre la relación del guionista italiano con el universo español, y especialmente con los citados Berlanga y Azcona, se recomienda una tesis doctoral inédita de Manuela Rodríguez de Partearroyo, a la que se puede acceder desde el repositorio web de la Universidad Complutense de Madrid, titulada *Los ojos de la máscara. Poéticas del grotesco en el siglo XX: neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas*.

²⁹ Villa Santa, G. «L’ ultima intervista a Flaiano», 2017. Realizada, originalmente, en el 1972, en la Radio della Svirezza Italiana. Recuperado de <http://www.magma.com.it/lostatodellasatira/?p=1446>

³⁰ Editado en castellano por Errata Naturae en 2012, la obra *Dos noches* incluye el texto *Adriano*. Esta edición es la usada en este estudio.

³¹ Flaiano, E. *Dos noches*, Madrid, Errata Naturae, 2012, p. 213-214.

³² Ordaz, P. «No te olvides de mirarla», *El País*, 05/08/2014

felicidad. Para ellos, el mundo actual es solo ceniza. El *ennui* es absolutamente corrosivo. “Adriano sintió de repente una dulce pena por el amigo más viejo; y los años transcurridos juntos, las noches deambulando sin rumbo por bares y calles le parecieron hermosos, densos de una espera, de un amor por la vida que ya no sentía”³³.

Este tedio que reina en la vida de ambos, la rutina en la que ambos se zambullen y esa añoranza que les impide alcanzar la felicidad son, en parte, la causa de que ninguno de los dos sea capaz de ponerse a escribir. “Tengo que ponerme a trabajar, decidí irritado”³⁴. Este hecho remite de nuevo al aburrimiento como uno de los grandes temas de la literatura de Flaiano, tal y como expone Giovanna Zanella: “Un aburrimiento profundo del que sus personajes no consiguen escapar”³⁵. Es el caso del citado cuento, pues aunque Adriano consiga huir de Roma y se refugie en el litoral, en la costa también acabará atrapado por la rutina de la que había escapado como evidencia en las últimas páginas de su relato:

‘A lo mejor’, pensó, ‘solo se trata del tedio dominical’. Y es que reinaba en el ambiente la tranquilidad insoportable del tiempo vacío; en el jardín, los gatos no sabían qué hacer y miraban hacia las ventanas; ningún ruido llegaba del patio (todos en sus respectivas excursiones); una radio que habían dejado encendida retransmitía la misa cantada. Una pequeña avioneta también volaba sobre el barrio lanzando folletos. Su estruendo se volvía insistente de cuando en cuando, trémulo, siempre a punto de interrumpirse. ‘Si por lo menos se estrellase’, pensó Adriano³⁶.

No parece que haya salida fácil para los personajes de Flaiano derrotados por el tedio. No hay más que pensar en los cinco *vitelloni* que protagonizan la película homónima de Fellini *I vitelloni* (*Los inútiles*, 1953), cuyo guion redactó el escritor. La imagen de los cinco personajes que miran fijamente al mar, en una Rimini invernal, vacía y desoladora, con la mirada fija en el horizonte y sin nada de lo que hablar es suficientemente reveladora del *ennui* que corroe a los cinco. Todos sueñan con huir, con escapar del tedio y triunfar en la gran ciudad, pero solo uno de ellos lo conseguirá.

El aburrimiento amenaza con enquistarse si no se pone remedio. Si los personajes de Flaiano –al igual que piensa Jep Gambardella– creían que volver a escribir era la clave para dejar atrás el tedio profundo, fracasan en sus intentos por retomar la escritura, como muestra Adriano. Es una visión desencantada para Flaiano, de un enorme hastío: “Se trata de un sentimiento de que todo es inútil, de que hagas lo que hagas nada tiene sentido”³⁷. Esta profunda soledad del ser contemporáneo era tanto existencial como autoficcional. “Es la dificultad existencial del hombre moderno para vivir una vida que siente como vacía e inútil”³⁸.

³³ Flaiano, E. *Dos noches*, op. cit., p. 197.

³⁴ Flaiano, E. *Dos noches*, op. cit., p. 172.

³⁵ Zanella, G. *Ennio Flaiano y Rafael Azcona: historia de un universo compartido*, Biblioteca Cervantes Virtual [Memoria de licenciatura], 2001, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ennio-flaiano-y-rafael-azcona-historia-de-un-universo-compartido--0/>

³⁶ Flaiano, E. *Dos noches*, op. cit., p. 214.

³⁷ Martín Clavijo, M. «La representación de la mujer en la Roma de la posguerra: el teatro de Ennio Flaiano», *Revista Internacional de Cultura y Literaturas*, 2015.

³⁸ Zanella, G. *Ennio Flaiano y Rafael Azcona: historia de un universo compartido*, op. cit., p. 21.

