

***La La Land*: una lectura paròdica**

Adrià Aparicio Martí

Professor/a: Carlos Losilla

Els gèneres en el Cinema Contemporani, 3r trimestre, 2017

Facultat de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Resum: Quan hom entén l'obra de D. Chazelle, *La La Land* (2016), com un gest paròdic, emergeix una problemàtica que els límits estructurals del gènere musical mantenen invisible. Es tracta d'una qüestió filosòfica pensada des d'Hegel ençà: *el reconeixement*. El procés d'identificació pròpia d'un subjecte passa inherentment per la mirada de l'altre –aquí la problemàtica– i la posició en la que aquesta el situa en un temps i un espai significatius, és a dir, dins d'una cultura. En ple capitalisme tardà, aquest reconeixement muta perversament en el que coneixem com a *èxit* i consegüentment, la identificació del subjecte ja no es tracta només de la posició que se li reconeix en el món, sinó d'una exigència. Aquesta és la tragèdia terrible que ens planteja Chazelle.

L'objectiu d'aquesta monografia és fer palesa la mort del gènere cinematogràfic en tant que només deixa de ser una estructura inerta quan se la llegeix paròdicament.

Paraules clau: -La La Land, Chazelle, Reconeixement, Èxit, Hegel, Paròdia, Musical, Gènere cinematogràfic, Autoconsciència, Posta de sol, Experiència.

Abstract: This analysis starts by conceiving D. Chazelle's *La La Land* (2016) as a parody of the musical film genre. Out of its limits, a new problem emerges, and thus, the possibility of reading the film differently. This problem is “the recognition”, with whom philosophy has dealt with from Hegel to our days. Understanding it as the process of identification throughout oneself is becoming a subject, the Other's gaze and the cultural frame are crucial factors. In late capitalism, the social recognition perversely changes to “success” and consequently, the identification process appears to be a “demanding” issue, rather than the fact of occupying a position in the social world. To this, “success” can be considered the main issue raised in the film.

The aim of this paper is to prove the death of cinematographic genres, as a parodic reading transforms them to inert structures from which a problem such this could never be read.

Keywords: La La Land, Chazelle, Recognition, Success, Hegel, Parody, Musical film, Cinematographic genre, Sunset, Experience.

INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquesta monografia és el de produir un significat alternatiu al film *La La Land* (2016) de Damien Chazelle considerant-lo, més que una obra que s'inscriu en el gènere musical, una obra de gènere paròdic. Aquest, al cap i a la fi, no deixa de ser la reafirmació que el gènere artístic ha perdut tot tipus de solidesa. Som conscients, però, que l'obra del director americà, si va estar nominada als premis Oscar no va ser per res més que com a musical (de l'any). En aquest sentit, entenem la nostra proposta de inscriure *La La Land* dins del gènere paròdic com una lectura a contrapèl, la tensió de la qual ens permeti produir un pensament crític que traslladi l'obra en una posició ambigua i polisèmica. És per això que tota interpretació es basarà en la versemblança i no la veritat, atès que l'interès real de tota obra d'art rau en la proliferació de pensaments dispersos i en el joc que tot espectador pugui crear entre aquests. El que aquí es vol intentar, doncs, és comprendre *La La Land* com una peça problemàtica i irresoluble, tals com *El Quixot* de Cervantes o *l'Ulisses*. De fet, que la crítica no l'hagi entès dins dels codis de la paròdia –el més pròxim a això és aquell espectador que la llegeix com un recordatori als musicals clàssics–, i que nosaltres vulguem, a partir de certs indicis, reivindicar-la com a tal, ja instal·la una problemàtica irresoluble des d'un bon inici. Sigui com sigui, l'objectiu d'aquesta monografia és deixar veure la gran complexitat i desplegament de lectures que amaga la darrera obra de Chazelle. El mètode: deslocalitzar la recepció comuna per veure'n tots els efectes.

