

«HAPPY END»: LA PARÒDIA DE LA COMÈDIA ROMÀNTICA EN V.O.S. DE CESC GAY (2009)¹

ANTONI MAESTRE-BROTONS

*Grup de Recerca de Literatura Contemporània
Universitat d'Alacant*

1. CESC GAY I LA COMÈDIA ROMÀNTICA

Cesc Gay (Barcelona, 1967) ha dedicat gairebé tota la seua filmografia a revisar els valors, els supòsits, els tòpics i els estereotips que configuren el discurs sobre l'amor romàntic i les formes tradicionals de relacions afectives i sexuals: el matrimoni, la família, la paternitat i la maternitat, l'heterosexualitat, la masculinitat normativa i el sexisme. En aquest sentit, un dels seus màxims referents cinematogràfics és Woody Allen, l'obra del qual exemplifica l'evolució dels discursos sobre l'afectivitat i la sexualitat nord-americanes dels anys 70 ençà (DELEYTO 2009b). En *Kràmpack* (2000), el director català revisa l'homosexualitat en l'adolescència, mentre que *A la ciutat* (2003) presta atenció a qüestions com la solteria, les relacions intergeneracionals, el lesbianisme i l'adulteri.² *Ficció* (2006) insisteix en els mateixos temes, si bé des d'una perspectiva més intimista i focalitzant-se en les renúncies que homes i dones fan per a complir les exigències de la vida familiar i matrimonial. *Una pistola a cada mà* (2012) constitueix una sàtira de la masculinitat tradicional i el masclisme més ranci i s'ocupa, en clau de comèdia, de ridiculitzar el comportament d'uns personatges masculins que no estan preparats per a afrontar els avanços de la dona a l'àmbit domèstic, laboral i sentimental. L'últim film fins ara, *Truman* (2015), torna a fer un retrat de la psicologia masculina centrant-se en aquest cas en l'amistat.

1. La realització d'aquest article ha estat possible gràcies a la concessió d'una beca José Castillejo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, CAS16/00110, corresponent a la convocatòria de 2016.

2. Aquesta pel·lícula presenta temes i arquetips, actors i actrius recurrents en l'obra del director, aspectes que la doten d'una gran coherència.

V.O.S. (2009) narra el procés d'elaboració d'una comèdia romàntica escrita per Ander —l'actor Andrés Herrera— i que protagonitza ell amb la seua parella, Vicky —Vicenta N'Dongo—, el seu amic Manu —Paul Berrondo— i l'amiga d'aquest últim, Clara —Àgata Roca. Clara acorda tenir una filla de Manu sense que això implique formar una nova família.³ Al llarg de l'embaràs, Ander s'enamora de Clara i al final se separa de Vicky. La pel·lícula té una estructura circular: comença i conclou quan la mare dona a llum. Aquest recurs narratiu ja dona compte del caràcter artificioós de la ficció, vertader tema de l'obra, que reflexiona sobre les relacions entre guió i vida, és a dir, la manera com les fantasies proveïdes pels discursos culturals —cinema, literatura, música, art— dicten el comportament de les persones. En aquest sentit, tal com indica Cesc Gay a través de la metaficció —seguint l'exemple de Woody Allen— les relacions sentimentals entre homes i dones són un terreny força influït per la comèdia romàntica. Per mitjà de la paròdia, el director qüestiona les institucions socials —el matrimoni i la família— i els discursos —la literatura, el cinema, la música popular— que sostenen les definicions de gènere i sexualitat hegemòniques.⁴ Cal remarcar que la paròdia constitueix sobretot una transgressió textual i no equival a subversió social (HARRIES 2000: 128). De fet, el missatge de Gay no és rupturista en cap de les seues pel·lícules, és a dir, la seua crítica a l'heterosexualitat obligatòria, el matrimoni o la família tradicional no implica la destrucció d'aquestes institucions. Els personatges de V.O.S., com veurem, presenten actituds contradictòries respecte a l'evolució dels patrons de gènere, sexualitat i família; al capdavant, el director mostra les tensions que aquests canvis provoquen en els individus, concretament en la generació a la qual pertany l'autor.

En general, la pel·lícula es podria incloure dins de la tradició de la comèdia urbana, una de les quatre tendències que Jaume Martí Olive-

3. La pel·lícula anterior, *Ficció*, ja introdueix el tema de la parella d'amics que decideixen tenir un fill sense relacions sexuals ni matrimoni.

4. La paròdia de l'amor romàntic no és aliè a altres obres literàries i cinematogràfiques catalanes. Quim Monzó també caricaturitza els clixés i els tòpics amorosos en el seu recull de contes *El perquè de tot plegat* (1993), portada a la pantalla per Ventura Pons (1994).

lla (2011) atribueix al cinema català més recent. Aquest corrent seria una continuació de la comèdia catalana, iniciada per autors veterans com Francesc Bellmunt i Ventura Pons, que doten a les seues obres d'un humor irreverent i frívol com a reacció a les noves llibertats assolides després de la dictadura (JORDAN i MORGAN-TAMOSUNAS 1998). Aquesta tradició fa un gir cap a la comèdia sofisticada en la línia de Woody Allen amb la pel·lícula *Boom boom*, òpera prima de Rosa Vergés (1990), que seria el referent més pròxim de l'obra de Gay i que narra una història d'amors i desamors a la Barcelona preolímpica. *V.O.S.* és una comèdia d'intriga o embolic i, sobretot, una paròdia de la comèdia romàntica nord-americana, que va tenir el seu auge en l'època daurada de Hollywood entre 1934 i 1942 (NEALE i KRUTNIK 1990: 133). Està basada en una obra teatral de Carol López, estrenada el 2005 i protagonitzada pels mateixos actors i actrius que participen en la pel·lícula. No és la primera vegada que Gay fa una adaptació d'una peça teatral, ja que *Krámpack* és un text dramàtic original de Jordi Sánchez. Així mateix, el vincle amb el teatre no sols es limita a les adaptacions de textos dramàtics, sinó que també va escriure i dirigir l'obra *Els veïns de dalt*, estrenada en 2015 a Barcelona.⁵