Además, bajo esta lona de desilusión y hastío emerge otra característica que une a los personajes dibujados por Flaiano y Sorrentino, y sin el que el tedio profundo que padecen es difícil de entender: el sarcasmo. Como expone Zanella, en Flaiano el humorismo y la sátira actúan como válvulas de escape. El guionista buscó la ironía como posibilidad de salvación, al menos momentánea. Adriano es descrito como un personaje con excepcional sentido del humor y en sus diálogos muestra una clara habilidad para el sarcasmo. Lo mismo le sucede a Jep Gambardella, cuyos comentarios son celebrados por su grupo de amigos por la sagacidad, sutileza y mordacidad que desprenden: la sátira como arma para esconder el tedio.

Sorrentino ha sabido actualizar y contextualizar en su época al inquietante personaje de Flaiano, hastiado y sumido en el tedio profundo, que tanto apareció en sus novelas y que supo describir en los guiones de las películas de Fellini. No es casual que, precisamente, el cine de Fellini sea un espejo en el que mira constantemente el director napolitano, ya que lo consideró su maestro³⁹.

4. El tedio profundo en el cine: aburridos sin solución

Si es imposible negar que Fellini es decisivo en la formación y concepción cinematográfica de Sorrentino, más lo es refutar que el trabajo del director napolitano tiene referencias del trabajo de otros numerosísimos cineastas importantes a lo largo de la historia del séptimo arte, a los que no duda en citar de forma indirecta o directa cuando se da la ocasión. Pero este estudio no pretende rastrear las múltiples referencias que los diferentes directores han dejado en Sorrentino como ya se ha referido, sino que quiere constatar cómo el creador de *La grande bellezza* ha sabido captar el *ennui* puesto en escena por determinados cineastas mediante personajes, y cómo estos han podido influir en el cineasta a la hora de perfilar a su personaje Gambardella. Esto es, detectar cómo el tedio del hombre moderno ha sido traducido en imágenes y la lectura que de estas ha podido hacer Sorrentino para presentar el hastío profundo de su personaje protagonista, y actualizarlo en clave contemporánea.

El primer problema que aparece es la constatación de que no existe un modo canónico de representar en imágenes prototípicas el tedio profundo⁴⁰. Representar este padecer con el bostezo conlleva un peligroso error, pues el acto de bostezar es típico del aburrimiento superficial o, también, del cansancio físico, algo que se diferencia mucho del tedio profundo. Así lo constata Lesmes: “Aunque sí se podía ver la desgana en los movimientos o algún que otro bostezo, tras ese pequeño puñado de signos, lo cierto es que el tipo aburrido desaparecía y se camuflaba con un gesto anodino en la multitud enorme de rostros diferentes”⁴¹.

Pero, aunque no se pueda definir una imagen concisa del tedio, lo cierto es que es un tema muy presente en la cinematografía actual, aunque el auge de la representación

³⁹ Paolo Sorrentino ha declarado en numerosas entrevistas que el cine de Federico Fellini es su gran inspiración y que lo considera su “maestro”. Al cineasta de Rimini dedicó, entre otros, el Oscar que cosechó *La grande bellezza* en la categoría de Mejor Película de Habla no Inglesa.

⁴⁰ Al igual que, históricamente, y solo por citar un ejemplo de otro padecimiento, la melancolía en la pintura se ha representado con el característico gesto de la cabeza del melancólico ligeramente ladeada y apoyada sobre la mano izquierda, con el rostro en actitud pensativa, el *ennui* no ha tenido nunca su imagen característica y definitoria.

⁴¹ Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830 – 1848*, op. cit., p. 221.

del personaje afectado por el *ennui* ya se aprecie en la modernidad cinematográfica. En este periodo cinematográfico, que tiene a Jean-Luc Godard, Federico Fellini o Michelangelo Antonioni como unos de sus estandartes y a Roberto Rossellini como innegable antecesor, se engloba el cine de determinados creadores entre 1960 y 1980:

Triunfa la conciencia fenomenológica, la historia de circunvalación, la forma laberinto. Triunfa el topos del viaje –dentro y fuera del filme–, el sentido de la pérdida. Triunfa la subjetividad y la crisis interior, el funcionamiento mental y la alteridad, la composición estética y la mediación lingüística. Retroceden los mecanismos psicológicos tradicionales y se proyecta la era de la sospecha⁴².

En esta mayor introspección, el personaje prototípico de la modernidad cinematográfica es aquel errático y a la deriva, atrapado entre el hastío y la angustia, que tiene el tedio profundo como una de las grandes marcas de su sino.

