

Deu cineastes fundadors de la serialitat televisiva

Jordi Balló i Xavier Pérez

RESUM

Aquest article ofereix una panoràmica general pel treball de deu cineastes fundadors de i per la serialitat televisiva (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch i Lars von Trier), relacionant les aportacions clau de cada un d'ells amb sèries posteriors deutores del seu legat.

ABSTRACT

This article offers an overview of the work of ten founding filmmakers of serial television (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch y Lars von Trier), juxtaposing their key achievements with other television series that constitute a shared legacy.

PARAULES CLAU

Cinema, televisió, serialitat, narrativa audiovisual, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

KEYWORDS

Cinema, television, serials, audiovisual narratives, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

Hitchcock: el control de l'audiència

1955 és un any clau per a la història de la ficció televisiva: Alfred Hitchcock decideix *ocupar* l'univers de la serialitat amb una producció setmanal que porta el seu nom en el títol (*Alfred Hitchcock Presents*) i que inclou, a l'inici de cada capítol, una presentació en què el director s'adreça personalment a l'audiència. Aquesta signatura corporal, ja present em forma de cameo des dels seus primers films, troba un privilegiat espai de reafirmació en la televisiva recurrència setmanal. De ser funcionalment conegut pel públic, Hitchcock (en tant que imatge-marca, potenciada encara per la complementària caricatura de perfil que encapçala els crèdits, i per l'encomanadissa marxa musical de Charles Gounod que s'hi adhereix) passa a ser una indiscutible icona popular. L'objectiu soterrat és utilitzar la petita pantalla com a plataforma per a radicalitzar una de les estratègies centrals de l'art *hitchcockià*: el control de l'audiència. Mitjançant la recurrència serial, Hitchcock pot experimentar setmanalment la persistència de la hipnosi mitjançant la signatura visible del Mag dominador.

El control hitchcockià de la serialitat parteix de repetir tantes vegades com calgui el mateix model de relat. Són vint minuts de màxima concentració narrativa que insisteixen, amb petites variants i un *twist* final recurrent, en recrear totes les formes possibles d'un malson. Aquest té explicació lògica (mai sobrenatural), però el model de relat té en compte els ensenyaments estructurals de Poe, invocat no poques vegades en motius argumentals com el crim perfecte, el doble, la venjança, la folia psicopatològica o l'enterrament prematur.

La pauta serial ve determinada no sols per l'aparició inicial del Mag, sinó per la salutació final que emplaça a la setmana següent: una subtil forma del *continuarà* que substitueix la prolongació del relat *ad infinitum* per la constància circular del dispositiu ineludible. Hitchcock funda una estratègia resolutive que recollirà en pocs anys Rod Serling a *The Twilight Zone* (1959-1964), i que constituirà el primer model de permanència de l'autor –i del control de l'univers– en el marc de la creació televisiva.

Rosellini: la dimensió enciclopèdica

La primera intervenció de Rossellini a la televisió, el 1959, amb la sèrie *L'Índia vista da Rossellini* no escatima la presència del director en l'obertura de cada capítol. Però si Hitchcock es llençava de forma autosuficient davant l'espectador per a interpel·lar-lo directament, Rossellini és introduït pel periodista Marco Cesarini, i el preludi a la visió es converteix en un diàleg que tindrà continuació en la projecció d'aquest seu *carte de notes* del viatge a l'Índia. Sobre les imatges projectades en la petita sala de cinema on seuen Rossellini i el seu entrevistador, té lloc un diàleg *over* que contribueix a una clarificació, més

impressionista que dogmàtica, del contingut de les preses. Aquest format revolucionari ja no serà seguit en la següent, *L'età di ferro* (1964), on les presentacions són realitzades amb el bust parlant de Rossellini adreçant-se a l'espectador, però el corpus televisiu del director no renunciarà a la clau democratitzadora i horitzontal.