La finalitat d'aquest article és analitzar la crítica que Cesc Gay fa de la comèdia romàntica mitjançant la metaficcio. En primer lloc, exposaré la controvèrsia que gira a l'entorn de l'amor romàntic i com està representat en diferents gèneres cinematogràfics; així, contrastaré la perspectiva conciliadora que representen estudiosos com Celestino Deleyto amb la crítica més dura que realitzen els estudis feministes i *queer* als discursos hegemònics sobre l'afectivitat i la sexualitat. En segon lloc, basant-me en els estudis narratològics i també la teoria fílmica de la paròdia, explicaré els mecanismes metaficcionalis que el director fa servir en *V.O.S.* per a portar a terme aquesta crítica: la paròdia i la metalepsi. En tercer lloc, comentaré la reflexió que la pel·lícula planteja al voltant de l'amor romàntic com una fantasia que els personatges s'obstinen a creure per més conscients del seu caràcter il·lusori. Finalment, establiré unes conclusions en què destaque que la

5. Com les pel·lícules, aquesta peça teatral també aborda en clau d'humor la sexualitat al si de la parella.

dimensió metaficcional atorga a la pel·lícula un caràcter més experimental que permet al director abandonar momentàniament el format convencional de la comèdia urbana i sofisticada i fer una reflexió més agosarada sobre el cinema com a discurs. D'aquesta manera, els personatges s'enfronten directament als relats ideològics que configuren la realitat social.

2. LA REPRESENTACIÓ CINEMATogrÀFICA DE L'AMOR ROMÀNTIC

La comèdia romàntica fílmica té precedents en la literatura. Existeix una longeva tradició literària que s'estén al llarg de l'edat moderna i que celebra l'amor i el matrimoni com un binomi indissoluble; de fet, arran dels canvis socials que es produeixen en el Renaixement, el requisit del matrimoni és que hi haja amor. Inextricablement lligat a la unió matrimonial, constitueix una creació burgesa oposada a la concepció medieval del matrimoni com a contracte o pacte entre famílies amb uns interessos econòmics. També està relacionat amb un procés de maduració personal, ja que es concep com la culminació d'un procés d'exploració de la identitat pròpia.

L'amor, en conseqüència, no es tracta d'un fenomen universal i natural, sinó un producte cultural i històric, filosòfic i religiós, que està determinat pel procés d'individualització i estratificació sexual de la societat (BROWN 2006: 55). El feminisme ha criticat durament l'amor romàntic, que és un suport ideològic que converteix una relació apassionada breu en un vincle de dependència desequilibrat i durador. Segons les feministes de la segona onada, la família nuclear és claustrofòbica i acaparadora, obliga les dones a una sexualitat forçosa i es basa en la possessió —*possessiveness*— (BROWN 2006: 43). La comèdia romàntica és el producte cultural que reproduïx els discursos dominants de la monogàmia, l'heterosexualitat, el matrimoni i la família.

Pel que fa a la tradició cinematogràfica estrictament parlant, la comèdia romàntica es relaciona amb altres gèneres com la *screwball comedy* del Hollywood dels anys trenta, encara que aquests films no sols tenen arguments sentimentals sinó que reproduïxen, entre altres, el conflicte entre classes. D'altra banda, el melodrama narra una relació

impossible, la frustració del romanç, de manera que seria el gènere antagònic a la comèdia romàntica per la crítica que expressa respecte al matrimoni: «In romantic melodrama, as we have suggested, love tends to be pitched against marriage, or frustrated by it, or both. The romantic comedy, however, leads inevitably towards (marital) union, even if the path of courtship is rocky» (NEALE i KRUTNIK 1990: 138).⁶ Neale i Krutnik estableixen tres modalitats de la comèdia romàntica contemporània: en primer lloc, el *nervous romance*, que defineix sobretot la filmografia de Woody Allen, en la qual els protagonistes masculins manifesten la tensió entre el rebuig de relacions estables i la dificultat de trobar un substitut a aquest model, o bé la contradicció entre la possibilitat de gaudir de múltiples parelles sexuals i la nostàlgia per un passat de romanç, fidelitat i seguretat representat per les comèdies romàntiques clàssiques. Per tant, palesen l'ansietat, la por del compromís, la frustració i la inestabilitat. En segon lloc, el *new romance* expressa un retorn a la concepció tradicional de l'amor romàntic, especialment en el cas de la dona, com a resposta de la seua major independència en la societat actual. Finalment, les *deception narratives* —terme corresponent a «narratives» o «discursos enganyosos»— manifesten que, malgrat tractar-se d'una representació o un relat cultural, és bonic creure's la mentida de l'amor romàntic.⁷

De les tres tendències, la més versemblant i crítica és la primera, la dels «romanços nerviosos», mentre que les altres dues semblen bastant reaccionàries. En qualsevol cas, totes palesen el caràcter artificios i obsolet del discurs romàntic, objecte de la paròdia de Cesc Gay en V.O.S. Si ens basem en la classificació anterior, aquesta pel·lícula seria una combinació del model de la *deceptive narrative* i del *nervous romance*. D'una banda, la pel·lícula evidencia les vacil·lacions i la perplexitat dels personatges, enfrontats a diferents models de relacions afectives. D'altra banda, incorpora una dosi d'engany perquè els personatges

6. La pel·lícula de Gay *Ficció* és el melodrama sobre un amor frustrat fins i tot abans de consumir-se (MAESTRE 2018).

7. Deleyto (2003: 169) explica totes aquestes tendències amb més detall. A més, l'autor en proposa una altra: la del romanç entre un home i una dona que substitueixen l'amor heterosexual per l'amistat.