Y estos temas ya presentes en el cine que aparecen en la modernidad se asientan en el cine posterior, heredándose incluso a las narraciones *hollywoodienses* y manteniéndose, con nuevas lecturas, en el cine actual. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy distinguen cuatro grandes edades del séptimo arte en su obra *La pantalla global* (2009), y explican que en la última de estas etapas, la actual, a la cual denominan como hipermoderna, “tenemos trastocadas todas las dimensiones del universo cinematográfico (la creación, la producción, la promoción, la distribución, el consumo)”⁴³, los temas heredados de la modernidad cinematográfica se actualizan en los nuevos discursos de la posmodernidad, y recalcan la importancia del periodo que comprendió los años sesenta y ochenta del pasado siglo en la conformación del cine posterior:

Aparecen nuevos temas: la soledad, la incomunicación, el silencio, el tiempo, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo. El tedio acecha: *Les Bonnes Femmes* de Chabrol contemplan el lento discurrir de las horas vacías de su vida y, en *Pierrot el loco*, Anna Karina se pasa el tiempo repitiendo: “No sé qué hacer”. El personaje pierde su carácter acabado, estable, bien perfilado: se vuelve flotante, indeciso, descentrado, sorprendido en la incertidumbre de su aspecto. El mundo a su vez se vuelve impreciso, a duras penas comprensible, reducido a un presente sin espesor, tomado en su inmediatez, minuto a minuto en *Cleo de 5 a 7*, minicapítulo a minicapítulo en *Vivir su vida* [...] Antonioni inserta sus dramas en arquitecturas barrocas erosionadas por el tiempo o en la soledad urbana de las metrópolis modernas. Y Fellini, el gran mago, leal al arte circense, hace un espectáculo de la cotidianidad⁴⁴.

Sorrentino se sumerge de forma decidida en el cine de la modernidad y, sin duda, actualiza los temas desarrollados en este periodo en el más estricto presente en el que está contextualizada *La grande bellezza*.

Por lo tanto, para comprender cómo Sorrentino entiende el *ennui* se ha de considerar el trabajo de descripción de los personajes de varios cineastas desde la

⁴² Font, D. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 266.

⁴³ Lipovetsky, G, Serroy, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, p.22

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 47.

modernidad hasta la actualidad. Si en las referencias literarias había que quedarse en Italia y analizar la obra de Ennio Flaiano, en los ecos cinematográficos se ha de ampliar el periscopio al contexto europeo: si es importante el cine posterior al Neorrealismo italiano para entender su cine, también lo es el que se desarrolló en Europa durante la modernidad cinematográfica. Son tantas las referencias que se pueden hallar que se citarán, tan solo, las más destacadas.

Sin salir de las fronteras transalpinas, en primer lugar, como se ha dicho, se ha de acudir al cine de Fellini. Los personajes puestos en escena por el cineasta de Rimini –muchos de ellos cincelados por la sagaz pluma de Flaiano– padecen, en numerosos casos, de un tedio existencial del que procuran escapar sin mucha suerte. Como se ha citado, ejemplos de este tipo son los cinco personajes de *I vitelloni*; el periodista sensacionalista Marcello Rubini, de *La dolce vita*, absolutamente desencantado y siempre rodeado de una burguesía que no le dice nada; o el director de cine Guido Anselmi, de *Otto e mezzo*, cuyo letargo lo mantiene en una crisis creativa de la que no consigue escapar hasta el mismo final.

Si Fellini es el gran maestro de Sorrentino –como él mismo ha reconocido– y el director que más investigaciones y artículos comparativos ha generado en la obra del napolitano, existe otro director italiano cuyo peso en la creación de los personajes resulta más decisivo para el director de *La grande bellezza* que, incluso, Fellini. Me refiero a Michelangelo Antonioni, cuyos protagonistas, erráticos y eternamente desorientados y hastiados, proporcionan una precisa información de las mutaciones, a veces tan incomprensibles, que sufre el ser contemporáneo. Considero que Sorrentino ha interpretado y extrapolado a su tiempo este “malestar de los afectos”⁴⁵ que sufrían, en palabras de Barthes, sus personajes. Y en esta construcción del sujeto de Antonioni el tedio tiene un papel muy relevante. No es casual que cierto sector de la crítica francesa de los años sesenta apodase al director de Ferrara –de forma peyorativa– como “Antoniennui”⁴⁶.

El tedio profundo que asola a los personajes de Antonioni es especialmente remarcable en su conocida “tetralogía de la incomunicación”, formada por *L' avventura* (*La aventura*, 1960), *La notte* (1961), *L' eclisse* (*El eclipse*, 1962) y *Deserto rosso* (*Desierto rojo*, 1964), conocida así porque emerge la “incomunicación como metáfora esencial de la crisis del sujeto”⁴⁷. Exceptuando al escritor Giovanni Pontano de la película *La notte* –interpretado, una vez más, por Mastroianni–, la protagonista esencial de los otros tres relatos es una mujer, siempre interpretada por Monica Vitti, que actúa como si estuviese traumáticamente sacudida por las normas sociales y con la imposibilidad de adecuar su identidad con la realidad en crisis que la rodea, lo que acentúa su preocupante e incomprensible orfandad existencial. El tedio en el que han caído parece abismal, en un eterno vagabundeo sonámbulo. Se trata de “un conjunto de relatos sobre la contingencia de la geografía sentimental, la ceremonia muda de la incomunicación y el aburrimiento”⁴⁸.