La història com a disciplina susceptible de recapitulació audiovisual constituirà l'eix temàtic preeminent per posar a prova l'eficàcia del dispositiu serial. A *L'età di ferro*, el conjunt se cenyeix a l'evolució tecnològica de la humanitat en relació a la producció i ús del ferro a través dels segles. A *La lotta de l'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), es procedeix a una reconstrucció de l'evolució de la humanitat, on cada fet de progrés marca la distinció i el pas d'un episodi a un altre. El conjunt de ficcions televisives sobre Lluís XIV, Sócrates, Descartes, Agustí d'Ipona, Blaise Pascal i les sèries *Atti degli apostoli* (1969) i *L'età di Cosimo di Medici* (1973) exemplifiquen aquesta enciclopèdica voluntat d'ampliació sostinguda en un mètode didàctic: la amplitud inabastable de cada situació històrica invita a la concentració en el detall i a la lentitud escrupolosa del resseguiment. Rossellini inverteix la idea del control hitchcockià de l'univers per la confiança en un espectador dotat del dret de ser alimentat culturalment a través d'una nova tecnologia entesa, contra totes les dificultats contextuais, com instrument formatiu al servei de l'humanisme.

Wiseman: el projecte exhaustiu

Les pel·lícules documentals encadenades de Frederick Wiseman es poden entendre com constituents d'una obra única, serial, com una gran comèdia humana. El seu objectiu és interpel·lar i retratar, una a una, totes les institucions públiques nord-americanes, també algunes d'europeses, mostrant les seves febleses, però també la seva capacitat de supervivència en entorns difícils. Aquest treball sistemàtic es va iniciar amb *Titicut follies* (1967) quan va penetrar en una presó-asil-hospital amb pràctiques clíniques inacceptables, com la lobotomització dels presos, presentades en tota la seva cruesa davant la càmera. El resultat d'aquesta obra reveladora va ser la seva prohibició per part de l'estat de Massachussets durant trenta anys. Quan passat aquest temps la PBS la va estrenar, ja havia esdevingut una llegenda americana sobre la independència del testimoni. El treball de Wiseman ha recorregut les estructures d'estat i els seus efectes: la presó –*Titicut follies*–, l'escola –*High School* (1968)–, la comissaria –*Law and order* (1969)–, l'hospital –*Hospital* (1970); *Near Death* (1989)–, l'acadèmia militar –*Basic Training* (1971)–, el tribunal de menors –*Juvenil Court* (1973)–, els laboratoris que experimenten amb animals –*Primate* (1974)–, l'assistència social –*Welfare* (1975)–, el teatre –*La Comédie Française* (1996)–, l'habitatge social –*Public Housing* (1997)–, la violència de gènere –*Domestic violence* (2001); *Domestic*

Violence 2 (2002)–, la universitat pública –*At Berkeley* (2013)–, el museu –*National Gallery* (2014)–, o les comunitats de barri –*Belfast, Maine* (1999); *In Jackson Heights* (2015)–. Wiseman usa una metodologia de filmació on el so pren una importància decisiva, perquè és la paraula, el crit o el gest silenciós el que acaba marcant la preponderància d'allò que mereix ser filmat en el quadre d'una seqüència. Aquesta qüestió explica el caràcter constructiu del seu sentit del muntatge, el joc de camp i fora de camp que ha obert el camí en la manera de filmar i construir un cinema que només en aparença sembla directe.

Però la gran influència de Wiseman en el món de la serialitat és la consciència exhaustiva. També David Simon ho aborda així a *The Wire* (2002-2008), on cada temporada afronta el protagonisme d'una zona de conflicte: la comissaria, el port, els sindicats, l'escola, les eleccions polítiques, els mitjans de comunicació... L'obra serial que en resulta estableix un teixit que adquireix la seva màxima intensitat en considerar la societat en la seva totalitat. Es tracta de la construcció d'un retrat puntillista dels instruments imperfectes de la democràcia.

Bergman: diàlegs en el temps

El caràcter serial de la producció audiovisual d'Ingmar Bergman, ben present a la seva filmografia des de l'anomenada *trilogia del silenci*, cobra un relleu diàfan en la producció televisiva *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1972). En molts països la difusió d'aquest material es va fer en format de llargmetratge, qüestió perfectament assumida pel director, que va remuntar el material per a una pel·lícula contundent en la seva autonomia. No hi ha dubte, però, que la cadència d'aquests diàlegs matrimonials sostinguts de manera periòdica s'adiu amb particular fortuna al format televisiu.

