

Diez cineastas fundadores de la serialidad televisiva

Jordi Balló y Xavier Pérez

RESUMEN

Este artículo ofrece una panorámica general por el trabajo de diez cineastas fundadores de y para la serialidad televisiva (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch y Lars von Trier), relacionando las aportaciones clave de cada uno de ellos con series posteriores deudoras de su legado.

PALABRAS CLAVE

Cine, televisión, serialidad, narrativa audiovisual, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

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.

KEYWORDS

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

Hitchcock: el control de la audiencia

1955 es un año clave para la historia de la ficción televisiva: Alfred Hitchcock decide ocupar el universo de la serialidad con una producción semanal que lleva su nombre en el título (*Hitchcock Presenta* [*Alfred Hitchcock Presents*, CBS-NBC, 1955-1965]) y que incluye, en el inicio de cada capítulo, una presentación en la que el director se dirige personalmente a la audiencia. Esta seña corporal, ya presente en forma de *cameo* desde sus primeros filmes, encuentra un privilegiado espacio de reafirmación en la recurrencia semanal televisiva. De ser funcionalmente conocido por el público, Hitchcock (en cuanto que imagen-marca, potenciada todavía por la complementaria caricatura de perfil que encabeza los créditos, y por la pegadiza marcha musical de Charles Gounod a la que se adhiere) pasa a ser un indiscutible icono popular. El objetivo soterrado es utilizar la pequeña pantalla como plataforma para radicalizar una de las estrategias centrales del arte *hitchcockiano*: el control de la audiencia. Mediante la recurrencia serial, Hitchcock puede experimentar semanalmente la persistencia de la hipnosis mediante la firma visible del Mago dominador.

El control hitchcockiano de la serialidad parte de repetir tantas veces como haga falta el mismo modelo de relato. Son veinte minutos de máxima concentración narrativa que insisten, con pequeñas variantes y un *twist* final recurrente, en recrear todas las formas posibles de una pesadilla. Esta tiene una explicación lógica (nunca sobrenatural), pero el modelo de relato tiene en cuenta las enseñanzas estructurales de Poe, invocado no pocas veces en motivos argumentales como el crimen perfecto, el doble, la venganza, la locura psicopatológica o el entierro prematuro.

La pauta serial viene determinada no sólo por la aparición inicial del Mago, sino por el saludo final que emplaza a la semana siguiente: una sutil forma del “continuará” que sustituye la prolongación del relato *ad infinitum* por la constancia circular del dispositivo ineludible. Hitchcock funda una estrategia resolutive que recogerá en pocos años Rod Serling en *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964), y que constituirá el primer modelo de permanencia del autor –y del control del universo– en el marco de la creación televisiva.

Rossellini: la dimensión enciclopédica

La primera intervención de Rossellini en la televisión, con la serie *L'India vista da Rossellini* (RAI, 1959) no escatima la presencia del director en la apertura de cada capítulo. Pero si Hitchcock aparecía de forma autosuficiente ante el espectador para interpellarlo directamente, Rossellini es introducido por el periodista Marco Cesarini, y el preludeo al visionado se convierte en un diálogo que tendrá continuación en la

proyección de su *cuaderno de notas* del viaje a la India. Sobre las imágenes proyectadas en la pequeña sala de cine donde se sientan Rossellini y su entrevistador, tiene lugar un diálogo over que contribuye a la clarificación, más impresionista que dogmática, del contenido de las piezas. Este formato revolucionario ya no continuará en su siguiente serie, *L'età del ferro* (RAI, 1965), donde las presentaciones son realizadas con el busto parlante de Rossellini dirigiéndose al espectador, pero el corpus televisivo del director no renunciará a la clave democratizadora y horizontal.