volen creure en l'amor romàntic encara que siguin conscients que és una fantasia que es nodreix precisament del cinema. Les pel·lícules romàntiques «enganyoses» insinuen l'atractiu del ritual amorós a pesar del seu caràcter caduc. Imiten, doncs, les convencions de les comèdies romàntiques del passat i, són, en aquest sentit, còpies d'un gènere, pastitxos culturals. Des d'aquest punt de vista, la comèdia romàntica seria, per a Deleyto (2003: 170), una mena de gènere postmodern *vintage* que diverteix i entreté.⁸ Una altra modalitat que complica la definició del gènere és la *comedian comedy*, que engloba aquelles pel·lícules que subverteixen l'estructura típica de la comèdia romàntica encaminada a la consecució d'un final feliç. De tota manera, Deleyto (2009b: 31) rebutja la polarització que atribueix a la *comedian comedy* un caràcter transgressor oposat al conservadorisme de la comèdia romàntica. En aquest sentit, explica que hi ha obres que combinen l'humor, l'impuls antinarratiu i la disrupció pròpia de la *comedian comedy* amb la reconciliació, l'harmonia i el final feliç de la comèdia romàntica. En qualsevol cas, tal com aquest estudiós puntualitza, el més adequat és examinar el cas concret que representa cada pel·lícula, més enllà de classificacions i concepcions apriorístiques.

Des d'una perspectiva feminista i *queer*, la comèdia romàntica reproduceix un format desfasat, fonamentat en una concepció patriarcal de la sexualitat i el gènere i obsedit per exaltar un tipus de relacions que ignoren els canvis que s'han produït dels anys 70 ençà: la separació entre sexe i sentiments, el matrimoni homosexual, diferents tipologies familiars, la irrupció de comunitats transgènere, el poliamor i la fluïdesa sexual i de gènere. A més, també s'oposa a una visió neoliberal de les relacions consistent en el valor de la quantitat i l'acumulació —d'amants, trobades sexuals o amistats— que converteix el cos, el sexe i les relacions en mercaderies. J. Jack Halberstam afirma que

8. En realitat, l'autor reproduceix la idea de Fredric Jameson (1985: 173), segons el qual la paròdia i el pastitx expressen un sentiment nostàlgic que porta a recuperar gèneres passats. La idea resulta certament interessant, perquè llavors la comèdia romàntica, a partir dels anys 70 del segle passat, és fonamentalment paròdia i pastitx de les obres anteriors, imitacions d'estils i gèneres morts, és a dir, versions d'un model completament periclitat.

bona part del cinema comercial i concretament de comèdies romàntiques presenten a la parella protagonista obstacles difícils de superar, com si insinuassen el caràcter caduc d'una forma de comprendre les relacions sentimentals i sexuals al món d'avui dia. Així, un amor difícil, gairebé impossible, esdevé sinònim de romàntic. En definitiva, per a Halberstam, l'argument sobre el matrimoni està exhaurit; en les comèdies romàntiques, les dones estan desesperades per aconseguir l'amor i casar-se, mentre que els homes, que simplement volen sexe, estan desesperats per escapar de totes dues coses. Per això, l'objectiu dels protagonistes de les comèdies romàntiques actuals ja no rau a trobar la parella ideal, sinó a celebrar la boda ideal; així doncs, atorga al gènere una funció comercial i publicitària relacionada amb l'activitat econòmica que generen els casaments (HALBERSTAM 2012: 115-116). Una altra teòrica *queer*, Sara Ahmed (2004: 144), explica la importància que té l'amor romàntic per a legitimar la família, necessària per a la reproducció d'individus i, per extensió, de la nació. Des d'aquesta òptica, la comèdia romàntica figuraria entre els discursos que idealitzen la família mitjançant un discurs d'amenaça i inseguretat que la presenta com un vincle vulnerable que necessita protecció.

Per contra, Deleyto (2013: 229) trenca una llança al seu favor i considera que el discurs sobre la sexualitat i l'afectivitat en la comèdia romàntica és més complex del que sembla. Segons l'autor, a banda de la divulgació d'una ideologia patriarcal i masclista, també afavoreix l'exploració d'altres formes de desig i intimitat i, de fet, en els darrers temps algunes comèdies romàntiques han donat testimoni dels canvis en els rols masculins i femenins i la sexualitat. Si bé és un gènere altament codificat, al mateix temps es defineix per la seua mal·leabilitat, cosa que li permet adaptar-se als canvis socials de cada època. Aquest crític destaca la mal·leabilitat del gènere, que reflecteix els canvis experimentats en la societat en matèria afectiva i sexual sense transgredir les normes estètiques que el regulen.⁹ El que caldria comprovar és si

9. «En última instancia, la comedia romántica funciona como los demás géneros de Hollywood: no es tanto un mecanismo de transmisión de la ideología dominante como un espacio flexible y cambiante que refleja los conflictos culturales y los discursos dominantes, residuales y emergentes de cada momento histórico» (DELEYTO 2009b: 33-34).

aquestes pel·lícules configuren una tendència dominant o minoritària. D'altra banda, el que Halberstam percep com un fullet publicitari, Deleyto (2009b: 34) ho considera fins i tot una formulació utòpica, ja que el cinema oferiria un espai de fantasia on una comunitat amable i acollidora anima la relació entre homes i dones malgrat els entrebancs que solen trobar a l'espai social. Com veurem, aquest desajust entre fantasia i realitat és el tema de la pel·lícula de Cesc Gay.