LA MORT DEL METAGÈNERE

En el moment en el que es comença a parlar de la mort del metarelat, sentència atorgada a Lyotard amb el breu assaig *La condició postmoderna* (1979), qualsevol concepció de *gènere* artístic trontolla fins l'anorreament. I és que si el metarelat és aquell gran discurs que donava un sentit teleològic a la nostres vides, els gèneres artístic són aquells codis on aquest últim s'hi acomoda i es reforça d'una manera o altra. La lluita entre el bé i el mal del gènere d'acció, la lluita entre l'amor i el desamor del gènere romàntic o entre la vida i la mort del drama són binomis que ens arriben totalment dissociats al nostre temps, però que havien estat formes significants de llegir el món. L'única manera que tenim de relacionar-nos-hi avui és assumint-ne el trencament, dolorós, i pèrdua de la seva confortació.

Però l'últim alè de vida que es pot donar a un cadàver com aquest és i sempre ha estat la paròdia, el llenguatge de la qual és la ironia. Podem trobar precedents de la paròdia a la literatura antiga, però la primera gran paròdia en tots els sentits és *El Quixot*. Cervantes és capaç d'agafar els codis de les històries de cavalleries i posar-los en joc per, reciclant el gènere, explicar alguna altra cosa. Per una banda, des d'un punt de vista de narració interna, la història de cavalleries de Cervantes agafa una dimensió dramàtica que sense la paròdia no seria possible; per altra banda, des d'un punt de vista històric, tot ús d'una paròdia ens permet entendre, sigui quina sigui la recepció en el seu moment, un moment artístic –i per concomitància, històric– molt concret en el que es troba una societat. De fet, en això consisteix una paròdia: en un pont entre un abans i un després (artístic). La paròdia és la frontissa d'un punt d'inflexió històric. Queda clar, doncs, que com a gènere paròdic no entenem només aquell que busca la riulla fàcil (un exemple claríssim d'això seria *Aterriza como puedas* (1980)), sinó l'estructura artística de l'obra que recicla els codis d'un gènere passat i la lectura de la qual es fonamenta i pren significat(s) concretament en aquest gest. Ho és *El Quixot* (paròdia de les històries de cavalleries), el *Càndid* de Voltaire (paròdia de la novel·la de formació i del realisme positivista), ho és *Madame Bovary* (paròdia de les coneguda com a *novel·les per a dones*) o ho és, portat a l'extrem, *l'Ulisses* de Joyce (l'Odissea només és la carcassa que posa límits al desbordament que proposa l'irlandès per parodiar tota la novel·la heroica i burgesa del s. XIX). Ningú no pot dir que el sentit d'aquestes obres es redueixi a la gràcia

de la revisió d'uns codis passats. Aquest gest és només l'impuls per afrontar temes d'una complexitat totalment elevada. Wayne Booth, a *The Rhetoric of Irony* (1974), ho estudia exhaustivament. Resumint a grans trets el seu estudi –perquè justament la ironia és d'allò més difícil de definir–, podem dir que la paròdia és aquella obra artística que agafa els codis que estructurava l'art en temps anteriors i els transforma subtilment perquè el lector pugui identificar-los com a *anteriors re-tocats*. La lectura paròdica consisteix, doncs, en aquesta dialèctica entre dos temps diferents units per la cita enverinada. La lectura de *El Quixot* al segle XVII consistia en reconèixer la negació de la història de cavalleries en aquella paròdica història de cavalleries. És en aquesta escletxa totalment problemàtica on l'autor pot encabir-hi tot un discurs completament aliè al gènere que parodia. Però no ens avancem.

Entenent la paròdia com a tal, el que aquesta forma d'expressió requereix és un grau d'autoconsciència extremadament elevat. Per parodiar un gènere l'autor ha hagut d'immergir-se totalment en les claus i normes no escrites que el gènere estableix. Només així es pot donar a terme un gest paròdic, atès que només així es poden fer modificacions de manera subtil. En aquest sentit, una paròdia sempre serà metalingüística, metadiscursiva i, si es vol, metagènere. Un gènere que parla del gènere. Uns codis estructurals que parlen d'ells mateixos.