La historia como disciplina susceptible de recapitulación audiovisual constituirá el eje temático preeminente para poner a prueba la eficacia del dispositivo serial. En *L'età del ferro*, el conjunto se ciñe a la evolución tecnológica de la humanidad en relación a la producción y uso del hierro a través de los siglos. En *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (RAI, 1970), se procede a una reconstrucción de la evolución de la humanidad, donde cada acontecimiento del progreso marca la distinción y el paso de un episodio a otro. El conjunto de ficciones televisivas sobre Luis XIV, Sócrates, Descartes, Agustín de Hipona, Blaise Pascal y las series *Atti degli apostoli* (RAI, 1969) y *L'età di Cosimo de Medici* (RAI, 1973) ejemplifican esta enciclopédica voluntad de ampliación sostenida en un método didáctico: la amplitud inabarcable de cada situación histórica invita a la concentración en el detalle y a la lentitud escrupulosa del seguimiento. Rossellini invierte la idea del control *hitchcockiano* del universo por la confianza en un espectador dotado del derecho de ser alimentado culturalmente a través de una nueva tecnología entendida, contra todas las dificultades contextuales, como instrumento formativo al servicio del humanismo.

Wiseman: el proyecto exhaustivo

Las películas documentales encadenadas de Frederick Wiseman se pueden entender como constituyentes de una única obra serial, como una gran comedia humana. Su objetivo es interpellar y retratar, una a una, todas las instituciones públicas norteamericanas (y algunas europeas) mostrando sus debilidades, pero también su capacidad de supervivencia en entornos difíciles. Este trabajo sistemático se inició con *Titicut Follies* (1967) cuando penetró en una prisión-asilo-hospital con prácticas clínicas inaceptables, como la lobotomización de los presos, presentadas en toda su crudeza ante la cámara. El resultado de esta obra reveladora fue su prohibición por parte del estado de Massachusetts durante treinta años. Cuando pasado este tiempo la PBS la estrenó, ya se había convertido en una leyenda americana sobre la independencia del testimonio. El trabajo de Wiseman ha recorrido las estructuras de estado y sus efectos: la prisión (*Titicut Follies*), la escuela (*High School*, 1968), la comisaría (*Law and Order*, 1969), el hospital

(*Hospital*, 1970; y *Near Death*, 1989), la academia militar (*Basic Training*, 1971), el tribunal de menores (*Juvenile Court*, 1973), los laboratorios que experimentan con animales (*Primate*, 1974), la asistencia social (*Welfare*, 1975), el teatro (*La Comédie Française*, 1996), la vivienda social (*Public Housing*, 1997), la violencia de género (*Domestic violence*, 2001; y *Domestic Violence 2*, 2002), la universidad pública (*At Berkeley*, 2013), el museo (*National Gallery*, 2014) o las comunidades de barrio (*Belfast, Maine* (1999); y *In Jackson Heights*, 2015). Wiseman usa una metodología de filmación donde el sonido toma una importancia decisiva, porque es la palabra, el grito o el gesto silencioso lo que acaba marcando la preponderancia de aquello que merece ser filmado en el marco de una secuencia. Esta cuestión explica el carácter constructivo de su sentido del montaje, el juego de campo y fuera de campo que ha abierto el camino en la manera de filmar y construir un cine que sólo en apariencia parece directo.

Pero la gran influencia de Wiseman en el mundo de la serialidad es la consciencia exhaustiva. También David Simon lo aborda así en *The Wire* (HBO, 2002-2008), donde cada temporada afronta el protagonismo de una zona de conflicto: la comisaría, el puerto, los sindicatos, la escuela, las elecciones políticas, los medios... La obra serial resultante establece un tejido que adquiere su máxima intensidad al considerar la sociedad en su totalidad. Se trata de la construcción de un retrato puntillista de los instrumentos imperfectos de la democracia.

Bergman: diálogos en el tiempo

El carácter serial de la producción audiovisual de Ingmar Bergman, muy presente en su filmografía desde la llamada *trilogía del silencio*, cobra una relevancia diáfana en la producción televisiva *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, TV2 Sverige, 1972). En muchos países la difusión de este material se hizo en formato de largometraje, cuestión perfectamente asumida por el director, que remontó el material para una película contundente en su autonomía. No hay duda, no obstante, de que la cadencia de estos diálogos matrimoniales sostenidos de manera periódica se adecúa con particular fortuna al formato televisivo.

