



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

De huellas y espejos: Intertextualidad y metaficción en
Irma Vep (1996) e *Irma Vep* (2022)
de Olivier Assayas

Autor

Daniel Giral Mora

Director

Joseba Bonaut Iriarte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

2024

Agradecimientos

A mis padres, por hacerlo posible. A Ibón, por ser mi faro durante estos cuatro años.

“Me di cuenta, a pesar de todo, que en medio del invierno había dentro de mí un verano invencible. Y eso me hace feliz. Porque no importa lo duro que el mundo empuje en mí contra, dentro de mí hay algo mejor empujando de vuelta”

Albert Camus

Resumen

El presente trabajo explora los elementos intertextuales y metaficcionales presentes en las obras de Olivier Assayas *Irma Vep* (1996) e *Irma Vep* (2022). Estas obras sirven como reinterpretaciones contemporáneas del serial cinematográfico mudo de Louis Feuillade *Les Vampires* (1915), utilizando estos elementos no solo como enriquecimientos narrativos, sino como estrategias narrativas fundamentales. El estudio profundiza en cómo Assayas emplea estas técnicas para reflexionar sobre el paisaje cambiante de la industria cinematográfica, examinando temas de autoría, recepción y el propio proceso de realización cinematográfica. Al analizar los contextos históricos y culturales de *Les Vampires* y las adaptaciones de Assayas, este trabajo busca iluminar las estrategias narrativas y estilísticas que Assayas utiliza para dialogar con el legado de Feuillade y comentar sobre el estado del cine contemporáneo. La metodología incluye un análisis cualitativo de las películas, respaldado por marcos teóricos sobre intertextualidad y metaficción, y examina cómo estos conceptos se manifiestan en el medio audiovisual. Esta investigación contribuye a una comprensión más profunda de las dinámicas entre el pasado y el presente en el cine, ofreciendo perspectivas sobre el diálogo continuo entre las expresiones cinematográficas clásicas y modernas.

Palabras clave: Intertextualidad, metaficción, Olivier Assayas, Irma Vep, Les Vampires

Abstract

This paper explores the intertextual and metafictional elements present in Olivier Assayas' works *Irma Vep* (1996) and *Irma Vep* (2022). These works serve as contemporary reinterpretations of Louis Feuillade's silent film serial *Les Vampires* (1915), using these elements not merely as narrative enrichments but as fundamental narrative strategies. The study delves into how Assayas employs these techniques to reflect on the changing landscape of the film industry, examining themes of authorship, reception, and the filmmaking process itself. By analyzing the historical and cultural contexts of *Les Vampires* and Assayas' adaptations, this work seeks to illuminate the narrative and stylistic strategies that Assayas uses to engage with Feuillade's legacy and comment on the state of contemporary cinema. The methodology includes a qualitative analysis of the films, supported by theoretical frameworks on intertextuality and metafiction, and examines how these concepts manifest in audiovisual media. This

research contributes to a deeper understanding of the dynamics between past and present in film, offering insights into the continuous dialogue between classic and modern cinematic expressions.

Keywords: Intertextuality, metafiction, Olivier Assayas, Irma Vep, Les Vampires

Índice

1. Introducción	2
1.1. Objetivos	4
1.2. Metodología	5
2. Intertextualidad, metaficción y sus manifestaciones en el audiovisual	6
2.1. Intertextualidad	6
2.2. La intertextualidad en el audiovisual	9
2.3. La metaficción	14
2.4. La metaficción en el audiovisual	15
3. <i>Les Vampires</i>	19
3.1. Contexto histórico del cine francés (1900-1918) y génesis del serial	19
3.2. Producción de <i>Les Vampires</i>	22
4. Olivier Assayas	24
5. Análisis de <i>Irma Vep</i> (1996) e <i>Irma Vep</i> (2022)	26
5.1. Análisis de <i>Irma Vep</i> (1996)	26
5.2. Análisis de <i>Irma Vep</i> (2022)	35
6. Conclusiones	50
7. Bibliografía	52
8. Filmografía	56

1. Introducción

El cine, aunque relativamente joven como medio de expresión artística, ha experimentado en poco tiempo cambios rápidos y de gran calado. El paso del cine moderno al posmoderno trajo consigo múltiples rasgos estilísticos, formales y narrativos entre los cuales algunos de los más fecundos e interesantes incluyen la intertextualidad y la metaficción.

La posmodernidad, según el filósofo italiano Gianni Vattimo (2004), se caracteriza por una serie de características clave que marcan una ruptura con los paradigmas de la modernidad. Vattimo, influenciado por el pensamiento de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, presenta la posmodernidad no solo como una época histórica, sino como un estado de pensamiento y una actitud filosófica. El conocimiento y la realidad no son vistos como absolutos e inmutables, sino como productos históricos y contextuales que están siempre sujetos a reinterpretaciones. Esta perspectiva subraya la importancia del contexto y la contingencia en la formación del conocimiento y la verdad.

Todo esto se aplica también a las artes, que se vuelven mucho más rupturistas y autorreflexivas. El cine posmoderno, caracterizado por su uso de la intertextualidad, la metaficción, y una mezcla de estilos y géneros, se diferencia por su tendencia a reflexionar sobre su propia naturaleza y sus convenciones. A pesar de que la posmodernidad es un término en disputa del que se han dado distintas acepciones, en el contexto cinematográfico se refiere a un cine que juega con las fronteras entre la realidad y la ficción, utilizando referencias cruzadas y auto-reflexividad para enriquecer la experiencia del espectador. Como señala Lauro Zavala (2003): “aunque podríamos llegar al extremo de afirmar que no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos, es necesario señalar la existencia de un conjunto de rasgos que distinguen a un corpus específico de películas, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960”

Mediante la intertextualidad, los textos se enriquecen haciendo resonar toda una serie de ecos provenientes de obras anteriores, ya sean cinematográficas, pictóricas, literarias, musicales... El espectador ve su experiencia enriquecida gracias a todo un agregado de

capas de significado y profundidad en la obra, que pasa a formar parte de un contexto mucho más amplio y complejo. La metaficción, permite mediante su juego de espejos reflexionar sobre la propia naturaleza del medio de creación artístico, los límites de la ficción y la noción de autoría de una obra. Al igual que la intertextualidad, es un recurso que enriquece la obra para el espectador, obligándole a olvidar la suspensión de la incredulidad y planteando reflexiones acerca de la naturaleza de la ficción y su relación con el mundo real.

Ambos rasgos forman parte intrínseca de la producción de Olivier Assayas *Irma Vep*, que cuenta con dos versiones: una realizada en 1996 y otra en 2022. Ambas parten de la misma premisa, las tribulaciones de un rodaje durante la producción de un remake del serial mudo francés *Les Vampires* (1915) de Louis Feuillade. La intertextualidad y la metaficción afloran aquí con la intención de reflexionar sobre la propia historia del cine y su situación cambiante como industria a lo largo de las décadas.

El presente trabajo propone un análisis de los rasgos intertextuales y metaficcionales presentes en las dos versiones de *Irma Vep*. La obra se ha escogido por la firme creencia de que en este caso ambos rasgos no son meros guiños que enriquecen el relato, sino que son una clave narrativa presente a varios niveles, necesarios para una comprensión completa de la obra.

Irma Vep se presenta como un texto fílmico que no solo rinde homenaje al clásico del cine mudo francés *Les Vampires*, sino que también se sumerge en un diálogo intertextual con ella, creando capas de significado y reflexión sobre el cine en sí mismo. A través del análisis de la película de Assayas, se explorará cómo la intertextualidad y la metaficción son empleadas para examinar cuestiones de autoría, recepción, y el proceso mismo de hacer cine. Asimismo, se examinará cómo estas técnicas narrativas permiten a Assayas trascender las convenciones narrativas tradicionales, desafiando al espectador a reflexionar sobre la naturaleza del cine y su relación con la cultura popular y el imaginario colectivo.

Para contextualizar este análisis, exploraremos el contexto histórico y cultural tanto de *Les Vampires* como de *Irma Vep*, examinando las influencias artísticas y sociales que dieron forma a estas obras. Se busca lograr un análisis detallado de ambas películas, identificando cómo la intertextualidad y la metaficción se manifiestan a lo largo de sus tramas, personajes y estilos visuales. A través de este análisis, se busca arrojar luz sobre

las estrategias narrativas y estilísticas utilizadas por Assayas para reinterpretar y dialogar con la obra de Feuillade, así como para reflexionar sobre el estado actual del cine y su relación con su propia historia.

En primer lugar, este trabajo propone un breve acercamiento teórico al origen del concepto de intertextualidad para posteriormente centrarse en su acepción concreta en el medio audiovisual y mostrar algunos ejemplos. Asimismo, se propone un acercamiento similar al concepto de metaficción.

A continuación, se presenta un repaso contextual e histórico de la producción de *Les Vampires* de Louis Feuillade, con el objetivo de comprender su importancia en la historia del cine francés y el motivo de Olivier Assayas para su elección como centro narrativo en *Irma Vep*.

En el siguiente epígrafe, se presentará un repaso del estilo y los temas del director Olivier Assayas. Luego, se realizará un análisis pormenorizado de la *Irma Vep* de 1996 y de la *Irma Vep* de 2022, atendiendo especialmente a sus rasgos intertextuales y metaficciones. Por último, se planteará un apartado dedicado a debate y conclusiones con posibles líneas a seguir en futuras investigaciones.

1.1. Objetivos

El presente trabajo tiene como principal objetivo realizar un análisis enfocado a comprender el uso de la intertextualidad y la metaficción que hacen la película *Irma Vep* (1996) y la serie *Irma Vep* (2022). Con el motivo de responder a algunas cuestiones que competen al objetivo principal, se plantean una serie de objetivos complementarios:

- Lograr definir los conceptos de intertextualidad y metaficción.
- Establecer categorías válidas para comprender de qué forma se pueden manifestar los rasgos intertextuales y metaficciones en el formato audiovisual ilustrando con algunos ejemplos.
- Establecer un contexto y repaso de la producción de *Les Vampires* (1915) de Louis Feuillade con la intención de entender su relación intertextual con *Irma Vep*.
- Aplicar todo lo anteriormente establecido al análisis de *Irma Vep*.

1.2. Metodología

Para la realización del trabajo, se ha establecido una metodología basada sobre todo en la investigación cualitativa. Se ha recurrido a una revisión bibliográfica y a una búsqueda de información en bibliotecas, catálogos, bases de datos y repositorios varios de revistas y trabajos de investigación (como Dialnet y Academia.edu) para responder a los objetivos planteados.

La parte referente al análisis de las obras se ha realizado con un enfoque cualitativo tras el visionado de las mismas basándose en las teorías de los autores italianos Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1991). Especialmente, atendiendo a lo expuesto en la sección del análisis de comunicación de un film, así como valiéndose de las categorías de intertextualidad y metaficción expuestas en este mismo trabajo.

En lo referente al análisis de la comunicación, los autores señalan cómo la película funciona como un texto que comunica mensajes, pero también como un terreno en el que se desarrolla la comunicación entre los realizadores y el público. En el apartado de regímenes comunicativos de *Cómo analizar un film*, Casetti y Di Chio exponen la idea de que cada proceso comunicativo tiene una disposición específica, expresada a través de ciertos elementos y variables recurrentes. Destacan dos disposiciones fundamentales: la comunicación referencial y la comunicación metalingüística.

La comunicación referencial se centra en la transmisión de un contenido, la presentación de un objeto o la denotación de la realidad. Aquí, el objetivo principal es "mostrar el mundo" y "ver el mundo" de manera neutral, sin mediación. La comunicación metalingüística, se enfoca en expresar el propio acto de comunicar. No tanto en mostrar el mundo, sino en mostrar cómo se muestra y se ve. Esto implica un retorno reflexivo sobre los elementos comunicativos, como el destinador, el destinatario, las relaciones entre ellos y el mensaje intercambiado.

Dentro de la comunicación metalingüística, identifican cuatro subcategorías:

La primera de ellas, la comunicación emotiva, se centra en el destinador y se caracteriza por la explicitación de un punto de vista personal desde el cual se muestran las cosas. Ejemplos incluyen obras donde el director es también el protagonista. La segunda, la comunicación identificativa, se centra en el destinatario y busca hacer coincidir su punto de vista con el de un personaje en la escena, fomentando la identificación y el

conocimiento del rol del destinatario. La comunicación fáctica, se centra en el contacto entre el destinador y el destinatario, enfocándose en explicar los nexos entre las partes o en verificar el funcionamiento de los canales de intercambio. Ejemplos incluyen momentos en los que se hace un llamado directo a la atención del espectador, como mirar a la cámara. Por último, la comunicación poética, se centra en el mensaje intercambiado, resaltando sus características estructurales y formales más que su contenido. Ejemplos incluyen obras que exhiben un cuidado formal meticuloso o una técnica virtuosa, como algunas obras de vanguardia o videoclips modernos.

Todas estas categorías pueden superponerse y entrelazarse, mostrando la complejidad de la comunicación cinematográfica y la atención privilegiada al acto mismo de comunicar sobre la realidad representada.

Hay que aclarar que el propósito no es considerar el análisis de la intertextualidad y la metaficción como herramienta única para el análisis de obras de ficción, pero como tendencias al alza dentro del cine perteneciente al posmodernismo se antoja como un enfoque de lo más interesante. El enfoque basado en estos rasgos de una obra audiovisual puede proporcionar el complemento idóneo a otras formas de análisis.

2. Intertextualidad, metaficción y sus manifestaciones en el audiovisual

Dado que el marco escogido para analizar las obras de Olivier Assayas se centra en sus rasgos de autoconciencia y dialogismo con respecto a otras obras, se hace imprescindible acercarse a una definición conceptual de estos recursos. En este apartado, se ofrece un acercamiento teórico a los términos de intertextualidad y metaficción desde la óptica de diversos autores. Asimismo, también se establece una categorización de los distintos modos en los que ambos recursos pueden manifestarse en el audiovisual.

