

**LO LOCAL, LO NATURAL Y LO FIGURAL EN *PACIFUNCTION* (ALBERT SERRA, 2022) Y
SAMSARA (LOIS PATIÑO, 2023)**

**THE LOCAL, THE NATURAL AND THE NON-FIGURATIVE IN *PACIFUNCTION* (ALBERT
SERRA, 2022) AND *SAMSARA* (LOIS PATIÑO, 2023)**

Jesús Urbano Reyes

Universidad Complutense de Madrid

jesusurb@ucm.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6606-0434>

Resumen

En la última década, un renovado interés por el mundo rural ha definido algunas de las propuestas más exitosas del cine español. Esta tendencia se ha denominado neorrural, y define a películas como *Alcarràs* (Carla Simón, 2022), *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022) o *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023). Este artículo sintetiza algunas de las aproximaciones contemporáneas a lo rural y se centra en un tipo de estética que trata estos espacios desde una visión abstracta, a medio camino entre lo figural y lo contemplativo, entre el cine experimental y el movimiento internacional conocido como *slow cinema*. Una propuesta que va más allá del interés narrativo o sociológico por lo rural. Finalmente se analizan dos filmes fundamentales para comprender esta tendencia estética: *Pacifiction* (Albert Serra, 2022) y *Samsara* (Lois Patiño, 2023). Para el análisis se propone un estudio comparativo de ambos filmes dividido en tres bloques: el tratamiento de lo local, la manera de filmar la naturaleza y su experimentación con las formas visuales y sonoras.

Abstract

In the last decade, a renewed interest in the rural world has defined some of the most successful film productions in Spain. This tendency has been defined as Neo-rural and it includes films such as *Alcarràs*, *As bestas* or *20,000 species of bees*. This paper synthesizes the different contemporary approaches to rurality in Spanish cinema and it focuses on an aesthetic trend that depicts natural environments from an abstract perspective, which is halfway between the non-figurative and the contemplative, between experimental cinema and the international film movement known as slow cinema. That is, a view that goes beyond narrative or sociological interpretations. Finally, two transnational essential films to this tendency are analyzed: *Pacifiction* and *Samsara*. The analysis consists of a comparative study divided in three sections: the depiction of the local, the way in which landscape is filmed and audiovisual experimentation.

Palabras clave

Albert Serra; Lois Patiño; Neorrural; Slow cinema; Paisaje.

Keywords

Albert Serra; Lois Patiño; Neo-rural; Slow cinema; Landscape.

1. Introducción

El presente artículo revisa el renovado interés del cine español por el medio rural e investiga las principales aproximaciones estéticas y temáticas que tratan estos espacios reencontrados, objeto tanto de reivindicación como de lamento. La segunda parte caracteriza una estética de lo figural que combina la potenciación de elementos pro-fílmicos con una actitud contemplativa. Tanto Albert Serra como Lois Patiño han hecho –o hacen actualmente– cine fuera de las fronteras del Estado español, y se inscribirían en el estudio histórico que Steve Marsh hace de este otro cine español. Esta idea multiforme de exilio –por razones políticas, por razones artísticas, por razones personales– sumada al interés por un cine menos ocupado de lo narrativo les ha alejado de la industria española. Estos cineastas ubican su filiación o señalan su afinidad artística fuera del cine español, reconociéndose como parte del movimiento estético posnacional y transmedia denominado *slow cinema*. En esta corriente estética, lo rural no se asume tanto como un espacio arraigado a las singularidades locales de un país como a la idea de paisaje como espacio mítico, como grado cero de la escritura cinematográfica.

Albert Serra es un cineasta nacido en Banyoles cuya obra ha pivotado entre un cine ensayístico, un cine de ficción no-narrativo e instalaciones museísticas. Serra ha sido galardonado, entre otros, con premios como el Leopardo de Oro del Festival de Locarno en 2013 por *História de la meva mort* (Albert Serra, 2013), el premio Nacional de Cultura en 2017 o el prestigioso premio francés Louis Delluc en 2022. Lois Patiño es un cineasta nacido en Vigo, cuyo primer largometraje, *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013), ganaría, en la misma edición de Locarno en la que se premia a Serra, el premio a mejor director emergente en la sección *Cineastas del Presente*. Con *Samsara*, su última película estrenada, el director gallego se hace con el Premio Especial del Jurado de la sección *Encuentros* del Festival de Berlín. Ambos autores, que podrían ser referidos antes como artistas multidisciplinares que, como directores de cine, trabajan un cine contemplativo, conceptual, convocando mitos históricos, trabajando radicalmente con el espacio y con un tiempo suspendido. Quizá la mejor manera de describir a estos cineastas sea como primitivos del cine contemporáneo, actualizando las palabras con las que Joël Magny definió a

Jean Eustache, el primer primitivo del cine moderno, y desarrolladas por Barthélemy Amengual. Cineastas primitivos en la parte, en el detalle (el rodaje del plano), pero contemporáneos y sofisticados en el conjunto (la concepción, la organización, la justificación razonada de la obra) (Amengual, 2024, p. 47). Estas características definen el proceder de Serra y Patiño, cineastas que trabajan a fondo la conceptualización y el conjunto de sus obras desde el montaje y que potencian los elementos materiales de la imagen, pero que en rodaje confían en la pura observación, en la autonomía de la cámara para captar una verdad más profunda y que escapa a lo que ellos generan como creadores, recuperando así la creencia en el dispositivo-mirada del cine primitivo.