Aunque el tratamiento estético y cinematográfico que establecen Antonioni y Sorrentino difiere en distintos aspectos –el uso del primero de los “tiempos muertos” o el privilegio de la estética barroca y espectacular y su estilo afanadamente

⁴⁵ Barthes, R. «Querido Antonioni», en *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 179.

⁴⁶ Font, D. *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, p.13.

⁴⁷ Conde, A. «La precisión de la nada (reflexiones sobre 'Blow up')», en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2008, vol.15, p. 158.

⁴⁸ Font, D. *Michelangelo Antonioni* op. cit., p. 54.

“sensorial” en el segundo, por citar tan solo dos ejemplos–, y en el mensaje final que ambos parecen enviar –más esperanzador, si es que esto es posible, en el cine del napolitano que en el del ferrarés–, son muchos los rasgos que el cine posmoderno de Sorrentino comparte con el de Antonioni, por lo que no es atrevido asegurar que este ha sido un referente importante en la formación cinematográfica del napolitano. Y, evidentemente, también en el tema del tedio que asola a los personajes de uno y otro cineasta.

Jep Gambardella comparte con Pontano la crisis del escritor que no sabe qué va a volver a escribir, pues se encuentra carente de estímulos para retomar la ficción. Al igual que Claudia en *L' avventura*, vagabundea de forma errática; y como Vitoria en *L' eclisse*, todo le parece incomprensible y abocado al vacío. Y, aunque no comparte la sangrante neurosis de Giuliana en *Deserto rosso*, sí que se siente perdido y desorientado en la Roma por la que vaga, lo que la acerca a la descripción que Font hace de ella: “Una mujer hipersensible atrapada por la realidad y por la angustia”⁴⁹.

Otra característica importante del trabajo de Antonioni es la mimetización a la que somete a sus personajes en un entorno que les resulta hostil, y que actúa como metáfora de la psique de sus protagonistas. Es el caso de Milán en *La notte*, que funciona como prototipo de la ciudad moderna industrial surgida tras la Segunda Guerra Mundial, repleta de cemento, ruido y abstracción, y que actúa como excelente prolongación del estado de Pontano; o la pretendida tonalidad grisácea que baña toda la cinta de *Deserto Rosso*, con la iconografía espectral de las fábricas y sus trabajadores de fondo, y que actúa como escenario ideal para representar la neurosis de Giuliana.

El cine como *spleen*. Un diagrama de itinerarios físicos y síntomas mentales. Sin duda, Antonioni es el cineasta que mejor ha expresado esta errancia del sujeto en relación con la indeterminación del universo urbano, esta contigüidad entre ambientes y personajes que se explicita mediante una triple ecuación entre el espacio psíquico interior, el espacio arquitectónico y el espacio del encuadre⁵⁰.

Roma también es un personaje más en *La grande bellezza*, y también tiene la fuerza de hacer cambiar el estado de ánimo de Jep Gambardella. De hecho, Sorrentino la interpreta como un trampantojo; rueda los más bellos monumentos y rincones de la ciudad eterna, pero lo hace para llamar la atención y atestiguar que, pese a la increíble belleza que rodea al protagonista, todo es mera decadencia y, en este contexto, no hay espacio para la diversión ni para encontrar la inspiración, por lo que el *ennui* crónico de Gambardella se acentúa.

Pero si Antonioni y Fellini son decisivos para entender el posterior cine *sorrentiniano*, no menos importancia tienen otras obras de otros directores de la modernidad cinematográfica. En Francia, Jean-Luc Godard supo crear infinidad de personajes a la deriva, sumidos en el tedio y la apatía, con agudas crisis existenciales. Se ha citado el caso evidente de Anna Karina en *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965), pero, en esa misma década, Godard perfila otros personajes que también sufren de tedio profundo. Es el caso del personaje que interpreta Brigitte Bardot en *Le mépris* (*El desprecio*, 1963), que tras dejar de amar a su marido Molteni, cae en un letargo

⁴⁹ Font, D. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., p. 168.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 311.

tan absoluto que no tiene más remedio que seguir a su esposo allá donde va, pese a detestarlo⁵¹. Esta cinta está basada en una obra homónima de, precisamente, el autor de *La noia*, Alberto Moravia. En esta, el escritor incide en el *ennui* que padecen ambos personajes: en Molteni, mientras permanece el amor, y en su esposa cuando este expira. Él lo evidencia al inicio: “La felicidad es tanto mayor cuanto menos la advertimos. Parecerá extraño, pero durante aquellos dos años, a ratos, incluso me parecía experimentar aburrimiento. El caso es que no me di cuenta de que era feliz. Me parecía estar haciendo lo que hace todo el mundo”⁵².