2.1. Intertextualidad

El origen del concepto de intertextualidad proviene del viraje de las disciplinas académicas del ámbito de las humanidades hacia el posestructuralismo. En su ensayo *La muerte del autor*, Roland Barthes (1994) describe el texto de la siguiente forma:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (p. 67)

Aunque Barthes no utiliza la palabra intertextualidad, su concepción del texto como un mosaico alusivo que contiene otros textos anteriores, será el mismo germen del que partirá Julia Kristeva, la primera en acuñar el término. Kristeva, tomando las teorías formuladas por el crítico literario Mijaíl Batjín, dice que “todo texto se construye como mosaico, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1981, p.190).

A partir de lo anterior, podríamos entender la intertextualidad como la relación que un texto mantiene con otros textos anteriores o contemporáneos, ya sea de forma explícita o implícita. Así, ningún texto sería completamente original y único, sino que se construiría sobre otros anteriores que le serían necesarios para significarse por completo. Esto último, conecta directamente con el papel que juega el espectador a la hora de interpretar la obra, ya que su conocimiento de las referencias que un texto hace de otro determinarán por completo su interpretación. Pilar López Mora (2007) señala la importancia que juega el papel del receptor en relación con la intertextualidad:

Es imprescindible recordar que son actos comunicativos intencionales en los que el proceso inferencial adquiere una relevancia especialmente valorada pues se da al receptor un papel activo en la deducción de los contenidos implícitos, incluyendo la alusión a otros tipos de discurso a través de los cuales también se pretende comunicar algo. (p. 51)

De forma similar, Umberto Eco también hace alusión al papel del lector a la hora de interpretar la intertextualidad. En su ensayo *Sobre la literatura* se queja de lo que él llama “mal lector” en alusión a aquellos lectores tan obsesionados con la identificación de las ideas del autor y su identificación con alguno de los personajes que son incapaces de apreciar la ironía intertextual de una obra (Eco, 2005). Barrada (2007), también alude a lo mucho que puede variar la interpretación de un lector a otro según su conocimiento, pudiendo este en algunas ocasiones desbordar el conocimiento del autor del propio texto. Todo esto, situaría a la intertextualidad en un punto medio interpretativo que tendría en

cuenta tanto la intencionalidad del autor como figura que utiliza de forma consciente la intertextualidad, como la perspectiva del texto alimentado inconscientemente por referencias de su ámbito sociocultural que pueden ser interpretadas por el receptor. Según lo explica Kristeva (1981), la intertextualidad vendría a reemplazar a la intersubjetividad, porque el significado de un texto ya no sería algo solo transferido entre escrito y lector, sino que sería algo mediado por el diálogo establecido entre múltiples textos.

Linda Hutcheon, que ha centrado sus investigaciones en la intertextualidad a través de la parodia como homenaje a un autor anterior, también subraya la necesidad del lector de reconocer los trazos intertextuales para que el proceso cobre sentido. Además, teoriza también que la intertextualidad es una manifestación formal de la búsqueda por parte del lector de cerrar una brecha entre pasado y presente, y a su vez un intento de reescribir el pasado en un nuevo contexto (Hutcheon, 1988).

Un intento por clasificar las distintas manifestaciones del fenómeno de la intertextualidad fue llevado a cabo por Gerard Genette (1982), que rebautiza el concepto como transtextualidad. En su libro *Palimpsestos*, el teórico francés divide el fenómeno de la intertextualidad en cinco categorías. La primera categoría, que recibe el propio nombre de intertextualidad, hace referencia a la relación de co-presencia que se da entre dos o más textos manifestándose a través de la cita, el plagio o la alusión. La segunda categoría es la paratextualidad, que hace referencia a la relación que establece el cuerpo de un texto con elementos periféricos como su título, subtítulo, epígrafes, prólogos, notas al pie o ilustraciones. La tercera categoría, la metatextualidad, se entiende como el comentario que un texto realiza sobre otro sin siquiera citarlo o mencionarlo; es una relación de comentario crítico. La architextualidad supone la cuarta categoría, y refiere a la relación que establece un texto con otro según el género o subgénero al que pertenece.

Por último, Genette (1982) describe una última categoría de relación transtextual, la hipertextualidad. En esta categoría la relación queda establecida entre un texto B, al que llama hipertexto y un texto A, el hipotexto. El texto B sería derivativo del A mediante un proceso directo o indirecto de transformación o imitación. Si el hipertexto se produce por transformación, lo hace mediante la parodia, el travestismo o la transposición. Si se produce por imitación, lo hace mediante el pastiche, la caricatura o la continuación. Los ejemplos de este tipo de transtextualidad incluyen casos como el de *La Eneida* de Virgilio o *Ulises* de James Joyce, ambas hipertextos de *La Odisea* (su hipotexto) producidos por transformación transpositiva.

<i>Intención</i> <i>Relación</i>	<i>Lúdica</i>	<i>Satírica</i>	<i>Seria</i>
<i>Transformación</i> El nuevo texto se aparta del texto base.	<i>Parodia</i>	<i>Travestimiento</i> <i>Transformación de estilo, degradante.</i>	<i>Transposición</i>
<i>Imitación</i> El nuevo texto se acerca al texto base.	<i>Pastiche</i>	<i>Caricatura</i> <i>Imitación satírica</i> <i>("Charge", "a la manera de...")</i>	<i>Continuación</i> <i>Imitación seria</i> <i>(Prolonga o complementa)</i>

Imagen 01 Esquema de la relación Hipertextual de Genette. Fuente: (Entre textos Teoría Literaria, 2010) Recuperado de <https://entretextosteorialiteraria.blogspot.com/2010/02/los-estudios-sobre-la-narratologia.html>

La investigadora María Jesús Martínez Alfaro (1996) señala como al contrario que en los acercamientos de Kristeva y Barthes, Genette se centra específicamente en los textos literarios. Sin embargo, algunas categorías de Genette continúan siendo útiles y precisas aplicadas al ámbito audiovisual, y serán posteriormente recogidas y expandidas por teóricos como Robert Stam, como se recoge en el siguiente epígrafe. Para efectos de este trabajo, “texto” se entenderá bajo las definiciones de Barthes y Kristeva no como un conjunto de enunciados escritos sobre un papel, sino como el resultado de un proceso de producción artística derivado del proceso creativo. Esto incluye música, videojuegos, cine, series de televisión...

2.2. La intertextualidad en el audiovisual

La popularización de la intertextualidad como paradigma del análisis fílmico surge en paralelo al auge de las teorías posestructuralistas aplicadas en la literatura. En parte, se edifica como una respuesta a los planteamientos del análisis textual, que había recibido críticas como las de Jacques Aumont y Michel Marie (1990) por su modo de análisis reduccionista y por obviar el contexto y la recepción del film. La intertextualidad también se revelaba como superior a la teoría de los géneros por su carácter activo a la hora de situar los textos y discursos frente a la pasividad del género, y por no limitarse solamente a un medio y permitir establecer relaciones con otras disciplinas artísticas (Stam, 2001).

Botella y Méndez (2020) señalan el caso de la intertextualidad en el audiovisual como especialmente rico y complejo al poder producirse intertextos tanto en el canal visual como en el acústico. Así, mediante la imagen se pueden notar intertextos representados a través de escenas, objetos, vestuario, escenografía, o incluso la propia elección de planos y montaje. En el canal acústico, los mismos diálogos o la música pueden manifestarse también como intertextos.

Por ilustrar con un ejemplo, la intertextualidad en *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997) es notoria a varios niveles. La película, se ambienta en los 70 y contiene algunas semejanzas visuales con el cine del *New Hollywood*, así como también a producciones pornográficas de la época del estilo de *Garganta Profunda*. Asimismo, algunas elecciones estilísticas y de estructura narrativa acercan la película al cine de Martin Scorsese. *Boogie Nights* construye relaciones intertextuales notorias en elementos como la trama de auge y caída o su expositivo plano secuencia inicial, que conecta con el plano secuencia del restaurante en *Goodfellas*.



Imagen 02. Comparativa de planos de *Goodfellas* (izquierda) y *Boogie Nights* (derecha). Fuente: *Goodfellas v Boogie Nights comparison*. Fuente: (Scorsese, 1990) y (Anderson, 1997)

Retomando las categorías propuestas por Genette, Robert Stam (1999) formula una propuesta para adaptarlas al ámbito fílmico:

Así, la categoría de intertextualidad propuesta por Stam pasaría a entender la cita como el inserto de un clip de una película en otra. Un ejemplo sería el montaje de besos recortados de películas que aparecen en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), que incluye clips de películas como *The Stagecoach* (John Ford, 1939) o *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946), entre muchos otros.

La alusión sería una evocación verbal o visual de otra película, como la mención explícita que se hace en *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) a *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955). La utilización de un determinado actor para interpretar a un personaje podría ser también un ejemplo de alusión al buscar la identificación del mismo con un determinado mensaje. Por ejemplo, la elección de Michael Keaton como protagonista de *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (Iñárritu, 2014) buscándose la identificación de este con la de un actor en decadencia después de interpretar a un superhéroe en lo que supone una crítica al subgénero (Keaton encarnó a Batman en las películas de Tim Burton). También una técnica cinematográfica o un determinado plano

podrían constituir alusiones, como el plano secuencia de *Boogie Nights* que alude a Martin Scorsese al que se ha hecho referencia anteriormente en este trabajo.

En cuanto al plagio, que requiere de una intencionalidad expresa, se encontraría cuando se da la presencia literal de un texto en otro sin querer referir directamente su origen. Este proceso depende de la intencionalidad, y aunque es algo más difícil de distinguir de la mera alusión, se da en casos como el de *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) y *Réquiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000) donde Aronofsky utilizó planos calcados de escenas de *Perfect blue* (Satoshi Kon, 1997) negando posteriormente que fuera una influencia.



Imagen 03 Comparativa de planos de *Réquiem por un sueño* y *Cisne negro* con planos de *Perfect Blue*. (Fuente: *Cinéfilos del mundo*, 2020)

Stam añade otras categorías de intertextualidad adicionales a la de Genette. La intertextualidad de celebridades, que Stam define como “situaciones cinematográficas en que la presencia de una estrella de cine o televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural” (Stam et al. 99, p. 236) como en el caso de David Bowie en *Christiane F.* (Uli Edel, 1981). La intertextualidad genética, referiría a la evocación que produce la presencia de hijos de actores famosos como Maya Hawke o Copper Hoffman de la figura de sus padres. También añade Stam la intratextualidad como una alusión de una película a sí misma a través de motivos recurrentes, autocita como un autor

citando uno de sus anteriores trabajos o a sí mismo, e intertextualidad falsa o pseudointertextualidad cuando en un texto se hace referencia a textos que solo son reales en la diégesis. Por ejemplo, la serie western *Bounty Law* en *Once Upon a Time in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019).

Stam define la paratextualidad como todas aquellas cuestiones que funcionan en los márgenes del texto oficial. Versiones extendidas de películas o *director's cut*, entrevistas previas, declaraciones del director o todo conocimiento del producto que el público pueda conocer de antemano. Toda fuente externa a la diégesis que pueda condicionar de algún modo la lectura del texto. Al permanecer fuera de la diégesis, también el título de una película o su secuencia de créditos podrían ser elementos paratextuales.

Para la metatextualidad, la relación crítica que tiene un texto con otro pudiendo comentarlo de forma explícita o meramente evocado, Stam pone como ejemplo la relación que puede plantear una película a la tradición de su género. Ejemplo de ello sería la relación crítica que establecen películas como *The Big Lebowski* (Joel Coen & Ethan Coen, 1998), *Inherent Vice* (Paul Thomas Anderson, 2014) o *Under the silver lake* (David Robert Mitchell, 2018) en su representación de figuras detectivescas poco convencionales con respecto a sus referentes del cine negro clásico. Stam refiere esta categoría como difícil de distinguir de la hipertextualidad.



Imagen 04 Jeff Bridges como el El Nota en *The Big Lebowski*. Fuente: (Coen, 1998)

En la architextualidad, que sirve para definir la adscripción de un texto a un determinado género o subgénero, el planteamiento sería de fácil traducción al audiovisual y no cambiaría demasiado con respecto a la categoría de Genette. Por ejemplo, la película *Last night in Soho* (Edgar Wright, 2021) trazaría nexos claros con el subgénero del *giallo* o una película como *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) cuyos elementos y temática remiten a toda una tradición genérica, se adscribiría en la ciencia ficción.



Imagen 05 Fotograma de la película de ciencia ficción *Arrival*. Fuente: (Villeneuve, 2016)

La hipertextualidad, que haría referencia a la relación que establece un texto (el hipertexto) con respecto a otro anterior (el hipotexto) al que de alguna forma transforma, sería según Stam una de las categorías que más juego darían en el análisis fílmico.

Para empezar, cualquier adaptación cinematográfica de una novela ya constituiría, por ejemplo, una relación entre hipotexto (novela) e hipertexto (adaptación). Las operaciones de transformación del texto se podrían dar mediante los diversos procesos establecidos por Genette tanto a un solo texto como según la concepción expansiva de Stam a toda una tradición genérica. Así, tendríamos ejemplos de transformación paródica como *Shaun of the dead* (Edgar Wright, 2004) con respecto al cine de zombis o *Top Secret!* (Abrahams, et al., 1984) con respecto al cine de espías. Una gran parte de la filmografía de Quentin Tarantino funcionaría a través del pastiche, como en *Kill Bill* (2003) donde imita estilísticamente géneros como el del cine de artes marciales o el spaghetti western. La relación dialógica que establece *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) con la obra del

francés Jacques Demy en su utilización de la música, estilo visual y su foco narrativo participarían de una relación hipertextual por transposición. Remakes, secuelas y reboots podrían estar entre la transposición y la continuación dependiendo de cuanto se alejasen de su hipotexto. Nada impide que un hipertexto pueda tener más de un hipotexto. Stam señala también la importancia que juega el conocimiento del espectador en el proceso de la intertextualidad afirmando que “son desviaciones calculadas hechas para ser apreciadas por entendidos con capacidad de discernimiento” (1999, p. 239).