El artículo lo completa el análisis de sus dos últimas obras estrenadas, *Pacifiction* y *Samsara*, basado en una metodología que alterna el análisis narrativo y formal (Bordwell, 1995), y la proposición de analogía entre planos, con el fin de acercarse a su particular tratamiento de lo local, del paisaje y de lo figural.

2. Breve aproximación al mundo rural en el cine español del siglo XXI

El mundo rural ha tenido una gran importancia en el cine español desde prácticamente sus inicios, «un hecho diferencial (que da al cine español) una cierta inclinación provinciana» (Gómez, 2010: 15). Gómez separa dos tendencias principales del cine rural en España: la primera relativa a la asociación de lo rural con los valores más conservadores, atávicos y violentos; la otra, lo rural como paisaje, como una «poética del lugar, donde predomina la belleza y lo esencial de esos espacios, frecuentemente como recuerdo de un mundo perdido o como contraposición a la ciudad» (2010: 16). El cine nace como el arte de las ciudades –ahí están esas sinfonías urbanas tan características de los inicios del cine–, por lo que las representaciones del campo participan de una dialéctica entre el centro y la periferia. La ruralidad es esa periferia que por regla general lleva consigo una idea de negatividad. Pero esto cambia en el siglo XXI, donde el cine participa de lleno en la corriente neorrural. «(...) si hasta hace poco existían dos miradas perfectamente delimitadas, las que Alain Roger denominó como *in situ* (endógena, propia de

los campesinos) e *in visu* (exógena, propia de los turistas o urbanistas) ahora los perfiles no son tan nítidos» (Gómez, 2015: 18). Esta hibridación de perspectivas define las aproximaciones contemporáneas al mundo rural de un gran número de cineastas.

La mirada fundacional de *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) sirve de base al proyecto contemporáneo que toma lo rural como un espacio de pérdida, como idea de contra-progreso y como proyecto estético basado en una mezcla de subjetividad y contemplación, de construcción ficticia y realidad proyectada (Oller Bosch, 2021). Esta concepción de lo rural como espacio de contradicción política (entre lo conservador y el progreso) y estética (el documentalismo y la ficción) es también la que define a una película como *Alcarràs* (Carla Simón, 2022). También se utiliza lo rural como presencia secundaria (Crespo y Quirosa, 2014), como marco contextual para un cine de género que incorpora sus clichés, en la comedia –*La torre de Suso* (Fernández, 2007) o *Que se mueran los feos* (Velilla, 2010)–, el terror –*Cerdita* (Pereda, 2022)– o el thriller –*La noche de los girasoles* (Cabezudo, 2007), *La isla mínima* (Rodríguez, 2013) o *As bestas* (Sorogoyen, 2022)–. O películas como *El agua* (López Riera, 2022) y *Secaderos* (Mesa, 2022) utilizan los espacios rurales como umbrales de deslizamiento hacia el realismo mágico.

Pero si hay una cinematografía destacada por la relevancia que el mundo rural ocupa en ella es la del *Novo Cinema Galego*, bautizado así por los críticos Manuel Sande, Martin Pawley y Xurxo González, y que, pese a su diversidad estilística, nace bajo tres factores: la digitalización, el amateurismo y la autoproducción (Martínez y Gallego, 2012). Por tanto, aquí, a la idea de periferia geográfica, hay que sumar la de periferia industrial. Al igual que en Mercedes Álvarez, la permeabilidad de los términos de ficción y no-ficción definen la obra de cineastas como Eloy Enciso, Oliver Laxe, Diana Toucedo, Jaione Camborda o el propio Lois Patiño. Como señala Cristina Moreiras, a tenor de Laxe y Toucedo, el paisaje gallego se convierte aquí en lugar de extrañeza, en un espacio que disloca la identidad de quien lo habita (Moreiras, 2021). Esta idea de extrañamiento, o de desdoblamiento, se inscribe directamente con la idea de exilio en *Longa Noite* (Enciso, 2019) y en *O corno* (Camborda, 2023). Pero también este desdoblamiento es el de la propia realidad: la muerte en *Trinta*

Lumes (Toucedo, 2017), las leyendas en *Costa da Morte* (Patiño, 2013) y *Lúa Vermella* (Patiño, 2020), los sueños en *Arraianos* (Enciso, 2012) o su propia destrucción en *O que arde* (Laxe, 2019). El *Novo Cinema Galego* rechaza «las representaciones edulcoradas del paisaje gallego presente en numerosos filmes precedentes de esta cinematografía y en otras películas producidas en el entorno estatal, o a las aproximaciones de corte etnográfico» (Roca-Baamonde y Pérez-Pereiro, 2021), y propone, frente a este neo-costumbrismo extendido, una visión mitológica del paisaje. Esta concepción del paisaje como pura potencia es esencial en un cineasta como Lois Patiño.