Bergman, home de vasta i complementària trajectòria teatral, va fonamentar la seva cinematografia en base a la captura essencialista de la paraula, amb el primer pla com a dispositiu privilegiat de ratificació expressiva. I aquesta paraula feta temps troba en el format televisiu un espai idoni per a l'experimentació de la constància, i per al plaer (agredolç, donada la deriva argumental de l'obra) de la repetició. La crisi de la parella, però també la seva contant reafirmació, el joc dels secrets i les mentides, els retrets i els perdons, les satisfaccions i les renúncies, es traven en un encadenat de moments íntims altament significatius que converteixen la pantalla televisiva en un laboratori minimalista per a l'observació del ser humà en l'ambivalent experiència de la confrontació domèstica. Les màscares de la quotidianitat feliç, tan pròpies de la televisió clàssica, són contraposades per l'ull exploratori d'Ingmar Bergman al seu mirall obscur.

Que els protagonistes de *Secretos de un matrimonio* hagin trobat extensió en diferents adaptacions teatrals, i, sobretot, en el llargmetratge *Saraband* (2003), el seu epíleg, confirma la capacitat d'aquest model serial de propagar-se en el temps i l'espai com una forma canònica oberta a noves variacions. I el pes fundacional d'aquesta micro-dramatúrgia per capítols es pot veure sedimentat en obres contemporànies com les diferents versions de *Be Tipul* (2005-2008), i altres sèries que, com *Mad Men* (2007-2015) o *Masters of Sex* (2013-), fan de la paraula confrontada i la confessió que hi acaba emergint un inexorable exercici terapèutic.

Jean-luc godard: el dispositiu al descobert

Six fois deux (1976) i *France tour detour deux enfants* (1977), els dos programes de televisió dirigits per Godard en la seva dècada de retir de l'exhibició convencional i d'investigació dels nous territoris vídeo-gràfics, són dues peculiars enquestes entorn a la societat francesa dels setanta. Godard recull la hipòtesi rosselliniana de la televisió com a projecte educatiu, i centra l'interès en la funció de l'entrevista com a pauta de serialitat. L'enquesta és, però, restrictiva, reduïda a uns pocs personatges, i en constant dialèctica amb la presència interventora del mateix Godard. En el cas extrem i polèmic de *France tour detour...*, els entrevistats són només un nen i una nena, assetjats i conduïts pel director de manera perseverant, quasi totalitària.

Les operacions que han d'acompanyar la constitució de l'enquesta venen senyalitzades per la posada en evidència del dispositiu, i pel distanciament crític que se'n deriva. Per exemple, en cada entrevista del primer capítol de *Six fois deux*, Godard, mal enquadrat a l'esquerra del pla, davant la taula on rep els seus entrevistats, només ens deixa veure el seu braç i el cigar que va de la boca al cendrer, en un gest reiterat que transitarà com una icona del reconeixement permanent de l'autor en tota la seva obra futura.

L'altra senyal d'identitat serial de *Six fois deux* és la capçalera inicial d'una mà introduint una vídeo-cassette en un aparell reproductor, i la imatge final de la mateixa mà extraient-lo. Les noves possibilitats del vídeo donen peu a una experimentació on les imatges retornen i es fan reversibles. La *discontinuitat* del muntatge (accentuada per rebobinats, imperfeccions o salts aleatoris), esdevé, paradoxalment, un senyal d'identitat de la *continuitat* serial. I aquí inicia Godard una idea que desenvoluparà plenament en les seves monumentals *Histoire(s) du cinema* (1988-1998): la repetició i persistència de les imatges i dels sons, la reminiscència basada en la lleu variació, deguda a un demiürg omnipresent que mitjançant la manipulació visible dels seus materials, segueix fent evident, arreu del simfònic encadenat de fragments, la seva signatura desbordant i incisiva.

Fassbinder: la intensitat heterogènia

Quan R.W. Fassbinder va abordar, el 1980, l'adaptació de la novel·la *Berlin Alexanderplatz* va entendre immediatament que no ho podia fer amb la temporalitat d'un llargmetratge convencional. La influència que la novel·la de Döblin havia tingut en la seva etapa de formació va impulsar-lo a concebre aquest projecte com una obra titànica, absorbent, en la qual conflueix, ja en l'original literari, la forma del collage visual i sonor que era una de les característiques pròpies del director. I va ser així que va imaginar una proposta episòdica, de tretze capítols i un epíleg, una obra única a través de la qual construeix el retrat d'una ciutat en ple procés de descomposició, on el sentit de l'explotació, de la violència, de l'instint de supervivència, s'expressa a través d'una composició que combina la coreografia barroca amb el distanciament i l'anàlisi dels comportaments. Fassbinder es va guardar per a ell la veu narradora com un gest de presència que vol comprendre, o analitzar fredament, l'actitud dels seus personatges, dels secrets del seu desig i la seva passió. L'empatia de Fassbinder amb el personatge protagonista de Franz Biberkopf, en les seves relacions amb Reinhold, amb les dones que l'estimaven i que ell acabava destruint, fa més interessant la manera com es produeix la seva pròpia implicació, a través de la veu, de l'estil i de la velocitat del rodatge.