Bergman, hombre de vasta y complementaria trayectoria teatral, fundamentó su cinematografía en base a la captura esencialista de la palabra, con el primer plano como dispositivo privilegiado de ratificación expresiva. Y esta palabra hecha tiempo encuentra en el formato televisivo un espacio idóneo para la experimentación de la constancia, y para el placer (agridulce, dada la deriva argumental de la obra) de la repetición. La crisis de la pareja, pero también su constante reafirmación, el juego de los secretos y las mentiras, los reproches y los perdones, las satisfacciones y las renunciadas, se traban en un encadenado de

momentos íntimos altamente significativos que transforman la pantalla televisiva en un laboratorio minimalista para la observación del ser humano en la ambivalente experiencia de la confrontación doméstica. Las máscaras de la cotidianidad feliz, tan propias de la televisión clásica, son contrapuestas por el ojo exploratorio de Ingmar Bergman a su espejo oscuro.

Que los protagonistas de *Secretos de un matrimonio* hayan encontrado extensión en diferentes adaptaciones teatrales, y, sobre todo, en el largometraje *Saraband* (2003), su epílogo, confirma la capacidad de este modelo serial de propagarse en el tiempo y el espacio como una forma canónica abierta a nuevas variaciones. Y el peso fundacional de esta micro-dramaturgia por capítulos se puede ver sedimentado en obras contemporáneas como las diferentes versiones de *Be Tipul* (HOT3, 2005-2008), y otras series que, como *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Masters of Sex* (Showtime, 2013-), hacen de la palabra confrontada y la confesión que acaba emergiendo un inexorable ejercicio terapéutico.

Jean-Luc Godard: el dispositivo al descubierto

Six fois deux (France 3, 1976) y *France/tour/detour/deux/enfants* (Antenne 2, 1977), los dos programas de televisión dirigidos por Godard y Anne-Marie Miéville en su década de retiro de la exhibición convencional y de investigación de los nuevos territorios vídeo-gráficos, son dos peculiares encuestas en torno a la sociedad francesa de los setenta. Godard recoge la hipótesis *rosselliniana* de la televisión como proyecto educativo, y centra el interés en la función de la entrevista como pauta de serialidad. La encuesta es, sin embargo, restrictiva, reducida a unos pocos personajes, y en constante dialéctica con la presencia interventora del propio Godard. En el caso extremo y polémico de *France/tour/detour...*, los entrevistados son sólo un niño y una niña, asediados y conducidos por el director de manera perseverante, casi totalitaria.

Las operaciones que han de acompañar la realización de la encuesta vienen señalizadas por la puesta en evidencia del dispositivo, y por el distanciamiento crítico que se deriva. Por ejemplo, en cada entrevista del primer capítulo de *Six fois deux*, Godard, mal encuadrado a la izquierda del plano, ante la mesa donde recibe a sus entrevistados, sólo nos deja ver su brazo y el cigarro que va de la boca al cenicero, en un gesto reiterado que transitará como icono del reconocimiento permanente del autor en toda su obra futura.

La otra señal de identidad serial de *Six fois deux* es la cabecera inicial de una mano introduciendo un vídeo-cassette en un aparato reproductor, y la imagen final de la misma mano extrayéndolo. Las nuevas posibilidades del vídeo dan pie a

una experimentación donde las imágenes vuelven y se hacen reversibles. La *discontinuidad* del montaje (acentuada por rebobinados, imperfecciones o saltos aleatorios) deviene, paradójicamente, una señal de identidad de la *continuidad* serial. Y aquí inicia Godard una idea que desarrollará plenamente en sus monumentales *Histoire(s) du cinéma* (France 3, Canal +, ARTE, La Sept, TSR, 1988-1998): la repetición y persistencia de las imágenes y de los sonidos, la reminiscencia basada en la leve variación, debida a un demiurgo omnipresente que mediante la manipulación visible de sus materiales, sigue haciendo evidente, en todo el sinfónico encadenado de fragmentos, su firma desbordante e incisiva.

Fassbinder: la intensidad heterogénea

Cuando R.W. Fassbinder abordó, en 1980, la adaptación de la novela *Berlin Alexanderplatz* entendió inmediatamente que no lo podía hacer con la temporalidad de un largometraje convencional. La influencia que la novela de Döblin había tenido en su etapa de formación lo impulsó a concebir este proyecto como una obra titánica, absorbente, en la cual confluían, ya en el original literario, la forma del collage visual y sonoro que era una de las características propias del director. Y fue así que imaginó una propuesta episódica, de trece capítulos y un epílogo, una obra única a través de la cual construye el retrato de una ciudad en pleno proceso de descomposición, donde el sentido de la explotación, de la violencia, del instinto de supervivencia, se expresa a través de una composición que combina la coreografía barroca con el distanciamiento y el análisis de los comportamientos. Fassbinder se guardó para él la voz narradora como un gesto de presencia que quiere comprender, o analizar fríamente, la actitud de sus personajes, de los secretos de su deseo y su pasión. La empatía de Fassbinder con el personaje protagonista de Franz Biberkopf, en sus relaciones con Reinhold, con las mujeres que lo estimaban y que él acababa destruyendo, hace más interesante la manera en que se produce su propia implicación, a través de la voz, del estilo y de la velocidad del rodaje.

