

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: Paraíso e Infierno: *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como expresiones antitéticas de la autoconsciencia artística chazelliana, a partir de una lectura cinematográfica de la teoría de la metaficción propuesta por Waugh.

Nombre: Francisco Pajuelo

Tipo de evaluación: Entrega final monografía

Curso: Investigación Académica (INT124)

Horario: 686

Comisión: 686D

Profesor: María De Los Ángeles Fernández Flecha

Jefe de Práctica: Said Trujillo

SEMESTRE 2023-1

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

**Paraíso e Infierno:
La La Land (2016) y *Babylon* (2022) como expresiones
antitéticas de la autoconsciencia artística chazelliana, a
partir de una lectura cinematográfica de la teoría de la
metaficción propuesta por Waugh.**

Presentada como parte del curso Investigación Académica, EEGLL, PUCP

Nombre: Francisco Pajuelo

Código: 20222725

Horario de clase teórica y horario de práctica: 686 y 686D

Correo electrónico: francisco.pajuelo@pucp.edu.pe

Julio, 2023

Resumen

En el presente trabajo se analizan las obras cinematográficas *La La Land* y *Babylon* del director Damien Chazelle como expresiones antitéticas autoconscientes, a partir de una lectura fílmica de la teoría de la metaficción propuesta por Waugh. Por medio del diálogo entre esta teoría y otros autores, se observa que *La La Land* y *Babylon* elaboran definiciones opuestas del cine a través de la integración metaficcional de los discursos estéticos y los personajes arquetípicos. Dicha hipótesis es desarrollada por medio de dos capítulos. En el primero, se analiza cómo los macrodiscursos de ambos filmes —en la confluencia de la imagen, música y acción— plantean concepciones contrarias de lo cinematográfico conscientes de sí mismas y de la filmografía pasada. En el segundo capítulo se explica el desarrollo arquetípico de los personajes como microdiscursos que componen la definición de lo fílmico, por medio del análisis de la otredad como determinante identitario de los personajes. De toda esta investigación se concluye que las películas del director Damien Chazelle *La La Land* y *Babylon* proponen definiciones idílicas y críticas del cine respectivamente, para abarcarlo en su totalidad. Lo metaficcional radica en que se integran discursos fílmicos pasados y referencias autoconscientes en la narrativa. En otras palabras, se reconfigura desde lo fílmico la concepción cinematográfica contemporánea propuesta en la ficción chazelliana que define y es definida a través de lo simbólico en el cine.

Palabras clave: *La La Land*, *Babylon*, metaficción, arquetipos fílmicos, definición cinematográfica.

Tabla de contenido

Introducción.....	5
Capítulo 1. <i>City of Stars, Coke Room: Metaficción en los macrodiscursos de La La Land (2016) y Babylon (2022)</i>	8
Subcapítulo 1.1. “ <i>Do you hear the people sing?</i> ”: música, montaje y herencia fílmica.....	8
Subcapítulo 1.2. “ <i>Who tells your story?</i> ”: aspiración, contradicciones y definición fílmica.....	12
Capítulo 2. <i>The Fools Who Dream, My Girl’s Pussy: Metaficción y crítica en los microdiscursos de La La Land (2016) y Babylon (2022)</i>	17
Subcapítulo 2.1. “ <i>You are there and I am here</i> ”: búsqueda identitaria y otredades fílmicas.....	17
Subcapítulo 2.2. “ <i>Peter Pan and Tinkerbell. Wich way to Never Never Land?</i> ”: arquetipos metaficcional y semiótica chazelliana.....	22
Conclusiones.....	28

Introducción

“*Ἄνθρωπος μέτρον* [el hombre es la medida de todas las cosas]”, fue sentencia de Protágoras. Cual dictador en su universo de palabras, el ser, en cuanto humano, ha impuesto su mirada subjetiva en el mundo a través del imaginario colectivo y, sobre todo, de su capacidad de autoconsciencia. El arte ha sido así, un medio de expresión trascendente por el que el individuo ha explorado y desarrollado la adánica mirada capaz de atravesar su propia desnudez, tanto en la primitiva intimidad de las cavernas como en la gran ilusión de las salas de cine. Es así que el arte cinematográfico —ardid joven y elocuente— como todo arte se ha visto influenciado por lo metaficcional, fenómeno relativo a la construcción estética formal y narrativa de la obra artística que le permite, por medio de la metarreferencialidad y la autorreflexión, adquirir un carácter consciente de su naturaleza como constructo (Waugh 2001: 18). De esta forma, la presente investigación se abocará a analizar dos largometrajes posmodernos con un marcado matiz autoconsciente, los cuales abordan el cine como eje que configura la narrativa para alcanzar el desarrollo de una definición propia del medio fílmico. Tales películas, ambas del director francoamericano Damien Chazelle, *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022), de paralelismos estéticos en el tratamiento de la música a partir del *jazz*, de montaje cuidado y rítmicamente consonante con la banda sonora, así como de caracterización discursiva de los personajes, contribuyen a la elaboración de una tesis artística cinematográfica opuesta y complementaria. En pocas palabras, el presente texto analizará *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como expresiones antitéticas de la autoconsciencia artística chazelliana, a partir de una lectura cinematográfica de la teoría de la metaficción propuesta por Patricia Waugh.

La importancia que justifica la investigación radica en que propicia el diálogo tanto acerca de los alcances del concepto metaficcional como de su posible relectura y redefinición desde el cine. Esto debido a que dicho término es utilizado en relación al ámbito literario; su aplicación en el cinematográfico es provisional. Así lo corrobora José Cabrejo en su artículo, en el que enumera diversos conceptos utilizados en relación a la metaficción en la literatura, tales como narrativa narcisista, autorreferencialidad y ficción autoconsciente (2010: 44-46). Ello, en adición a lo que menciona Waugh, quien afirma que la importancia de lo metaficcional se encuentra en que su estudio permite ahondar en la naturaleza misma del medio artístico (2001: 5), contribuye a sustentar la importancia de un *logos* cinematográfico propio para

abordar la metaficción; por lo que el presente trabajo aspira a fomentar el compartir académico por medio del análisis teórico de dos obras fílmicas de autor.

Para desarrollar dicho análisis, se partirá de la hipótesis que sostiene que las películas *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) están construidas como expresiones antitéticas de la autoconciencia artística chazelliana, a partir de la teoría metaficcional de Waugh (2001), por medio de la definición de lo cinematográfico, la ejecución rítmica-musical del montaje y del planteamiento arquetípico de los discursos. De esta forma, el presente texto se dividirá en dos capítulos —cuyos títulos y subtítulos, en consonancia con el carácter autoconsciente de ambas obras fílmicas, son extractos de nombres de canciones de la banda sonora de los largometrajes y letras de diversos musicales, respectivamente—, los cuales se abocarán al análisis de los macro y microdiscursos de la narrativa audiovisual. En primer lugar, lo metaficcional reafirma la disparidad entre dichas obras como propuestas contrarias del director Damien Chazelle, al oponer la estética de los macrodiscursos a través del análisis de la forma. Por un lado, en ambos filmes se presenta la relación montaje-música como dos expresiones del ritmo narrativo que remiten a distintas corrientes del cine, clásico en *La La Land* (2016) y posmoderno en *Babylon* (2022). Por otro lado, se aborda la definición identitaria del arte cinematográfico en ambas películas como oposición artística configurada a partir del ritmo narrativo y de los elementos metaficcionales y simbólicos. En segundo lugar, el director Damien Chazelle plantea, a partir de los microdiscursos, una crítica autoconsciente de la realización fílmica, comprensible a través de la teoría waughiana de la metaficción. Por un lado, la identidad feminista propuesta por Paula Iadovito (2014) como constructo de la interacción entre un 'yo' y un 'otro' es representada por la búsqueda individual del personaje por la definición, ajena a lo discursivo. Por otro lado, se incluye la formulación arquetípica chazelliana de los personajes, cuya identidad es adquirida en la confrontación con un otro, con el fin de identificar su semiótica como parte del contraste entre dos representaciones metaficcionales que, por ser opuestas, aspiran a ser completas. Todo ello con la finalidad de analizar *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) a partir del fenómeno de la metaficción, como dos discursos cinematográficos que plantean una concepción de lo fílmico complementaria y contraria, ambas integradas en un contexto artístico que asumen, niegan y modifican.