Imagen 06 Comparación entre escenas de *Les Parapluies de Charnbourg* (1964) y *La La Land* (2016). Fuente: (Demy, 1964) y (Chazelle, 2016)

Es importante señalar que todas estas categorías expuestas no son excluyentes, pueden darse simultáneamente y en la mayoría de casos se entremezclan y participan de varios tipos de intertextualidad a la vez.

2.3. La metaficción

La tendencia de la metaficción, también conocida como reflexividad o autorreferencialidad, suele asociarse al igual que las teorías intertextuales a la posmodernidad. Aunque es cierto que se pueden rastrear ejemplos tempranos en obras como *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes (1605-1615) o *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Lawrence Sterne, 1759), que incluyen a un protagonista lector y uno escritor respectivamente, no es hasta la posmodernidad donde la práctica logra una mayor popularidad (García Landa, 2014).

El prefijo meta- proviene del griego, y una de sus acepciones es “acerca de”. Así, el término metaficción se podría entender como ficción acerca de la propia ficción, ese tipo de ficción que reflexiona sobre los propios procesos que le dan lugar. El primero en acuñar el término es William H. Gass (1970), que en el ensayo *Fiction and the figures of life*, lo utiliza justamente para reflexionar sobre las tendencias que estaban siguiendo autores como Borges a la hora de escribir ficción interesada en mostrar los propios mecanismos de la creación literaria.

Patricia Waugh propone la que probablemente es la definición más expansiva y precisa: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1984, p. 2). Esta definición, señalaría la metaficción no solo como ficción sobre la ficción, sino que como en el caso de la intertextualidad, se apunta la necesidad por parte del receptor de interpretar la obra en una determinada clave. En este caso, esto tiene que ver con las preguntas que plantea la ficción reflexiva sobre su condición de artificio y cuan alejada se encuentra de la realidad.

2.4. La metaficción en el audiovisual

Al igual que en el caso de la intertextualidad, los orígenes de la metaficción hacen referencia a la literatura, pero no tarda en adaptarse también al cine. Robert Stam (1985) señala sobre la práctica de la reflexividad que esta pretende desmitificar el cine al hacernos conscientes de los medios, los códigos y el trabajo de sus significantes. Descripción que subrayaría una vez más el papel preponderante que juega el espectador a la hora de reflexionar sobre el juego que se establece entre realidad y ficción.

Según Gerstenkorn (1987), el metacine se puede dividir en dos categorías: reflexividad fílmica y reflexividad cinematográfica. La fílmica sería aquella que reflexiona sobre la historia del cine, referentes anteriores o tradiciones genéricas. Esto convertiría a esta categoría en un derivado de la intertextualidad que ya ha sido explicada en el epígrafe de la intertextualidad en el audiovisual. La reflexividad cinematográfica, por otra parte, incluiría aquellas películas que comprenden los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográfica o que hacen uso de procesos que rompen la diégesis de la película.

Numerosos autores han tratado de clasificar el fenómeno analizando las distintas estrategias metaficcionales más comunes en la práctica de esta técnica narrativa. A partir

de las categorías de reflexividad que quedan fuera de la intertextualidad, se presenta una propuesta de taxonomía sobre reflexividad cinematográfica basada en los trabajos de Tello (2014) y Canet (2014) que se detalla a continuación:

Tello (2014) propone varios tipos de reflexividad cinematográfica posibles. El primer tipo de reflexividad propuesta por Tello señala aquellas producciones centradas en desvelar cómo funciona el proceso de realización de un film. Algunas propuestas de este estilo han encontrado especialmente fecundo el tema del paso del cine mudo al sonoro con una tradición que comenzó con la mirada optimista de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) y ha continuado hasta nuestros días con propuestas más agri dulces como la reciente *Babylon* (Damien Chazelle, 2023). También entrarían en esta categoría películas que relatan la dificultad de llevar a cabo una producción fílmica como *Living in oblivion* (Tom DiCillo, 1995) o *La Nuit Américaine* (François Truffaut, 1973).



Imagen 07 Fotograma de *La nuit Américaine* (1973). Fuente: (Truffaut, 1973)

La segunda categoría de reflexividad propuesta por Tello alude a la utilización del lenguaje cinematográfico fuera de la diégesis como reflexión sobre la propia naturaleza de la película de un modo más experimental. La reflexión en este caso tendría que ver con cómo la película utiliza el lenguaje cinematográfico de una forma no convencional subrayando su condición de artificio. Estos cuestionamientos al cine desde su propio lenguaje se encuentran presentes en películas de Jean Luc-Godard como *Le Mépris* (1963) donde se aplican filtros rojos y azules a la imagen para acentuar el carácter del cine como artificio. También en *Bande à part* (1964), que contiene una escena donde los personajes deciden guardar un minuto de silencio y la película se queda completamente sin sonido.

La última categoría propuesta por Tello, aludiría a aquellos textos que utilizan el mundo del cine o alguno de sus elementos como un añadido puramente contextual. Por ejemplo, la película de los hermanos Coen *Barton Fink* (1991) que tiene por protagonista a un guionista o *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) que sucede en los Ángeles y tiene a una aspirante a actriz como una de sus protagonistas.

Tomaremos otras tres categorías de Canet (2014) que sumadas a las de Tello dan como resultado una clasificación bastante completa del fenómeno. La primera queda recogida bajo el concepto de “idealización sistemática”. Este tipo de reflexividad, referencia a aquellos casos en los que dentro de una película los personajes cruzan entre las lindes de realidad y ficción; esto puede darse de forma bidireccional. En *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924) el protagonista es un proyccionista que se introduce en la película que proyecta. En *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985) se da el caso contrario y es un personaje de ficción el que atraviesa la pantalla yendo a parar al mundo real.



Imagen 08 Buster Keaton introduciéndose en una ficción en *Sherlock Jr.* Fuente: (Keaton, 1924)

Una segunda categoría tendría que ver con la ruptura de la llamada cuarta pared. Esta categoría comprende las apelaciones que se dirigen de una forma u otra al espectador. Ejemplos incluyen desde meros guiños como un narrador que interpela directamente al público, caso del protagonista de *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), hasta personajes contruidos por entero bajo el conocimiento de su condición de producto ficticio, caso de *Deadpool* (Tim Miller, 2016).

Una última categoría se ampararía bajo el término *mise en abyme* o “puesta en abismo”. Esta hace referencia a todas aquellas ficciones que contienen representaciones de sí mismas dentro de sí mismas. Suelen tener una estructura especular que subraya especialmente el reflejo que la película proyecta sobre sí misma narrativamente. Son películas que no hablan solo del proceso de producción de una película, sino también de cómo una idea se materializa y toma forma. Aquí, entrarían casos como el de *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) donde la trama de la película, un guionista que pretende adaptar el libro *El ladrón de orquídeas* de Susan Orlean, termina por ser también la propia adaptación. Un juego especular similar se da en *8 ½ (Otto e mezzo)* (1963) de Federico Fellini, donde la película que está intentando llevar a cabo el protagonista del film, un director frustrado por un bloqueo creativo, es la misma a la que alude el título de la película. Y es que todo no es más que un juego especular en el que la película representa la propia vida de Fellini y sus intentos por realizar la que sería su película número 8 y ½. Estas propuestas suelen incluir este tipo de adiciones autoficcionales que subrayan todavía más esa estructura de espejo al fundir la vida del creador con la ficción representada. Lo vemos por ejemplo en *All that jazz* (1979), donde Robert Fosse traspone su propia vida o en *Bergman Island* (2021) donde Mia Hansen-Love utiliza trasuntos de ella y su expareja, Olivier Assayas, para reflexionar sobre la creación y las relaciones de pareja. En estos casos, el texto se convertiría ya no solo en una reflexión sobre crear ficción, sino también en una declaración acerca de la relación del autor con su propia obra.



Imagen 09 Macerillo Mastroianni caracterizado como Federico Fellini en *8 ½* Fuente: (Fellini, 1963)

Todas estas categorías, al igual que como sucedía en el caso de la intertextualidad, no resultan excluyentes y en muchas ocasiones aparecen de forma conjunta. Según Patricia Waugh (1984):

Metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'. (p. 6)

Por tanto, es esperable que un ejercicio de reflexividad también este revestido con múltiples elementos metadiscusivos expresados también en elementos como los propios diálogos.

3. *Les Vampires*

Una vez establecidas las definiciones y rasgos manifiestos en la intertextualidad y la reflexividad audiovisuales y habida cuenta del papel dialógico que se establece entre los distintos textos, resulta imprescindible un acercamiento al serial mudo *Les Vampires*. La profundización en el contexto de producción de la obra de Louis Feuillade nos ayudara a comprender el comentario metaficcional que realizan ambas *Irma Vep* sobre el estado actual de la industria cinematográfica en contraposición a la situación del cine francés de inicios de siglo. Por otro lado, el conocimiento de algunos detalles del texto base o hipotexto de *Irma Vep* son capitales para una correcta identificación de sus rasgos intertextuales y la intención de los mismos.

3.1. Contexto histórico del cine francés (1900-1918) y génesis del serial

A finales del siglo XIX el cine apenas acababa de nacer y era considerado todavía un espectáculo de barraca de feria, pero sus posibilidades como industria no tardarían en ser exploradas. En 1896, Charles Pathé fundó junto a sus hermanos la Société Pathé Frères con la visión clara de edificar un entramado industrial competitivo que terminaría por situar a Francia como líder mundial en producción y distribución cinematográfica (Fournier Lanzoni, 2015). En un inicio, la compañía basó su modelo en la producción masiva de películas para su posterior venta, pero no tardaron en expandirse y monopolizar todos los aspectos de la industria cinematográfica. Para 1907, Pathé iniciaba una tendencia a la integración vertical que dominaría la industria del cine durante algunos años basándose en el dominio de la producción, la distribución y la exhibición en salas.

Con Pathé, el cine pasa de mero espectáculo a industria. De tal forma, su producción también comienza a organizarse industrialmente y contratan a realizadores y técnicos que trabajan a sueldo en sus estudios. Sus salas de exhibición se multiplican por Europa y Estados Unidos y logran llegar hasta Japón y Australia. Aunque Pathé suponga el ejemplo más exitoso y destacable de la situación privilegiada que experimentaba Francia con respecto a la producción de cine en la época, no será la única productora que atestigua la hegemonía del país con Gaumont imitando el mismo modelo (Abel, 1998).

El cine como industria no era lo único que estaba evolucionando en aquella época. En el plano artístico y creativo, el cine galo experimentará una serie de cambios igualmente significativos. A este periodo se lo asocia tradicionalmente con la consolidación de los géneros y el intento del cine por alejarse del espectáculo popular a través del movimiento del Film D'Art.

Ferdinand Zecca, uno de los principales directores de la compañía Pathé, comenzará a introducir en sus películas temas de carácter escabroso y popular en un medio que hasta entonces estaba dirigido a todos los públicos. Producciones como *Historie d'un crime* (Zecca, 1901) marcaron un cambio significativo en el enfoque temático, atrayendo la atención del público hacia temas más adultos y complejos. Como señala Román Gubern (2014):

El realismo, en su forma más primaria y epidérmica, es lo que tienta a Zecca, cuyo mérito sin par es el de haber llevado al cine la cantera temática popular, picoteando en esos temas “fuertes” que galvanizan a las masas, compendio de miserias humanas, taras biológicas y dramas sociales, en su visión más periférica y esquemática, que degrada el naturalismo artístico para convertirlo en folletín social. (p.55)

La tendencia a los argumentos de corte escabroso fue rápidamente adaptada por Gaumont, que adoptó el formato serial para contar sus historias. El serial surgió durante la década de 1910 arraigando simultáneamente en Francia y Estados Unidos. Compuestos por múltiples episodios, debido a la larga duración de algunos se puede considerar que el serial constituye una instancia intermedia entre los formatos cortos y el todavía poco frecuente largometraje (Thompson y Bordwell, 2019).

El formato, copiaba las estrategias narrativas del folletín interrumpiendo el final de sus episodios en un momento de tensión dramática para buscar que el lector quisiese seguir

leyendo. Aplicado al cine, los espectadores volvían a las salas periódicamente para ver la siguiente entrega. El primer serial estadounidense fue *The adventures of Kaithlyn* (Francis J. Grandon, 1913) al que siguió en éxito y temática *The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier, 1914) producido por Pathé. Estos seriales, tenían tramas construidas en torno a protagonistas femeninas descritas como valientes que se enfrentaban a tramas descabelladas, lo cual terminó por crear el arquetipo de la *serial queen* (Thompson y Bordwell, 2019).



Imagen 10. La serial queen Pearl White en *The Perils of Pauline*. Fuente: (Gasnier, 1914)

En Francia, Louis Feuillade dirigió para Gaumont algunos seriales de corte criminal de especial éxito como *Fantomas* (1913) y la propia *Les Vampires* (1915). Los seriales de Feuillade fueron especialmente apreciados por el público. La influencia del formato llegó a extenderse hasta Alemania con producciones como *Homunculus* (Rippert, 1916).

Hacia la década de 1920, el serial va perdiendo importancia y es relegado a un entretenimiento de segunda de producción poco costosa. El género volverá a experimentar de forma breve un auge con el paso al cine sonoro, y quedará posteriormente relegado al formato televisivo tras la aparición del medio (Gubern, 2014).

Las dinámicas de innovación y dominio comercial marcarán el cine francés hasta 1918, cuando el final de la Primera Guerra Mundial provoque un cambio en la industria cinematográfica y la hegemonía de la producción recaiga sobre Estados Unidos. Aun así, el cine francés seguirá experimentando periodos cinematográficos especialmente ricos reflejados en sus movimientos vanguardistas y el movimiento de la *nouvelle vague*.