Tanto la montadora Julien Lorenz como el director de fotografía Xaver Schwarzenberger han explicado un detalle revelador: que si bien Fassbinder ensayaba las escenas con sus actores habituales, acostumbraba a filmar casi todas las secuencias en una toma única. El film combina el cuidado de los encuadres con este principio de economía temporal, como una manera de inscribir su manera habitual de concebir y realizar los films, sin descanso, encadenados, propia de un cineasta serial.

Es en el epílogo de *Berlin Alexanderplatz* (WDR, 1980), de hecho un largometraje en sí mismo, donde Fassbinder dio un paso adelante decisivo en la libertad de concebir una serie. Este epílogo apocalíptico y delirante concentra la capacidad de

descripción infernal, con ángeles ambiguos, manicomios, ratas, imágenes religiosas, recuperación contradictoria de las tramas anteriores, y muy especialmente, con una puesta en escena de la tortura, con los cuerpos descuartizados de Biberkopf, de su compañera Mieze, así como de grupos de jóvenes desnudos apilados en la tierra, en una clarísima referencia al film que más impresionó a Fassbinder, *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pasolini, un referente a la hora de ensanchar el imaginario del Mal. El epílogo de *Berlin Alexanderplatz* fue precursor de una categoría de la serialidad contemporánea: que una narración puede mantener episodios con estilos marcadamente diferentes creando así escenarios de excepción.

Reitz: la saga

Uno de los puntos esenciales que unía a los firmantes del manifiesto de Oberhausen era no sentirse implicados, ni responsabilizados, por el cine convencional anterior, con la voluntad de hablar del presente de Alemania con un lenguaje nuevo. Pero paradójicamente, uno de sus firmantes, Edgar Reitz, ha centrado su filmografía en una obra única que revisa el pasado, entendida como una posición pública de su misión como cineasta. Esta obra que no para de crecer, *Heimat* (1984), está concebida como un tipo de largometraje sinuoso que necesita ser capitulado en su manera de llegar al público. Así como en la mayor parte de cineastas que hacen televisión el sistema episódico no se discute, en el caso de *Heimat* se puede considerar lo contrario: se trata de aprovechar el dispositivo de segmentación televisiva para posibilitar la producción a una obra total que desborda la lógica de la industria de la exhibición cinematográfica.

El núcleo dramático de esta expansión es la unidad familiar y el emplazamiento geográfico: la historia de la familia Simon situada en un lugar imaginario de Alemania. Pero a diferencia de la serialidad paradisíaca basada en las sagas, que solía esconder o resolver los conflictos en cada episodio, *Heimat* plantea el encadenamiento histórico como una sucesión de fracturas, dilemas, tragedias y mutaciones, atravesadas por dos guerras mundiales y por las diversas crisis económicas y sociales. La idea de la crisis colectiva actúa como acelerador y desencadenante del drama, propone una lógica serial basada en las apariciones y desapariciones de los personajes, con un dinamismo rítmico que hace entroncar la evolución de una saga con la percepción histórica, temporal y crítica del espectador.

La dimensión épica del proyecto de Reitz se significa como una gran victoria del cine experimental. Su lógica no es la de la *soap opera* familiar: en *Heimat* se impone la fuerza de la elipsis frente a las series basadas en la cotidianidad dramatizada. Pero también es experimental el punto de vista, el hecho de

confrontar la historia privada localizada en un microcosmos, con los acontecimientos que pueden pasar fuera de campo, que el espectador reconstruye, como una auténtica tragedia nacional. La vivencia de la patria alemana no se centra únicamente en aquello que Reitz muestra, sino también en la responsabilidad del ciudadano frente a su ocultación parcial. Es por todo esto que *Heimat*, que todavía en 2015 ha generado un largometraje que propone una precuela de la historia familiar, supone un hito al mostrar que la saga es un dispositivo serial que el cine puede adoptar cuando establece complicidad con las estrategias de una televisión pública.