Deixem per ara de banda *El Quixot* i la literatura i acostem-nos al nostre temps i, també, a la filosofia. Ens cal pensar aquest excés de consciència com l'eix que travessa inherentment totes les nostres pràctiques. De fet, la idea d'excés de consciència ja no té sentit, sinó que ens cal parlar d'autoconsciència: la consciència que som conscients que som conscients que som conscients, etc. –per dir-ho d'alguna manera. Així neix la literatura de David Foster Wallace. Aquesta condició en la que ens trobem es pot detectar en el nou humor –n'hi ha que n'hi diuen *posthumor*–, sigui dels nous humoristes de la televisió o dels *youtubers*, en la mesura que la majoria de les vegades la ironia neix d'un gest reflexiu del mateix humorista cap a ell mateix, o cap al canal de comunicació que tanmateix el sustenta o dels seus propis codis humorístics on s'emmarca. Crec que no hi havia hagut mai tants humoristes que la base del seu humor fos el seu propi patetisme, la seva pròpia lletjor o ridiculesa. Pensem en cinema, concretament en les darreres estrenes de pel·lícules de superherois. Entenent el gènere

d'acció de superherois com un dels gèneres més estigmatitzat i més fàcil de detectar, tota paròdia que es pugui fer es veu a hores vista. Pensem en *Deadpool* (2016), estrenada el mateix any que *La La Land*, com una pel·lícula exemplar d'aquesta paròdia autoconscient. I és que *Deadpool* és el primer superheroi autoconscient –va aparèixer l'any 1991 a *The New Mutants*, núm. 98: és un heroi de naixença contemporània. Fins el 2016, quin superheroi havia parlat a càmera o havia estat capaç de gestionar el temps de la seva pròpia narració? *Deadpool* és perfectament conscient que forma part d'una pel·lícula i que ell, en tant que superheroi inscrit en el gènere dels superherois, mai no morirà, per posar un exemple de clixé. Entre aquest marge de consciència, apareix la ironia que el caracteritza i que només té sentit en la mesura que dialoga amb l'estructura de gènere d'acció ja inoperativa, però encara identificable. I funciona perquè tots coneixem els codis de les pel·lícules de superherois. Ens agrada veure com un superheroi se'n riu de la seva pròpia espectacularitat, perquè és un dels elements que defineixen a tot superheroi. No obstant això, si algú no ha vist mai abans una pel·lícula de superherois que s'aculli a les premisses que el gènere requereix, no podrà entendre *Deadpool*. Aquest nou superheroi no deixa marge de joc a un superheroi *seriós*. Només cal mirar el tràiler de l'encara per estrenar *Spiderman: home-coming*. La serietat del relat que consumia abans qualsevol superheroi (lleialtat, noblesa, bé: un relat de cavalleries modernitzat) ja és inviable. La ironia esdevé el llenguatge que acompanyarà tota l'acció, encara que sigui a mode de bromes espontànies com guspises.