3. DESMUNTANT LA COMÈDIA ROMÀNTICA: PARÒDIA I METALEPSI EN *V.O.S.*

Com vèiem més amunt, la comèdia romàntica és un gènere altament codificat que reproduïx unes convencions sobre la sexualitat i l'afectivitat —l'amor romàntic— que tenen segles d'existència. La literatura i el cinema postmoderns fan una crítica a la tradició —tant l'exhauriment de les fórmules expressives com dels continguts ideològics que transmet— mitjançant mecanismes metaficcionalment com la paròdia. Linda Hutcheon (1985: 1), una de les estudioses més rellevants del postmodernisme literari, defineix la metaficció com «fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself commentary on narrative and/or linguistic identity». És a dir, la metaficció posa en evidència el realisme i el caràcter «natural» de les formes estètiques per subratllar-ne l'artificiositat (WAUGH 2001: 4). La paròdia «desdoxifica» («de-doxify»), és a dir, desestabilitza la doxa o creences comunament acceptades en una societat (HUTCHEON 1989: 95); creences sovint expressades en forma de clixés i llocs comuns. Com que el model imitat subsisteix en la paròdia com a eco, el legitima i al mateix temps el subverteix. Per tant, *V.O.S.* és una pel·lícula plenament postmoderna i metaficcional, ja que mostra el procés del seu rodatge.

La metaficció permet explorar la relació problemàtica entre ficció i realitat; així, la pel·lícula de Cesc Gay analitza de quina manera les convencions de l'amor romàntic, divulgades pel cinema —com també la música i la literatura— han modelat les formes amb què les persones ens relacionem sentimentalment i sexualment. En altres paraules, la comèdia romàntica ha naturalitzat uns patrons de conducta social en rela-

ció a l'afectivitat i la sexualitat i l'agrupació familiar que creadors post-moderns com Cesc Gay en obres metaficcionalns com V.O.S. s'han encarregat de deconstruir. A través de la metaficció, l'autor mostra que la realitat està farcida de fantasies que els individus s'obstinen a conservar fins i tot quan són conscients que es tracta de ficció. En definitiva, el director català no sols trenca la il·lusió de la ficció, sinó la il·lusió de l'amor romàntic; en altres paraules, l'amor romàntic no és més que una ficció incansablement reproduïda des de fa segles i encara en l'actualitat, per més que la societat haja rebutjat els supòsits que la configuren. Per tant, la societat de l'espectacle ens convida a creure en la ficció romàntica tot i els avanços en la llibertat sexual, la desintegració del concepte tradicional de família o l'ascens de la dona.¹⁰

Entre les diferents tècniques metaficcionalns, hi ha la paròdia, al costat de la *mise en abyme*, la intertextualitat, la teorització sobre art, la intrusió de l'autor per a fer comentaris o les reflexions del mateix protagonista sobre l'obra (DOTRAS 1994: 30-31). Pel que fa a V.O.S. en concret, la paròdia i la metalepsi són les dues estratègies metaficcionalns més notables. Dan Harries (2000: 6) defineix la paròdia cinematogràfica en aquests termes: «Paying particular attention to contextual determinants, I define parody as the process of recontextualizing a target or source text through the transformation of its textual (and contextual) elements, thus creating a *new* text» (subratllat de l'autor). Per tant, segons Harries, la paròdia consisteix a transformar un text anterior. Davant d'aquesta i altres propostes més àmplies, Genette (1982: 45) defineix més restrictivament aquest terme. Segons la classificació que proposa, la paròdia consistiria en la transformació lúdica d'un text anterior, mentre que el pastitx seria una imitació lúdica i la caricatura, una imitació satírica d'una obra o un estil. Si apliquem

10. L'ús de la metaficció converteix el cinema de Woody Allen en un dels referents més notables de Cesc Gay. Allen utilitza la metaficció amb diferents objectius: reflexionar sobre els efectes del cinema en l'espectador *La rosa porpra del Caire* (1985), narrar les vides de directors cinematogràfics, guionistes i escriptors —*Records* (1980), *Bales sobre Broadway* (1994), *Desmuntant Harry* (1997), *Celebrity* (1998), *Un final made in Hollywood* (2002) — o examinar les diferències entre comèdia i tragèdia —*Melinda i Melinda* (2004), *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) i *El somni de Cassandra* (2007)— (DELEYTO 2009b: 45).

aquesta classificació tan exacta, hauríem de concloure que *V.O.S.* imita satíricament un estil i, específicament, un gènere, el de la comèdia romàntica, amb l'objectiu de criticar el caràcter obsolet de les fórmules estètiques que fa servir i del contingut ideològic transmès; seria, per tant, una caricatura. No obstant això, utilitzaré el terme paròdia en un sentit més ampli que inclou tant la imitació com la transformació, tant d'un text concret com de tot un estil.

En general, la pel·lícula és una paròdia per diferents motius: en primer lloc, ironitza sobre els tòpics utilitzats per a narrar l'enamorament entre Clara i Ander; en segon lloc, l'enamorament d'aquests dos personatges implica, alhora, el dolorós procés invers de desenamorament i separació del mateix Ander i Vicky; finalment i de manera més notable, es mostra el procés de rodatge de la pel·lícula i tots els elements que hi intervenen: la fotografia, la il·luminació, el maquillatge, la música, el guió, els platós i les llengües de l'elenc —català, castellà i algunes paraules en eusquera. El mateix títol assenyala irònicament el caràcter metaficcional de l'obra en insinuar que la versió original no és la versió sense doblatge sinó la gestació i el rodatge de la pel·lícula. L'artificiositat caracteritza tots els nivells del relat cinematogràfic, fins i tot la ciutat, Barcelona, convertida en un enorme plató que en una escena apareix, paradoxalment, en forma de miniatura amb maquetes d'edificis i figuretes dels vehicles i persones.

Dan Harries (2000: 37-38) identifica una sèrie de mecanismes o processos de generació de semblances i diferències entre el prototext —en el nostre cas, gènere— i el text de destinació que permeten fer una anàlisi més acurada de la paròdia que *V.O.S.* fa de la comèdia romàntica. D'una banda, la reiteració inclou aquells elements evocats o citats del prototext per facilitar una connexió amb el text de destinació, a més de col·laborar a crear expectació. Un exemple d'això és el relat de l'enamorament de Clara i Ander, que inclou els tòpics previsibles del gènere com les mirades tímides al començament, la primera cita per anar al cinema junts, el regal que li fa ell o una besada apassionada mentre neva en una data pròxima a Nadal, amb la nadala «Gingle bells» a ritme de jazz sonant de fons i una Barcelona que s'assembla molt a Nova York. El procés de desenamorament de Vicky i Ander també està contat a partir de tòpics: absència

de sexe, discussions, falta de comunicació, empitjorament de la convivència i rutina.