Tant la muntadora Julia Lorenz com el director de fotografia Xavier Schwarzenberger han explicat un detall revelador: que si bé Fassbinder assajava les escenes amb els seus actors habituals, acostumava a filmar gairebé totes les seqüències en una presa única. El film combina la cura dels enquadraments amb aquest principi d'economia temporal, com una manera d'inscriure la seva manera habitual de concebre i realitzar els films, sense descans, encadenats, pròpia d'un cineasta serial.

És en l'epíleg de *Berlin Alexanderplatz*, de fet un llargmetratge en si mateix, on Fassbinder va donar un pas endavant decisiu en la llibertat de concebre una sèrie. Aquest epíleg apocalíptic i delirant concentra la capacitat de descripció infernal, amb àngels ambigus, manicomis, rates, imatges religioses, recuperació contradictòria de les trames anteriors, i molt especialment, amb una posada en escena de la tortura, amb els cossos esquarterats de Biberkopf, de la seva companya Mieke, així com de grups de joves nusos apilats al terra, en una claríssima referència al film que més va impressionar Fassbinder, *Salò* (1975) de Pasolini, un referent a l'hora d'exemplar l'imaginari del Mal. L'epíleg de *Berlin Alexanderplatz* va ser precursor d'una categoria de la serialitat contemporània: que una narració pot mantenir episodis amb estils provadament diferents creant així escenaris d'excepció.

Reitz: la nissaga

Un dels punts essencials que unia els signants del manifest d'Oberhausen era no sentir-se implicats, ni responsabilitzats, pel cinema convencional anterior, amb la voluntat de parlar del present d'Alemanya amb un llenguatge nou. Però paradoxalment, un dels seus signants, Edgar Reitz, ha centrat la seva filmografia en una obra única que revisa el passat, entesa com una posició pública de la seva missió com a cineasta. Aquesta obra que no para de créixer, *Heimat*, iniciada el 1984, està concebuda com una mena de llargmetratge sinuós que necessita ser capitulat en la seva manera d'arribar al públic. Així com en la major part de cineastes que fan televisió el sistema episòdic no es discuteix, en el cas de *Heimat* es pot considerar el contrari: es tracta d'aprofitar el dispositiu de segmentació televisiva per possibilitar la producció a una obra total que desborda la lògica de la indústria de l'exhibició cinematogràfica.

El nucli dramàtic d'aquesta expansió és la unitat familiar i l'emplaçament geogràfic: la història de la família Simon situada en un lloc imaginari d'Alemanya. Però a diferència de la serialitat paradisiàca basada en les nissagues, que solia amagar o resoldre els conflictes en cada episodi, *Heimat* planteja l'encadenament històric com una successió de fractures, dilemes, tragèdies i mutacions, travessades per dues guerres mundials i per les diverses crisis econòmiques i socials. La idea de la crisi col·lectiva actua com accelerador i desencadenant del drama, proposa una lògica serial basada en les aparicions i desaparicions dels personatges, amb un dinamisme rítmic que fa entroncar l'evolució de la nissaga amb la percepció històrica, temporal i crítica de l'espectador.

La dimensió èpica del projecte de Reitz es significa com una gran victòria del cinema experimental. La seva lògica no és la de la *soap opera* familiar: a *Heimat* s'imposa la força de l'èl·lipsi enfront de les sèries basades en la quotidianitat dramatitzada. Però també és experimental el punt de vista, el fet de confrontar la història privada localitzada en un microcosmos, amb els esdeveniments que poden passar fora de camp, que l'espectador reconstrueix, com una autèntica tragèdia nacional. La vivència de la pàtria alemanya no es centra únicament en allò que Reitz mostra, si no també en la responsabilitat del ciutadà davant aspectes de la seva ocultació. És per tot això que *Heimat*, que encara l'any 2015 ha generat un llargmetratge que proposa una preqüela de l'història familiar, esdevé una fita en mostrar que la nissaga és un dispositiu serial que el cinema pot adoptar quan estableix complicitat amb les estratègies d'una televisió pública.