Otro acercamiento radical a lo rural es el de Albert Serra, por ejemplo, en su primera película, *Crespià: The film, not the village* (2003). La lectura que ofrece de ella Edu Ortega es sintomática de la obra de Serra, siempre entre el juego, la ironía y la radical conceptualización. Siguiendo durante una semana a habitantes del pueblo de Crespià, provincia de Girona, Ortega afirma que para Serra el pueblo es todo lo que no es la película –que es pobre, vulgar y desmesurada–, como anuncia ya su título. «Entendiéndolo así *the film* sería un hermoso canto a ese pueblo que más cercano estaría a la medida de movimientos, a la planificación, a su distancia con respecto a la vulgaridad, a una sucesión fluida de planos, a unas escenas tratadas con apropiada medida» (Ortega, 2015: 33). El interés por lo rural de Serra ya se observa en esta ópera prima, pero ha sido confirmado en su obra posterior y en sus propias declaraciones y escritos. En un libro recientemente publicado –que transcribe su brindis como patrón de las fiestas de *Sant Martirià* en su pueblo natal, Banyoles–, Serra afirma que no le interesan las grandes ciudades como crisoles culturales y celebra el carácter festivo y lúdico del pueblo, características que él mismo trata de implantar en sus rodajes (Serra, 2023). Sin embargo, la concepción del espacio rural que más nos interesa aparece en otros títulos del director catalán.

3. Analogías estéticas en la obra de Albert Serra y Lois Patiño

Para Raymond Bellour, lo esencial del cine experimental es que hace consciente el propio dispositivo y los componentes básicos de la materia-cine: los elementos materiales y su variación perpetua, las relaciones de ritmo entre planos, la distribución de las masas en el espacio del cuadro, las variaciones de luz y color,

la fisicidad de los cuerpos, los gestos y los movimientos de cámara (Bellour, 2013: 189-194). La fuerza de estos elementos sensibles que estallan, que desfilan, pero que no se orientan hacia ninguna intriga, hacia ningún modelo narrativo, son los que cuentan para una estética de lo figural. Val del Omar es el referente ineludible si se habla de un cineasta que practicara este tipo de estética dentro del cine español, particularmente en su trabajo con el sonido, puesto que es «aquí donde reside la verdadera esencia de la concepción y planteamiento del cine total valdelomariano. No busca ajustarse a modas pasajeras o fuegos de artificio momentáneos, sino más bien en conseguir una experiencia total del espectador, trascender a la pantalla» (Martínez Martínez, 2023). El propio cineasta declara que se debe «detectar y controlar este espectáculo que nos hace ver sin mirar, oír sin escuchar y *marchar el paso* sin apercibirnos. Hay que sobre montar a las máquinas y esto solo se logra desde una posición mental *meca-mística*. Desde una conciencia de la mecánica invisible que nos rodea» (Val del Omar, citado por Bonet y Palacio, 1983: 24). Esta autonomía tecnológica del cine alejada del espectáculo controlado es también la que defendió Serra en su conferencia *El ojo de la cámara, el ojo de la cabeza, el ojo del culo* en el Círculo de Bellas artes en 2019.

Si bien pareciera que esta confianza ciega en la autonomía de la máquina está del lado de la negación de toda escritura, tanto Serra y Patiño como Val del Omar actúan como híper-conciencia de esta mirada invisible y omnipotente de la máquina. El cineasta granadino inventa todo tipo de mecanismos (Diafonía, Táctil Visión, Desbordamiento Apanorámico de la Imagen) para operar sobre la imagen siempre con una misma intención: «conmocionar (al espectador) psíquicamente, sacarlo de sus casillas, desbordarlo para así mejor someterlo a una accesis que le hiciera percibir una dimensión espiritual nueva» (Erice, 1995). Esta idea del cine como mística, o como trance, asociada al cine de Val del Omar, se refrenda en el trabajo tanto de Serra como de Patiño. La cámara de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) materializaba esta idea asociada al dispositivo cinematográfico, perversidad capaz de captar las cosas en su fulguración antes de pasar al otro lado. En *La muerte de Luis XIV* (Serra, 2016), Albert Serra utiliza las texturas apagadas de la materia para nombrar en la representación aquello que la excede: la muerte. Como señala Trueba Mira, para Serra en esta película no hay dos realidades, la de la vida y la de la muerte, sino una sola donde lo

lejano está ocurriendo ya, mientras que al más grande de los hombres solo le queda esperar (Trueba Mira, 2019). Y esto que está ocurriendo ya actúa precisamente sobre las texturas, sobre la luz, en la duración, en la espera. Lois Patiño, además de que la idea de trance se vuelve central en *Samsara*, realizó un proyecto titulado *La muerte trabajando* (2013) –tomando la famosa frase sobre el cine de Cocteau: *Le cinéma c'est la mort au travail*–, donde el primer plano de un rostro deformado por la luz –de nuevo las texturas figurales operando sobre la materia– representa la idea de transfiguración entre esas dos dimensiones.