Por último, resulta pertinente señalar las principales fuentes y autores utilizados en el análisis fílmico. En primer lugar, el libro de Waugh (2001) acerca de la metaficción ha sido clave para establecer unidad en el uso del concepto y favorecer al análisis estructural, dada la pluralidad del término señalada previamente por Cabrejo (2010). También Elena González (2017) y Amy Nonnekes (2020) fueron relevantes para respaldar y contrastar el análisis

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

fílmico de *La La Land* (2016), en relación a su dimensión musical y al discurso narrativo. Sin embargo, respecto a *Babylon* (2022) es importante destacar que, dado su estreno reciente en cines y festivales, la carencia de fuentes analíticas al respecto representó tanto un desafío para la investigación como una oportunidad de contribuir al diálogo académico. Dicha carencia se suplió por medio del uso del texto de Martha Gutiérrez (2014) acerca del cine posmoderno. Finalmente, el texto de Iadevito (2014) así como el de José Garnier (1996) y Marcos Mondoñedo (2009) hicieron posible el reconocimiento del papel de la otredad en la búsqueda identitaria, así como la configuración simbólica de los personajes, respectivamente. Es así que el análisis artístico metaficcional de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) permite abarcar el discurso idílico y crítico de ambas producciones, además de conciliar una definición completa de lo fílmico por medio de aquella capacidad autocognoscitiva humana que construye, deconstruye y reconstruye la identidad propia y comunitaria en el medio cultural masivo que representa una sala de cine.

Capítulo 1

City of Stars, Coke Room:

Metaficción en los macrodiscursos de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022)

El presente análisis de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como manifestaciones antitéticas de la autoconsciencia artística chazelliana se abocará en este primer capítulo al contraste entre los macrodiscursos de ambas producciones a partir de la metaficción. Es así que resulta relevante definir dicho concepto, ya que, además, existen multiplicidad de terminologías similares asociadas al cine, la gran mayoría prestadas de la literatura (Cabrejo 2010: 44-45). Por ello, se utilizará un *logos* crítico y vasto como el propuesto por Patricia Waugh, quien define a la metaficción como “un término que se refiere a aquella escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su estatus de artefacto” (Waugh citada por Cabrejo 2010: 44); concepción relevante en tanto que evidencia la capacidad artística (en este caso fílmica) de conocer su propia naturaleza como su dimensión de artificio y engaño performativo. Finalmente, el presente texto se dividirá en dos subcapítulos. El primero con énfasis en la explicación del ritmo narrativo como herencia de distintas corrientes cinematográficas, el cual es propuesto por medio de la relación montaje-música. Y el segundo enfocado en el análisis de la definición identitaria del cine en ambas películas.

1.1. “Do you hear the people sing?”¹: música, montaje y herencia fílmica

Una cinta de celuloide tiene más de químico que de *ánima*. Un filme, sin embargo, carga en sí la posibilidad (incluso la promesa) de engendrar una obra, una mirada; la expresión del audaz. Así, el artista alza la voz y se eleva lejos; el espectador regresa del imaginario y desde su subjetividad imprime en su historia los colores voluntarios de una ficción trascendente.

Dicha burda metáfora ejemplifica el fragmentado dinamismo del cine, un fenómeno artístico para el cual la confluencia de diversos elementos resulta capital. Así, además de la relación espectáculo-espectador antes mencionada, existe una tríada narrativa,

¹ Dicha frase pertenece a la película musical *Les Misérables* (Boublil, Hooper y Natel 2012), y permite enfocar la atención del espectador en la música como expresión integradora del discurso, tanto dentro de la narración fílmica como del presente texto académico.

indispensable en lo relativo al flujo actancial de la ficción. Aquella se compone por tres estímulos rítmicos: la imagen, el sonido y el suceso, los cuales permiten al artista provocar un efecto en el público, a través de la anticipación o retardación de actos estéticos (Núñez 1995: 198). Ello permite reconocer el recíproco dinamismo existente entre los citados elementos, los cuales deben tomarse como correlacionados en el análisis de cualquier filmografía.

De esta forma, es posible identificar en la película *La La Land* (2016) diversos puntos en la narrativa en los que se destaca la dualidad música-montaje (como sincretismo de la imagen y el suceso). Tal es el caso de la escena inicial del filme, icónica por su cámara continua que dota de un matiz de realidad al cinismo rimbombante que es el género musical. Sin embargo, lo fundamental radica en que el tema inicial es introducido por música diegética, inmediatamente después de un *travelling*² en el que cada vehículo reproduce una canción diferente en una autopista, petrificados todos por el tedio del tráfico (escena de reminiscencias fellinianas cuya sutileza en el homenaje será más tarde abordada). Es así que la doble relación entre sonido e imagen se plantea como eje central en la película desde el inicio, ambas herramientas que permiten el *in crescendo* emocional del espectador. Por otra parte, aquella composición dual es utilizada en otro punto de inflexión en la narrativa. Es durante una cena con su pareja que Mía Dolan (Emma Stone) escucha el tema musical que será el característico de su posterior romance con el personaje de Ryan Gosling reproducido como música de fondo en el restaurante, acontecimiento que genera expectativa y la impulsa a dejar su cita e ir en busca del músico que conoció días atrás. Finalmente, la banda sonora y la imagen-suceso (montaje) continúan como ejes que configuran el discurso a lo largo del desarrollo y término de la relación entre Mía y Sebastian, tal cual se evidencia durante el montaje en el que el músico toca el piano en un club de *jazz* y la actriz (Mía) baila un tema musical que fue introducido de forma ajena a los personajes y que terminó involucrándolos. Lo opuesto ocurre en el epílogo, al evocar la canción tocada en el piano por Sebastian una fantasía entre él y el personaje de Stone, que amplía y deforma la narración hasta lo abstracto e idílico.

En contraste, *Babylon* (2022) aborda el vínculo entre el sonido y el montaje como medio para transmitir aquella vibrante, sensual, ácida y caótica atmósfera que prevalece a lo largo de todo el filme. En primer lugar, el espectador es admitido a la bacanal hollywoodense que impregna la apertura del largometraje a través de dos elementos: el salvaje y frenético

² Movimiento de cámara en el que se la desplaza por medio de un riel para grabar una mayor cantidad de espacio en movimiento.

jazz y la sobrecargada y erótica producción escénica. Sin embargo, resulta relevante señalar que el tema musical antes mencionado es introducido (en el marco de esta dualidad música-montaje) por medio de la imagen de un tocadiscos que enciende una mujer, a su vez que la sobresaturada escena es anticipada por la música (que también se plantea como diegética, ya que la toca una banda dentro de la fiesta). Todo ello permite evidenciar cómo, en contraste con *La La Land* (2016), en *Babylon* (2022) la relación entre el montaje y la música es más dinámica, ya que uno rápidamente implica al otro y ambos se abocan a la construcción de una atmósfera frenética de excesos y sueños. Dicho vínculo se mantiene a lo largo de las siguientes escenas cuando, por ejemplo, el productor Manny Torres es llevado a la fiesta clandestina del personaje de Tobey Maguire (un mafioso de renombre del que eran deudores), en la que escuchan las mismas canciones que sonaron en la bacanal del inicio mientras observan actos de desenfreno y degradación, canciones ahora perversas al haber sido privadas de toda trascendencia.

Es de esta forma que se puede evidenciar cómo el montaje (en el sentido de imagen y suceso) y la música configuran en *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) dos ritmos narrativos opuestos, uno frenético y otro progresivo. Estos son planteados como herramientas fílmicas cuya influencia el público experimenta en la emoción, dada su inherente “condición sinestésica” (Paz citado por Núñez 1995: 199), la cual unifica la multiplicidad de discursos en un solo objeto estético de percepción, fenómeno tanto aplicable a la poesía, en el caso de Paz, como al cine.

Todo lo anteriormente mencionado es relevante gracias a su vínculo con el flujo fílmico del relato; sin embargo, el ritmo narrativo producto de la imagen, el sonido y el suceso se desarrolla a partir del contexto, por lo que su explicación demanda también el reconocimiento de los lazos que vinculan a cada producción cinematográfica con la corriente a la que pertenece o aspira.