Kieslowski: la successió vertical

Solem entendre la serialitat com una continuació d'episodis que s'encadenen horitzontalment, amb una continuïtat temporal.

L'aportació més singular del *Decàleg* (*Dekalog*, 1989-1990) de Kiesowski és que està concebuda com una estructura vertical, com si fos un edifici, una arquitectura de ficció en la qual cada episodi es sobreposa a l'anterior, s'hi entrecreu, establint així una fèrtil relació entre elements variables i les repeticions. El coguionista del *Decàleg*, Krzysztof Piesiewicz, ho va expressar lateralment en declarar que s'havien inspirat en el sistema del retaule gòtic per tal de concebre la continuïtat de cada episodi: els deu manaments narrats de manera independent, cadascun amb una particularitat, buscant la inversió contemporània sobre una prohibició general que era qüestionada en cada una de les obres. Els elements de repetició són lleus, però sostinguts: la música de Zbigniew Preisner, el fet que tots els personatges visquin en un mateix edifici de Varsòvia, la recurrència d'un personatge observador i silencios que apareix misteriosament a gairebé tots els episodis i algunes operacions d'entrecruament de personatges que poden ser protagonistes en un episodi i simples figurants en un altre. També es produeix un cas exemplar de metaficció en presentar un dels dilemes morals del *Decàleg 2* com un tema a debatre en una classe de filosofia en el *Decàleg 8*.

Aquesta estructura vertical fa que els episodis no s'hagin de veure cronològicament, perquè no és això el que marca la seva fortalesa, sinó la consciència que entre tots ells es forma un entrallat indestructible, que es reconeix en l'atmosfera general de les trames, en aquesta aplicació de la mecànica del suspens als comportaments emotius.

Si bé cadascun dels episodis podria esdevenir un llargmetratge independent –com es va fer palès amb *No matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) i *No amarás* (*Krótki film o miłości*, 1988), que estenen les trames del *Decàleg 5* i *Decàleg 6*–, el que converteix el *Decàleg* en una fita essencial es haver demostrat que la memòria de l'espectador i el seu plaer per la repetició es produeix per la familiaritat amb un univers formal i narratiu, per la consciència de que les mirades es creuen i que les ficcions també perviuen fora de camp: mentre fixem la mirada en una història en particular, no es perd mai el sentit general que involucra a tots els habitants de l'edifici, i per extensió, de la comunitat sencera. Com en un retaule, com en una arquitectura de ficció que continua essent un dels ideals de la serialitat: progressar dramàticament en la ment acumulativa de l'espectador.

Lynch: l'univers en cada pla

L'anomenada nova edat d'or de la televisió té en Twin Peaks (1990) el gest fundacional ineludible. Que aquesta revolució vingui protagonitzada per un reconegut artista del cinema implica, abans que res, la redempció del caràcter superficial i estàndard de la planificació televisiva en la majoria de ficcions anteriors. Lynch irromp en l'univers catòdic per a convèncer-

nos del valor oracular de cada imatge. I, ahora, per desballestar la idea del televisor com un moble confortable en l'interior banalitzat de l'espai domèstic. Si la ficció serial clàssica havia estat el paradís de la família reunida al saló, emmirallant-se en la rutines amables dels seus personatges predilectes, Lynch profana de soca-rel aquest ritual sense sorpreses, i ens explica que també l'infern pot cobrar la forma de la repetició.

Per a fer-ho possible, la rutina de la filmació domèstica ha de ser assaltada per una imatge que manifesta, *òrficament*, tots els seus poders *reveladors*. *Twin Peaks* està rodada com si fos una pel·lícula. El director trasllada la inquietant concepció del pla dels seus anteriors llargmetratges als confortables espais de la *soap opera* i, com un anunci de l'Apocalipsi, hi porta l'infern darrera seu. La *catabasi* de l'agent Cooper suposa, així, la vivisecció d'una comunitat en estat letàrgic, necessitada d'un rescabament trasbalsador. L'autòpsia del cadàver de Laura Palmer que registra el capítol inicial de la sèrie n'és el correlat diàfan: un bisturí exercint el paper de muntador que descompon, analitza i *dóna a veure*.