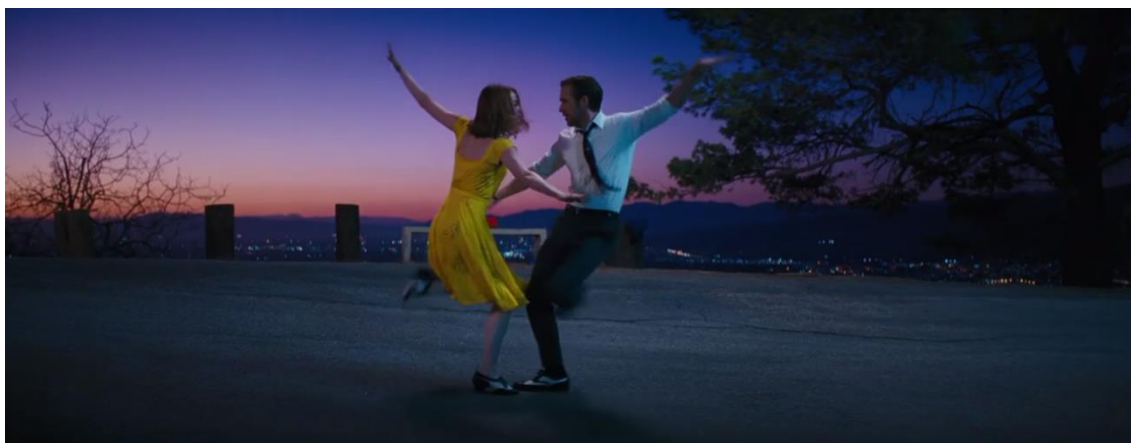
LA LA LAND: AUTOCOSCNÈNCIA

Tal i com afrontem aquí *La La Land*, podem dir que l'autoconsciència n'és l'element específic. El film esdevé molt més que una història d'amor en tant que queda *contaminada* per aquesta consciència reflexiva. És per això que, com veurem, l'obra de Chazelle ens parla, mitjançant aquest petit interstici, de qüestions totalment filosòfiques i complexes que, per altra banda, mai han deixat de ser presents en les històries d'amor, però que amb el gest paròdic que planteja, l'espectador pot veure emergir.

Podem distingir tres grans parts al llarg de l'obra. La primera de totes és on el lector pot detectar els nous codis que estableix la paròdia del gènere musical, basats tots ells en l'autoconsciència; la segona part consisteix en el desenvolupament de la

trama tal i com la faria el gènere musical de manera *natural* –aquesta segona part també funcionaria sense la primera; i la tercera és el resultat de la suma de les dues primeres: una reafirmació que *La La Land* es tracta d'una parodia. Anem, doncs, per parts.

La primera part engloba des del principi del film fins que els dos personatges, Sebastian (Ryan Gosling) i Mia (Emma Stone), es fan el primer petó. Aquest és fruit de varies temptatives no resoltes que, com veurem més endavant, és un recurs més per consolidar l'autoconsciència. Creiem que una de les escenes que s'han fet més famoses del film ens pot ser ahora paradigmàtica per explicar el que aquí s'està desenvolupant. Es tracta de l'escena de la posta de sol on ambdós personatges, per primer cop després de varis encontres no desitjats ni desitjables, comparteixen un diàleg fora de la vacil·lació o l'arrogància. Sorprenentment, acaba esdevenint en un ball de claqué.

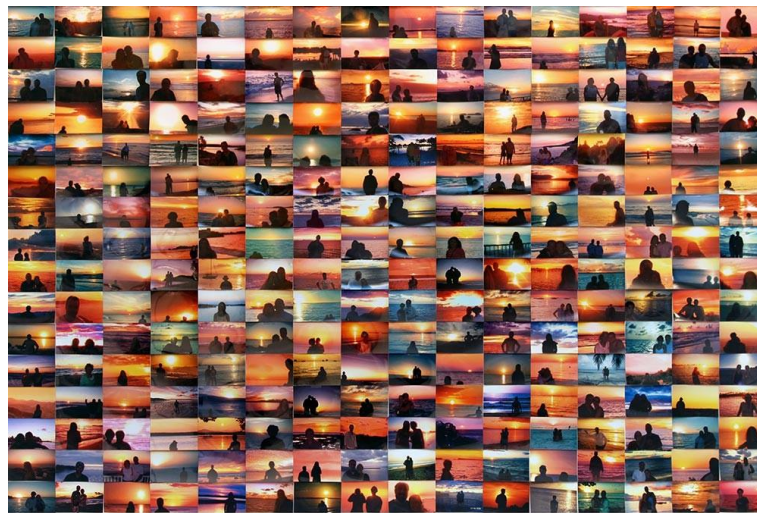


Fotograma del ball de claqué de *La La Land*, després de cantar *A Lovely Night*.

En la mesura que ens trobem dins d'una parodia, el protagonista real de l'escena no són els dos cossos que es veuen a pantalla, sinó el codi del que es parla, el codi que es desmunta. En aquest cas es tracta de la posta de sol. Penelope Umbrico ha reflexionat la relació de la nostre cultura amb aquest element paisatgístic de manera excel·lent a *Sunset portraits* (2006). Consisteix en un *collage* de poc menys de 1500 fotografies extretes de *Flickr* el motiu de les quals és una posta de sol amb la silueta a contrallum de persones.