En el caso de *La La Land* (2016), a pesar de que cronológicamente es una película contemporánea y posmoderna ³, desde la aparición del título el filme evoca otra corriente cinematográfica distinta, con tipografías de corte clásico. El vínculo continúa por medio de uno de sus pilares narrativos: la música. Según Elena González, el director y el compositor, ambos músicos, buscaban que las canciones se caracterizaran por presentar reminiscencias al *jazz* y a los musicales clásicos (2017: 55). Ello se evidencia, además, en las continuas pero

³ El cine posmoderno se caracteriza por mostrar una visión subjetiva, cínica y fragmentado de la realidad, consciente de la herencia cinematográfica que lleva detrás y sumamente crítica en su relativización de los valores morales (Gutiérrez 2014; Nonnekes 2020).

sutiles referencias al arquetipo cinematográfico musical que es *Singin' in the rain* (1952), tanto durante la canción “A Lovely Night” (con el actor Ryan Gosling colgándose de un faro cual Gene Kelly) como en el epílogo del filme, en el que priman los decorados coloridos y caricaturescos. En consonancia con lo anterior, Amy Nonnekes plantea que el tema principal desarrollado en el largometraje (la búsqueda de una pareja de artistas por alcanzar su sueño) es propio del cine musical clásico de Hollywood, pero a su vez señala que *La La Land* (2016) revierte ciertos cánones, por ejemplo, al terminar la narración con la ruptura romántica definitiva de la pareja protagonista (2020: 5). Es posible así evidenciar cómo *La La Land* (2016) asume ciertos elementos clásicos en su estética para proponer una relectura posmoderna por medio del sincretismo polifónico del ritmo narrativo.

Babylon (2022) representa, por su parte, un fenómeno fílmico distinto. La sutileza resulta innecesaria, por lo que la narración está ambientada explícitamente durante los primeros años de vida del cine. Sin embargo, a pesar de que las referencias a una filmografía clásica son evidentes —tan solo en el final hay un montaje con diversas películas de dicha etapa, entre ellas nuevamente *Singin' in the rain* (1952)— el último largometraje de Damien Chazelle se regodea en su carácter explícito e indiscutiblemente posmoderno. En primer lugar, la narración fragmentada en días u horas destaca ya dicha estética. También, de acuerdo con lo planteado por Martha Gutiérrez sobre las características del cine posmoderno, en el que priman la relativización de las posturas morales en los personajes, un montaje rápido y agresivo, así como el desencanto y el cinismo como temas predilectos (2014: 13-14), es posible identificar tales ejes, respectivamente, en los excesos que cometen los personajes de Margot Robbie (adicción a las drogas, embriaguez y promiscuidad sexual) y Brad Pitt (embriaguez, promiscuidad), en el estilo dinámico de montaje en el que priman los cortes rápidos y confusos, así como en la concepción de una imagen de Hollywood perversa y decadente. Finalmente, es posible evidenciar en el personaje de Jack Conrad (Brad Pitt), en medio de este caos de nihilismo cinematográfico ácido y desenfrenado, aquella “voluntad de creer” propuesta por Siegfried Kracauer (1960: 358). Jack, sin desligarse de sus excesos, expresa continuamente en el relato diversas aspiraciones artísticas de apasionada trascendencia humana, anhelo que finalmente lo lleva a la tumba ante el recurrente rechazo del nuevo público americano.

Es posible de este modo concluir, a partir de todo lo anterior, que las obras fílmicas chazellianas *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) representan dos propuestas antitéticas, tanto desde el ritmo narrativo como desde las etapas cinematográficas que evocan. Estas producciones se nutren en su temática y forma de un amplio bagaje fílmico al cual citan,

contradican y reescriben, en pos de transmitir una mirada personal crítica de lo heredado y lo prometido, así como (tal cual se abordará en lo siguiente) elaborar una definición completa, contradictoria, de lo cinematográfico.

1.2 “Who tells your story?”⁴: aspiración, contradicciones y definición fílmica

La pretensión del ser ha atormentado a muchos. Desde la filosofía, las narrativas, la religión, el imaginario; el hombre a partir de su limitada visión aspira a conocer lo fundamental en sí mismo y en lo que lo rodea. El arte no representa una excepción. Dicho anhelo se manifiesta en la multiplicidad (y mediocridad) de definiciones sobre poesía, literatura, pintura, arte. El individuo desea conocer, pero se descubre insuficiente. Así, el cine es sujeto también de estas quijotescas cruzadas y, como menciona Waugh respecto a la literatura, la búsqueda de la identidad literaria se configura por medio del ardid de la metaficción (2001: 5). Dicha capacidad reflexiva, de agudo autoconocimiento délfico, configura el relato y le da forma, pero también le brinda la oportunidad al espectador de participar en la reflexión en pos del sentido y la esencia de lo fílmico. De esta forma, en el presente subcapítulo se analizará la definición identitaria del arte cinematográfico en *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como oposición artística y aspiración trascendente. Para ello, resulta pertinente reconocer primero de qué manera se manifiesta la metaficción en ambas obras.

En primer lugar, existen, a grandes rasgos, cuatro tipologías de metaficción en el cine: explicitar el proceso de creación cinematográfica en la narrativa, referenciar otras obras fílmicas, reflexionar de modo experimental sobre la propia naturaleza del cine y plantear al medio cinematográfico como escenario del relato ficcional (Tello citado por Medina 2020: 25). José Cabrejo, además, recoge una serie de terminologías aplicadas a dicho fenómeno por distintos autores, entre las que destacan “narrativa narcisista”, “autorreferencialidad”, “construcción en abismo [aquellas obras que representan una obra]”, “ficción autoconsciente”, entre otras (2010: 44-46). Ambos autores permiten reconocer, en primer lugar, la pluralidad de posturas críticas de aproximación a lo metaficcional, a su vez que plantean ciertos conceptos por medio de los cuales analizar cualquier obra fílmica que lo presente.

Así, es posible identificar desde la metaficción cómo en *La La Land* (2016) se plantea al medio cinematográfico cual escenario del relato, ya que los personajes Mía y Sebastian viven su romance en Los Ángeles, en medio de diversas audiciones del personaje de Stone;

⁴ Frase perteneciente a la canción “Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story” de la película musical *Hamilton* (Kail y Miranda 2020), la cual increpa a los personajes, y al lector, a la búsqueda de la identidad y trascendencia como parte de un todo que define y es definido.

se referencian otras películas —*Singin' in the rain* (1952), *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009), *8½* (1963), las dos últimas en la primera escena, por ejemplo— y se hace explícito el proceso de creación desde la óptica actoral. *Babylon* (2022), por su parte, profundiza más en las manifestaciones metaficcionales, ya que aborda la creación cinematográfica desde la perspectiva de los actores, artistas y directores, la adaptación a la nueva herramienta del sonido y la complejidad de la industria fílmica de forma holística y estética; además de plantear al medio fílmico como escenario; referenciar otras películas —destaca en este aspecto el explícito homenaje final en el que se muestran breves fragmentos de una variada filmografía que abarca desde *Voyage dans la Lune* (1902) de Méliès hasta *Avatar* (2009) de Cameron—; y reflexionar sobre la propia naturaleza del cine en la descomposición final de la imagen en químicos y colores y significado: la esencia.

Todas estas decisiones estéticas antes enumeradas representan tan solo elementos semánticos que buscan construir una definición completa de lo cinematográfico. En consecuencia, es posible plantear la antítesis de las miradas idealista y crítica que mantienen *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) respectivamente, a modo de oposición artística y aspiración trascendente. Por ello, a lo largo del siguiente análisis se abordarán, primero, las propuestas contrarias de conceptualización de lo fílmico por medio de las dicotomías pareja-grupo, idealismo-degeneración y sutileza-prosaísmo; y, posteriormente, el planteamiento de la trascendencia en ambas producciones como medio de configuración de lo cinematográfico.

En el primer caso, resulta pertinente entender las dicotomías antes expuestas de la siguiente forma. La relativa a la de pareja-grupo se utiliza para evidenciar diversos aspectos acerca del cine a partir del número de actores presentes en cada narración. Aquella planteada por medio de la oposición idealismo-degeneración destaca una lectura del medio artístico cinematográfico en sus finuras y escaras, en su idealismo, como describe Nonnekes *La La Land* (2016), de espacio utópico condensado en la idea (2020: 43) y en su degeneración “descreída, descomprometida, provisional y subjetiva de la realidad” (Gutiérrez 2014: 13) en *Babylon* (2022); en suma, una imagen autoconstruida de lo fílmico que reconoce en sí lo sublime y lo despreciable. Por último, la dicotomía de sutileza-prosaísmo debe entenderse en relación al modo de homenaje y expresión estética característico de cada obra, una sugerente y otra explícita y directa. Todo ello permitirá entender cómo las obras antes mencionadas construyen una definición de lo fílmico a partir de planteamientos estéticos opuestos y complementarios.