Además de Godard otros cineastas galos pusieron su cámara al servicio de la introspección del personaje moderno y retrataron el hastío y el tedio en el que caían los protagonistas de sus historias, desde Claude Chabrol o Agnès Varda hasta Alain Resnais. Una estela que se difundió por todo el territorio europeo. Otro de los grandes directores de este *ennui*, etiquetado por muchos como el más fiel heredero de Antonioni, fue Wim Wenders. El alemán es uno de los grandes indagadores de la fluctuación de la identidad en el hombre moderno, con personajes que así lo atestiguan, como el protagonista de *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (El miedo del portero ante el penalti, 1972)*, donde adapta la novela de Peter Handke, por citar un ejemplo⁵³. En este filme, su protagonista, tras perder la concentración inexplicablemente en un encuentro, empieza su vagar por la ciudad sin saber dónde y realizando acciones que carecen de sentido para él y a las que no puede encontrar explicación⁵⁴.

5. El *ennui* en clave posmoderna: el tedio vital de Gambardella

El objetivo del bloque final es tratar de aproximarme a los rasgos del *ennui* actual con Jep Gambardella como modelo. Peter Bradshaw, en la crítica de la cinta, asegura que es una obra cargada de riqueza y extrañeza, que se deleita en su propio tedio: “savouring its own ennui like a truffle”⁵⁵. Y como elemento que vehicula este deleite, esta sensación sinestésica que provoca Sorrentino en buena parte de sus fotogramas, aparece la diversión, y para reflejarla, el director hace uso de las fiestas. Así, el tedio crónico y la evasión en la diversión no están reñidos, y para constatar esto, el cineasta

⁵¹ No es solo tedio lo que padece Bardot en *Le Mepris* u otros personajes de Godard. En los años sesenta, se trató mucho el tema de las relaciones interpersonales, de la pareja y el matrimonio como metáforas de la crisis del yo. Esto también ocurre en el caso de películas de Antonioni.

⁵² Moravia, A. *El desprecio*, Barcelona, RBA, 1993, p. 7

⁵³ Realizo una mayor profundización sobre el tedio y la apatía existencial de este personaje en “Cuando Heidegger se coloca bajo palos”, un texto incluido en *Revista Panenka*, número 83 (marzo de 2019, pp. 80-83. <https://www.panenka.org/miradas/cuando-heidegger-se-coloca-bajo-palos/>

⁵⁴ Son muchos los que han filmado, de un modo u otro, de forma más o menos acertada, el tedio que, como exponen Serroy y Lipovetski, se convirtió en un tema determinante en el cine surgido de la modernidad cinematográfica. Y, evidentemente, desde esa fructífera década de los sesenta hasta la actualidad, la temática la han tratado numerosos cineastas: Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovski, Lars Von Trier, Aki Kaurismaki, el matrimonio Straub-Huillet, Manoel de Oliveira, Víctor Erice o Abbas Kiarostami, entre tantos otros. Incluso, el propio Sorrentino, a lo largo de su trayectoria filmográfica, ha creado, además de a Gambardella, a otros personajes sumidos en el tedio: desde el músico hastiado que protagoniza su ópera prima *L' uomo in piu* (2001) hasta los dos amigos hospedados en el balneario alpino de *Youth (La juventud, 2015)*, un antiguo compositor acusado de “apático” y un cineasta melancólico que no consigue crear su gran obra filmica que lo haga pasar a la posteridad. Sin duda, el *ennui* es una de las grandes señas en las que se ha de profundizar para estudiar la crisis de identidad que padecen la gran mayoría de personajes del cineasta napolitano. Por motivos de espacio, no se desarrollan estos casos con la profundidad que merecerían

⁵⁵ Bradshaw, P. «La grande bellezza (The Great Beauty) – Review», *The Guardian*, 05/09/2013.

filma despampanantes fiestas que evidencian el nimio contraste entre la grandeza y la mezquindad, entre la belleza y la vulgaridad y, en última instancia, entre la diversión y el tedio, pues lo que separa a ambas es una línea muy delgada. Unas celebraciones que, aunque de herencia *felliniana*, se insertan en la contemporaneidad y poseen un espíritu crítico: la diversión que caracterizó a la época *berlusconiana* se impone como mandato categórico, y eso se refleja en *La grande bellezza*. Así lo atestigua el propio Sorrentino en unas declaraciones a la periodista Rachel Donadio.

In Rome today, ‘since it’s hard to be optimistic, it’s hard to be positive, there’s a kind of lassitude that found its symbolic culmination in dancing, in conga lines, in trying to seduce the beautiful woman of the moment or the beautiful man of the moment’, Mr. Sorrentino said, settling into an armchair and puffing on a small cigar. ‘It seemed that this had become the principal occupation of the country’⁵⁶.

A la pregunta de la periodista de porqué continúa Berlusconi teniendo tantos seguidores en el país transalpino, el cineasta napolitano añade que esto se debe a que “todo el mundo ama la fiesta”⁵⁷.