D'altra banda, la desorientació és un recurs que crea un grau d'incongruència irònica per mitjà de la reiteració i la transformació del text de destinació. L'escena en què Clara i Ander canten un bolero que no s'ajusta ni a les accions ni als diàlegs, amb la intenció d'expressar la seua obsessió amorosa, il·lustra aquesta estratègia paròdica. Tanmateix, l'exemple de desorientació més rellevant és la distorsió del típic final feliç de les comèdies romàntiques, que consisteix en la consolidació d'una parella heterosexual monògama (DELEYTO 2009a: 25). Cesc Gay modifica aquest desenllaç conservador que reforça el matrimoni, la monogàmia i l'heterosexualitat, malgrat la progressiva diversificació de les formes de relació i la sexualitat, introduint els canvis següents: no hi ha boda, sinó naixement de la filla de Clara i Manu. El bebè tindrà, per tant, dos pares: el biològic i l'adoptiu, que és la parella de la mare. Un altre recurs és la inclusió aliena —«extraneous inclusion»—, que fa referència a la introducció d'unitats lèxiques estranyes o la inserció d'escenes desvinculades del conjunt de la narrativa o les convencions generals del gènere. Un exemple seria l'escena del típic enfrontament entre les dues dones enamorades del mateix home, Clara i Vicky, narrada com un partit de futbol de l'Atlètic de Bilbao. Finalment, la literalització —«literalization»— consisteix a utilitzar un joc verbal o visual, a més d'assenyalar de manera autoreflexiva que qualsevol film és un producte cultural construït. La inserció d'escenes tòpiques i d'expressions clixés com «No vull que es confonguin les coses» —Clara a Manu— o «Todavía no te has ido y ya te echo de menos» —Clara a Ander— il·lustren el caràcter prefabricat, artificial, de V.O.S.¹¹

La metalepsi és un altre recurs metaficcional relacionat amb la paròdia que reforça l'humor crític amb què el director examina el discurs exhaurit de la comèdia romàntica. La definició que en proposa Genette (1989: 290) és «toda intrusión del narrador o del narratorio

11. Els personatges parlen a Ander en castellà perquè encara no ha après el català. Manu, que també és basc com ell, sí que l'ha après i el parla amb total desimboltura. D'altra banda, totes les citacions pertanyen al guió de la pel·lícula.

extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.)». Aquesta vulneració dels nivells narratius té la finalitat de provocar humor, crear un relat fantàstic o bé totes dues coses. La metalepsi transgredeix la versemblança de la representació en superar el límit que separa el món en què es narra —nivell extradiegètic— del món narrat —diegètic— (GENETTE 1989: 291). Hi ha, doncs, una ruptura en la lògica de la ficció quan, per exemple, un autor s'immisceix en l'acció o un personatge penetra en el món extradiegètic de l'autor o el lector. Per a De la Torre (2017: 121), juntament amb altres recursos metaficcional i intertextuals, la metalepsi és una estratègia narrativa amb efectes teatralitzants. La teatralitat s'aproxima al concepte de metaficció com a pràctica artística antirealista; en altres paraules, subratlla la condició discursiva de l'obra en oposició al referencialisme, l'artificiositat enfront de la versemblança. La idea de l'art com a constructe, que enllaça amb el concepte de *theatrum mundi*, s'oposa al mode de representació fílmica predominant a Hollywood.

De fet, el teatre té un paper destacat en el cinema de Cesc Gay: no sols *Krámpack* i *V.O.S.* són adaptacions de peces dramàtiques, sinó que Julián, el protagonista de *Truman*, és actor de teatre i interpreta el comte de Valmont de *Les relacions perilloses* en un teatre madrileny. Les referències al teatre s'amplien a altres sobre el món de la creació literària i cinematogràfica en general: Eduard Fernández interpreta un guionista a *A la ciutat* i la seua dona en la pel·lícula és actriu. L'actor també té la mateixa professió a *Ficció*.¹² La confusió entre ficció i realitat encara es complica més amb la participació de la dona en la vida real del director, Àgata Roca, en algunes pel·lícules; per exemple, en *Ficció*, la dona de Cesc Gay és també la dona del personatge principal, el guionista, que es podria concebre, així, com un alter ego seu. *V.O.S.* complica la confusió de nivells diegètics fins a convertir l'obra vertaderament en un bucle a vegades, com ara l'escena en què els quatre protagonistes juguen a endevinar pel·lícules. Al capdavant, el film palesa l'absència d'un grau zero de la representació,

12. *Ficció* és un melodrama, gènere amb una dimensió teatral evident segons Pérez Bowie (2010: 41).

d'un origen pur, de manera que viure —parlar, relacionar-se, estimar, treballar, casar-se, tenir fills— significa actuar. El joc de miralls entre plànols narratius dins de les obres i entre les obres i la vida real, típic també del cinema de Woody Allen, qüestiona tant el que entenem per ficció com el que concebem com a realitat, un dels temes predilectes del postmodernisme.