Segons l'autora, la posta de sol és un dels motius més comuns que la gent fotografia. Joan Fontcuberta diu, a *La cámara de Pandora: La fotografía@ después de la fotografía* (2010), que qualsevol àlbum fotogràfic conté mínim una fotografia d'una

posta de sol. I és que es tracta d'una experiència comuna en el nostre temps: tots sabem què *significa* una posta de sol. Però el que és més preocupant, segons Fontcuberta, és que davant d'aquest fenomen solar tots estem determinats a viure'l de la manera que culturalment ens és donada. Una barreja de romanticisme, nostàlgia i serenor, per intentar definir-ho d'alguna manera. De fet, no calen definicions: *ja ens entenem*. En aquesta mesura, el fotògraf català trasllada aquesta incapacitat de viure l'experiència de la posta de sol de manera *real* i autònoma a tots els altres tipus d'experiència. La mort, els casaments, els viatges, l'amor, etc. El mateix farem amb *La La Land*: de l'escena de la posta de sol, podem entendre la problemàtica de l'experiència-simulacre que viuen ambdós personatges i tots nosaltres.



Sunset portraits (2006) - Penelope Umbrico

Prestem atenció a la lletra de *A Lovely Night*, cançó que precedeix el ball de claqué, per entendre el que aquí la paròdia ens vol transmetre. Comença descrivint el que és una posta de sol:

*Sebastian: The sun is nearly gone
The lights are turning on
A silver shine that stretches to the sea*

Fins aquí tot bé. Segueix:

We stumbled on a view

*That's tailored made for two
What a shame those two are you and me.*

Aquí és on apareix, ja, el discurs que cau damunt l'experiència d'estar davant d'una posta de sol. Al ser dos, la pressió de la relació amorosa comença a fer pressió. En lloc de gaudir-la –o no–, com una cosa més, ambdós tenen la necessitat de fer explícit que no hi ha cap tipus de vincle emocional entre ells. Ara bé, ningú no els ho ha demanat i, al cap i a la fi, ni es coneixen. La projecció culturalment establerta els mou a *actuar* així. La cosa segueix:

*Some other girl and guy
Would love this swirling sky
But there's only you and I
And we've got no shot
This could never be
You're not the type for me
(Really?)
And not a spark in sight
What a waste of a lovely night.*

En efecte: una posta de sol que no passi per la relació amorosa i íntima és una posta de sol mal gastada. No és possible, doncs, viure-la de cap altra de les maneres, o si més no, els dos personatges no se'n permeten el luxe.

*Mia: You say there's nothing here
Well let's make something clear
I think I'll be the one to make that call
(But, you'll call?)
And though you looked so cute
In your polyester suit
(It's wool)
You're right, I'd never fall for you at all
And maybe this appeals
To someone not in heels
Or to any girl who feels
There's some chance for romance*

But I'm frankly feeling nothing
Is that so?
Or it could be less than nothing
Good to know!

“Chance for romance”, és a dir, l’amor entès com a *oportunitat*. Es destapa aquí la condició *clientelar* i capitalista amb la que ambdós personatges viuen l’amor. Crec que en les tres paraules que diu Mia hi podem encabir sense cap tipus de problema l’assaig de Eloy Fernández Porta, €®O\$. *La superproducción de los afectos* (2010). En conseqüència, la sentència “I’m frankly feeling nothing, or it could be less than nothing” també definirà les accions dels nostres personatges en la mesura que, com hem dit, no són els seus cossos i instints els que prenen les decisions de fer tot el que fan, sinó el seguiment exhaustiu de totes les experiències que marca la nostra cultura. No senten res, senzillament compleixen com autòmats. En aquest sentit, doncs, no són més que conjunts buits o, altrament dit, simulacres, o encara més, “less than nothing”.