Kieslowski: la sucesión vertical

Solemos entender la serialidad como una continuación de episodios que se encadenan horizontalmente, con una continuidad temporal. La aportación más singular del *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990) de Kieslowski es que está concebida como una estructura vertical, como si fuera un edificio, una arquitectura de ficción en la cual cada episodio se sobrepone al anterior, se entrecruza, estableciendo así una fértil relación entre elementos variables y repeticiones. El coguionista del *Decálogo*, Krzysztof Piesiewicz, lo expresó lateralmente al declarar que se habían inspirado en el sistema del retablo gótico para concebir la continuidad de cada episodio: los diez mandamientos narrados de manera independiente, cada uno con una particularidad, buscando la inversión contemporánea sobre una prohibición general que era cuestionada en cada una de las obras. Los elementos de repetición son leves, pero sostenidos: la música de Zbigniew Preisner, el hecho de que todos los personajes vivan en un mismo edificio de Varsovia, la recurrencia de un personaje observador y silencioso que aparece misteriosamente en casi todos los episodios, y algunas operaciones de entrecruzamiento de personajes que pueden ser protagonistas en un episodio y simples figurantes en otro. También se produce un caso ejemplar de metaficción al presentar uno de los dilemas morales del *Decálogo 2* como un tema a debatir en una clase de filosofía en el *Decálogo 8*.

Esta estructura vertical hace que los episodios no se tengan que ver cronológicamente, porque no es esto lo que marca su fortaleza, sino la consciencia de que entre todos ellos se forma un entramado indestructible, que se reconoce en la atmósfera general de las tramas, en esta aplicación de la mecánica del suspense a los comportamientos emotivos.

Si bien cada uno de los episodios podría convertirse en un largometraje independiente (como se hizo patente con *No matarás* [*Krótki film o zabijaniu*, 1988] y *No amarás* [*Krótki film o miłosci*, 1988]), que extienden las tramas del *Decálogo 5* y *Decálogo 6*), lo que convierte el *Decálogo* en un hito esencial es haber sabido demostrar que la memoria del espectador y

su placer por la repetición se produce por la familiaridad con un universo formal y narrativo, por la consciencia de que las miradas se cruzan y las ficciones también perviven fuera de campo: mientras fijamos la mirada en una historia en particular, no se pierde nunca el sentido general que involucra a todos los habitantes del edificio y, por extensión, de la comunidad entera. Como en un retablo, como en una arquitectura de ficción que continúa siendo uno de los ideales de la serialidad: progresar dramáticamente en la mente acumulativa del espectador.

Lynch: el universo en cada plano

La llamada “nueva edad de oro de la televisión” tiene en *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) el gesto fundacional ineludible. Que esta revolución venga protagonizada por un reconocido artista del cine implica, antes de que nada, la redención del carácter superficial y estándar de la planificación televisiva en la mayoría de ficciones anteriores. Lynch irrumpió en el universo catódico para convencernos del valor oracular de cada imagen. Y, a la vez, para desguazar la idea del televisor como un mueble confortable en el interior banalizado del espacio doméstico. Si la ficción serial clásica había sido el paraíso de la familia reunida en el salón, mirándose a sí misma en la rutinas amables de sus personajes predilectos, Lynch profana de cuajo este ritual sin sorpresas, y nos explica que también el infierno puede cobrar la forma de la repetición.

Para hacerlo posible, la rutina de la filmación doméstica tiene que ser asaltada por una imagen que manifiesta, órficamente, todos sus poderes *reveladores*. *Twin Peaks* está rodada como si fuera una película. El director traslada la inquietante concepción del plano de sus anteriores largometrajes a los confortables espacios de la soap opera y, como un anuncio del Apocalipsis, trae el infierno detrás suyo. La catábasis del agente Cooper supone, así, la vivisección de una comunidad en estado letárgico, necesitada de un resarcimiento transformador. La autopsia del cadáver de Laura Palmer que registra el capítulo inicial de la serie es el correlato diáfano: un bisturí ejerciendo el papel de montador que descompone, analiza y da a ver.