Así, *La La Land* (2016) plantea una estética de pareja, a través de la cual evidencia una relación entre el sentido de preservación del pasado —caracterizado por el personaje de

Sebastian y su admiración tradicionalista por el *jazz*⁵— y el de expresión personal a través de Mía, quien solo es aceptada en una película cuando se atreve a mostrar su propia voz. En contraparte, *Babylon* (2022) presenta una estética de grupo, lo cual hace explícita la multiplicidad de roles en la creación cinematográfica, tales como el de director y productor (en el personaje de Manny Torres, de constante actitud contemplativa), de actor y actriz (en los personajes de Brad Pitt y Margot Robbie⁶), de músico en Sidney Palmer, entre otros. Es así que se evidencia, en el primer caso, una definición abocada a la complementariedad y autonomía del individuo, mientras que el segundo plantea una aproximación a lo cinematográfico desde el caleidoscopio de la pluralidad artística.

La segunda y tercera dicotomía se encuentran relacionadas, ya que el idealismo y la sutileza se configuran en *La La Land* (2016) por medio de continuas referencias a películas pasadas en las que se plantean como metas a aspirar, entre ellas *Casablanca* (1942) o *Singin' in the rain* (1952), a través de pequeños detalles o gestos. En el caso de *Casablanca* (1942), se muestra, entre comentarios de añoranza y afecto, la ventana que apareció en el filme con Humphrey Bogart, mientras que en el de *Singin' in the rain* (1952) se emula el característico plano del farol. *Babylon* (2022), por su parte, manifiesta una estética marcada por la degeneración en la mofa del pasado —cabe destacar las reiteradas parodias a *Singin' in the rain* (1952), la acidez con la que se retrata la adaptación al nuevo medio sonoro, además del cinismo con el que se plantean las precarias condiciones laborales de los actores secundarios durante los primeros años de Hollywood—, así como en su homenaje explícito y prosaico, aunque no por eso menos categórico, en el montaje final de diversos fragmentos de producciones fílmicas.

Por otra parte, resulta relevante analizar la definición de lo cinematográfico como aspiración trascendente en ambos filmes. Como señala Waugh, la metaficción no busca alejarse de la realidad para entregarse por completo a la ficción, sino que busca darle una relectura en pos de una nueva forma de ficcionalidad que sea culturalmente relevante (2001: 18). De esta forma, dicho fenómeno no resulta ajeno al individuo sino que permanece profundamente ligado a él, a sus aspiraciones y metas. Así lo evidencia *La La Land* (2016)

⁵ Admiración que llevó a su hermana a, luego de ofrecerle un tapete que Sebastian rechazó, preguntarle si lo querría si ella le dijera que Myles Davis orinó en él.

⁶ Tales actores narrativos, Jack Conrad y Nellie LaRoy respectivamente, presentan un desarrollo relevante desde lo ambiguo y lo efímero, ya que el primero pierde la capacidad de diferenciar ficción y realidad en una escena ácida y cómica de Quijote posmoderno, en la que corre cual hidalgo para salvar a una chica, audacia que provoca su atropello segundos después; mientras que Nellie, en su escena final, tras haber aceptado renunciar a una vida de excesos y abrazar la posibilidad de un futuro matrimonio, lentamente cambia de rumbo hacia la oscuridad y danza y desaparece, al son de una música que solo ella escucha.

en la escena en la que Mía canta “Audition (The Fools Who Dream)”, canción en la que expresa su deseo de encarnar el arrojo y la profundidad artística de su tía, el cual configura todos sus actos y la narración (aquello se evidencia en el epílogo, en el que se muestran escenas idílicas de su futuro como actriz). En palabras de Sorolla-Romero: “los filmes deben ofrecer pistas para permitir su recomposición y, necesariamente, miran hacia sí mismos para ello” (2023: 594). Esto significa que es a partir de la aspiración artística e individual de los personajes a forjar un legado tan conciso como el heredado, que se configura el discurso estético y, con él, el narrativo. Tal fenómeno también se encuentra presente en el filme *Babylon* (2022), en los personajes de Jack Conrad y Nelly LaRoy. En el caso del primero, la necesidad de perpetua falta del individuo que señala Mondoñedo en su texto (2009: 97), se ve manifiesta en el personaje interpretado por Brad Pitt, Jack, el cual trágicamente se suicida tras el categórico rechazo del público norteamericano y de sus productores cinematográficos, luego de haber dedicado gran parte de su vida a la actuación. Es la privación de esta búsqueda personal por la estética la que finalmente impone su sentencia. Además, en lo que se refiere a Nelly, el profundo deseo que tiene de actuar en las películas la lleva a hacer caso omiso a las diversas críticas negativas de las cuales es muy consciente, frente a las que expresa una continua indiferencia, en pos de transmitir su discurso personal. Dicha decisión no solo permite el propio desarrollo de la actriz, sino que configura el ardid cinematográfico del filme, el cual busca la expresión del artista ajena a la multiplicidad discursiva del otro. Dicho carácter de metaficción se termina de entender a la luz de un texto de Narváez, quien afirma que tal estructura ficcional le permite al filme mantener una posición ambivalente entre sus propias dinámicas y las repercusiones en el contexto real (2019: 54). Así pues, es posible interpretar que Nelly plantea su aspiración personal ya no como individuo, sino a modo de voz en la que confluye todo el filme.

Es posible por tanto concluir, que *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) presentan estéticas discursivas distintas por medio de las cuales cada una elabora su propia definición de lo cinematográfico en el contraste artístico y en el desarrollo de lo trascendente. Ello es posible gracias a su carácter metaficcional, que configura los aspectos antitéticos que cada filme aborda para así construir una definición completa y complementaria. Por último, la aspiración trascendente propuesta en la asimilación de la grandeza pasada en el discurso presente en *La La Land* (2016), así como la búsqueda casi obsesiva del artista por expresar su individualidad planteada por *Babylon* (2022), permiten establecer en la definición propuesta de lo cinematográfico un carácter dinámico en el tiempo que muta para llegar a ser aquello que por sí mismo se plantea.

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

Finalmente, resulta propicio reafirmar lo expuesto con anterioridad en el presente capítulo, el cual analizó los macrodiscursos de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como propuestas antitéticas en su ritmo musical-narrativo y en las etapas cinematográficas que evocan, profundamente influenciadas ambas producciones por un amplio canon fílmico previo, el cual citan, contradicen y reescriben a partir de la estructura narrativa de la metaficción. Esta además permite a las películas antes mencionadas elaborar su propia definición de lo cinematográfico por medio de una estética simbólica opuesta y complementaria y del planteamiento trascendente de la aspiración artística por alcanzar, desde el ser, una identidad más profunda.

Es por ello por lo que en el siguiente capítulo se analizará la crítica autoconsciente chazelliana de la realización fílmica en los microdiscursos de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) respecto a la teoría waughiana de la metaficción, a través del reconocimiento del discurso individual en oposición a la otredad y de la formulación arquetípica de los personajes.

Capítulo 2

***The Fools Who Dream, My Girl's Pussy:* Metaficción y crítica en los microdiscursos de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022)**

Tras haber establecido el carácter antitético de los filmes del director Damien Chazelle *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) a partir del análisis metaficcional de sus macrodiscursos —los cuales se configuran a partir de la relación montaje-música como expresión del ritmo narrativo y la definición identitaria de lo cinematográfico a modo de estructura integradora de lo simbólico—, resulta pertinente profundizar en los microdiscursos que plantean ambos filmes. De esta forma, a lo largo de la presente sección se abordará el análisis de la crítica autoconsciente chazelliana de la realización fílmica en los microdiscursos de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) respecto a la teoría waughiana de la metaficción. Para ello, se propondrán los siguientes dos subcapítulos: El primero abocado a analizar la representación de la búsqueda individual del personaje por la definición ajena a lo discursivo, a partir de la teoría de la identidad feminista propuesta por Paula Iadecola (2014), la cual permitirá entender cómo cada personaje alcanza la consolidación de su identidad a partir de la relación con un otro. Mientras que el segundo apartado pretenderá explicar la formulación arquetípica chazelliana de los personajes como parte de representaciones metaficcionales opuestas y complementarias a partir de su semiótica. Todo ello permitirá comprender de forma holística la estética narrativa que plantean *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como dos filmes del director Damien Chazelle que se configuran y reconfiguran a partir de su vínculo con la metaficción, consigo mismas, entre sí y con el cine.