I per acabar:

So you agree?
That's right.
Both: What a waste of a lovely night

Sembla que l’únic amb el que estan d’acord és que no estan d’acord. Com ens demostra un altre film on també podríem citar l’assaig de Fernández Porta, *The Lobster* (2015) de Yorgos Lanthimos, qualsevol coincidència és suficient per començar a ballar un claqué o una relació amorosa. I és que l’amor està construït sota aquestes premisses: la coincidència com a base dels espais de confort que tots busquem.

Quan parlàvem d’autoconsciència, doncs, no és res més que això. En tota la primera part no deixem de veure dos personatges que son conscients de manera inconscient –el pitjor dels casos de l’autoconsciència, però no el més dolorós– dels diferents relats que la cultura els demana que consumeixin. La cita a la situació que es troben, als rols d’ells mateixos en aquesta, és completament explícita. Després del primer petó Seb i Mia comencen una relació. Si l’amor es base en la coincidència, ens

hem de preguntar en què coincideixen. La resposta és que ambdós busquen desesperadament un dels grans relats: la fama, altrament dit el reconeixement.

LA LA LAND. RECONeixEMENT

Com hem dit, la paròdia permet un nou relat quan emergeix de les tensions despreses de les modificacions dels codis del gènere. En aquest cas, i sense poder-nos estendre com requeriria el tema, el relat submergit es tracta, al nostre parer, de la dialèctica del reconeixement de la que ja parlava Hegel a la *Fenomenologia de l'esperit* (1807). Una lectura molt entenedora és a partir de *Jacques el fatalista* (1792) de Denis Diderot. A la meitat de la novel·la, Jacques, mitjançant la dialèctica de l'amo i l'esclau – també estudiada per Hegel– i la teoria del reconeixement, és capaç de fer veure al seu amo que és amo en la mesura que ell és esclau, és a dir, en la mesura que li ho permet. Li desvela així que la seva condició de poder no és en absolut quelcom essencial. És amo en la mesura que se'l reconeix com a tal o, més ben dit, en la mesura que Jacques el reconeix com a tal. Aquesta serà la base de l'existencialisme de Sartre. Diderot, a finals del s. XVIII, ja entén les relacions de poder com a producte d'una relació lingüística i cultural. Un cop passada pel colador de l'autoconsciència que aquí hem desenvolupat i que és característica del nostre temps, del poder com a condició extralingüística ja no en queda res.

Hegel, gran lector de Diderot, detecta les bases de la cultura occidental que avui rellueixen més que mai: som allò que l'alteritat reconeix que som. A principis del s. XX es comencen a destruir els grans relats que permetien amagar la constant persecució del reconeixement sota idees essencialistes. És per això que la nostra cultura ha desenvolupat eines per explotar aquesta mancança basades en l'altra cara de la moneda: fer evident la recerca exhaustiva de reconeixement. Només cal pensar en tot el que comporta el concepte *like* del Facebook, el fenomen *fan/followers* o la valoració de l'art mitjançant la quantitat (*visualitzacions*) més que per la qualitat.

Així, el subjecte postmodern és aquell que construeix la seva vida, o més ben dit, el *valor* de la seva vida, mitjançant el reconeixement dels altres. No és que això sigui

nou, sinó que ara ens trobem davant la caiguda d'un vel molt antic. És en aquesta mesura que podem entendre *La La Land* com una recerca explícita del reconeixement.

A canvi de la fama/reconeixement, el subjecte ha de fer una renúncia, que és la del seu cos. El subjecte es converteix en una projecció del que vol o creu que ha de ser. Un autèntic simulacre que consumeix projeccions donades. Així, ningú és capaç de viure una posta de sol o l'experiència artística de manera *real*. Tant sols, i no cal que citi a Baudrillard, en forma de simulacre.