Val del Omar asemeja lo rural en *Acariño galaico* (1961) o *Aguaspejo granadino* (1955) con lo propiamente fílmico, el espectáculo natural y sus formas al espectáculo propio del cine. Serra utiliza un mecanismo de rodaje consistente en filmar con tres cámaras de forma ininterrumpida y en zoom, lo que desorienta a los actores –y al propio director, que confía en que la cámara filmará todo aquello que él ni ve ni quiere controlar–, que no saben qué lugar ocupan en el plano, si el centro, los márgenes o si siquiera están en él (Carando, 2023). Para hacerlo todo todavía más imprevisible, estos actores reciben directrices improvisadas y confusas de Serra a través de pinganillos, lo que provoca que se relacionen con el espacio de la misma forma imprevisible que los demás elementos lo hacen: sin imponerse. Equiparación que reduce la figura humana a otro elemento figural más. Serra provoca este caos durante el rodaje para después reordenarlo en el montaje, que considera el verdadero acto creador de sus filmes, actuando solo en esta última fase como conciencia de la cámara.

Patiño comienza a realizar una serie de filmaciones fijas de paisajes en obras como *Paisaje-duración* (2010), *Paisaje-distancia* (2011) o *Montaña en sombra* (2012). Todas estas piezas convocan la inmensidad inaprehensible del paisaje, reforzando una visión puramente romántica. Aquí la autonomía de la cámara se confirma en la decisión de filmar largos planos fijos como testigos objetivos del espectáculo natural: estamos en el paisajismo documental. Sin embargo, Patiño, como bien señala Enríquez Veloso, en *Costa da Morte* (2013), da un giro a este tratamiento del espacio, comprendiéndolo como un lugar de relación de las fuerzas existentes, tal como lo ha entendido Lefebvre: el espacio como medio de práctica social, el espacio como medio de producción y

reproducción, y el espacio como medio de representación (Enríquez Veloso, 2014). Aquí la mirada de Patiño deja de operar como mera ordenadora de encuadres para cargar los espacios de sentido: social y político, por un lado; ficcional, por el otro. Abarca así los tres sentidos que da al espacio Lefebvre. Patiño incluye figuras humanas conversando en esos espacios (el aspecto social), trabajando (el aspecto productivo) y haciendo reverberar en la imagen la oralidad de las leyendas y los mitos traídos a primer término sonoro (el paisaje como memoria de la ficción). Todo ello sin renunciar a equiparar la fuerza figural de la naturaleza con los elementos propios de la imagen cinematográfica.

En los tres cineastas, como en tantos otros cineastas experimentales, la declaración de la autonomía de la cámara y la confianza en la fuerza elemental de las infinitas variaciones de lo figural, no excluye su visión personal, sino que más bien esta viene a suplir la ausencia de conciencia de la cámara y es la que termina confrontando la materia a la idea. En estos cineastas es primitivo el detalle y conceptual el conjunto. Pero a diferencia de Val del Omar, para el que el desfile de lo figural es la esencia cinematográfica, en Serra y Patiño se combina esta creencia en la materia informe de la realidad con una defensa de la contemplación muy contemporánea. En Val del Omar cualquier elemento, objeto o forma es susceptible de ser deformado por el aparato cine, y si bien lo natural es comprendido como fuente inagotable de recursos, su interés no radica en una comprensión totalizadora de dicho espacio. En el cine exclusivamente figural, el espacio siempre aparece fragmentado, la noción de plano se pierde perceptivamente, es puro flujo de imagen. Sin embargo, si hay un cine donde la noción de plano lleva aparejada una idea de totalidad espacial ese es el *slow cinema*, movimiento en el que ambos autores, Serra y Patiño, han afirmado reconocerse.

Para ambos, las localizaciones son esenciales en sus proyectos. Afirma Serra: «el guion no me sirve, lo escribo para la financiación y luego no lo uso, solo me sirven las localizaciones» (Serra, citado por Atehortúa, 2021: 214). Para el cineasta lo importante no son las historias, sino la ficción entendida como el espacio dispuesto para la aparición de actores: «el acontecer de esta presencia ante la cámara justifica la existencia de una película» (212). Actores que además encarnan mitos (Don Quijote y Sancho, los Reyes Magos, Casanova)

desplazados a una contemporaneidad entendida como hoja en blanco. Esta idea está próxima a lo que hizo Pasolini en *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964): encarnar un mito en rostros y cuerpos reales abstraídos de un espacio figurativo. Y a pesar de esta abstracción ambos cineastas dan una importancia capital al encuentro de la localización idónea. Es conocido el viaje de Pasolini a Palestina para poder rodar en tierra santa su evangelio, del que surgió el documental *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1965). Esta obsesión por la localización –además de otras coincidencias con Pasolini como haber adaptado a Sade, defender una idea de primitivismo o la producción de obras audiovisuales periféricas derivadas de una obra principal, como sería *El Señor ha fet en mi meravelles* (2011) respecto a *El cant dels ocells* (2008), otro ensayo sobre la búsqueda de localizaciones, contraplanos que documentan sus ficciones– responde a una concepción muy particular de la utopía: «la utopía es una cuestión de espacios que no existían, no de futuros» (2021: 211).