2.1 “You are there and I am here”⁷: búsqueda identitaria y otredades fílmicas

Tras haberse recorrido lo rítmico, lo cinematográfico, en suma, las manifestaciones del artificio estético, resulta pertinente —categórico— profundizar por medio de lo particular, lo ínfimo, en la obra fílmica chazelliana antes planteada. De esta forma, para abordar el análisis de los sujetos partícipes de la narración audiovisual, se debe primero establecer el modo de configuración de lo individual. Es así que, para ello, se hará uso de la teoría

⁷ Cita de la canción “I Am Here” del musical *Come From Away* (Ashley, Hein e Sankoff 2021) que destaca el vínculo entre el yo y el otro dentro de la narración y el análisis cinematográfico.

identitaria feminista propuesta por Paula Iadevito (2014), cuyo tratamiento de lo particular será de expresa relevancia.

Dicha autora propone, en su artículo “Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación”, que para abordar el análisis de lo simbólico en el medio fílmico se debe concebir la identidad como una relación social atravesada por los ejes del poder, las jerarquías, así como la búsqueda del sentido y lo ideológico (2014: 217). Esto hace referencia a una visión del yo desligada de lo permanente en la cual lo que prima se reduce a lo efímero, lo concreto, indisolublemente ligado a la interacción con el otro que desafía, define y es definido. Es así que la identidad “diversa y posicional” adquiere nuevas dimensiones a través de “constantes procesos de (re) significación” (Iadevito 2014: 217). Así lo sintetiza Arendt al afirmar que “se necesita de la mirada ajena, de la alteridad, para la conformación de la identidad propia” (Arendt citada por García 2017: 116). Tal como elaboraron Arendt y Iadevito en las citas anteriores, la identidad es un fenómeno mutable que continuamente se renueva para dar respuesta al entorno, en una doble interacción —interacción de poder— en la que prevalecen ciertas concepciones performativas por encima de otras, las cuales oscilan con el flujo de la narración. Este breve pero capital marco teórico adquiere relevancia ya que, para entender la formulación arquetípica de los personajes de *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022), es menester primero identificar cada actor narrativo en contraste con el resto, focalización que solo se podrá realizar si se plantea a la otredad como determinante en la definición del yo.

Por consiguiente, es posible identificar en *La La Land* (2016) diversas manifestaciones de esta doble definición del yo y la otredad, las cuales a lo largo de la narrativa consolidan el contraste que permitirá destacar a los protagonistas en la acción fílmica. Así, por ejemplo, luego del número musical introductorio en el que participan diversos personajes desconocidos, carentes de identidad, la cámara es la primera que sugiere una distinción entre aquellos otros y la protagonista interpretada por Emma Stone, para lo cual se detiene próxima a su auto y la destaca del resto. Un fenómeno similar ocurre escenas más tarde, durante la canción “Someone In The Crowd”, en la que inicialmente Mía (Emma Stone) se integra como parte de un grupo de amigas y luego de una fiesta, para al final ser apartada y diferenciada por efectos lumínicos y coreográficos (cerca del término de la canción todos a su alrededor bailan en cámara lenta). Otro ejemplo destacable se da en la interacción entre Sebastian y Keith, en el que es posible evidenciar gracias al contraste en el diálogo cómo ambos mantienen posturas artísticas musicales diametralmente opuestas, el uno tradicionalista y el otro de vanguardia. Sin embargo, es durante el desarrollo del segundo acto del filme que es

posible identificar de forma explícita el conflicto entre el yo y la otredad, ya que, luego de que Mía haya presentado su obra teatral, escucha comentarios en una habitación ajena despectivos y estereotípicos (cóctel de insultos artísticos y de género) que la llevan a renunciar a su aspiración actoral. Y, tal como fue consecuencia de la intrusión de la otredad el cambio en la identidad de Mía, es otro personaje externo, Sebastian, el que la ayuda a recomponer su autodefinición y participar, por última vez y definitiva, en un nuevo *casting* para una película.

Todas estas distinciones entre los actores narrativos permiten esbozar un bosquejo de cada personaje como producto de su entorno. Sin embargo, así como resulta necesario identificar aquellas características que los distinguen, es también relevante señalar el sentido de configuración de sus identidades. Para ello, es posible partir de las categorías propuestas por José Garnier respecto a los personajes dentro del medio cinematográfico, para los cuales propone las funciones dramática, simbólica o de modelo dentro de la narrativa, y la relación con el espectador de identificación, proyección y distanciamiento (1996: 51). Así, en Sebastian, por ejemplo, convergen las tres funciones, debido a que tiene un papel dentro del discurso dramático como pareja de Mía, representa un elemento simbólico al verse definido por la admiración y la preservación del pasado —resulta así más que relevante reconocer como toda su aspiración se reduce a impedir “la muerte” del *jazz* como herencia musical—, y, en conjunto con el personaje de Keith, encarnan el arquetipo del músico y su función de modelo (cada uno con su preservación e innovación respectiva, y juntos en la técnica). Mía, por su parte, también presenta las tres dimensiones antes mencionadas, al ser el filme una progresión de su vaivén artístico hasta el cumplimiento de su aspiración actoral, al integrar en ella el deseo vanguardista de expresión personal y la admiración del pasado heredado (nótese el aprecio a las películas antiguas que afirma tener desde el inicio y el gusto adquirido por el *jazz*), así como la consolidación en ella del arquetipo de la actriz como modelo, la cual debe nutrirse del arte pasado (tal como la escena de su visita al cine) para crear obras fílmicas a partir de su historia personal (meta que logra alcanzar durante la audición en la que canta “The Fools Who Dream” para hablar de su vida). Por otra parte, respecto al personaje de Stone resulta importante agregar que, dada la focalización narrativa de la película bajo su perspectiva, el público se relaciona más íntimamente con ella que con el resto de personajes (prueba de esto es que la fantasía del epílogo es narrada desde el punto de vista de Mía), por lo que a lo largo del filme la actriz encuentra en su relación con el espectador la

identificación, la proyección y el distanciamiento ⁸, lo cual permite que se configure el desarrollo emocional del filme.

Por último, respecto a *La La Land* (2016) es posible señalar que, a través de la canción antes citada “(Audition) The Fools Who Dream” Mia consolida el fenómeno identitario al integrar en sí toda su historia. Como afirman Echarte y De Erquiaga: “El yo narra su propia vida en la medida que es capaz de encadenar las muchas historias habidas entre el nacimiento y la muerte” (2019: 120). Esta orquestación como un todo se logra por medio de las referencias a su pasado en la figura de su tía artista, que a su vez evoca su deseo de trascender y que, en su consumación, se extrapola a todos los artistas a modo de un llamado que exhorta. Todo lo anterior permite identificar cómo, dada la doble relación yo-otredad en el filme *La La Land* (2016), se desarrolla el fenómeno de la identidad en los personajes bajo un carácter mutable, de conflicto, poder y trascendencia.

En lo que respecta a *Babylon* (2022), es posible reconocer un símil de la escena que mejor expone el planteamiento de Iadevito (2014) sobre identidad y otredad en aquella en la que el personaje de Nellie se encierra en el baño, dispersa y feliz, orgullosa de su trayectoria como actriz en Hollywood, cuando de pronto escucha —sublime paralelismo— a dos hombres que conversan e insultan su figura, su voz y a su padre. Sin embargo, es este ataque de un otro violento el que marca la diferencia con el personaje de Emma Stone, ya que Nellie sale enfadada del baño y desafía a su figura paterna a combatir contra una serpiente (alarde que la había llevado a la vergüenza y que la hija le obliga a demostrar). Es así que, al final, frente a la cobardía del padre, el personaje de Margot Robbie la enfrenta sola. Dicha relectura de una misma escena planteada previamente en *La La Land* (2016) brinda la posibilidad de entender de forma más clara cómo la interacción de poder con el otro impone un sentido de identidad externo o consolida su previa manifestación.