Aquesta seria l'explicació que el petó es produeixi després de tantes temptatives. En Sebastian i la Mia no senten instint sexual l'un per l'altre –de fet, a part del petó, no se'ns mostra cap tipus de relació sexual *íntima, fogosa i apassionant*–, sinó que l'espectador es troba davant de la consumició del “chance for romance”. És a dir, l'únic que pretenen és tenir una relació amorosa, tal i com la cultura els hi exigeix. Al cap i a la fi, dins la xarxa de relacions de poder, tenir parella et situa en una posició més favorable que no pas la de no tenir-la. En aquest sentit, la besada és el que menys els hi interessa, atès que una relació amorosa, des del punt de vista d'altri, pot consumir-se sense el símbol del petó. Tant sols amb les projeccions d'ambdós aquest és com si ja hi fos. De fet, cada cop que algun factor extern els talla l'oportunitat de fer-se un petó, no hi insisteixen més: “torneu-ho a provar!” –pot pensar l'espectador. Però no, el petó es va aplaçant perquè estem davant de dos subjectes que han renunciat al seu cos, són tot intel·lecte –i amb això volem dir subjectes lingüístics sense instints, només *culturitzats*. La relació entre ambdós personatges és curricular.

GÈNERE MUSICAL PARÒDIC

Amb la primera part plena d'autoconsciència, l'espectador pot entendre que tot el que vindrà després estarà contaminat per aquesta. Els codis del musical que s'entreveuen a la primera part són només l'estètica, el ritme i el fet que es canti i es balli. Narrativament és pura filosofia. Ara bé, la pel·lícula agafa tota la dimensió del gènere musical a partir del primer petó, on comença la segona part, atès que la narració s'acull plenament als estereotips del gènere cinematogràfic: una relació amorosa amb tots els seus entrebancs. Ara bé, tots els codis amorosos que sense aquesta primera part ens

podrien semblar del tot cursis, però totalment correctes dins del que demana el gènere, esdevenen ara totalment perversos. Neix la paròdia.

La fantasmagòrica relació amorosa dels dos personatges acaba quan els nivells de reconeixement d'ambdós esdevé desigual: en aquest moment, atès que Sebastian és famós i la Mia no, la relació canvia i en lloc de ser una relació amorosa, es converteix, a ulls de la seva manera d'entendre el món, una relació d'idolatria. Es fa explícit en el diàleg, que suposa la ruptura definitiva.

La tercera part, que és una espècie de reconstrucció de la història compartida per ambdós si haguessin estat junts –és a dir, si la ironia no hagués entrat al film des bon principi–, també la podem entendre com un efecte del reconeixement consumat. Quan ambdós han arribat a consolidar les seves pròpies projeccions simulacrals, altrament dit *somnis*, tot el sofriment corporal i emocional que han viscut, tot i la insistència en amagar-ho constantment, desapareix de la seva memòria. I és que el reconeixement permet aquestes coses, motiu pel qual el subjecte postmodern s'hi llença de cap. És la medicina a una malaltia provocada per un mateix.

Plantegem-nos ara en quina mesura Chazelle ha necessitat fer paròdia d'un gènere tant codificat com el musical? Es podria haver acollit a un altre tipus de gènere o fer quelcom on el gènere artístic no fos tant explícit? Un espècie de pel·lícula no-gènere, per entendre'ns. Nosaltres defensem que no. O si més no, el resultat hagués estat del tot diferent. S'hagués convertit en una pel·lícula explícitament filosòfica i, deixant de banda el fet que no hagués arribat a tots el públics, la manera d'enfrontar el tema hagués estat totalment diferent. De tant directe potser hagués costat veure tot el que aquí hem desenvolupat. Ara bé, també creiem que sense una lectura del film com una obra paròdica la lectura que aquí s'ha dut a terme no hagués estat possible. En aquest sentit, podem veure com el (joc amb el) gènere és una eina més d'expressió que tot sovint s'obvia, però que no obstant això és d'us recurrent al llarg de la Història de l'Art.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean. (1998); *Cultura y simulacro*. Ed. Kairos. Barcelona. (2015)
- BOOTH, Wayne (1999); *The rhetoric of irony*. Ed. University of Chicago Press (2007)
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010); *E[®]O\$. La superproducción de los afectos*. Ed. Anagrama. Barcelona. (2012)
- FONCUBERTA, Joan (2015); *La cámara de Pandora*. Ed. Gustavo Gill.
- LYOTARD, Jean-François (1979); *La condicion postmoderna*. Ed. Càtedra. Argentina. (2003)