En *Liberté* (2019) esa utopía se ubica en un bosque en mitad de la noche, destinado este a ser testigo de la repetición ritual de gestos que atenten contra toda idea de buen gusto. Patiño operaba así en su segundo largometraje, *Lúa vermella* (2020), donde la utopía se inscribía en esos espacios liminares que revelaban una existencia más allá de la muerte. O como señala Keller a tenor del cine de Patiño: «The camera's extreme distances matched with the extended duration of each landscape scene enables a kind of *stretching* of time and place» (2018). El espacio precede a la ficción, o más concretamente, la reclama. Y lo hace a través de la duración, de una espera que transforma el espacio en pura potencia.

El guion por tanto no importa para estos cineastas, cuyo trabajo radica en la búsqueda incansable de localizaciones –encontrar ese espacio para la ficción, filmar su duración –con la fe de que esta ficción aparezca– y darle la orientación final en montaje. Este método de trabajo, que define no solo a Serra o Patiño, sino a toda una generación de cineastas, solo es posible gracias al cine digital, que permite la acumulación de material, el abaratamiento de los costes y la reducción de los equipos y la relación directa con lo filmado favorecida por la ligereza de los medios de producción. En este nuevo paradigma y con la

creencia firme en estos procesos de trabajo –primacía de los espacios, confianza en la duración, rechazo del guion o deflación del relato, insistencia en la materia–, surge un movimiento internacional que engloba a cineastas tan dispares y geográficamente tan alejados como Pedro Costa, Wang Bing, Lav Díaz, Lisandro Alonso, Ming-liang, Kelly Reichardt o Apichatpong Weerasethakul.

Este movimiento se conoce como *slow cinema*. Si se rastrea su aparición una de las primeras veces que se referencia este tipo de obras es en la editorial que Jonathan Romney escribe para *Sight and Sound* en 2010 haciendo balance de la década: «una rara intensificación de la mirada artística (...) un cine que rechaza los eventos en favor del estado de ánimo, la evocación y la intensificación de la temporalidad» (2010: 43-44). Si bien se ha discutido mucho sobre la validez del término *slow cinema* y de la dificultad para delimitarlo de manera clara, para reconocer y caracterizar esta tendencia o movimiento fílmico hay que ver las causas concretas que hacen de él un estilo identificable. En el libro *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)* se rastrean algunas de ellas y se tratan de resumir en su introducción: el énfasis en la duración (realismo de la duración frente a todas las formas de fragmentación del cine contemporáneo), el reconocimiento de un linaje artístico (desde el cine primitivo a la modernidad, pasando por el *durational cinema* o el cine experimental), su aparición, eclosión y encuentro en espacios culturales (festivales internacionales, régimen de co-producción esencial para estas películas, cineastas que no trabajan exclusivamente para el circuito de exhibición comercial, como son los museos), una visión política que enfatiza modos de vida alternativos, bien sean rurales, en la que confluyen teorías ecologistas, bien formas de existencia periféricas (la vida en barrios marginales, el estatismo de los cuerpos como resistencia al mandato de productividad) y la creación de nuevos regímenes estéticos que conllevan nuevos modos de percepción de la realidad (De Luca y Nuno Barradas, 2015). En el *slow cinema* las imágenes empeñadas en durar son al imperativo narrativo como muchos de sus personajes son para el imperativo social: excedentes, aburridas, resistentes a lo nombrado como útil.

Esta nueva *internacional* cinematográfica, preocupada por los mismos temas y que utiliza procedimientos artísticos parecidos, es posible, como ya se ha

señalado, por el nuevo paradigma digital en lo relativo a los procesos de producción, pero también responde a una idea aparejada a este nuevo paradigma: la transnacionalidad. Es este un fenómeno observable en «el carácter homogeneizante que caracteriza las salas de cine multiplex o en el auge de internet y las redes sociales como forma de expansión y promoción audiovisual» (González de Canales, 2015). Esta transnacionalidad entendida como proceso de homogeneización, demanda una respuesta también transnacional: la constitución de comunidades desterritorializadas bajo una inquietud artística común que se oponga a los modos de representación convencionalizados. Eso es en parte el *slow cinema*, una comunidad internacional de cineastas que se oponen a los tiempos narrativos y políticos que impone el poscapitalismo globalista. Si durante el cine moderno se reivindicaron los cines nacionales como salida a un tipo de cine impuesto por Hollywood, en plena híper-modernidad donde el proceso de homogeneización está teniendo lugar de manera inevitable, esta resistencia se está ejerciendo desde este tipo de comunidades artísticas internacionales que combinan la reivindicación de las tradiciones locales con una identidad estética global, lo que ya se ha reconocido como el auge de lo *glocal* (González de Canales, 2015). Por eso, Serra o Patiño, alternan lo rural como el lugar de reivindicación de lo local, entendido como forma de vida alternativa al centro político y social –las costas gallegas, Crespià–, con lo global de una estética que utiliza el paisaje como grado cero para una escritura contemporánea (Roland Barthes, 2011) –el desierto, el mar o la naturaleza como espacios sin referente–. En sus dos últimos filmes, esta dicotomía se condensa y expresa de forma clara, combinando el localismo de las regiones filmadas (Tahití en *Pacifiction* y Laos y Zanzíbar en *Samsara*; en el caso de Serra su choque con occidente) con una estética de la contemplación y de lo figural de proyección internacional.