3.2. Producción de Les Vampires

Estrenada entre noviembre de 1915 y junio de 1916, *Les Vampires* es un serial mudo de 10 episodios que suman en total una duración de más de 7 horas. Su director, Louis Feuillade, ya había adquirido destreza dirigiendo *Fantômas* (1913), un serial con el que compartía algunos elementos temáticos como la fascinación por los personajes femeninos y la intriga criminal. La trama del serial gira en torno al grupo criminal de "Los vampiros", una especie de grupo terrorista que siembra el caos secuestrando, asesinando y robando.

Les vampires se ambienta en un París de la Belle Époque fuertemente influenciado por el contexto de la Primera Guerra Mundial. La serie combina escenarios llenos de opulencia que incluyen salones burgueses con tramas que involucran bombas, robos, sesiones de espiritismo o hipnosis. El mundanal y corriente mundo parisino se contrapone con las ansiedades proyectadas en un momento histórico de conflicto (Abel, 1987).

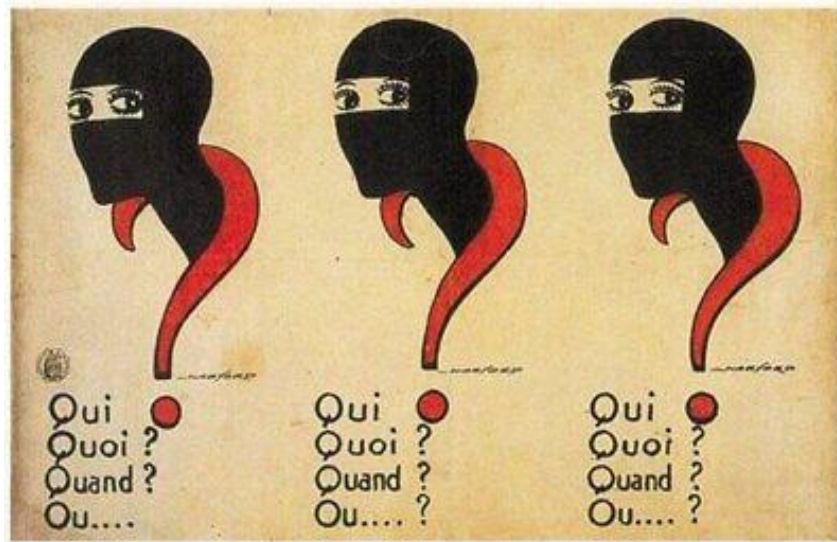


Imagen 11 Cartel promocional de *Les Vampires*. Fuente: Wikipedia

La Primera Guerra Mundial hizo que las condiciones de producción del serial fueran adversas. La precariedad de la producción es notoria en el uso de una dirección estática con abundancia de planos fijos, así como en la reutilización de escenarios y el uso de imágenes de archivo para algunas escenas que contenían explosiones (Bob the Caretaker, s. f.). *Les vampires* también se rodó sin un guion fijo, improvisando escenas con hojas llenas de anotaciones como punto de partida. Esta improvisación llevó a tramas a veces incoherentes, con arcos argumentales abandonados a medio camino y giros forzados en la trama que no dejan de subrayar los nexos que comparte con las revistas *pulp* de la época en las que se inspira.

Aunque el protagonista del serial es Philippe Guerande, un periodista decidido a detener a “Los Vampiros”, el personaje más icónico del serial es sin duda alguna Irma Vep, interpretada por la acróbata Musidora. El nombre del personaje es un anagrama de la palabra “vampire”, y aunque en el serial no aparece ningún vampiro en el sentido tradicional de la criatura mitológica chupasangre, sí que se la puede relacionar directamente con el arquetipo de las *vamps*. Un arquetipo que funciona como una especie de versión temprana de la *femme fatale* caracterizada por su seductora belleza y su naturaleza intrigante y peligrosa: “Es la mujer objeto hecha para el placer que se alimenta de la sangre, en sentido figurado de los hombres, y cuyas características primordiales son el impulso destructivo de sed de violencia y poder, además de provocar un desencadenamiento fatídico” (Díaz Mateos y Mojarro Zambrano, 1998).

El personaje de Irma Vep, viste un ceñido atuendo negro y porta una máscara que cubre parcialmente su rostro, ambos símbolos de esta dualidad de atractivo y amenaza. La figura de Irma Vep constituye uno de los elementos más representativos del serial *Les Vampires* contribuyendo especialmente al mito del vampiro y al desarrollo del arquetipo de la mujer fatal en la cultura popular.



Imagen 12 Musidora como Irma Vep. Fuente: Cinemateque France

En cuanto a su recibimiento, aunque el serial fue relativamente exitoso entre el público, Román Gubern (2014) señala el disgusto hacia los seriales de corte criminal que expresan críticos como Louis Delluc, el cual se refiere a los mismos como “abominaciones

folletinescas”. Otros críticos de la época reconocieron también el talento de Feuillade como director, pero criticaron lo inmoral de la temática escogida:

That a man of talent, an artist, as the director of most of the great films which have been the success and glory of Gaumont, starts again to deal with this unhealthy genre [the crime film], obsolete and condemned by all people of taste, remains for me a real problem. (Citado en *The Innovators 1910-1920: Detailing The Impossible*, 1999)

A pesar de todo, como señala Richard Abel (1987) los seriales de Feuillade en su carácter popular seguían apuntando a una sensibilidad cultural superior del cine comercial francés frente a otros como el americano. La película fue bien recibida en los círculos surrealistas, donde apreciaron su carácter provocador y su atmósfera donde lo real se combinaba con aspectos fantásticos. Aunque la llegada del sonoro relegó temporalmente la película al olvido, cineastas de la *nouvelle vague* como Alain Resnais, François Truffaut y Jean-Luc Godard mostraron su admiración hacia el serial contribuyendo a su posterior aprecio. Esta influencia posterior, resalta la relevancia perdurable de *Les Vampires* y su contribución al desarrollo del cine francés como un medio de expresión artística innovador y experimental.

4. Olivier Assayas

Nacido en Francia en 1955, la vinculación de Olivier Assayas con el mundo del cine es temprana. El padre de Olivier es Raymond Assayas, alias Jacques Rémy, guionista y director de cine francés. Antes de trabajar en el mundo del cine, Olivier Assayas se desempeñó como crítico para *Cahiers du cinema*, la famosa revista cinematográfica francesa de la cual en los años 50 salieron numerosos directores de cine pertenecientes al movimiento de la *nouvelle vague*.

El trabajo de Assayas en el mundo del cine comenzó a mediados de los años 80 como guionista de la película *Rendes-vous* (1985) de André Techiné. Poco después debutó con *Desordre* (1986), su primer largometraje. Las películas más tempranas de Assayas lo sitúan como heredero directo de cineastas de la *nouvelle vague* como François Truffaut. Películas como *Desordre* (1986), *L' Enfant de l'hiver* (1989) o *L' Eau froide* (1994) abordan temas como la juventud, la búsqueda de identidad y las relaciones humanas de manera íntima y realista. (Le Gac, 2006)

Assayas irá paulatinamente abandonando esta vertiente más próxima a lo íntimo y en 1996 iniciará una nueva etapa atravesada por la reflexión sobre la naturaleza de las imágenes. Toda esta etapa está también motivada en parte por reflexiones sobre la autoría y la originalidad en relación con el peso que proyectan los cineastas de la *nouvelle vague* sobre el nuevo cine francés. Películas como *Irma Vep* (1996), *Demonlover* (2002), *Sils Maria (Clouds of Sils Maria)* (2014), *Personal shopper* (2016) o la serie *Irma Vep* (2022) no tienen miedo de aunar elementos de la cultura pop con la alta cultura para reflexionar sobre como la virtualidad y la globalización han afectado a la forma en que percibimos las imágenes. Todas estas ideas relacionadas con la crisis de las imágenes quedan expresadas en un ensayo sobre el estado del cine que el propio Assayas escribió para la revista *Sabzian*:

We don't see everything, but we have access to almost everything, free of charge even; cinephilia has dissolved into a multitude of conflicting cliques, each organized around one fragment of one glorious past, to the extent that even its symbolic value continues to diminish. There are still films, often very good ones too – more good films are made today than at any other time - whose stakes play out on an *ad hoc* basis: will it win the Oscar, the Palm, the Lion, the Bear, will it be nominated? While filmmakers as auteurs are fading. Who today knows how to follow the thread of an oeuvre, to understand what is at work in an artist's search, however senseless and futile? It's all about this film right here, and after that everything starts all over again. In the digital fragmentation and its dilution of theoretical pertinence today, the entire legacy of auteur cinephilia is pretty much called into question. (Assayas, 2020)

Las mismas ideas apocalípticas son las que utiliza Ángel Quintana (2019) para hablar de toda la obra de Assayas bajo el nexo de lo que el bautiza como “el fin de un mundo”. En las películas de Assayas, este "fin de un mundo" puede manifestarse de diferentes maneras: puede ser el fin de una era cultural o social, el fin de una forma de vida, el fin de ciertos valores o creencias, o incluso el fin de la propia identidad individual. Esta visión pesimista del mundo se refleja en la exploración de temas como la alienación, la pérdida de la identidad, la desconexión entre las personas y la sociedad, y la disolución de las fronteras entre lo real y lo virtual. La obsesión de Assayas con “el fin de un mundo” parece una respuesta a los rápidos cambios tecnológicos y culturales de la era contemporánea. En un mundo cada vez más globalizado y digitalizado, Assayas parece

estar reflexionando sobre cómo estas transformaciones afectan nuestras vidas, nuestras relaciones con las imágenes y nuestra percepción del mundo que nos rodea.

5. Análisis de *Irma Vep* (1996) e *Irma Vep* (2022)

En este apartado, se procede al análisis de la película *Irma Vep* (1996) y la serie de 2022 del mismo nombre. Ambas obras, como ya se ha avanzado, están construidas en torno a distintas manifestaciones de metaficción e intertextualidad que enriquecen su narrativa y profundizan en sus temas. En ambos casos se parte de un mismo hipotexto, *Les Vampires*, para la elaboración de dos hipertextos que resignifican a su original. Incluso el elemento paratextual que constituye el título de ambas ya anuncia su intertextualidad al vincularlas claramente con el personaje más icónico del serial de Feuillade, Irma Vep.

Abordar ambas versiones desde esta óptica nos permite no solo explorar las formas en que se reinventa y se reinterpreta el material original, sino también descubrir cómo ha evolucionado la visión de Olivier Assayas con el tiempo. A lo largo de este análisis, examinaremos cómo cada versión utiliza la intertextualidad y la metaficción para construir su propio mundo narrativo y reflexionar sobre el cine como medio de expresión artística.

5.1. Análisis de *Irma Vep* (1996)

La idea inicial tras *Irma Vep* proviene de un proyecto conjunto de 1990 de Oliver Assayas junto a los directores Claire Denis y Atom Egoyan. El proyecto, que finalmente no llegó a realizarse se basaba en crear una antología en la que cada director contaría con un segmento en el que la premisa partía de una mujer extranjera registrándose en un hotel francés. Olivier Assayas, tras conocer a la actriz Maggie Cheung, había comenzado a perseguir la idea de realizar una película con ella, y elaboró para su fragmento un escenario en el cuál una actriz de Hong Kong venía a Francia para rodar una película.

A Assayas, le habían propuesto algunos años antes realizar un remake de *Les Vampires* de Feuillade para la televisión, así que influido por aquella idea decidió que el personaje que interpretaría la actriz hongkonesa sería el de Irma Vep. A pesar de la cancelación del proyecto conjunto, Assayas, que seguía obsesionado con la idea se encerró a escribir un guion durante nueve días que terminaría siendo el de *Irma Vep* estrenada en 1996 (Zeigeist Films, 1997).

El argumento de *Irma Vep* gira en torno a las dificultades que entraña el rodaje de un *remake* plano por plano para la televisión de *Les Vampires* de Feuillade. Bajo esta premisa, se presenta uno de los temas centrales de la película con una pregunta formulada varias veces a lo largo del metraje por el personaje de Zoé (Nathalie Richard), la diseñadora de vestuario del *remake*. La pregunta no es otra que: ‘¿Qué sentido tiene hacer algo que ya se ha hecho?’ Aunque la premisa de *Irma Vep* probablemente pudiera resultar risible o incluso paródica en su momento, la tendencia a hacer remakes idénticos al original fue algo que paulatinamente se hizo más común en los años posteriores a su estreno.

En 1998, Gus Van Sant dirigió un remake del clásico homónimo de Hitchcock, *Psycho*, lanzado originalmente en 1960. El *remake*, aunque ambientado en su año de realización y a color, imita plano por plano el film de Hitchcock copiando también sus movimientos de cámara y estilo de edición. Las ideas que subyacen en este *remake* plantean varias preguntas sobre el legado y peso que tiene una obra original a la hora de abordar otras versiones al encontrarse con “la imposibilidad del *remake* para recuperar las imágenes pasadas, porque toda obra está atravesada por su tiempo” (Muñoz Fernández, 2013).



Imagen 13. Comparación de frames de *Psycho* (1960) y *Psycho* (1998). Fuente: (Hitchcock, 1960) y (Van Sant, 1998)

Toda *Irma Vep* se encuentra atravesada por estas mismas ideas. El director a cargo del proyecto, René Vidal (Jean-Pierre Léaud), termina ante la presión de emular la obra original sufriendo un ataque de nervios que le impide finalizar la película. El propio René se refiere a su versión de *Les Vampires* como “just images. No soul” o “It’s just images about images. Worthless”. La intertextualidad del *remake* se presenta como una

posibilidad de falta total de ideas por parte de la industria cinematográfica, un mero derivado que además es incapaz de capturar nada del original con el que dialoga.