Por tanto, Jep Gambardella, como tantos compatriotas, lucha ante la decadencia y la crisis social y cultural que caracteriza a la Italia de este siglo y al tedio en el que está sumida su vida con la diversión, por lo que las diferentes fiestas que rueda Sorrentino actúan como metáfora de ese mandato *berlusconiano* categórico que consiste en llevar la evasión al máximo para intentar olvidar, aunque sea por unos instantes, el tedio crónico que caracteriza sus diferentes realidades. Si en el París de Baudelaire, como se analizó, la aparición propia de nuevos estímulos de la modernidad convertía, en poco tiempo, lo novedoso en lo mismo de siempre, en la Roma posmoderna del siglo XXI ocurre lo mismo, pero a una mayor velocidad: son tantas las distracciones que ofrece la sociedad hipermoderna que ninguna de estas parece rebasar lo superficial. Así, esta insustancial proclama de combatir el letargo con la diversión que prometen las fiestas, no es más que una máscara. De este modo, Jep Gambardella, afectado por el corrosivo *ennui* posmoderno, observa con absoluta apatía como su malestar se acrecienta de celebración en celebración. El protagonista padece, al igual que su grupo de decadentes amigos, “el síndrome de la diversión perpetua”, tal cual expone Stenio Solinas, en un film que traduce como “una sorta di sermone funebre sulla decadenza di Roma (e dell’Italia)”⁵⁸.

El sujeto aburrido y hastiado actual no parece haber aprendido nada de los males pasados. Cuantos más sean los placebos y las promesas de diversión curativa, mayor es la corrosión que afecta al personaje afectado de *ennui*. De este modo, Gambardella empieza a comprender lo que tantos otros sujetos afectados por el tedio entendieron: que divertirse hasta la extenuación no se traduce en el abandono del malestar, y lo hace con un grado mayor de impotencia pues, en el presente, son cada vez más los estímulos que se ofrecen. Y esto es, precisamente, lo que provoca, en palabras de Lars Svendsen, que el tedio se extienda hasta la perpetuidad: “El número de placebos actuales es mayor que nunca, lo que constata que el tedio está ahora más extendido que lo que lo ha estado jamás”⁵⁹.

⁵⁶ Donadio, R. «Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Colour)», *The New York Times*, 08/09/2013

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Solinas, S. «La Roma cultural-festaiola? Che talento renderla», *Il Giornale*, 22/05/2013

⁵⁹ Svendsen, L. *Filosofía del tedio*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 33.

En la errancia emprendida por Gambardella la capital eterna se presenta como una ciudad bellísima, dispuesta a inspirar incluso a las mentas más perdidas. Pero, para el protagonista, Roma actúa como un “desierto posmoderno” –en palabras de Gilles Lipovetski– donde reina “la indiferencia, la apatía y el vacío del sentido”⁶⁰. Y uno de los rasgos característicos de esta “era del vacío”, como la denomina el sociólogo francés, es el tedio crónico. Gambardella no deja de caminar y, a su paso, nada le estimula. La apatía es, cada vez, y de forma inevitable, mayor. “En el tedio, el tiempo no es simplemente algo que ganamos, sino una prisión”⁶¹. Y es que el tiempo es algo que tiene muy en cuenta el protagonista desde que acaba de festejar su sesenta y cinco cumpleaños. Así se lo manifiesta a su amiga Ramona: “Me siento viejo”⁶².

El alejamiento de los festejos de Gambardella y la insistencia en los paseos en busca de inspiración lo alejan de la masa y acrecientan su soledad. Lipovetski, en su análisis de la referida “era del vacío”, asegura que cada generación busca su identidad en una figura mitológica, y en el caso de la posmodernidad, esta figura sería Narciso⁶³. Sin duda, el protagonista de *La grande bellezza* es un Narciso posmoderno. No es casual que el tedio sea una de las cualidades que definen al sujeto narcisista y, de hecho, algunos autores, como A. J. Pradel, sitúan a Narciso, junto a Sísifo, como figura capital de lo que denomina “aburrimiento mitológico”⁶⁴.

El vidente Tiresias le dijo a Liríope, madre de Narciso: “Narciso podrá vivir muchos años a condición de que nunca se conozca a sí mismo”⁶⁵. A sus 65 años, Gambardella se sabe mayor y es un ser muy dubitativo, por lo que reconoce parte de su crisis existencial en el hecho de no saber, verdaderamente, quién es, y reconoce su incapacidad para definir su propia identidad. Como detectó Christopher Lasch, el pavor a la vejez es una de las ideas que definen al nuevo Narciso. No es casual, por tanto, que la cinta arranque con el festejo de una fecha tan señalada, edad simbólica de la jubilación, como es el sesenta y cinco cumpleaños del protagonista:

Como el narcisista cuenta con tan pocos recursos internos, mira hacia los lados para validar su propia noción del Yo. Necesita ser admirado por su belleza, su encanto, su celebridad o su poderío: atributos que habitualmente se desvanecen con el tiempo. Incapaz de alcanzar alguna sublimación satisfactoria en el amor o el trabajo, cuando la juventud lo deja de lado descubre que cuenta con muy poco para sostenerse⁶⁶.