4. Los casos de *Pacifiction* (2022) y *Samsara* (2023)

Pacifiction ocurre en Tahití, en la Polinesia francesa, donde un comisario de la República francesa, De Roller, que controla una comunidad local, recibe la noticia de que Francia pretende retomar allí ensayos nucleares ubicando un submarino en mitad del mar, replicando los sucesos de 1995, cuando el gobierno francés retomó ensayos nucleares en esta región y que suscitaron las

protestas de la Comunidad Internacional hasta la firma francesa del Tratado de Prohibición Completa de los Ensayos Nucleares en 1996.

Samsara, ambienta su primera parte en Laos, alternando las rutinas de unos monjes adolescentes con la historia de uno de ellos, que visita a una anciana para leerle el *Bardo Thödol*. Una vez que la anciana muere, tiene lugar una larga secuencia que invita al espectador a cerrar los ojos mientras el alma transfigurada del cuerpo de la mujer viaja por un espacio de formas, luces y sonidos. Cuando el espectador vuelve a abrir los ojos, el alma parece haberse reencarnado en una pequeña cabra en la isla de Zanzíbar, a la que acogerá la niña de una familia de pescadores.

Con ambas películas, los dos cineastas se aproximan a una narración más convencional que en sus obras anteriores. La película de Serra adopta los tropos y estilemas de una película *noir*. En *Samsara*, en la primera y la tercera parte, como señala su autor:

me permito jugar con códigos narrativos más habituales, un cine contemplativo de ficción minimalista en la primera parte o un cine documental etnográfico sensorial en la segunda. Si solo fueran esas partes no habría hecho la película (...) Pero como esa parte central la veía suficientemente radical, en las otras partes me permití trabajar dentro de códigos ya conocidos» (Patiño, citado por Pena, 2023).

De igual forma, Patiño rueda por primera vez en celuloide, lo que supone un cambio en su metodología de trabajo, «buscando algo que no sea prístino, cristalino y perfecto, lo contrario a la imagen 'plástica' (...). Yo venía de trabajar a partir de la acumulación (...). En este caso no quería trabajar desde la acumulación y ser más preciso a la hora de grabar» (Patiño, citado por Pena, 2023). Hay una vocación de control mayor en ambas, una reducción de la duración en virtud de un montaje más sintético. Sin embargo, en ambas persiste esa vocación estética que se ha señalado en el bloque anterior. En Serra toda tensión narrativa se distiende y termina extraviada por la forma particular de convocar los espacios del director catalán y su manera de filmar (tres cámaras, indicaciones contradictorias e intérpretes que no saben si están en plano), que hace de cada corte de montaje algo inesperado. En ocasiones el mismo personaje está en otra ubicación espacial de un plano a otro de la misma

escena; en otras, personajes ajenos a la acción o al diálogo principal aparecen de repente en primer plano dando la sensación de estar ausentes, viciando la ya de por sí enrarecida atmósfera obtenida por una especie de efecto *flou* en las imágenes. Patiño, como declara en la entrevista, ni siquiera hubiera hecho la película sin esa parte central de experimentación, a la vez que el trabajo con el celuloide le permite experimentar con nuevas texturas formales. Para el análisis, se propone una separación en tres apartados: en primer lugar, la aproximación a lo local; en segundo, la filmación de los espacios naturales; y por último, los momentos puramente figurales.

4.1. Lo local

Lo local en *Pacifiction* viene condicionado por la persistencia colonial en las regiones de la llamada Polinesia Francesa, declaradas territorios no autónomos por la Organización de las Naciones Unidas. El personaje de De Roller administra la región como un destino de turismo sexual y espectáculos exóticos, como ya señala la primera secuencia en el club nocturno. La preparación de la puesta en escena de los espectáculos exóticos –tanto la dirección de De Roller como su relación con el cuerpo de baile recuerda a la de Ben Gazzara en *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, Cassavetes, 1976), una referencia estética y narrativa bastante evidente del film– desvela la estrategia de la administración política de De Roller: un buen trato personal con la población local pero a los que usa para espectáculos exotizantes (emulación de peleas de gallos) y dispuestos para la mirada del turista occidental. Esta estrategia refuerza la mirada *in visu* del propio Serra, relacionando a ambos como *metteurs en scène* (F1) y como miradas exógenas sobre lo local (F2, F3), idea que refuerza el innegable parecido físico del protagonista con el director.