Sin embargo, mientras que el *remake* de *Psycho* de Van Sant participa de una relación de hipertextualidad por imitación, Assayas encuentra otra forma de abordar la cuestión del *remake* y la falta de originalidad de la imagen. Aunque en varios puntos de la película se den relaciones de intertextualidad alusiva recreando plano por plano las escenas del original de Feuillade y se den citas intertextuales insertando clips del serial mudo, lo que Assayas propone en *Irma Vep* es una especie de *making of* del rodaje de un *remake* de *Les Vampires*. El director se vale de una puesta en escena que emula las formas realistas del documental de tal modo que como sugiere Salinas (2020): “en *Irma Vep*, (...) el mundo que se plantea está sujeto a un hiperrealismo que se presenta como verosímil”. Todo esto acercaría más a la película a una relación de hipertextualidad de transformación transpositiva con respecto a su hipotexto, *Les Vampires*.

El cineasta austriaco Michel Haneke abordó de forma similar a la de Van Sant un *remake* plano por plano de una película. En este caso, se trataba de un *remake* de su propia película que actualizaba la austriaca *Funny games* (1997) a una producción americana, *Funny games* (2007). Este *remake* fue hecho bajo la consideración de que una producción estadounidense lograría un alcance más amplio en cuanto a audiencia. En *Irma Vep*, el tema de las *producciones* internacionales juega un papel central, siendo la principal novedad del *remake* de *Les Vampires* la propuesta de una *Irma Vep* asiática a la que interpreta Maggie Cheung haciendo de sí misma.

La elección de Cheung para el papel supone un caso de lo que Stam llama intertextualidad de celebridades, buscando la clara asociación intertextual de la actriz con el género chino de artes marciales *wuxia* del que Cheung era en aquellos años todo un referente. El personaje de René Vidal le revela a Cheung haberla escogido tras ver una de sus películas en un cine barato de Marrakech. Aquí, también se insertan clips en forma de cita intertextual de la película de artes marciales protagonizada por Maggie Cheung *The heroic trio* (Johnnie To, 1993). De una forma metadiscursiva, esta referencia resalta el contraste entre el cine francés y el cine de acción de Hong Kong, subrayando como la globalización ha afectado a la industria cinematográfica.



Imagen 14. Maggie Cheung en *The heroic trio*. Fuente: (Johnie To, 1993)

Todo lo anterior, también le sirve a Assayas para plantear un diálogo entre la cultura de masas y la alta cultura, o lo que en la película es lo mismo, el cine de autor y el cine comercial. La elección de una actriz de artes marciales como protagonista de un serial mudo considerado un clásico, sitúa ambos productos a la misma altura. Además, no hay que olvidar que aunque *Les Vampires* actualmente sea apreciada como algo elevado, en su origen era un serial que tuvo particular arraigo entre las clases populares. Las opiniones expresadas por los personajes acerca del serial son variadas. Mientras que el director, René Vidal, ve la obra de Feuillade con idolatría y subraya su condición de clásico, otros señalan lo difícil que se ha vuelto el visionado de la obra para unos espectadores acostumbrados a códigos más modernos.

En la misma línea, se dan varios diálogos metadiscursivos que ilustran los debates cinematográficos del momento y las principales críticas que se le hacían al cine francés. Es especialmente relevante en este sentido la escena que se da entre un periodista francés aficionado al cine de acción y el personaje de Maggie Cheung. En la misma, el periodista ataca el cine de René Vidal y a la industria francesa en general por hacer películas que considera elitistas y demasiado ensimismadas a la vez que alaba el cine de acción de John Woo. Assayas, con el tono satírico que le imprime a esta escena, critica sutilmente la percepción de superioridad de ciertos sectores de la cultura cinematográfica francesa, al mismo tiempo que cuestiona la dicotomía entre cine de autor y cine comercial situándolos en planos similares.

Volviendo a la elección de Maggie Cheung para interpretar a Irma Vep, Assayas aprovecha la reinterpretación del personaje para elaborar un comentario metatextual sobre la tradicional representación de la *femme fatale* bajo la mirada masculina. El traje original de satén que llevaba Musidora en *Les Vampires* es aquí sustituido por un traje de látex adquirido en un sex shop. La Irma Vep de Musidora, inspiró el traje de la Catwoman de Michelle Pfeiffer en *Batman Returns* (Burton, 1992), que a su vez es utilizada aquí como inspiración para el traje de Maggie Cheung. Al señalar como la mirada sobre la mujer ha tendido a igual sexualizante, Assayas establece una relación de comentario irónico con la historia del arquetipo.



Imagen 15. A la izquierda, Michelle Pfeiffer como Catwoman. A la derecha, Maggie Cheung como Irma Vep. Fuente: (Burton, 1989) y (Assayas, 1996)

El enfoque hiperrealista de la película se rompe en una particular escena en la que Maggie Cheung, lejos de las cámaras, se prueba el traje de Irma Vep en la habitación de su hotel. Cheung sale con el traje, se cuelga en otra habitación y roba un collar para después trepar por los tejados y deshacerse de él en lo que constituye una fusión entre la realidad simulada y la ficción. Como señala David Ehrlich (2020), la secuencia “allows Cheung to solve Vidal’s problem and fully become her own version of Irma Vep — liberating the iconic character from the strictures of a national cinema that had held it hostage for almost 100 years — but only because the director’s camera wasn’t there to see it.”. Aquí, la película se acercaría a la categoría metaficcional de *misé en abyme* al desdibujar las fronteras entre la Maggie Cheung real y la ficticia, subrayando su estructura reflexiva en forma de espejo.



Imagen 16. Maggie Cheung fundiéndose con su personaje, Irma Vep. Fuente: (Assayas, 1996)

El dialogo intertextual con el pasado del cine francés en *Irma Vep* no se establece solamente con el serial de Feuillade. La película también establece, a través de varias referencias intertextuales, una relación con el cine de la *nouvelle vague* del que Assayas es heredero directo. El personaje de René Vidal, es un director en horas bajas de esta corriente cinematográfica. El actor que lo encarna, Jean-Pierre Léaud representa otra alusión de tipo intertextual. Léaud, es un actor recurrente de la filmografía del cineasta de la *nouvelle vague* François Truffaut.



Imagen 17. Jean Pierre-Léaud y François Truffaut en *La Nuit américaine*. Fuente: (Truffaut, 1973)

Léaud interpreta un papel en la película de Truffaut *La Nuit américaine* (1973) con la que *Irma Vep* comparte temática, perteneciendo ambas a la categoría metaficcional propuesta

por Tello de producciones centradas en desvelar cómo funciona el proceso de realización de un film. *La Nuit américaine* también serviría como una especie de hipotexto de *Irma Vep*, que adapta en forma de hipertexto el caos de un rodaje llevándolo al contexto de las coproducciones internacionales que predominaban durante los años de realización del film.



Imagen 18. Jean-Pierre Léaud como René Vidal. Fuente: (Assayas, 1996)

Como tal, la película resalta en varios momentos la barrera lingüística y la sensación de extrañamiento que se producen entre una Maggie Cheung que solo habla inglés y un equipo de producción francés, así como el choque cultural de alguien que proviene de una industria que ve el cine como entretenimiento a otra que lo lee como arte. Durante la producción, las únicas relaciones que parece desarrollar Cheung con el equipo son con Vidal, que la erige como su musa y la trata con una mezcla de admiración y obsesión; y con la diseñadora de vestuario Zoé, cuyo interés por Cheung se basa en mantener relaciones sexuales con ella.

Continuando con la relación dialógica de *Irma Vep* con la *nouvelle vague*, en una determinada escena, los personajes ven en el piso de los amigos de Zoé escenas del documental experimental de contenido político *Classe de lutte* (1969) de Chris Marker en el que trabajaron como técnicos. A través de citas intertextuales en forma de clip, se introducen fragmentos de la película buscando claras asociaciones con el tipo de cine hecho por colectivos franceses militantes como S.L.O.N (Société pour le lancement des oeuvres nouvelles), al que pertenecía Marker, en las fechas próximas a mayo del 68 (Reid, 2014). Al mostrar a los personajes viendo *Classe de Lutte*, Assayas establece un diálogo

intertextual que contextualiza *Irma Vep* dentro de la continuidad del panorama cinematográfico francés y su legado histórico.

Cuando René Vidal sufre su crisis nerviosa bajo la incapacidad de lidiar con el peso de este legado, aparece en escena otro director para sustituirlo, José Murano (Lou Castel). Este director, al igual que Vidal, también proviene de la *nouvelle vague*, pero acepta el encargo por dinero y sustituye a Maggie Cheung por una actriz francesa asociando a Irma Vep como un símbolo inamovible de lo francés. Cheung se marcha a Nueva York para trabajar en una película de mayor proyección dirigida por Ridley Scott estableciendo otro guiño metaficcional.



Imagen 19. José Murano (Lous Castel), director sustituto de René Vidal. Fuente: (Assayas, 1996)

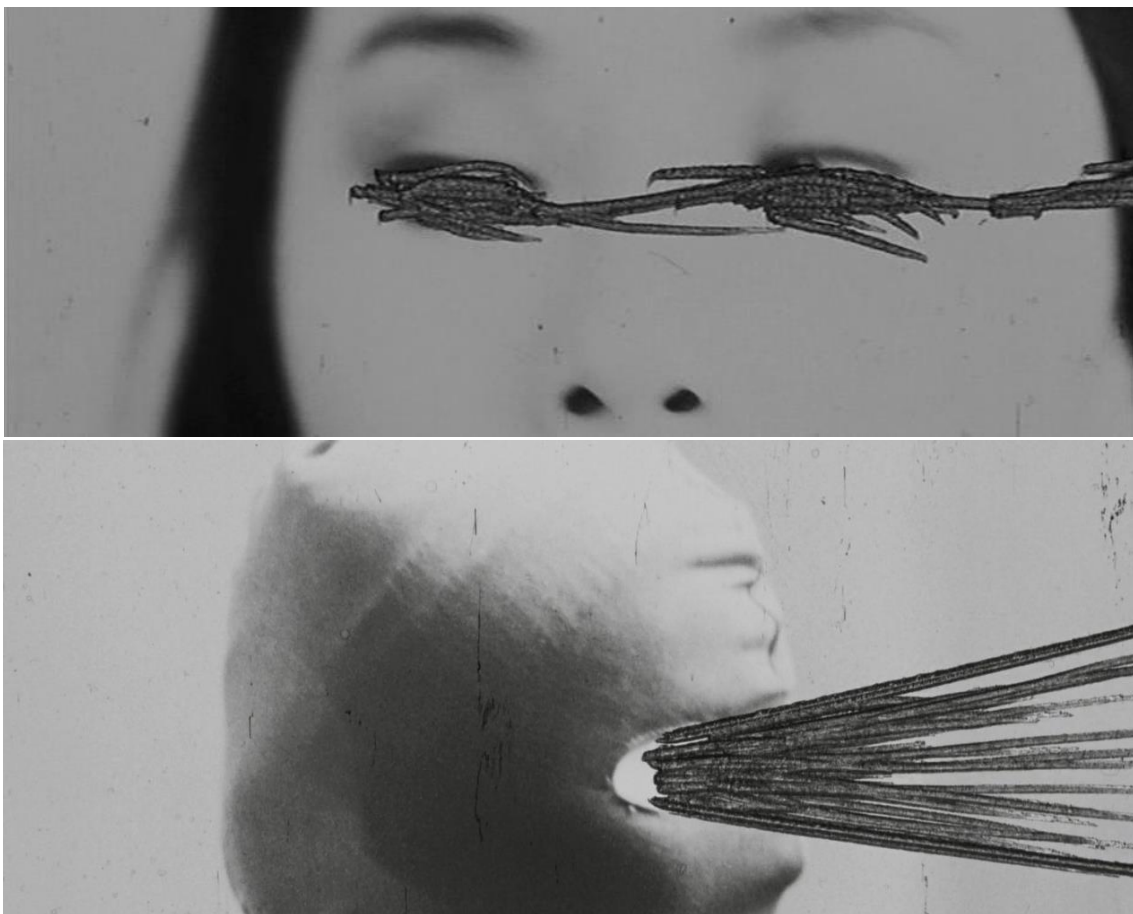
Las visiones de ambos directores a la hora de abordar el *remake* de *Les Vampires* no dejan de ser enfoques que ejemplifican la crisis que atravesaba el cine de la modernidad frente al cine posmoderno. Como señala Ángel Quintana (2008): “En el universo audiovisual de los noventa las imágenes funcionan como un ejercicio de repetición de otras imágenes. Los relatos no cesan de reciclar las mismas historias y los motivos visuales se repiten de película en película” (p. 21).

Para intentar dar respuesta a esta crisis, René Vidal deja hecho un montaje de su *remake* de *Les Vampires* de Feuillade que el equipo ve antes de retomar el rodaje. Vidal, en una clara alusión intertextual a la película de vanguardia *Traite de Bave et d'éternite* (1951) de Jean-Isidore Isou, monta el metraje de forma experimental sobreimprimiendo al

original un montón de garabatos en formas geométricas. El movimiento de vanguardia letrista al que pertenecía Isou, se basaba en la deconstrucción y reconfiguración de lenguaje y la imagen como forma de renovación del medio cinematográfico (Letaillieur, 2011).

El acto de René Vidal a través de las fórmulas de lo que Casetti y Di Chio bautizan como comunicación poética, podría interpretarse como un intento de revitalizar el medio en tiempos de crisis a través de llevar el mismo a sus límites y cuestionarlos. De esta forma, tal y como lo expresa Paul Sutton (2008):

[René Vidal] moves from a simple and faithful remake, ‘just images, no soul’ he complains, to an avant-garde film that ironically also captures something of the dynamism, energy and spectacle of the popular, commercial Hong Kong film *The Heroic Trio*, the film that had inspired Vidal to cast Maggie Cheung as Irma Vep in the first place.