La propuesta profética de Lynch pareció, en el momento de su estreno, una perla preciosa en un universo de consumo dirigido hacia otros intereses. Unos años después, es evidente para todo el mundo que la ficción serial no admite el regreso final al orden, ni permite suturar las heridas del tiempo destructor. Este, bien al contrario, queda encarnado en una maldad corrosiva que de todo se apodera. Esta epidemia en expansión constante ha alimentado el imaginario serial del nuevo milenio, donde la construcción de los mundos catódicos no puede ya abandonar el poder performativo de la mirada, ni, pues, la perturbadora complejidad de cada emplazamiento de cámara.

Lars von Trier: el espacio inmoral

La aportación fundamental de *El reino* (*Riget*, DR1, 1994-1997) es invertir el sentido de un espacio dramático, el hospital, que en la serialidad clásica había sido concebido como paradigma de la moralidad y la resolución positiva de los conflictos. Coincidiendo en una estrategia similar a la de Lynch, *Riget* supuso la emergencia del espacio infernal como unidad centrípeta, como un lugar del cual prácticamente no se puede salir, y que está progresivamente atacado por síntomas de decadencia y destrucción. Las voces fantasmales de los muertos, la sangre que se derrama de los tubos de refrigeración, los pasillos interminables, una logia masónica corporativa y una tensión jerárquica entre los miembros de la comunidad médica, ofrecen un retrato que nos viene a decir que el Mal ocupa este edificio enfermo de Copenhague.

En un momento de máxima experimentación visual en la carrera de Lars von Trier, *Riget* supone también un cruce entre los dispositivos de captación verista de la realidad y la introducción de elementos fantásticos que la cuestionan. El hecho de extremar el tratamiento unitario del color da la posibilidad de entender el atractivo de una serie desde su unidad de estilo. De alguna manera significa la irrupción de

una manera de hacer fílmica en la creación de un universo propio: la repetición se produce por la propia naturaleza de la imagen.

El hecho de que Lars von Trier aparezca al final de cada capítulo, comentando el episodio y anunciando el que está por venir, queda como una reverberación de la serialidad hitchcockiana, donde el director aún tenía que notificar su presencia en un mundo serial que no parecía patria de los cineastas. Pero esta presencia distanciadora de del director, que pauta cada capítulo, y ya no es esencial, no contradice la gran aportación de esta serie: haber sido capaz de dibujar una cotidianidad maligna en el seno de una sociedad aparentemente confortable. Y hacerlo a través del cuerpo enfermo, de la presencia del cadáver entendido como expresión del control, como un objeto de consumo, como metáfora de la biopolítica.

Más allá de su aportación universal, *Riget* creó un camino para la posterior fertilidad de la serialidad danesa: unidad de estilo, oscuridad, cadáveres inquietantes y el sentido de la corrupción impregnando todas las estructuras de Estado, incluso las que parecían resguardadas de la destrucción.

JORDI BALLÓ

Jordi Balló (Figueras, 1954) es profesor de comunicación audiovisual y director del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Es autor de los libros *Imágenes del silencio* (Anagrama), *Conèixer el cinema* y *Cinema català (1975-1986)* y colabora en el diario *La Vanguardia*. Fue director de exposiciones del CCCB y comisario de *El siglo del*

cine, *Hammershoi* y *Dreyer*, *Erice-Kiarostami* o *Pasolini Roma*. Obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona por *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. Junto a Xavier Pérez, ha publicado diversos ensayos de referencia sobre cine y serialidad editados por Anagrama: *La semilla inmortal*, *Yo ya he estado aquí* y *El mundo, un escenario*.

XAVIER PÉREZ

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor de narrativa audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y autor de los libros *El tiempo del héroe*, *El universo de «Los Vengadores»*, *El suspens cinematogràfic* y *Películas clave del cine de espías*. Desarrolló una larga trayectoria como crítico teatral y cinematográfico en el diario *Avui*, y, más recientemente, en revistas como *Caimán*.

Cuadernos de Cine o el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Junto a Jordi Balló, ha publicado diversos ensayos de referencia sobre cine y serialidad editados por Anagrama: *La semilla inmortal*, *Yo ya he estado aquí* y *El mundo, un escenario*.