F1. De Rolle, como Serra, *metteur en scène*. *Pacifiction* (Serra, 2022)





F2 y F3. La mirada exógena. *Pacifiction* (Serra, 2022)

En la secuencia del desayuno, a la mañana siguiente de la primera secuencia en el club nocturno, De Roller se reúne con diversas figuras locales que le expresan su preocupación por el rumor del reinicio de los ensayos nucleares y que se quejan de la segregación a la población local que tendrá lugar en un casino que se va a abrir, donde se les prohibirá la entrada. Decisión de la que el comisario hace responsable a las instituciones religiosas locales, mostrando el sutil cinismo que caracteriza al personaje, que termina por prometer que será en el casino donde se celebrará el 14 de julio, día de la festividad nacional y de homenaje a los valores de la República, y en el que todos los residentes tendrán apuestas gratis. La reunión de De Roller con el sacerdote para tratar de convencerlo de que puedan entrar al casino redobla esta mirada ajena como la que controla los movimientos de la población local, como exponía de manera literal la dirección de la coreografía. Lo local aparece mediado siempre por una mirada colonial siempre desvelada. El relato precisamente cuenta la pérdida de control de esta mirada de De Rolle sobre la comunidad desde dos frentes: el primero, una cierta resistencia de la población local; el segundo, su ignorancia y desinformación con respecto a las decisiones del gobierno francés. Esta pérdida de control del protagonista avanza paralela al desplazamiento de

la película hacia una zona final donde los intereses narrativos acaban diluidos en las formas visuales (y que veremos en la tercera parte del análisis).

Nada de este conflicto entre lo local y la mirada extranjera aparece en *Samsara*. Patiño filma en la primera parte de su película las rutinas de una comunidad de monjes en Laos, con la que él mismo estuvo conviviendo. La única narración es la del joven que va a leer el *Bardo Thödol* a la mujer recostada en su cama y que brinda el único hilo de suspense de toda esta parte: poder terminar de leerlo antes de que la mujer muera. Este ritmo lento, contemplativo –la única nota curiosa y que paradójicamente resulta anacrónica en este tiempo detenido es la utilización de móviles– representa una forma de existencia armoniosa con la naturaleza, ajena a los ritmos contemporáneos, como aquella que tantas películas asocian al mundo rural. El control del color, del ritmo, de los sonidos, de las palabras, todo está organizado para invitar al espectador a meditar con las imágenes (F4).



F4. Meditar con las imágenes. *Samsara* (Patiño, 2023)

En la tercera parte, ambientada en la isla de Zanzíbar, donde el alma transmutada de la mujer aparece en el cuerpo de una pequeña cabrita, Patiño vira, como él mismo afirma, hacia un documental más etnográfico –en esta parte cambia incluso la dirección de fotografía–, a la manera de Jean Rouch,

como prueba la filmación de todo el proceso de creación de los jabones de algas. Ahora, con una actitud más observadora (F5) que contemplativa, la estrategia de Patiño consiste en desaparecer en el registro, acoplándose al ritmo más dinámico de la comunidad en lugar de crear el ritmo él mismo. Los intereses se vuelcan más en lo humano y sus tradiciones, en el trabajo que en la espiritualidad. La relación de la niña con la cabra y los movimientos imprevisibles de esta generan momentos cercanos a la comedia física. Mientras en Serra las imágenes se pliegan a su visión deformante, utilizando a un personaje como trasunto propio para reducir la distancia con una realidad que le es ajena, Patiño pretende doblegar su visión a las diferentes realidades culturales locales que tiene delante.