López Izquierdo (2007), a partir de l'estudi de Genette, estableix quatre tipus de metalepsi en el cinema: en primer lloc, la metalepsi del narrador —és a dir, la intromissió del narrador en la història que conta; en segon lloc, la transgressió de límits entre el relat primari i el relat secundari; en tercer lloc, la metalepsi del personatge; finalment, la metalepsi del món exterior, mitjançant la qual el personatge esdevé narrador per a prendre el control del relat primari. *V.O.S.* presenta nombrosos exemples del segon tipus, és a dir, la metalepsi consistent en la imbricació de dos nivells diegètics: el real, és a dir, el dels actors i actrius i un altre, el de ficció, corresponent a la pel·lícula que protagonitzen sobre si mateixos i que narra el procés paral·lel de desenamorament d'Ander i Vicky i d'enamorament d'Ander i Clara. Aquestes metalepsi es produeixen al llarg de tota la pel·lícula quan els tècnics de fotografia o llum irrompen en diferents escenes i accedeixen al plató on interactuen els personatges. El film també presenta exemples del tercer tipus de metalepsi, que designa el fenomen mitjançant el qual els personatges traspassen les fronteres entre relats. Així, Clara fa comentaris constants sobre el guió a Ander, que n'és l'autor. Al seu torn, en una altra escena, Vicky demana a un tècnic que pose música o es dirigeix a la càmera per a explicar en quin moment creu que va començar a gestar-se la relació entre Ander i Clara.

4. ELS EFECTES IDEOLÒGICS DE LA FANTASIA

En relació al cinema de Woody Allen, Deleyto (2009b: 35) explica que les comèdies romàntiques presenten dos mons simbiòticament units: un espai protector de fantasia i transformació que se superposa a la realitat social. Les pel·lícules mostren un món social ben delimitat però alhora els personatges estan protegits per un halo màgic; en al-

tres paraules, possibiliten assolir la utopia de l'amor romàntic. Tanmateix, la singularitat de les comèdies d'Allen rau en el fet que mostren una oscil·lació o una alternança entre els dos mons, de manera que l'espectador pot distingir-los perfectament. Per això la paròdia s'adapta perfectament a aquest joc, ja que permet distingir en l'obra les semblances i les divergències respecte del model imitat. Aquest món de fantasia es nodreix de la tradició cinematogràfica, les pel·lícules clàssiques, que narraven precisament les històries romàntiques impossibles de reproduir en l'actualitat. En definitiva, les pel·lícules d'Allen són metacomèdies, «textos que llevan a cabo una reflexión sostenida sobre las relaciones entre fantasía y realidad y sobre el lugar de la comedia en el mundo actual» (DELEYTO 2009b: 48). Una altra característica pròpia del cinema del director nord-americà que trobem en l'obra de Gay és el tipus de societat que retrata, ja que l'interès de les històries no resideix en una parella formada per dos joves amants, sinó en el matrimoni, la infidelitat, les contradiccions entre l'amor i el desig, les relacions entre homes madurs i dones joves i en les dimensions morals del desig. El matrimoni no és l'aspiració dels amants, sinó un entrebanc que els planteja problemes; de fet, els personatges no aspiren a casar-se sinó que ja ho estan o ho han estat.

La paròdia permet un joc doble d'aproximació i alhora allunyament dels codis de seducció i enamorament antiquats que reproduceix la comèdia romàntica usual. En altres paraules, la paròdia no implica un rebuig frontal del model, sinó més aviat un distanciament crític que no pretén anul·lar-lo sinó actualitzar-lo. Aquesta tensió textual entre text d'origen i imitació es trasllada als personatges, que en el cas de *V.O.S.* manifesten una actitud contradictòria quant als models de relacions afectives i sexuals. Per exemple, Ander s'oposa a comprar un pis per viure amb Vicky i establir la seua relació perquè no desitja comprometre's amb ella —i, potser, enamorar-se de Clara és una forma d'escapar a aquest compromís. Per tant, amb una actitud sexista, acusa Vicky de voler dirigir la seua relació. Finalment, accepta viure al pis de la Barceloneta que ella volia, però això marcarà l'inici de la seua separació. Al mateix temps, paradoxalment, el seu enamorament de Clara reproduceix els clixés més gastats de l'amor romàntic. La pel·lícula escenifica, així, un tòpic de la comèdia romàntica con-

temporània: l'amenaça de l'amistat sobre l'amor, és a dir, la possibilitat que l'amistat entre home i dona acabe en romanç; d'altra banda, l'amistat entre homes pot apartar-los del seu deure amb les seues parelles (DELEYTO 2003: 181)

Ander no és en absolut un home modern que preferisca un tipus de relació menys tradicional; per exemple, retreu al seu amic Manu que no tinga una nòvia estable. Clara tampoc no és, com pot semblar, una mare soltera moderna, perquè en el fons, tal com confessa a Vicky, desitjaria tenir una parella estable per passar junts les vesprades dels diumenges abraçats al sofà veient la tele.¹³ En canvi, el personatge de Clara en *V.O.S.* sembla en principi una dona més alliberada arran de la decisió de tenir un fill d'un amic. Tanmateix, sent nostàlgia de l'amor romàntic de les pel·lícules antigues, ja que somia tenir una vida familiar convencional i una relació romàntica, igual que Vicky. Aquest personatge també somia que la primera nit al nou pis que lloguen ella i Ander a la Barceloneta, el seu «niu d'amor», fos com en les pel·lícules: un sopar romàntic i sexe salvatge.

Així doncs, els rols de gènere que reproduïxen els personatges masculins i femenins són convencionals, encara que s'albiren alguns canvis com el de la maternitat i la paternitat deslligada del matrimoni. Són sobretot les dones les que creuen en els clixés esgotats de l'amor romàntic, mentre que els homes eludeixen el compromís i són infidels; sobretot Ander, ja que Manu resulta un personatge menys perfilat. Per tant, la fe que Clara i Vicky tenen en l'amor romàntic, malgrat saber que és una mera ficció de pel·lícula, il·lustra, com explica Deleyto, aquesta fantasia protectora que escenifiquen les comèdies romàntiques i, sobretot, l'actitud de l'espectador aficionat a aquest gènere: és una fantasia que reconforta per més irreal que siga. Slavoj Žižek (1989: 45) considera que el que anomenem realitat, en el fons és una