Imágenes 20 y 21. Frames del montaje experimental final de Irma Vep. Fuente: (Assayas, 1996)

Con *Irma Vep*, Olivier Assayas también ofrece su propia respuesta a la crisis que estaba experimentado el cine francés de los noventa por su pérdida de centralidad, y a los debates sobre la imposibilidad de elaborar imágenes originales. Con la película, Assayas plantea un comentario metalingüístico casi a modo de ensayo acerca del estado de la industria en los noventa y se convierte a la vez en continuador y renovador del cine de la *nouvelle vague* logrando un punto intermedio entre un film claramente autoral y algo más: “elements of the film’s style and its explicit intertextual referencing, and occasional adoption of, alternative forms of cinema – commercial, political and historical – combine to produce a film that perhaps simultaneously escapes the narrow confines of its purely auteur origins” (Sutton, 2008).

La película, término ganando con el tiempo un estatus de culto y el propio Olivier Assayas dirigió una inclasificable continuación en forma de serie de televisión que se abordara en el siguiente epígrafe.

5.2. Análisis de *Irma Vep* (2022)

En forma, *Irma Vep* (2022) es una serie limitada de 8 episodios que se relaciona con su homónima de formas muy diversas y a la que le debe tanto como al serial que supone su hipotexto. De hecho, podemos considerar que la *Irma Vep* de 1996 constituye un hipotexto con respecto a la serie en la misma medida en que lo hace el serial mudo de Feuillade. La premisa no difiere un ápice con respecto a la película de 1996. La trama sigue centrada en un equipo que trata de llevar a cabo el rodaje de un *remake* del serial mudo de 1915 *Les Vampires* de Louis Feuillade. El principal cambio tiene que ver, pues, con el mismo cambio que ha experimentado la propia industria cinematográfica en las casi tres décadas transcurridas entre ambas versiones.

Producida mano a mano con la productora estadounidense A24, las propias condiciones de producción de la serie ya anticipan los cambios que vamos a ver reflejados en su trama. A pesar de que el escenario vuelva a la producción internacional con abundancia de estrellas ajenas a la Francia donde se rueda el *remake*, aquí ya no se subraya la condición de diferencia cultural, es una dinámica completamente normalizada a la que todo el equipo parece acostumbrado.

Así, la serie, imita al igual que la película de 1996, un escenario referencial hiperreal que refleja fielmente muchos de los temas que definen las fórmulas actuales de la industria audiovisual. Esto empieza por la propia denominación conflictiva del *remake* que los

personajes están rodando, que en este caso ya no es para la televisión sino para una plataforma de *streaming* y a la que su director, René Vidal, esta vez interpretado por Vincent Macaigne, tiene problemas para referirse como serie prefiriendo la denominación de película de 8 partes. Esta discusión es extrapolable no solo al contenido ficcional de *Irma Vep* (2022), sino también a su propio contexto extraficcional, ya que hablamos de una miniserie de 8 episodios que le sirve como “remake” a una película. En palabras del propio Assayas (2022), la motivación para la serie surge de la incertidumbre que existe alrededor del cine hoy día:

I think it also has to do with the situation of chaos that film cinema is in right now. I think it was really interesting to make some sort of Polaroid of what’s going on right now where people don’t know if you’re shooting a series, a film, where it will be shown. Where does the financing come from? How it should be called? Should it be shown in film festival? Should it not be shown in film festivals? (Wagmeister, 2022)



Imagen 22. Imagen del rodaje de *Les Vampires* en *Irma Vep*. Fuente: (Assayas, 2022)

El debate de la serie, ya no se centra tanto en la problemática que se planteaba acerca de la dificultad para lograr imágenes originales como en reflexionar sobre cómo el cine se ha vuelto por completo industria víctima de las mecánicas del mercado, los algoritmos y el big data. Así lo reflejan las conversaciones entre el equipo, que al contrario que el director, creen que no están haciendo más que un producto de nicho hecho para llenar las plataformas de *streaming* con algo más de contenido. Esto se confirma posteriormente

cuando descubrimos que el único interés detrás de financiar la serie es lograr que su actriz principal acceda a promocionar una marca de perfume.

Sin embargo, esta no es la visión de Mira Harberg, la actriz escogida para encarnar a Irma Vep en esta nueva versión de *Les Vampires*, que cree que es una oportunidad de darle un giro a su carrera y hacer algo más artístico. El personaje de Mira está interpretado por la actriz sueca Alicia Vikander, y aunque en este caso, al contrario que Cheung, no se está interpretando a sí misma, resulta inevitable encontrar algunos paralelismos entre la carrera del personaje ficcional y la actriz real.



Imagen 23. Mira Harberg (Alicia Vikander) rodeada de fans. Fuente: (Assayas, 2022)

El personaje de Mira, en una clara actualización temática y contextual con respecto a la película de 1996, no proviene del cine de artes marciales, sino que es una afamada estrella conocida por sus papeles en *blockbusters* de superhéroes. Vikander, que ha aparecido en superproducciones como *Tomb Rider* (Roar Uthaug, 2018) encarna como actriz el mismo paradigma que representa Mira: la actriz que debe equilibrar proyectos comerciales y artísticos. Esto es algo común y se extiende a casos como el de Natalie Portman en *Thor: Love & Thunder* (Waititi, 2022), Brie Larson en *Captain Marvel* (Boden y Fleck, 2019) y Florence Pugh en *Black Widow* (Shortland, 2021).

En su elección de esta nueva Irma Vep, Assayas también retoma el comentario metatextual acerca del tratamiento del arquetipo de la *femme fatale* y la sexualización de la mujer en el cine. Al inicio de la serie, Mira acude a una sesión de fotos para promocionar su película de superhéroes, la falsamente intertextual, pero que podría servir como alusión intertextual de cualquier película superheroica actual: *Doomsday*. Durante

esta sesión, lleva un traje bastante exuberante que se parece al de cualquier película de Marvel.



Imagen 24. Mira Harberg (Alicia Vikander) en una sesión promocional de *Doomsday*. Fuente: (Assayas, 2022)

Más tarde, a Mira le es presentado su nuevo traje para encarnar al personaje interpretado por Musidora, que lejos de ser elegido en un sex shop como en la película de 1996 le es presentado en un mucho más glamuroso estudio de moda. El traje, es de terciopelo y se asemeja mucho más al que llevaba Musidora en el serial mudo de Feuillade. Aunque mucho más erótico que sexualizante, no se puede negar la inherente carga de fetichización que tenía en su momento y sigue teniendo. Lo interesante, es la visión que proyectan los personajes sobre el mismo como elemento de empoderamiento femenino, algo que coincidiría con la lectura que Slavoj Žižek (2018) hace sobre la *femme fatale* moderna y su subversión de la fantasía masculina:

No se trata, pues, únicamente de una realización de la alucinación masculina: la nueva *femme fatale* es plenamente consciente de que los hombres alucinan con una actitud tan directa, y que darles directamente el contenido de sus alucinaciones es el modo más directo también de cuestionar su dominio (p. 24)



Imagen 25. Mira probándose el traje de Irma Vep. Fuente: (Assayas, 2022)

Aunque comparta su peso como hipotexto con la *Irma Vep* de 1996, *Les Vampires* sigue teniendo un gran peso en la serie. Ya algunos elementos paratextuales como los títulos que reciben los episodios anuncian una marcada relación intertextual, correspondiéndose los 8 títulos con los capítulos del serial mudo de Feuillade. En la serie abundan los fragmentos de *Les Vampires* en forma de cita intertextual que se entremezclan con las recreaciones de la serie que en este caso, aunque siguen ciñéndose al guion de la original ya no son mudas y tienen un tratamiento mucho más estilizado propio del contenido de plataformas. Estas escenas se diferencian visualmente por estar en un formato de 21:9 y etalonadas en tonos fríos.



Imagen 26. Fotograma del capítulo 3 de *Les Vampires*. Fuente (Feuillade, 1915)



Imagen 27. Fotograma del remake de *Les Vampires* en *Irma Vep*. Fuente: (Assayas, 2022)

Lo que tampoco ha cambiado con respecto a la película de 1996, es la percepción que los personajes tienen acerca del serial de Feuillade. Aunque todo el mundo parece bastante más proclive a aceptar como algo normal la realización de *remakes*, la pregunta ahora parece dirigirse hacia el motivo de adaptar algo de hace más de 100 años sin actualizar ni un ápice su trama. Así, vemos como los actores le preguntan varias veces a René a lo largo de la serie por las motivaciones de sus personajes totalmente incapaces de entender la mentalidad pasada y la confusa y errática trama del serial mudo.

Con todo, Assayas parece hallar una forma de poner en valor el serial para las audiencias modernas a través de los insertos ya mencionados e incluyendo también escenas extraídas de las memorias de Musidora. Estas escenas que representan una especie de *making of* del rodaje de *Les Vampires* participan de un curioso juego metaficcional en el que los actores de la serie interpretan a sus equivalentes en el serial. De este modo, Macaigne interpreta a Feuillade y Vikander a Musidora. Estos fragmentos presentan también un estilo visual distintivo en formato 4:3 y en unos tonos sepia.



Imagen 28. Alicia Vikander interpretando a Musidora en la recreación de sus memorias. Fuente: (Assayas, 2022)

Estas escenas también le sirven a Assayas para establecer un diálogo entre el pasado y el presente de la industria. A estos efectos, destacan las opiniones suscitadas a raíz de la recreación por parte de Vidal de una morbosa escena que ya estaba en el serial original que le grajean diversas críticas por “romantizar una escena de violación”. Assayas, recrea una escena de las memorias de Musidora en la que se muestra como la actriz tuvo que intervenir en 1915 para que la escena no fuera censurada, mostrando como la moral puede haber cambiado, pero la pulsión censora sigue siendo la misma.

Al igual que la película de 1996, la serie también tiene una gran deuda temática con el accidentado rodaje de *La Nuit américaine* de Truffaut y pertenece a la categoría metaficcional del cine que nos permite contemplar las dificultades del proceso de llevar a cabo una película. En la serie, las situaciones catastróficas del rodaje se acentúan todavía más y se indaga con mayor profundidad en el desarrollo de los personajes.



Imagen 29. René Vidal llegando a las manos con un actor en el rodaje del remake. Fuente: (Assayas, 2022)

Los intereses románticos de Maggie Cheung eran abordados solo de pasada en *Irma Vep* (1996), pero la vida íntima de Mira nos es presentada con todo detalle. Mira acaba de salir de una conflictiva relación de pareja con su exasistente, lo cual le plantea algunas críticas por parte de la prensa que lo lee como una situación de abuso de poder con claros ecos que representan un escenario Post Me Too.

Otro personaje especialmente interesante que se introduce en la serie es Gottfried (Lars Eidinger). Un actor alemán de método que encarna a un *enfant terrible* sexualmente desinhibido que busca vivir la vida al máximo. Este personaje expone algunas de las ideas que resuenan en toda la serie sobre como el cine está siendo domado por las plataformas en contraposición a la época del serial mudo de Feuillade donde se tenía la posibilidad de una mayor libertad creativa. El monólogo que entona al despedir el rodaje lo explicita:

What brought me to cinema was a sense of freedom. There were no boundaries. Cinema was the wild west, you know? You may forget it at times, but you know. Why are we making movies now?... Who's willing to put their life on the line for movies? We live in boring, dark, dull times. Where is the sense of adventure? Where's the mayhem? Where's the chaos? I try to keep the crazy alive by being such a pain in the ass! I mean, some of you hate me for that, but...yeah. Maybe you're right! Maybe you are right. The industry has taken over cinema. Lawyers, big data, franchises, platforms, you name it. But indie films, they are no better. They preach until you are sick of them. Cinema was for bad guys, and bad girls, like Musidora.



Imagen 30. El *enfant terrible* Gottfried (Lars Eidinger). Fuente: (Assayas, 2022)

El mayor imprevisto para la continuación del serial sale una vez más del director, René Vidal. Este René Vidal, sin embargo, tiene poco que ver con el Jean-Pierre Léaud que encarnaba a un director decadente de la *nouvelle vague* en la película. El Vidal de la serie, al que interpreta Vincent Macaigne, acerca, como señala Patricia Trapero (2022) a esta *Irma Vep* a un biografema. Este término acuñado por Roland Barthes hace referencia a las obras en las que el autor revisita su propio legado creativo. Este René Vidal se nos presenta como una especie de trasunto autoficcional del propio Olivier Assayas, y en el universo de la serie, ya dirigió una versión de *Irma Vep* protagonizada por una actriz asiática.



Imagen 31. Vincent Macaigne como René Vidal en la serie *Irma Vep*. Fuente: (Assayas, 2022)

Así, la serie, al contrario que la película, ya no dialoga tan solo con el peso de no poder realizar el serial por el peso del legado de su original, sino que también se introduce el peso que entraña abordar una nueva versión de una obra propia. Esto entra dentro de lo que Casetti y DiChio (1994) definen como comunicación emotiva, en la que lo importante pasa a ser la intención personal con la que se aborda lo mostrado: “Me muestro mostrando”. Olivier Assayas introduce a través de René Vidal su historia personal y todas las connotaciones personales que tiene el abordaje de esta obra. El René Vidal de la serie, al igual que Assayas, también se casó con la actriz hongkonesa que protagonizaba su película, Jade Lee (Vivian Wu), trasunto de Maggie Cheung. En la serie, se introduce también otro personaje hongkonés, Cynthia Keng (Vivian Wu), que interpreta a un personaje secundario en el *remake* del serial *Les Vampires*. Su adición se comenta como una fórmula para satisfacer las demandas de los mercados globalizados de la era actual para que el producto triunfe también en el mercado asiático.