La proposta profètica de Lynch semblà, en el moment de la seva estrena, una perla preciosa en un univers de consum dirigit cap a altres interessos. Uns anys després, és evident per a tothom que la ficció serial no admet el retorn final a l'ordre, ni permet suturar les ferides del temps destructor. Aquest, ben al contrari, queda encarnat en una malignitat corrosiva que de tot s'apodera. Aquesta epidèmia en expansió constant ha alimentat l'imaginari serial del nou mil·lenni, on la construcció dels móns catòdics no pot ja negligir el poder performatiu de la mirada, ni, doncs, la pertorbadora complexitat de cada emplaçament de la càmera.

Lars von trier: l'espai immoral

L'aportació fonamental de *Riget* (1994-1997) és invertir el sentit d'un espai dramàtic, l'hospital, que en la serialitat clàssica havia estat concebut com a paradigma de la moralitat i la resolució positiva dels conflictes. Coincidint en una estratègia similar a la de Lynch, *Riget* va suposar l'emergència de l'espai infernal com a unitat centrípeta, com un lloc del qual pràcticament no es pot sortir, i que està progressivament atacat pels símptomes de decadència i destrucció. Les veus fantasmals dels morts, la sang que vessa dels tubs de refrigeració, els passadissos inacabables, una lògia maçònica corporativa i una tensió jeràrquica entre els membres de la comunitat mèdica, ofereixen un retrat que ens ve a dir que el Mal ocupa aquest edifici malalt de Copenhaguen. En un moment de màxima experimentació visual en la carrera de Lars Von Trier, *Riget* suposa també un creuament entre els dispositius de captació verista de la realitat amb la introducció d'elements fantàstics que la qüestionen. El fet d'extremar el tractament unitari del color serveix la possibilitat d'entendre

l'apel·lació a una sèrie per la seva unitat d'estil. D'alguna manera significa la irrupció d'una manera de fer fílmica en la creació d'un univers propi: la repetició es produeix per la pròpia naturalesa de la imatge.

El fet que Lars Von Trier aparegui al final de cada capítol, comentant l'episodi i anunciant el que ha de venir, queda com una reverberació de la serialitat hitchcockiana, on encara el director havia de notificar la seva presència en un món serial que no semblava pàtria dels cineastes. Però aquesta presència distanciadora de Von Trier, que pauta cada capítol, i ja no és essencial, no contradiu la gran aportació d'aquesta sèrie, haver estat capaç de dibuixar una quotidianitat maligna en el si d'una societat aparentment confortable. I fer-ho a través del cos emmalaltit, de la presència del cadàver entès com a expressió del control, com un objecte de consum, com a metàfora de la biopolítica.

Més enllà de la seva aportació universal, *Riget* va crear un camí per la posterior fertilitat de la serialitat danesa: unitat d'estil, obscuritat, cadàvers inquietants i el sentit de la corrupció impregnant totes les estructures d'Estat, fins i tot les que semblaven resguardades de la destrucció.

JORDI BALLÓ

Jordi Balló (Figueres, 1954) és professor de comunicació audiovisual i director del Màster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra. És autor dels llibres *Imatges del silenci* (Anagrama), *Conèixer el cinema* i *Cinema català (1975-1986)* i col·labora al diari *La Vanguardia*. Va ser director d'exposicions del CCCB i comissari de *El segle del*

cinema, *Hammershoi* i *Dreyer*, *Erice-Kiarostami* o *Pasolini Roma*. Va obtenir el Premi Ciutat de Barcelona per Totes les cartes. Correspondències filmiques. Juntament amb en Xavier Pérez, ha publicat diversos assaigs de referència sobre cinema i serialitat editats per Anagrama: *La llavor immortal*, *Jo ja he estat aquí: ficcions de repetició* i *El món, un escenari*.

XAVIER PÉREZ

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) és professor de narrativa audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra i autor dels llibres *El temps de l'heroi*, *L'univers de «Los Vengadores»*, *El suspens cinematogràfic* i *Películas clave del cine de espías*. Va desenvolupar una llarga trajectòria com a crític teatral i cinematogràfic al diari *Avui*, i, més recentment, a revistes

com *Caimán*. *Cuadernos de Cine* o el suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Juntament amb en Jordi Balló, ha publicat diversos assaigs de referència sobre cinema i serialitat editats per Anagrama: *La llavor immortal*, *Jo ja he estat aquí: ficcions de repetició* i *El món, un escenari*.