Una descripción que se ajusta al estado de Gambardella. De hecho, como expone Lasch, el narcisismo contemporáneo no busca su razón de ser esencial en el egoísmo y la egolatría que han acompañado, históricamente, al sujeto definido como narcisista, sino que se trata de un malestar existencial, de vaciamiento del yo:

Puede que el narcisista presente más atención a sus necesidades que a las de otros, pero el amor a sí mismo y la exaltación de sí no me parecen sus características más relevantes.

⁶⁰ Lipovetsky G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 36.

⁶¹ Svendsen, L. *Filosofía del tedio*, op.cit., p. 49.

⁶² Extraído de la película *La grande bellezza*.

⁶³ Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit., p. 55.

⁶⁴ Pradel, A. J., «Warhol se aburre», en *El Estado Mental*, 12/06/2016.

⁶⁵ Graves, R. *Los mitos griegos, I*, Madrid, Alianza, 2006, p.382.

⁶⁶ Lasch, C. *La cultura del narcisismo*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1999, p. 255.

Esas cualidades implican una sensación fuerte y estable de “mismidad”, mientras que el narcisista experimenta una sensación de inautenticidad y vacío interior⁶⁷.

Esto es, se trata de una desolación interior manifiesta, en donde el tedio que se padece se relaciona con este lado reflexivo sobre el yo que tanto sufre Gambardella. Su mayor introspección hará que el protagonista destruya las relaciones que tiene con los otros personajes de la trama, lo que supone, según Lipovetsky, una de las características del Narciso de la contemporaneidad, lo que espolea un sentimiento creciente de apatía frívola. “El narcisismo como reflejo de un Yo desencantado por la decadencia occidental y que se abandona al placer egoísta”⁶⁸. Esto impide que el sujeto rechace cualquier atisbo de emoción duradera, y así lo atestigua el propio Gambardella al inicio del filme: “El descubrimiento más consistente que he hecho tras cumplir sesenta y cinco años es que no puedo perder tiempo en hacer cosas que no quiero hacer”⁶⁹.

Por tanto, como estudian Lasch y Lipovetsky, se produce una evidente actualización de la figura mítica. El Narciso actual “ya no está inmovilizado ante su imagen fija, no hay ni imagen, nada más que una búsqueda interminable de sí mismo”⁷⁰. Y es, justamente, esta búsqueda de su identidad la que emprende el protagonista mientras vaga por Roma para vencer su tedio existencial. Un paseo en el que acentúa su individualidad, su distancia respecto al Otro, que es una de las características de este estado, lo que genera un trastorno, por lo que el protagonista de *La grande bellezza* padece “un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres”⁷¹. Un desmenuzamiento del yo que está presente en el personaje desde, prácticamente, el inicio de la cinta, ya que la primera pregunta que el protagonista se hace es “¿Quién soy yo?”, y lo hace mirando a la cámara. Una estrategia con la que el cineasta napolitano pretende hacer partícipe de la película al espectador, que formará parte del juego, siendo invitado a la autorreflexión, por lo que la pantalla funciona como el nuevo espejo en el que reflejarse. Como expone Carles Matamoros: “Las miradas a cámara también sirven para encontrarse con uno mismo y expresar libremente tu identidad”⁷².

En este punto, las reflexiones del filósofo Byung-Chul Han pueden ayudar a entender la apatía narcisista de Gambardella, como ha analizado García Sahagún⁷³. Para el coreano, la falta de relación con el otro es característica del siglo XXI, y desencadena en el yo una crisis de gratificación, lo que genera una perturbación narcisista. “El sujeto narcisista vive con una permanente sensación de carencia y de culpa”⁷⁴. Esta crisis es generadora de un aburrimiento profundo y de lo que denomina la “sociedad del cansancio”: “El cansancio del yo en cuanto cansancio a solas es un cansancio sin mundo, que aniquila al mundo”⁷⁵, y que le incapacita, según Han, para realizar cualquier cosa. Este *ennui* es, por tanto, paralizante, fruto del cansancio de

⁶⁷ Ibidem, p. 288.

⁶⁸ Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit, p.52.

⁶⁹ Extraído de la película *La grande bellezza*.

⁷⁰ Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit, p. 56

⁷¹ Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op.cit, p. 76.

⁷² Matamoros, C. «La mirada a cámara: algo más que un motivo visual», *Revista Transit*, Online <http://cinentransit.com/la-mirada-a-camara-algo-mas-que-un-motivo-visual/>

⁷³ García Sahagún, M, op. cit., p. 318.

⁷⁴ Han, B. *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2017, p. 82-83.

⁷⁵ Ibidem, p. 70

la contemporaneidad, y lo evidencia el hecho de que Gambardella no pueda volver a escribir.