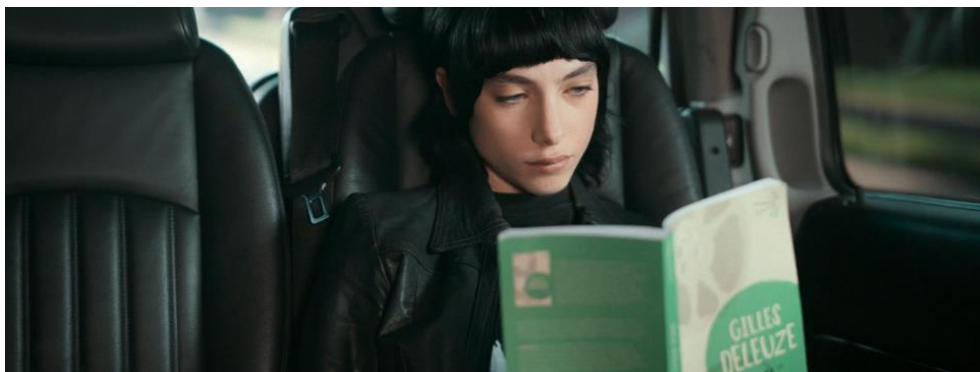
Imagen 32. Jade Lee (Vivian Wu), trasunto de la actriz Maggie Cheung en la serie. Fuente: (Assayas, 2022)



Imagen 33. Cynthia Keng (Fala Chen), la adición asiática del reparto del remake de Les Vampires. Fuente: (Assayas, 2022)

René Vidal termina por estos motivos siendo incapaz de continuar con el proyecto, que le es ofrecido a Herman, el director de la película de superhéroes que protagonizó Mira. Pero antes de caer en sus manos, se le ofrece a Regina (Devon Moss), la actual asistente de Mira, la posibilidad de dirigir algunas escenas.





Imágenes 34 y 35. Herman (Byron Bowers) y Regina (Devon Moss), ambos directores de partes del remake de *Les Vampires*. Fuente: (Assayas, 2022)

Regina, acaba de salir de la escuela de cine, y estudia la noche anterior al rodaje la obra de Kenneth Anger, del que dice que René Vidal es fan. El mismo Olivier Assayas escribió un ensayo sobre Kenneth Anger, un cineasta que considera el cine como una forma de ritual mágico, una idea profundamente influenciada por su interés en el ocultismo, especialmente en las enseñanzas de Aleister Crowley. Esta visión del cine como magia ritual implica que el proceso de hacer películas y la experiencia de verlas pueden tener efectos transformadores en la conciencia y el espíritu del espectador (Gorzo, 2021).



Imagen 36. Fragmento de *Inauguration of the Pleasure Dome*. Fuente: (Anger, 1954)

La obra de Anger se nos introduce a través de clips insertados a modo de cita intertextual de su cortometraje *Inauguration of the Pleasure Dome* (Anger, 1954). A partir de la introducción de las ideas de Anger la serie va jugando progresivamente más con una introducción hacia una fantasía que rompe la hiperrealidad construida y abraza las formas de la ficción. El estilo de Anger se plasma en las escenas dirigidas por Regina, que adopta para el *remake* de *Les Vampires* un estilo mucho más experimental, con sobreimpresiones

en la imagen, voces distorsionadas y filtros de color rojo y azul. Este personaje representa la nueva generación de cineastas que busca su identidad en un mundo dominado por las viejas guardias y las nuevas tendencias tecnológicas. Regina, también le inculca a Mira ideas sobre la actuación al decirle que no debe interpretar el personaje de Irma Vep, sino dejar que su espíritu la posea.



Imagen 37. Fragmento de las escenas del remake dirigidas por Regina. Fuente: (Assayas, 2022)

Estas ideas, que de alguna forma ya estaban en la *Irma Vep* de 1996, se insertan en una escena que entronca con la de Maggie Cheung transformándose en Irma Vep en el hotel. Mira (nótese que el nombre es un anagrama de Irma) comienza en un juego especular similar a volverse indistinguible de Irma Vep. Con Mira enfundada en el traje del personaje del serial mudo, comienzan a intercalarse escenas de Mira y Maggie Cheung en la película de 1996 y se representa visualmente la idea de Irma Vep como un espíritu que permea y embruja el cine, un fantasma que recorre toda su historia. Algo no muy distinto de una intertextualidad que de algún modo hace resonar los textos de Feuillade y Assayas pese a los más de 100 años de cine entre sí.



Imagen 38. Sobreimpresión de la película Irma Vep (1996) en la serie Irma Vep. Fuente: (Assayas, 2022)

Esta Mira/espíritu de Irma Vep, replica de forma casi exacta la escena de Cheung colándose en una habitación de hotel para robar un collar de diamantes y posteriormente subir a los tejados para deshacerse de él; con la salvedad de que Mira encarna a un espectro en términos literales capaz de atravesar paredes.



Imagen 39. Mira bajo la influencia del espíritu de Irma Vep atravesando una pared. Fuente: (Assayas, 2022)

Mira decide utilizar estos mismos poderes para aparecerse ante René Vidal, que está montando el metraje del serial de una forma experimental para resignificar la imagen como ya lo hiciera el René Vidal de la película de 1996, aunque en este caso adoptando formas más propias de un videoclip. Mira trata de convencerlo de que termine el serial y tras una conversación esotérica acerca de los espíritus del cine se convence de volver para terminar el trabajo.



Imagen 40. Tres fotogramas del montaje que hace René Vidal del remake de Les Vampires. Fuente: (Assayas, 2022)

La de los espíritus es una idea recurrente en la filmografía de Assayas que ya trató en *Personal Shopper* (2016), donde la protagonista (Kristen Stewart) tenía ambiguos contactos de naturaleza sobrenatural a través de su teléfono móvil. Los móviles son un recurso ampliamente utilizado en esta *Irma Vep* mostrando como Assayas integra las nuevas tecnologías en sus obras. Todas estas referencias temáticas propias podrían considerarse una autocita intertextual de Olivier Assayas hacia a su propia obra.

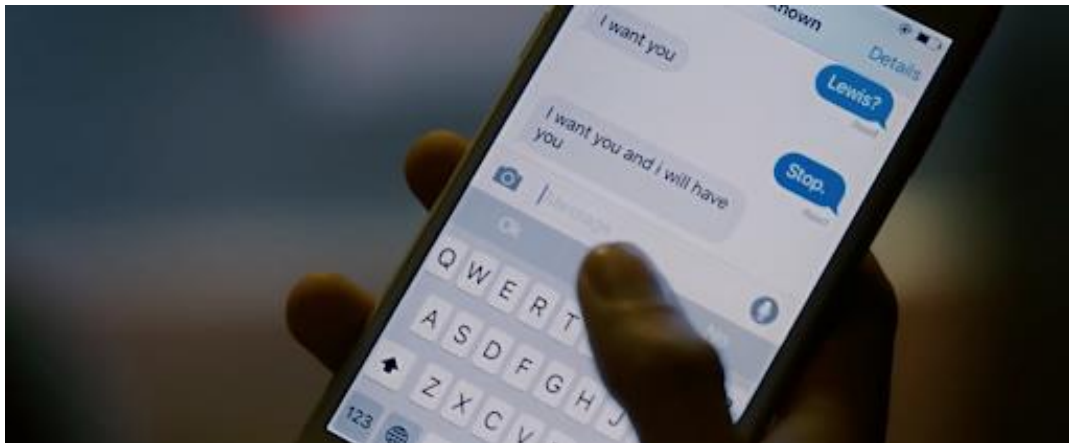


Imagen 41. Un móvil, motor de gran parte de la trama de Personal Shopper. Fuente: (Assayas, 2016)



Imagen 42. Un móvil usado en Irma Vep para ver un episodio de Les Vampires de Feuillade. Fuente: (Assayas, 2022)

Finalmente, René regresa y encuentra una manera de completar su visión artística. En el proceso, se reconcilia con su pasado y con las expectativas que había puesto sobre sí mismo. La serie lo deja en un lugar de mayor claridad sobre su papel como cineasta y su relación con su obra. Mira, habla con René y le explica como el espíritu de Irma Vep parece haber empezado a dejar de habitarla, a lo que René le responde que es algo completamente normal, ya que el hechizo solo funciona durante el rodaje. Mira se

encamina a protagonizar otro proyecto de un afamado director que se insinúa como algo más artístico, representando también un progreso en su carrera artística.

Con el serial ya terminado, vemos como en el piso de René, el espíritu de Irma Vep sale de la pantalla de su proyector y se eleva, probablemente para encantar nuevamente al cine en un futuro encarnándose en otra reimaginación de la obra. La serie, en la línea de las ideas de Kenneth Anger, cierra con una nota de ambigüedad y magia, sugiriendo que el cine tiene la capacidad de alterar la realidad y las percepciones, tanto para los espectadores como para los que participan de él.



Imagen 43. El espíritu de Irma Vep saliendo de una pantalla en el apartamento de René Vidal. Fuente: (Assayas, 2022)

A través de los diálogos y las acciones finales de los personajes, la serie comenta sobre la dificultad de capturar la esencia del original mientras se crea algo nuevo y relevante. Este comentario no solo se aplica al proyecto dentro de la serie, sino también a la propia serie como una reinterpretación del trabajo anterior de Assayas. Todo esto, sumado a las capas narrativas ya expuestas sitúa a la serie como un *mise en abyme* tal y como lo define Lucien Dallenbach (1991): “la obra dentro de la obra, la reduplicación dentro del texto, la inclusión en el todo de su propio modelo a escala reducida”.

Al igual que con su obra de 1996, Olivier Assayas ofrece con la serie un comentario cargado de metalingüística en el que actualiza todo lo planteado en aquella versión ofreciendo un estado de la cuestión sobre el cine actual. Tal y como lo expone Carlos Losilla (2022):

Irma Vep (2022) podría contemplarse como un intento de teorizar sobre las imágenes en movimiento a través de... las imágenes en movimiento. Es decir, no se trata de una serie, ni siquiera de una película en ocho partes, como se ha dicho un poco para salvar los muebles. No es nada, o solo algo que utiliza ese vacío para ensayar modalidades de discurso que tengan que ver tanto con la práctica (¿qué imágenes se pueden construir ahora?) como con la teoría (¿por qué esas y no otras?), tanto con la narración como con el ensayo.

6. Conclusiones

El análisis de las dos versiones de *Irma Vep* dirigidas por Olivier Assayas en 1996 y 2022 revela cómo el cine posmoderno utiliza la intertextualidad y la metaficción no solo como herramientas narrativas, sino como ejes centrales que enriquecen y complejizan el discurso cinematográfico. A través de estos elementos, Assayas logra una reflexión profunda sobre la naturaleza del cine, la evolución de la industria cinematográfica y las dinámicas de creación y recepción de las obras audiovisuales.

En relación a la intertextualidad, *Irma Vep* permite un diálogo constante con el pasado del cine, específicamente con el serial mudo *Les Vampires* de Louis Feuillade, pero también con otras obras. Esta conexión no es meramente decorativa, sino que proporciona un marco de referencia que enriquece la narrativa y ofrece múltiples capas de significado. Los espectadores son invitados a reconocer y decodificar estas referencias, lo que amplía su comprensión y apreciación de la obra.

En cuanto a la metaficción en *Irma Vep*, permite una reflexión introspectiva sobre el acto mismo de hacer cine. La serie y la película no solo narran la historia de un rodaje problemático, sino que también cuestionan y deconstruyen las convenciones y los procesos de la producción cinematográfica. Este enfoque metanarrativo invita a los espectadores a reflexionar sobre la naturaleza de la ficción, la autoría y la autenticidad en el arte.

Si la intertextualidad permite a las obras dialogar con su pasado, la metaficción les permite comentar sobre su presente. Como señala el propio Assayas en referencia a ambas

versiones: “*Irma Vep*, the original one and same with this one, has one foot in the past and one foot in the present” (Olsen, 2022).

La evolución del personaje de Irma Vep y su interpretación en ambas versiones refleja el cambio en las dinámicas de poder y género dentro de la industria cinematográfica. La elección de actrices como Maggie Cheung y Alicia Vikander no solo responde a las necesidades narrativas de cada versión, sino que también refleja las tensiones y desafíos contemporáneos en torno a la representación y la identidad en el cine.

Además, el contexto de producción y las condiciones socioeconómicas de cada época se hacen evidentes en el análisis. La colaboración con la productora A24 en la versión de 2022, por ejemplo, ilustra cómo las alianzas transnacionales y las plataformas de *streaming* han redefinido las dinámicas de producción y distribución en la industria cinematográfica actual.

Durante la realización del análisis, también se ha podido ver como la serie de 2022 utiliza estrategias autoficcionales para abordar las cuestiones de autoría. A pesar de que el asunto de la autoficción se ha abordado por extenso en la literatura y de contar con ejemplos tempranos en cine como las mencionadas *8 ½* (*Otto e mezzo*) y *All that Jazz*, y pese a que estas se pueden inscribir dentro de la metaficción; la proliferación de títulos que utilizan estas estrategias con ejemplos como *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* (Iñárritu, 2022), *The Fabelmans* (Spielberg, 2022), o *Dolor y Gloria* (Almodóvar, 2019) apuntan hacia la necesidad del tratamiento del tema con un enfoque más concreto.

Ejemplos específicos como *Bergman Island* (Hansen-Love, 2021), dirigida por la expareja de Assayas, Mia Hansen-Love, en la que se retrata el fin de su relación con el director, podrían también analizándose desde esta óptica, resultar un complemento idóneo para enriquecer la lectura de la obra de Assayas.

Finalmente, este trabajo demuestra que *Irma Vep* no es solo un remake o una adaptación, sino una obra que se reinventa a sí misma y que, a través de su propia estructura y contenido, plantea preguntas esenciales sobre el cine y su evolución. La obra de Assayas se presenta como un testimonio de la capacidad del cine posmoderno para dialogar con su propia historia, adaptarse a nuevos contextos y seguir ofreciendo relatos que desafían y enriquecen la experiencia del espectador.