13. Clara encarna el prototip d'amiga soltera que ja havia representat el personatge de Sofia en *A la ciutat* (2003). Sofia mentia a les seues amigues quan afirmava que la relació que tenia amb Eric era seriosa i formal, però quan descobreix que és casat amb una dona que viu a França, la seua il·lusió de formalitzar la parella se'n va en orris; per tant, la seua solteria no és una mostra d'independència femenina, sinó un símptoma de feblesa en una societat patriarcal.

fantasia que emmascara els nostres desitjos, una narració, una ficció política. La ideologia és, per al filòsof, no una il·lusió que ens permet evadir-nos de la realitat, sinó una construcció que fonamenta la realitat; una il·lusió que estructura les nostres relacions socials i, per tant, amaga la traumàtica divisió social. En altres paraules, la pel·lícula posa de manifest la manera com aquesta fantasia ideològica sobre les relacions sentimentals i sexuals ha suplantat la realitat traumàtica, que inclou l'adulteri, la infidelitat, la caducitat de la passió amorosa, el tedi provocat per la rutina, la manca d'harmonia entre els amants o l'egoisme, per no parlar d'altres formes de sexualitats i afectivitats no normatives. Tanmateix, els personatges, sobretot els femenins, s'entesten a creure en aquesta fantasia perquè acceptar la realitat seria massa traumàtic.

Aquestes fantasies, com en el cinema de Woody Allen, es nodreixen de les pel·lícules, un fet que destaca la influència que el cinema —nord-americà— ha tingut en la concepció de les relacions afectives i sexuals, el matrimoni i la família i el seu paper en l'educació sentimental de la gent. Els personatges són perfectament conscients que la seua idea romàntica de les relacions sentimentals es forneix del cinema. Quan Clara conta a Manu que ha passat una vetllada romàntica amb Ander, la seua reacció és: «Però, ¿què m'estàs contant? ¡Si sembla una puta pel·lícula de la Meg Ryan!». Més tard, quan també Ander confessa a Vicky que s'ha enamorat de Clara, ella li respon irònicament: «Pero, ¿esto qué es, un puto capítulo de *Friends*?». Però el cinema també fa temps que ha parodiat l'amor romàntic, els seus rituals i les estructures socials que fonamenta, és a dir, el casament, el matrimoni, la família i la llar. Així, després de citar aquesta famosa *sit-com* americana, Vicky alludeix a una famosa pel·lícula de Quentin Tarantino en què una boda esdevé una massacre: «¡Como te cases con ella, me voy a la boda, ¿eh? Me voy a la boda però con un rifle en plan *Kill Bill* y os mato a todos!» En conclusió, en una època de transformacions en el terreny del gènere, la sexualitat i les relacions afectives, la paternitat i la maternitat i els tipus de família, creure en la fantasia de l'amor romàntic constitueix una forma de protegir-se de la confusió i la incertesa que provoquen el col·lapse d'unes estructures antiquades. Dit d'una altra forma, la

força de la ficció és superior a la realitat precisament per l'efecte consolador i reconfortant —cal no oblidar que també anestesiant i paralitzador— que provoca:

The metafictional framework of *V.O.S* fulfils a comparable function: rather than spoil our fun or distance us from its fictional world(s), it appeals to us even more strongly by advocating the ultimate inability of the frame-breaking devices to overcome our desire for narrative (DELEYTO 2013: 227).

5. CONCLUSIONS: SUBJECTES EN CONSTRUCCIÓ

Seguint l'estela d'altres cineastes com Woody Allen, la paròdia de la comèdia romàntica que Cesc Gay porta a terme en *V.O.S.* revela la crisi d'un dels grans discursos de l'era moderna com l'amor romàntic, greument qüestionat pels moviments feministes i *queer* i, a més, amenaçat per una nova concepció neoliberal dels lligams sexuals i afectius. El director fa servir la metaficció per a mostrar que l'amor romàntic, lluny de ser una forma natural de relacions entre homes i dones, és un constructe ideològic i cultural reproduït des de fa segles per mitjà de la literatura, la música o, concretament, el cinema. Bàsicament, Cesc Gay utilitza les estratègies metaficionals de la paròdia i la metalepsi. A través de la paròdia, que en aquest article concebem en el sentit que Genette parla de caricatura, l'autor ridiculitza els tòpics associats a l'enamorament: la timidesa inicial dels amants, els regals, les escapades al cinema o el primer bes. També incorpora el revers de l'enamorament, és a dir, la separació dels amants, que narra mitjançant tòpics com les discussions, el pes de la rutina o la manca de sexe. No obstant això, la metalepsi és el recurs més rellevant perquè la pel·lícula confon en tot moment els nivells diegètics primari i secundari, amb transicions constants dels personatges i de l'equip tècnic dins i fora del plató; en conseqüència, el film és, en realitat, el procés de rodatge de la història d'amor i desamor entre Ander, Vicky i Clara, un triangle amorós del qual queda exclòs Manu, un personatge pràcticament relegat al paper de connector dels altres.

La metaficció no mostra el binomi art/vida exactament; més aviat, el problematitza, fent que ens interroguem sobre quina dosi de ficció —d'art— i de realitat compon les nostres vides. L'autoreflexivitat present en *V.O.S.* suggereix que, malgrat l'evolució de la societat cap a una diversitat major de formes d'estimar i de relacionar-se i, sobretot, el fracàs de l'amor romàntic, es tracta d'un discurs encara vigent, bé per motius comercials, bé per la força de la fantasia. Segons la psicoanàlisi d'arrel lacaniana, l'amor romàntic funciona, igual que qualsevol altra ideologia —el nacionalisme, per exemple—, com una fantasia protectora que permet als individus escapar d'una realitat traumàtica caracteritzada per un conflicte irresoluble que fractura la societat, que ens divideix. Això explica la necessitat dels individus de creure en una fantasia reconfortant i consoladora, utòpica, que els evite afrontar els problemes relacionats amb la sexualitat i les relacions afectives. En aquesta pel·lícula, els personatges femenins són els que semblen més contraris a superar els dictats tradicionals de l'amor romàntic per més conscients que siguen de la seua naturalesa il·lusòria. En qualsevol cas, com en la resta de pel·lícules del director, els personatges manifesten una sèrie de contradiccions producte d'un moment històric de crisi i canvi en les formes de comprendre la identitat sexual, el gènere, la família i els vincles afectius. Per això, Clara vol ser mare soltera però alhora anhela tenir una relació romàntica o Vicky vol estabilitzar la seua relació amb Ander tot i saber del cert que ell eludeix el compromís. Els personatges pretenen, així, evitar la soledat i l'aïllament com a resultat de rebutjar les convencions socials encara hegemòniques —la parella estable i la família nuclear, si més no— i de tenir una vida sense parella ni fills.