Por esto, el mejor refugio en “la época del cansancio” es aquel en el que el tiempo no transcurre que, para Han, es el tiempo de la fiesta. Como ya se ha dicho, las fiestas rodadas en *La grande bellezza* son el mejor reflejo de que el protagonista es presa del *ennui* corrosivo, pues busca en ellas abandonar el aburrimiento crónico que lo maltrata, hasta que comprende que combatir el letargo con la diversión que prometen las fiestas es absurdo, ya que divertirse hasta la náusea no se traduce en el abandono del tedio. “El tiempo de la fiesta es imperecedero [...] es el tiempo que no transcurre. Es, en un sentido peculiar, el ‘tiempo sublime’”⁷⁶.

Por todo esto, se concluye con la idea de que Sorrentino filma el creciente desencanto que reina en el protagonista conforme las celebraciones se suceden y el absurdo y lo grotesco de las mismas crece. El hastío de Jep se incrementa y el tedio no desaparece, ni siquiera, en el “tiempo sublime” del que habla Han. Y, todo ello, el cineasta lo contextualiza en la época italiana de Berlusconi, y deja un mensaje rotundo: el *ennui* que sufre Gambardella no es un caso aislado, sino un reflejo de la situación a la deriva en que se encuentra la sociedad transalpina y europea, en el que la diversión ya no funciona, ni siquiera, como placebo, pues se halla sumida en un letargo del que no sabe cómo salir.

6. Referencias bibliográficas

- Aparicio Maydeu, J. *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Alianza, Madrid, 2013.
- Barthes, R. «Querido Antonioni», en *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, 178-183.
- Bartra, R. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Bradshaw, P. «La grande bellezza /The Great Beauty) - Review», *The Guardian*, 05/09/2013 <https://www.theguardian.com/film/2013/sep/05/le-grande-bellezza-great-beauty-review>
- Conde Muñoz, A. «La precisión de la nada (Reflexiones sobre ‘Blow up’)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2008, vol. 15, p.157-179.
- Della Costa, F. «La noia della grande bellezza: Il film di Sorrentino attraverso il romanzo di Moravia», *New Readings*, vol.16, 2016, pp. 42-59.
- Donadio, R. «Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Colour)», *The New York Times*, 08/09/2013, <https://www.nytimes.com/2013/09/09/movies/paolo-sorrentinos-great-beauty-explores-italys-decline.html>
- Flaiano, E. *Dos noches*, Madrid, Errata Naturae, 2012.
- Font, D. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Font, D. *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.
- García Sahagún, M. «La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo», Tesis doctoral, 2017 <https://eprints.ucm.es/44286/>
- Graves, R. *Los mitos griegos, 1*, Madrid, Alianza, 2006.
- Han, B-C. *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2017.
- Lasch, C. *La cultura del narcisismo*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1999.
- Lesmes, D. *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830-1848*,

⁷⁶ Han, B. *La sociedad del cansancio*, op.cit., p. 103-104.

- Valencia, Pre-Textos, 2018.
- Lipovetsky, G. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lipovetski, G., Serroy, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Martín Clavijo, M. «La representación de la mujer en la Roma de la posguerra: el teatro de Ennio Flaiano», *Revista Internacional de Cultura y Literaturas*, 2015.
- Matamoros, C. «La mirada a cámara: algo más que un motivo visual», *Revista Transit*, Online <http://cinentransit.com/la-mirada-a-camara-algo-mas-que-un-motivo-visual/>
- Moravia, A. *El desprecio*, Barcelona, RBA, 1993.
- Moravia, A. *La noia*, Milano, Valentino Bompiani, 1966.
- Núñez Puente, S. «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 14, 2000.
- Ordaz, P. «Note olvides demirlarla», *El País*, 05/08/2014 https://elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407260893_010867.html
- Pradel, A. J., «Warhol se aburre», en *El Estado Mental*, 12/06/2016. https://elestadomental.com/especiales/ese-aburrimiento-mortal/warhol-se-aburre#_ftn1
- Solinas, S. «La Roma cultural-festaiola? Che talento renderla», *Il Giornale*, 22/05/2013 <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/roma-cultural-festaiola-che-talento-renderla-cafona-919562.html>
- Svendsen, L. *Filosofía del tedio*, Barcelona, Tusquets, 2006
- Steiner, G. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Zanella, G. *Ennio Flaiano y Rafael Azcona: historia de un universo compartido*, Biblioteca Cervantes Virtual [Memoria de licenciatura], 2001, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ennio-flaiano-y-rafael-azcona-historia-de-un-universo-compartido--0/>

Filmografía imprescindible

- Antonioni, M. *La notte*, 1961, Nep Films / Silver Films / Sofitedip.
- Fellini, F. *I vitelloni*, 1953, Italia, Peg Film.
- Fellini, F. *La dolce vita*, 1960, Italia, Pathé / Riama Film / Gray-Film.
- Fellini, F. *Otto e mezzo*, 1963, Italia, Cineriz / Francinex.
- Sorrentino, P. *La grande bellezza*, 2013, Italia, Indigo Film / Medusa Film / Pathé / France 2 Cinema / Babe Film / Canal+ / Mediaset Premium.