También *Babylon* (2022) permite vislumbrar otro aspecto de la identidad como es el cambio a lo largo del tiempo, flujo de acontecimientos que la definen y forjan. Esto se ve ejemplificado, sobre todo, en los personajes de Nellie y Manny, los cuales sufren la intromisión de diversos otros que van definiendo sus comportamientos y esencia. Así, Nellie inicialmente es alagada por una directora por su insólita capacidad actoral (es capaz de llorar a voluntad y decidir cuántas lágrimas usar), para posteriormente ser presionada por la misma directora —no sin buena intención— a adaptarse al nuevo medio sonoro. Ello conlleva a que el público

⁸ Es menester que tales conceptos se entiendan a partir del flujo que forma la concatenación de cada escena individual. Así, por ejemplo, existe distanciamiento emocional con el público cuando Mía decide renunciar a su sueño, proyección cuando Mía y Sebastian fantasean con aquello que pudo haber sido si hubieran seguido juntos e identificación cuando ambos están en el cine y tienen su primera cita explícitamente romántica.

vaya cambiando y refinándose, lo que a su vez provoca el creciente rechazo por su vulgaridad y erotismo. Nellie, a modo de respuesta, busca refinarse también, proyecto en el que finalmente fracasa y que la lleva a su última caída. Manny, por su parte, expresa dicho carácter mutable de la identidad en su mismo nombre, ya que al inicio del largometraje se presenta como Manuel Torres, conducta que cambia gracias a la amistad con Nellie. Sin embargo, existen otros personajes que influyen en la forja de su identidad, tales como Jack Conrad, productores y ejecutivos del medio y finalmente el mafioso interpretado por Tobey Maguire, cuyos secuaces lo exilian de Los Ángeles. Este fenómeno de cambio de la identidad por medio de la otredad y el tiempo, es posible entenderlo, sintetizarlo y extrapolarlo al vínculo realidad-representación a partir de la afirmación de Marta García, quien sostiene que la “evolución de la identidad en el arte es un reflejo de la sociedad contemporánea preocupada por sí misma y en continuo cambio” (2017: 131). En suma, aquella identidad construida —y mutable— por medio del arte, no representa más que la identidad humana global que cambia en ese flujo de tiempo y otros.

El lector debe reconocer, dicho lo dicho, además aquel contexto que abarca toda identidad narrativa confluyente y efímera para identificar posteriormente la formulación a modo de arquetipo que plantea Chazelle en sus personajes. Esto es posible gracias a lo que propone Waugh, quien se refiere a los personajes literarios como signos en una hoja, estético ardid (2001: 57), condición que no dista mucho del fenómeno de lo cinematográfico, en el que la ficción se desvanece en ecos y un haz de luz multicolor. La identidad que lo filmico plantea es entendible de forma holística solo en relación consigo misma, con otros filmes, otras artes y con la realidad.

Por ende, es posible concluir en el presente subcapítulo que la búsqueda de los personajes por alcanzar la identidad en los filmes *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) se ve marcada por la influencia, muchas veces violenta, de un otro extraño —aunque conocido— ante el cual se resiste o se somete a lo largo del tiempo, para finalmente ser capaz, o no, de integrar todo lo vivido en una narrativa coherente y personal. De esta forma, será a propósito de lo sugerido sobre lo simbólico en relación a Waugh (2001) que a lo largo de la próxima sección se abordará lo metaficcional y lo arquetípico en las representaciones chazellianas.

2.2 “Peter Pan and Tinkerbell. Wich way to Never Never Land?”⁹: arquetipos metaficcionales y semiótica chazelliana

Como se sugirió en el apartado anterior por medio de la cita a Waugh (2001), la ficción estética es planteada por medio de símbolos que la definen, modifican y niegan. Aquella ostentación del imaginario será abordada en su carácter consiguiente, el cual dota a la ficción la capacidad de funcionar a modo de símbolo, no solo en sí misma, sino como medio de expresión para un discurso. Es así que, a través de lo planteado por ciertos autores —quienes afirman que en la ficción el cuerpo humano adquiere un carácter narrativo en su todo y en sus partes, a las cuales se les asigna un significado metafórico (Garnier 1996: 50)—, se abordarán los personajes chazellianos propuestos en *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022) como arquetipos que encarnan un discurso estético dentro del carácter metaficcional de ambos largometrajes.

Para ello, resulta relevante primero exponer las conclusiones anteriores acerca de las representaciones metaficcionales opuestas y complementarias de los macrodiscursos en ambas obras fílmicas, a modo de contexto que facilite la explicación de la propuesta arquetípica. En lo relativo a *La La Land* (2016), el análisis del macrodiscurso sugiere una estética con reminiscencias clásicas y homenajes sutiles, todo lo cual se ve reflejado en el ritmo musical y de montaje, así como una propuesta de definición de lo fílmico desde el individuo y la integración del presente y pasado. *Babylon* (2022), por su parte, se caracteriza por plantear una estética posmoderna, con referencias ácidas, críticas y cínicas a la herencia fílmica, un ritmo de montaje frenético, apabullante y fragmentado, y un desarrollo musical que oscila entre *jazz* y erotismo a lo largo de todo el filme. Por ende, es a partir de todo lo anterior que adquiere pleno significado la explicación de los actores narrativos como arquetipos del discurso en las obras metaficcionales de Chazelle.

En el caso de *La La Land* (2016), es posible abordar lo arquetípico desde la presentación cronológica de los personajes. Así, los sujetos que aparecen al inicio durante la canción “Another Day of Sun”, caracterizados por vestimentas y autos cotidianos, representan el arquetipo de los aspirantes a actores en Hollywood, ilusos e ilusionados, los cuales lo apuestan todo a un sueño que seduce desde el arte. Así lo corrobora Nonnekes en su análisis de *La La Land* (2016), en el que afirma que tales personajes son posibilidad de realización, cantores cuya melodía evoca sueños y aspiraciones artísticas (2020: 20). Todo ello lo sugiere

⁹ Cita extraída de la canción “30/90” del musical *Tick, Tick... Boom!* (Larson, Levenson y Miranda 2021), la cual destaca el carácter de ciertos personajes como arquetipos dentro del contexto de una narrativa de ficción.

el ritmo optimista de la canción, la danza frenética y animada y la letra llena de alusiones a ensoñación y promesas.

Sebastian, por su parte, caracteriza el arquetipo del músico y del preservador. Como se abordó previamente, es su anhelo por restaurar y rescatar el pasado el que lo configura como individuo y actor narrativo, es la renuncia a dicho deseo el motivo del conflicto principal en su personaje y es la reconciliación con esa meta la solución que le devuelve la integridad y que, a su vez, lo distancia de Mía. Sin embargo, el caso de Sebastian es particularmente metaficcional, ya que —tal como propone este fenómeno narrativo sobre la autoconsciencia y lo interartístico— el personaje continuamente expresa su admiración y homenaje al *jazz* pasado, actitud por la que es capaz de integrar dicha perspectiva nostálgica en su discurso estético. Paula Medina corrobora dicha dimensión de la metaficcionalidad, al sostener que “la reflexividad cinematográfica también puede tomar forma mediante fenómenos de intertextualidad o hipertextualidad, es decir, cuando se cita o se rinde homenaje a películas anteriores” (2020: 25). Sebastian asume en sí todo pasado, así la metaficción. Keith, por otra parte, aunque músico igual que el personaje de Ryan Gosling del cual es amigo, representa en sí un arquetipo distinto, ya que en repetidas ocasiones mantiene una actitud vanguardista y revolucionaria. Él comparte el deseo de preservar el *jazz* de Sebastian, pero se cree en el deber de renovarlo en lugar de solo garantizar su subsistencia.

Finalmente, Mía —cronológicamente de aparición anterior, pero reservada para el cierre por fines analíticos— se plantea como el arquetipo de la actriz. Determinada desde niña por su anhelo artístico, recibe de su tía la herencia de lo cinematográfico por medio de películas antiguas a las cuales aprende a querer y admirar. Posteriormente, Sebastian complementa este afecto por el pasado al transmitirle su pasión por el *jazz* tradicional. Sin embargo, a pesar de ser ambos personajes distantes narrativamente —apenas son conocidos—, Mía guarda una estrecha relación con Keith en lo simbólico, ya que ambos comparten el impulso expresivo que los lleva a oponer al pasado su voz personal. Mía resulta así el arquetipo más importante planteado dentro del filme *La La Land* (2016), ya que integra en sí misma el anhelo de lo pasado y lo presente, la colectividad de los artistas heredados y la integridad de un yo que se consolida en contraste; según Nonnekes, la integración en sí misma de la estética posmoderna (2020: 34). Esto último adquiere relevancia a partir del comentario de otro autor, quien afirma que el cine posmoderno se caracteriza por la abundancia de la intertextualidad y las referencias a películas previas (Gutiérrez 2014: 14). Todo lo cual nos permite evidenciar cómo lo arquetípico adquiere relevancia en el

largometraje *La La Land* (2016), en el que los personajes son cargados de discurso acerca del presente y pasado, de las promesas; en suma, de lo artístico y su herencia.

En contraste con lo anterior, los arquetipos planteados en la narración cinematográfica de *Babylon* (2022) son más variados y complejos. Ello se encuentra en consonancia con el profundo carácter cínico, contradictorio y posmoderno de su macrodiscurso, el cual critica la concepción idealista de Hollywood propuesta por su antecesora *La La Land* (2016)¹⁰. De esta forma, es posible introducir el planteamiento arquetípico presente en la epopeya cinematográfica chazelliana a partir del personaje central de Nellie LaRoy.