7. Bibliografía

Abel, R. (1998). *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. University of California press

Abel, R. (1987). *French cinema: The first wave 1915-1929*. Princeton University Press

Assayas, O. (2020). *State of Cinema 2020: Cinema in the Present Tense*. Sabzian. <https://www.sabzian.be/text/state-of-cinema-2020>

Aumont, J & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós

Barrada, A. (2007). Intertextualidad y traducción: La alusión como elemento primordial en la traducción de textos literarios del árabe al español. *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 13. (s/p). Recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_C_barrada.htm

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós

Bob the caretaker. (s. f.). Les Vampires 8: The Thunder Master 1916. Recuperado de <https://thedevismanor.blogspot.com/2011/08/les-vampires-8-thunder-master-1916.html>

Botella, C. y Méndez, R. (2020). Una aproximación al intertexto videolúdico. El caso de Leisure Suit Larry: Reloaded. *Hikima* (19). 1. 9-41. DOI: <https://doi.org/10.21071/hikma.v19i1.11436>

Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 17-26. Disponible en <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/239/183>

Casetti, F., y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós.

Dallenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor

Díaz Mateos, V., Mojarro Zambrano, M. y Díaz Mateos, A. (1998). "Bésame tonto": La mujer fatal en el cine. En *Cien años de cine: la fábrica y los sueños* (144-151), Sevilla: Universidad de Sevilla.

Eco, U. (2005). *Sobre literatura*. Debolsillo

- Ehrlich, D. (2020) *'Irma Vep' Is One of the Only Perfect Movies that Demands to Be Remade*. IndieWire. <https://www.indiewire.com/features/general/watch-irma-vep-criterion-channel-stream-of-the-day-1202231485/>
- Fournier Lanzoni, R (2015). *French cinema from its beginning to the present*. Bloomsbury
- García, A. (2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. 2003, *Revista Nuestro Tiempo*, nº 587, pp. 72-79. Recuperado de: https://www.academia.edu/14683054/Metaficci%C3%B3n_cuando_el_cine_atraviesa_el_espejo_Nuestro_Tiempo_2003
- García Landa, J. A. (2014). *Notes on Metafiction*. Recuperado de https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2425095
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and figures of life*. Alfred A. Knopf
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus
- Gerstenkorn, J. (1987). À travers le mi-roir (notes introductives). *Vertigo*, 1, 7.
- Gorzo, A. (13 de febrero de 2021). "Letting the contemporary run through you": *The Film Criticism of Olivier Assayas*. Bright Lights Film Journal. Recuperado de <https://brightlightsfilm.com/letting-the-contemporary-run-through-you-the-film-criticism-of-olivier-assayas/#.YxJg3uzMLAM>
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism*. Routledge
- Kristev, J. (1981). *Semiótica*. Editorial Fundamentos
- Zeigeist Films (1997). *Irma Vep* [Comunicado de prensa]. https://zeitgeistfilms.com/media/films/50/IrmaVep_presskit.pdf
- Le Gac, F. (2006). *Olivier Assayas*. Senses of cinema. Recuperado de <https://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/assayas/>
- Letaillieur, F. (2011). Letrismos Situacionistas 1946-1968. *Revista Carta*, (2). Recuperado de <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/letailler.pdf>

Losilla, C. (septiembre de 2022). Esto no es una serie: Irma Vep. *Caimán cuadernos de cine*, (169), 20-22.

López Mora, P. (2007). *La intertextualidad como característica esencial del discurso publicitario*. En *Círculo de Lingüística aplicada a la comunicación (CLAC)* (30), 45-67.

Recuperado de

<https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/88259/4564456563976>

Martínez Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol 18, N° 1-2. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=637582>

Muñoz Fernández, H. (2013). *El pasado: El eterno retorno de lo mismo*. A Cuarta Pared - Primeira revista dixital en galego de crítica cinematográfica.

<https://www.acuartapared.com/es/eterno-retorno>

Olsen, M. (25 de julio de 2022). *An auteur and his superstar ex had 'unresolved' business. So he remade a classic: his own*. Los Angeles Times. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2022-07-25/hbo-irma-vep-olivier-assayas-maggie-cheung>

Quintana, A. (febrero de 2008). Irma Vep: Entre lo moderno y lo posmoderno. *Cahiers du cinema: España*, (N° extra 1), 20-21.

Quintana, A. (29 de marzo de 2019). *Olivier Assayas: El fin de un mundo*. Caimán Ediciones. <https://www.caimanediciones.es/olivier-assayas-el-fin-de-un-mundo/>

Reid, D. (2014). We Have a Situation Here: Coming After May 1968 With Olivier Assayas. *South Central Review*. Vol. 31, N° 2, 28-39. DOI:

<https://doi.org/10.1353/scr.2014.0013>

Salinas, A. (2020). *El espectador ante «Les Vampires» e «Irma Vep»*. El antepenúltimo mohicano. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2020/06/el-espectador-ante-les-vampires-1915-e.html?m=1>

Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literatura: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. UMI Research Press

- Stam, R; Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Ibérica
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós
- Sutton, P. (2008). Olivier Assayas and the cinema of catastrophe. En Ince, K. (Ed.), *Five Directors: Auteurism from Assayas to Ozon*. Manchester: Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526141392>
- The Innovators 1910-1920: Detailing The Impossible. (abril, 1999). *Sight and sound*. Recuperado de <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/154>
- Tello, L. (2014). Transtextuality and metafiction in fake documentaries: self-referential discourse. En *The Unmaking of. Communication and Society*, 27(4), 113-129. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35975>
- Thompson, K., y Bordwell, D. (2019). *Film History: An introduction*. McGraw Hill
- Trapero, P. (2022). *El juego metaficcional o la (re)creación de otras realidades: «Irma Vep»(HBO, 2022)*. Grupo RIRCA. Recuperado de <https://www.rirca.es/el-juego-metaficcional-o-la-recreacion-de-otras-realidades-irma-vephbo-2022/>
- Vattimo, G. (2004). *La sociedad transparente*. Paidós
- Wagmeister, E. (2022). *Alicia Vikander on Exploring Fame in 'Irma Vep,' but Staying 'Detached' From Celebrity Culture in Real Life*. Variety. Recuperado el 14 de mayo de 2024: <https://variety.com/2022/tv/news/alicia-vikander-irma-vep-hbo-cannes-1235274653/>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen
- Zavala L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra*, 46. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520647003>.
- Zizek, S. (2018). *Lacrimae Rerum: Ensayo sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate

8. Filmografía

- Abrahams, J; Zucker, D; y Zucker, J. (Directores). (1984). *Top Secret!* [Película]. Paramount Pictures; Kingsmere Properties.
- Allen, W. (Director). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [Película]. Orion Pictures.
- Almodóvar, P. (Director). (2019). *Dolor y gloria* [Película]. El Deseo.
- Anderson, P. T. (Director). (1997). *Boogie Nights* [Película]. New Line Cinema; Lawrence Gordon Productions; Ghoulardi Film Company.
- Anderson, P. T. (Director). (2014). *Inherent Vice* [Película]. Warner Bros.; Ghoulardi Film Company
- Anger, K. (Director). (1954). *Inauguration of the Pleasure Dome* [Mediometrage]. Kenneth Anger.
- Aronofsky, D. (Director). (2000). *Requiem for a Dream* [Película]. Artisan Entertainment; Thousand Words, Sibling Productions; Protozoa Pictures; Industry Entertainment; Bandeira Entertainment; Truth and Soul Pictures
- Aronofsky, D. (Director). (2010). *Black Swan* [Película]. Fox Searchlight; Cross Creek Pictures; Protozoa Pictures; Phoenix Pictures; Dune Entertainment.
- Assayas, O. (Director). (1996). *Irma Vep* [Película]. Dacia Films & Cinea; Canal+.
- Assayas, O. (Director). (2002). *Demonlover* [Película]. Cofimage; Elizabeth Films; Forensic Films; La Sofica Gimages 2; M6 Films; Procirep; TPS Cinéma; Citizen Films; Group Dataciné.
- Assayas, O. (Director). (2014). *Sils Maria (Clouds of Sils Maria)* [Película]. CG Cinéma; CAB Productions; Pallas Film; Vortex Sutra; arte France Cinéma
- Assayas, O. (Director). (2016). *Personal shopper* [Película]. arte France Cinéma; CG Cinéma; Vortex Sutra; Sirena Film; Detailfilm; ARTE; Arte France; Canal+; Ciné+; Westdeutscher Rundfunk (WDR); SCOPE Invest.
- Assayas, O. (Director). (2022). *Irma Vep* [Serie de televisión]. A24; Little Lamb
- Boden, A; y Fleck, R. (Directores). (2019). *Captain Marvel* [Película]. Marvel Studios; Animal Magic; Walt Disney Studios.

Burton, T. (Director). (1992). *Batman Returns* [Película]. Warner Bros.; Polygram Filmed Entertainment.

Capra, F. (Director). (1946). *It's a Wonderful Life* [Película]. RKO Radio Pictures

Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Película]. Summit Entertainment; Gilbert Films; Impostor Pictures; Marc Platt Productions.

Chazelle, D. (Director). (2022). *Babylon* [Película]. Paramount Pictures; Material Pictures; Marc Platt Productions.

Coen, J. (Director). (1991). *Barton Fink* [Película]. Circle Films

Coen, J. (Director). (1998). *The Big Lebowski* [Película]. Polygram Filmed Entertainment; Working Title Films

Demy, J. (Director). (1964). *Les Parapluies de Cherbourg* [Película]. Madeleine Films; Parc Film; Beta Film GmbH.

DiCillo, T. (Director). (1995). *Living in Oblivion* [Película]. JDI Productions; Lemon Sky Productions

Donen, S; y Kelly, G. (Director). *Singin' in the Rain* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Edel, U. (Director). (1981). *Christiane F.* [Película]. Solaris Film; Maran Film; Popular Filmproduktion.

Fellini, F. (Director). (1963). *8½ (Otto e mezzo)* [Película]. Cineriz; Francinex

Feuillade, L. (Director). (1915). *Les Vampires* [Serial]. Gaumont

Ford, J. (Director). (1939). *The Stagecoach* [Película]. United Artists

Fosse, B. (Director). (1979). *All that jazz* [Película]. Columbia Pictures; 20th Century Fox

Godard, J-L. (Director). (1963). *Le Mépris* [Película]. Les Films Concordia; Compagnia Cinematografica Champion; Rome Paris Films.

Godard, J-L. (Director). (1964). *Bande à part* [Película]. Columbia Pictures.

Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Película]. Wega-Film.

Haneke, M. (Director). (2007). *Funny Games* [Película]. Celluloid Dreams; Halcyon Pictures; Tartan Films; X-Filme; Lucky Red; Kinematograf.

Iñarritu, A (Director). (2014). *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* [Película]. Fox Searchlight; Regency Enterprises

Iñarritu, A (Director). (2022). *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* [Película]. Redrum; Estudios Churubusco

Jonze, S. (Director). (2002). *Adaptation*. [Película]. Columbia Pictures; Intermedia Films

Keaton, B. (Director). (1924). *Sherlock Jr* [Mediometrage]. Buster Keaton

Kon, S. (Director). (1997). *Perfect Blue* [Película]. Rex Entertainment

Hansen-Love, M. (Director). (2021). *Bergman Island* [Película]. arte France Cinéma; CG Cinéma; Dauphin Films; Neue Bioskop Film; Piano Producciones; RT Features; Scope Pictures; Film Capital Stockholm; Plattform Produktion; Swedish Television.

Hitchcock, A (Director). (1960). *Psycho* [Película]. Paramount Pictures.

Isou, I. (Director). (1951). *Traité de bave et d' éternité* [Película]. Films M. –G. Guillemin.

Marker, C. (Director). (1969). *Classe de lutte* [Documental, Mediometrage]. Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON)

Miller, T. (Director). (2016). *Deadpool* [Película]. Marvel Entertainment; Marvel Studios; 20th Century Fox.

Mitchell, D. R. (Director). (2018). *Under the silver Lake* [Película]. Michael De Luca Productions; Stay Gold Features; Vendian Entertainment; Good Fear Content; PASTEL; UnLTD Productions; Salem Street Entertainment; Boo Pictures; P2 Films.

Ray, N. (Director). (1955). *Rebel without a Cause* [Película]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Mediometrage]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (2013). *The Wolf of Wall Street* [Película]. Red Granite Pictures; Appian Way; Sikelia Productions; Emjag Productions.

Shortland, C. (Director). (2021). *Black Widow* [Película]. Marvel Studios; Truenorth Productions

Spielberg, S. (Director). (2022). *The Fabelmans* [Película]. Amblin Partners; Universal Pictures; Amblin Entertainment.

Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill Vol. 1* [Película]. Miramax; A Band Apart.

Tarantino, Q. (Director). (2019). *Once Upon a Time in... Hollywood* [Película]. Sony Pictures; Heyday Films; Visiona Romantica; Hennessy.

Tornatore, G. (Director). (1988). *Cinema Paradiso* [Película]. Les Films Ariane; Cristaldifilm; TF1 Films Production; RAI 3; Forum Picture

Truffaut, F. (Director). (1973). *La Nuit américaine* [Película]. Les Films du Carrosse; PECF; PECF.

To, J. (Director). (1993). *The heroic trio* [Película]. China Entertainment Films Production; Paka Hill Productions.

Van Sant, G. (Director). (1998). *Psycho* [Película]. Universal Pictures.

Villeneuve, D. (Director). (2016). *Arrival* [Película]. Lava Bear Films; 21 Laps Entertainment; Filmnation Entertainment; Reliance Entertainment; Xenolinguistics.

Waititi, K. (Director). (2022). *Thor: Love & Thunder* [Película]. Marvel Studios; Walt Disney Pictures; Fox Studios Australia.

Wright, E. (Director). (2004). *Shaun of the Dead* [Película]. WT2; Big Talk Productions; Universal Pictures.

Wright, E. (Director). (2021). *Last Night in Soho* [Película]. Complete Fiction; Focus Features; Film4 Productions; Working Title Films; Perfect World Pictures