De fet, les pel·lícules que ensenyen el seu propi procés de rodatge fan l'efecte de ser un producte a mitjan fer, inacabat, incomplet, provisional, precari, com si estigués «mal fet». Amb *V.O.S.*, Cesc Gay s'allunya del model realista de la comèdia urbana, sofisticada, que és el format habitual de la seua filmografia i del cinema català en general, per a explorar unes fórmules més experimentals que li permeten qüestionar el discurs mateix, els relats que utilitzem per a contar-nos la realitat. Aquesta provisionalitat de l'obra que mostra les seues costures s'associa amb la idea de transitorietat que reflecteixen els mateixos

personatges, situats al mig d'aquest procés de canvi de paradigma social i cultural en què estem instal·lats des de fa unes dècades. A més, també té a veure amb la manca d'identitats sòlides i, contràriament, la presència d'un «subjecte col·lectiu insegur» que Carlos Losilla (2016: 36) observa en el cinema català menys convencional, com ara el de Jaime Rosales o la famosa pel·lícula de José L. Guerín *En construcció* (2001), un títol que il·lustra perfectament aquesta idea del producte sense acabar. Aquesta inseguretat es detecta en la incomoditat dels personatges de les pel·lícules de Gay, que han deixat de creure en esquemes periclitats però tenen por d'enfrontar-se a la incertesa que provoca la manca d'alternatives clares. Si en la resta de pel·lícules, Gay reflexiona igualment sobre els canvis de rol de la dona en la societat i en general ridiculitza la masculinitat convencional, en aquest cas el tema és el mateix, però la metaficció possibilita un tipus d'exploració més agosarada, potser intel·lectual, en enfrontar els personatges directament amb els relats i les ficcions que configuren la realitat social en què estan immersos.

BIBLIOGRAFIA

- AHMED (2004): Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Londres-Nova York: Routledge.
- BROWN (2006): Joanne Brown, *A Psychosocial Exploration of Love and Intimacy*, Nova York: Palgrave-Macmillan.
- DE LA TORRE (2017): «Mario de la Torre, Nuevos paradigmes crítics para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 14, ps. 111-131.
- DELEYTO (2003): Celestino Deleyto, «Between friends: love and friendship in contemporary Hollywood romantic comedy», *Screen*, 44 (2), ps. 167-182.
- (2009a): Celestino Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester: Manchester University Press.
- (2009b): Celestino Deleyto, *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*, València: Filmoteca.
- (2013): Celestino Deleyto, «V.O.S. (Cesc Gay, 2009): from Shakespearean comedy to national identity», dins Maria M. Delgado i Robin Fiddi-

- an: *Spanish cinema 1973-2010. Auterism, politics, landscape and memory*, Manchester: Manchester University Press, ps. 226-238.
- DOTRAS (1994): Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid-Gijón: Júcar.
- EVANS I DELEYTO (1998): Peter William Evans i Celestino Deleyto, «Introduction», dins: *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edimburg: Edinburgh University Press, ps. 1-15.
- GAY (2009): Cesc Gay, V.O.S., Espanya, Imposible Films.
- GENETTE (1989): Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen (1a edició 1972).
- (2006): Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona: Reverso.
- JORDAN I MORGAN-TAMOSUNAS (1998): Barry Jordan i Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- HALBERSTAM (2012): J. Jack Halberstam, *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon.
- HARRIES (2000): Dan Harries, *Film Parody*, London: British Film Institute.
- HUTCHEON (1985): Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York-Londres: Methuen.
- (1989): Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Nova York: Routledge.
- JAMESON (1985): Fredric Jameson, «Posmodernismo y sociedad de consumo», dins Jean Baudrillard *et al.*: *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, ps. 165-197.
- LÓPEZ IZQUIERDO (2007): Javier López Izquierdo, «Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos», dins José Javier Marzal Felici i Francisco Javier Gómez Tarín: *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo, ps. 429-437.
- LOSILLA (2016): Carlos Losilla, «Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat», dins Ana Rodríguez Granell: *Identitats en conflicte en el cinema català*, Barcelona: UOC, ps. 27-43.
- MAESTRE (2011): Antoni Maestre-Brotons, «Zombi Language: The Parody of Newspaper Columns in Quim Monzó's Radio Commentaries», *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 3:1, ps. 63-78.
- (2018): Antoni Maestre-Brotons, «“To know who you really are, not who you'd like to be”: masculinity and melancholy in Cesc Gay's *Ficti-on* (2006)», *Journal of Catalan Studies*, 21 (en premsa).

- MARTÍ OLIVELLA (2011): Jaume Martí Olivella, «Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance», dins Dominic Keown: *A Companion to Catalan Culture*, Woodbridge, Tamesis, ps. 185-206.
- NEALE I KRUTNIK (1990): Steve Neale i Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres i Nova York: Routledge.
- PÉREZ BOWIE (2010): José A. Pérez Bowie (2010), «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología», *Signa*, 19, ps. 35-62.
- WAUGH (2001): Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres-Nova York: Routledge (1a edició 1984).
- ŽIŽEK (1989): Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres-Nova York: Verso.