El primer contacto que el espectador tiene con la actriz se enmarca dentro de un contexto metaficcional, ya que Nellie miente sobre su identidad para ingresar a una bacanal de la élite fílmica norteamericana. Ello no resulta fortuito, pues dicho matiz performativo y evasivo permite configurar su constructo identitario a partir de la necesidad de la huida¹¹, tanto de sus dificultades presentes como de un ambiente familiar precario y conflictivo contra el que se rebela¹². Todo esto permite reconocer cómo la actriz se redefine a sí misma para encarnar el arquetipo de la estrella.

Autoconcebida, talentosa, pasional e independiente hasta los más insólitos excesos, es posible identificar asimismo al personaje de Margot Robbie con el arquetipo de “niña mala” propuesto por Antonella Bertocchi, dado que presenta constantes faltas de respeto a la autoridad¹³ y rebelión contra el sistema (2022: 24). De esta forma, ejerce su libertad hasta el extremo con el solo fin de salvaguardar su individualidad ante los continuos ataques de un otro perturbador. Además, el carácter de *performance* antes mencionado se evidencia en el deseo de Nellie por la voluntaria redefinición —tal es el caso de su cambio de apellido¹⁴—, que la lleva a “modificar un trozo de mundo (que el agente ocupa) y no simplemente señalarlo” (Echarte y De Erquiaga 2019: 138). Esta actitud, que mantiene hasta el final, la conduce a forjar su propia identidad expresiva, aquel nombre de artista cuyo eco provoca que unos

¹⁰ Resulta curioso señalar cómo el director Damien Chazelle propone el paralelismo estético entre ambas obras narrativas, ya que desde el título se sugiere una propuesta fílmica colectiva que aborda lo idílico en *La La Land* (2016) y los excesos en *Babylon* (2022).

¹¹ Durante una primera conversación con el personaje Manny Torres, ambos expresan sus aspiraciones en la industria del cine. Y mientras que el joven confiesa su búsqueda por lo trascendente y aquello “más grande” que él mismo, Nellie tan solo pretende renunciar a su realidad y asumir una ajena a través de la actuación.

¹² Así mismo, habrá que tomar en cuenta que será el mismo impulso de escapar el que finalmente la llevará a renunciar a una vida cotidiana feliz al lado de Manny para someterse a su inevitable y trágica muerte.

¹³ Es notable también señalar lo que el personaje de Elinor St. John, crítica de cine, menciona al respecto sobre Nellie, al afirmar lo siguiente: “she killed our grandmothers, and we thank her for it [ella mató a nuestras abuelas, y le agradecemos por eso]” (Chazelle 2022).

¹⁴ Llamada por sus padres Nellie Roy, le agrega el “La” con el fin de autonombrarse “La Rey” (en francés, “roy”).

hombres la señalen con asombro y admiración tiempo después de iniciada su decadencia. En suma, su talento la define, su huida la motiva, y su tenacidad forja en Nellie LaRoy aquel carácter de estrella efímera y luminosa, una reina en el instante cuyo dominio abarca y excede el celuloide.

Jack Conrad, actor, representa en la narrativa un arquetipo particular de matices quijotescos. El exceso lo configura, sin embargo, se trata de un exceso particular distinto al de Nellie. No lo motiva la huida, sino la trascendencia. Es un personaje tan entregado al logro de lo excelente en su profesión que termina perdiendo su propia identidad en el proceso: la ficción y la realidad se vuelven indistintas. Pero, tras dicho entrelazamiento inquebrantable, al verse privado Jack de la ficción a través del rechazo del público norteamericano, su existencia pierde sentido y consume la acción autodestructiva que cierra el arco trágico. Por otra parte, es necesario identificar el carácter posmoderno del actor narrativo, el cual comparte con la descripción de Marta García de los personajes en la posmodernidad el desencanto, la carencia de un sistema de valores estable y un marcado egocentrismo (2017: 129). De esta forma, lo moral —unido a todo elemento relativo a lo concreto, a la vida coherente y cotidiana— se torna accesorio, estético, supeditado a la búsqueda de una expresión personal que interpele al individuo contemporáneo. Así, Jack Conrad es el arquetipo chazelliano del actor por antonomasia, ya que su escenario se extrapola a la no ficción y su representación a la convicción de lo verdadero.

Elinor St. John, por su parte, asume en sí el carácter académico, crítico y literario del cine ¹⁵. Cual personaje dotado de “expresión y contenido” que configura “la significación de un discurso” (Mondoñedo 2009: 28), elabora la primera crítica acerca de la actuación de Nellie LaRoy, guía su proceso reformador para volverla una dama de sociedad y, ante la crisis identitaria de Jack a causa del rechazo del público, le impulsa a tomar consciencia de su carácter efímero, nimio y simbólico en el filme y reflexiona sobre la naturaleza metafísica del arte cual ardid contra la muerte y el tiempo. Elinor, en suma, hace confluir en sí —en su actuar y su desarrollo catalítico— lo cotidiano de lo académico y lo trascendente del conocer.

En la narrativa chazelliana de *Babylon* (2022) también es posible reconocer a un personaje músico arquetípico, Sidney Palmer, el cual asume la representación de lo artístico como *téchne* (técnica) y manifestación de lo auténtico en el individuo. Resulta pertinente identificar lo primero en las continuas increpaciones que Sidney hace a sus compañeros músicos por no practicar lo suficiente, para lo cual además cita ejemplos de grandes músicos

¹⁵ Afirma en una escena, desencantada con los ardises cinematográficos, haber conocido a Proust.

antiguos que lo sacrificaron todo —incluso la salud— por una buena ejecución artística. Lo auténtico, por otra parte, adquiere relevancia conforme se desarrolla el filme, y resulta particularmente clave durante una escena en la que, tras haber recibido prolíficos montos de dinero por su participación en una película, Sidney se ve obligado a usar maquillaje para verse “más negro” respecto a sus pares actores. Para convencerlo, Manny alega que quienes actúan cambian para sus papeles; sin embargo, Sidney acepta carente por completo de convicción. Así, a pesar de que los argumentos planteados podrían resultar racionales, el conflicto se desarrolla en un plano distinto al actoral. Sidney se rehúsa porque se le pide fingir una dimensión de su individualidad; el problema no radica en la farsa de la representación sino en la renuncia a la identidad. Por ello, adquiere pleno carácter significativo la última escena que protagoniza Sidney Palmer en el largometraje *Babylon* (2022), escena en la cual toca en un establecimiento afroamericano, gesto de reconciliación y entrega a un público diametralmente opuesto a la falsa apreciación que recibían sus películas en el círculo aristocrático.

Por último, Manuel Torres representa el arquetipo del artista y director en su historia y trascendencia. A pesar de ser presentado como un personaje sumido en la cotidianidad — incluso podría llamarse subcotidianidad, debido a que se ve forzado a transportar un elefante que casi le defeca encima—, desde el principio también se evidencia en él un matiz contemplativo y una aspiración trascendente que lo impulsa a buscar aquello verdaderamente “importante” en un set de cine. Este carácter de observación le permite sobre empaparse de realidad y aprender la técnica necesaria para dirigir y producir una película. Sin embargo, tras la pérdida y reaparición de Nellie en su vida, Manny se ve increpado a recuperar la honestidad —valor capital en la creación artística (Allen 2011)— sacrificada en su deseo de “refinar” a Nellie y “ennegrecer” a Sidney, proceso que lo conduce a un descenso infernal dantesco en su visita al mafioso personificado por Tobey Maguire y la posterior huida. Finalmente, por medio de la propuesta de matrimonio a Nellie y la mutua expresión sincera de su amor — ambos, un hispanohablante y una angloparlante, manifiestan su afecto en su propio idioma—, así como del reconocimiento de su pequeñez individual y colectiva por medio de la confesión cruda de su naturaleza ante el ataque de un mafioso en la que afirma “tan solo soy un mexicano”, Manny se ve purgado de la *hybris*¹⁶ adquirida a lo largo del largometraje, experiencia casi metafísica que le permite, en el epílogo, contemplar el montaje final que abarca y condensa la historia del cine en el compás de la melodía, la lluvia y los pasos vibrantes de Gene Kelly en *Singin’ in the rain* (1952).

¹⁶ Soberbia

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

En conclusión, es posible evidenciar en el análisis de los microdiscursos de las obras chazellianas *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022), a partir de la teoría de la metaficción de Waugh (2001), cómo ambos filmes proponen una construcción de la identidad de los personajes dentro del marco de la interacción con la otredad, presencia perturbadora — repetidas veces violenta— que los lleva a reafirmar su yo en la tensión de voluntades. Todo ello con la finalidad de configurar un complejo discurso estético, crítico y “cinéfilo”, cínico y metafísico, a través del planteamiento arquetípico de los personajes y de la narración metaficcional cinematográfica. Las películas de Damien Chazelle nos permiten de esta forma, a partir de un *logos* estético que condensa narración, imagen y sonido, reflexionar sobre la naturaleza de lo artístico, de lo temporal, de lo humano; en suma, aproximarnos tímidamente —con pies prestados de la literatura en el término “metaficción”— al fenómeno simbólico y simbolizante del nombre y la esencia.

Conclusiones

De lo propuesto con anterioridad, se concluye que las películas *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022), a través de una estética que asimila lo metaficcional en las referencias filmográficas, el discurso arquetípico narrativo y la orquestación rítmica-musical del montaje, elaboran una definición de lo cinematográfico que, en el primer caso, exalta la utopía, la pasión, el deseo y la propia identidad en el medio artístico, mientras que en el segundo crítica con ironía, prosaísmo —*Babylon* (2022) comienza con un montaje vulgar en el que un elefante defeca en unos trabajadores que lo llevaban a una fiesta dionisiaca, en lo salvaje e instintivo—, referencias parodiadas y un discurso plagado de contradicciones que oscilan entre lo trascendente y lo banal; las hipocresías, defectos, excesos y aspiraciones del cine hollywoodense. Todo ello con la finalidad de plantear dos narrativas con propuestas chazellianas antitéticas y complementarias sobre el medio artístico audiovisual.

En adición, es posible asumir un carácter más específico y elaborar las conclusiones propias de cada capítulo. El primero permite afirmar que, por medio de un discurso musical y de montaje con matices clásicos en *La La Land* (2016) y una estructura narrativa posmoderna —y por ende fragmentada, cínica y metarreferencial— en *Babylon* (2022), diversos homenajes a filmes previos integrados en la narrativa, así como una estética coherente en cuanto a lo visual, sonoro y actancial; ambas obras fílmicas proponen definiciones fílmicas por medio del discurso dialógico y de la construcción holística de las escenas. Tales concepciones, de marcado carácter antitético, remiten por medio del uso de similares herramientas estéticas —planos o escenas similares, discursos integrados en los diálogos, una cuidada musicalización integrada en la estética de cada ficción— a su complementariedad, tanto como dos obras emparentadas por el director que les dio origen, así como por su estructuración y nombre, los cuales pretenden definir a un determinado colectivo artístico: *La La Land* y *Babylon*.

Por su parte, lo planteado en el segundo capítulo nos permite concluir que, gracias al contraste que realza a cada personaje según el texto sobre identidad de *ladevito* (2014), así como al planteamiento de arquetipos que configura el desarrollo de cada actor narrativo, ambas películas permiten integrar en su macrodiscurso expresiones metaficcionales que contribuyan a la definición fílmica. Cada individuo permite así abarcar uno o varios aspectos de lo cinematográfico, tales como el sentido de preservación del pasado, la necesidad imperiosa de la expresión personal, la aspiración a la continua redefinición de lo artístico, la

Código:	2	0	2	2	2	7	2	5	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

demanda por la coherencia y la integridad, entre otros; todos como elementos interrelacionados que, a modo de orquesta, solo son plenamente abarcables e identificables respecto a un todo. El director Damien Chazelle plantea de este modo, no un desarrollo realista o causal, sino una manipulación casi borgeana de cada ente ficcional con el fin de integrarlos en una narrativa que, antes que narración, es discurso estético y semiótico sobre los límites y horizontes del cine.

Bibliografía

ALLEN, Woody

2011 *Midnight in Paris* [película]. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.

ASHLEY, Christopher, David HEIN e Irene SANKOFF

2021 *Come From Away* [película]. Estados Unidos: Entertainment One.

BERTOCCHI, Antonella

2022 *De niña mala a niña buena: Análisis semiótico de la relación entre arquetipos femeninos en la obra de David Lynch. El caso de Laura Palmer y Donna Hayward en Twin Peaks (1990) y Fire Walk with Me (1992)*. Tesis de Grado en Comunicación Audiovisual. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Consulta: 09 de mayo de 2023.

<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/186957>

BOUBLIL, Alain, Tom HOOPER y Jean-Marc NATEL

2012 *Les Misérables* [película]. Reino Unido, Francia, Estados Unidos: Working Title Films.

CABREJO, José

2010 "Un cine sobre el cine. La metaficción". *Ventana indiscreta*. Lima, número 4, pp. 44-49. Consulta: 06 de abril de 2023.

https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/1406

CHAZELLE, Damien

2016 *La La Land* [película]. Estados Unidos: Summit Entertainment.

2022 *Babylon* [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

ECHARTE, Luis y Juan DE ERQUIAGA

2019 "Del yo narrativo a la identidad personal: problemas y riesgos de la auto-comprensión humana". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*. Montevideo, número 5, pp. 111-148. Consulta: 16 de abril de 2023.

<http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/318>

GARCÍA, Marta

2017 *La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo*. Tesis de Doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Consulta: 09 de mayo de 2023.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/44286/>

GARNIER, José

1996 "Para una semiosis de la producción cinematográfica". *Escena: Revista de las artes*. Volumen 38, número 1, pp. 41-53. Consulta: 09 de mayo de 2023.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8879498>

GONZÁLEZ, Elena

2017 *La La Land como indicador del resurgimiento del cine musical*. Tesis de Grado en Publicidad y Relaciones Públicas. Andalucía: Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación. Consulta: 06 de abril de 2023.

<https://idus.us.es/handle/11441/63286>

GUTIÉRREZ, Martha Leticia

2014 "El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno". *Razón y Palabra*. Quito, número 87. Consulta: 02 de junio de 2023.

<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N87/index87.html>

IADEVITO, Paula

2014 "Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación". *Universitas humanística*. Bogotá, número 78, pp. 211-237. Consulta: 06 de abril de 2023.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072014000200010

KAIL, Thomas y Lin-Manuel MIRANDA

2020 *Hamilton* [película]. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.

KRACAUER, Siegfried

1960 *Teoría del cine*. La redención de la realidad física. Nueva York: Oxford University.

LARSON, Jonathan, Steven LEVENSON y Lin-Manuel MIRANDA

2021 *Tick, Tick... Boom!* [película]. Estados Unidos: Imagine Entertainment.

MEDINA, Paula

2020 *Luces, cámara... metaficción: estrategias metaficcionales y reflexividad en el cine.*

Tesis de Máster en Cultura Audiovisual y Literaria. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Facultad de Filología. Consulta: 09 de mayo de 2023.

<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/73726>

MONDOÑEDO, Marcos

2009 *Semiótica del Castellano*. Lima: Editorial de la UNMSM.

NARVÁEZ, Geovanny

2019 "Películas de festival, poética y meta-poética: *Fantasma* (2006) de Lisandro Alonso y *Los mejores temas* (2013) de Nicolás Pereda". *Fuera de Campo*. Guayaquil, volumen 3, número 1, pp. 38-55. Consulta: 16 de abril de 2023.

<https://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/volumen-iii-numero-1-enero-2019/>

NONNEKES, Amy

2020 *Dancing, Dreaming and Transforming: La La Land (2016) as the Contemporary Postmodern Hollywood Musical Film*. Tesis de Máster en Media Studies: Television and Cross-Media Culture. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. Consulta: 09 de mayo de 2023.

<https://scripties.uba.uva.nl/search?id=c3019393>

NÚÑEZ, Rafael

1995 "El ritmo en la literatura y el cine". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid, número 4, pp. 181-200. Consulta: 16 de abril de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ritmo-en-la-literatura-y-el-cine/>

Código:	2	0	2	2
---------	---	---	---	---

2	7	2	5	
---	---	---	---	--

SOROLLA-ROMERO, Teresa

2023 "Escribir el deseo. Metaficción y narración inestable en el cine de François Ozon".

Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Castellón, volumen 32, pp.

591-615. Consulta: 16 de abril de 2023.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8739848>

WAUGH, Patricia

2001 *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Inglaterra: Taylor &

Francis e-Library. Consulta: 06 de abril de 2023.

<https://lib-uw7egsozh6wb445rzi62u44h.booksc.eu/book/973162/f02d92>