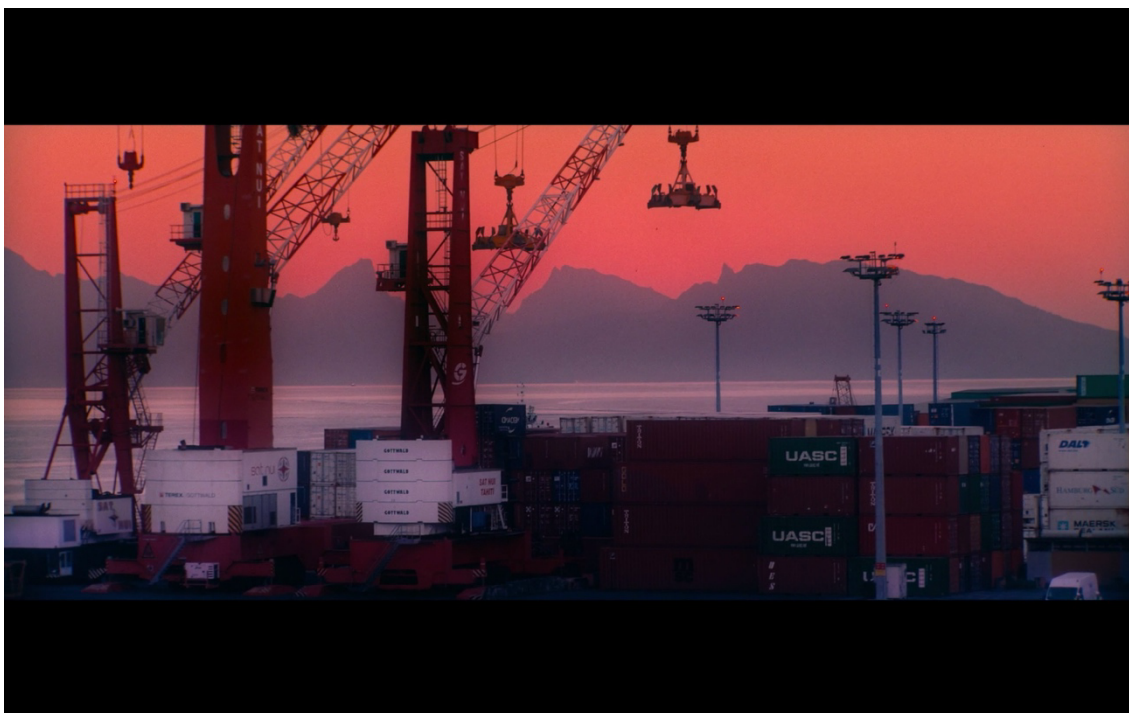


F5. En Zanzíbar, la cámara es más observadora que contemplativa. *Samsara* (Patiño, 2023)

4.2. Lo natural

En el libro *Landscape and Film*, Lefebvre señala que el paisaje se ha ido lentamente emancipando de la narrativa (Lefebvre, 2006: 11). El autor diferencia el paisaje del escenario y del territorio. El escenario sería la localización que se provee para una acción determinada. El territorio, el espacio real que los humanos poseen o quieren poseer. Y el paisaje, un espacio estético dado para la contemplación y el espectáculo (2006: 18). Uno de los

rasgos principales del *slow cinema* es esta emancipación del paisaje, excedente pictórico cuya función ya no está relacionada con los personajes, la acción o los eventos dramáticos (Lefebvre, 2011). Si se hace una analogía entre diferentes planos de las películas se observa la primacía absoluta que en ocasiones tiene el entorno sobre las figuras y sobre el relato, y la importancia que ambos cineastas conceden a la independencia de los espacios como origen y potencia de sus ficciones. El plano de apertura de *Pacifiction* (F6) introduce esa colisión tensa, esa dialéctica antes planteada entre lo local y lo exógeno, entre la naturaleza y su transformación en cultura cuando interviene lo humano (2006: 15). En un largo *travelling* lateral, las plataformas industriales y comerciales ocupan el primer término del plano mientras que en el fondo permanece el entorno natural: el perfil de unas montañas y un cielo que parece sangrar. Los resultados de la intervención de occidente en esos lugares se dejan ver también en la contaminación visual.



F6. El contraste entre lo industrial y el entorno natural. *Pacifiction* (Serra, 2022)

Esta tonalidad anaranjada del cielo preside también la primera parte de *Samsara*, además de por ser el naranja el color de las túnicas de los monjes, porque es sobre este tono que se producen las sobreimpresiones de los dibujos. Pero si algo une a estas dos películas es su tendencia a componer el paisaje en plano general de manera pictórica, separando estos planos de su uso narrativo

y ofreciendo cada uno de ellos como una experiencia estética diferenciada del relato, en contra de aquella máxima del cine clásico expresada por Dmytryk por la que si un espectador admira un plano es que un cineasta ha fallado. Los dos cineastas componen el paisaje desde el trabajo radical con la luz y la saturación (F17, F8) que incide en la atmósfera de ensoñación que ambas películas tratan de generar. Se ve también su similitud en las escenas acuáticas, donde se filma el agua (F9, F10) con la misma fuerza primitiva que lo hacían las vistas marítimas de los Lumière, *Rough Sea at Dover* (Birt Acres, Robert Paul, 1896) o *The Unchanging Sea* (D.W. Griffith, 1910). Frente a la cercanía de la cámara y el naturalismo con el que las figuras se integran en el espacio rural en el cine español, Serra y Patiño observan el paisaje desde la distancia –son extranjeros–, como pintores románticos que viajasen en busca de imágenes nuevas, siguiendo la estela de cineastas de la aventura como Flaherty, Maya Deren, John Huston, el propio Rouch o Werner Herzog.





F7 y F8. El espacio natural se impone a las figuras. *Pacifunction* (Serra, 2022) y *Samsara* (2023)





F9 y F10. La fuerza elemental de los paisajes. *Pacifunction* (Serra, 2022) y *Samsara* (Patiño, 2023)

Es esa confianza en los espacios naturales, en sus variaciones lumínicas, en la riqueza de sus texturas, en la expresividad de sus formas, donde las obras se decantan más hacia por el interés estético del paisaje que por su función narrativa, pese a que estas escenas permanezcan todavía del lado de lo figurativo.

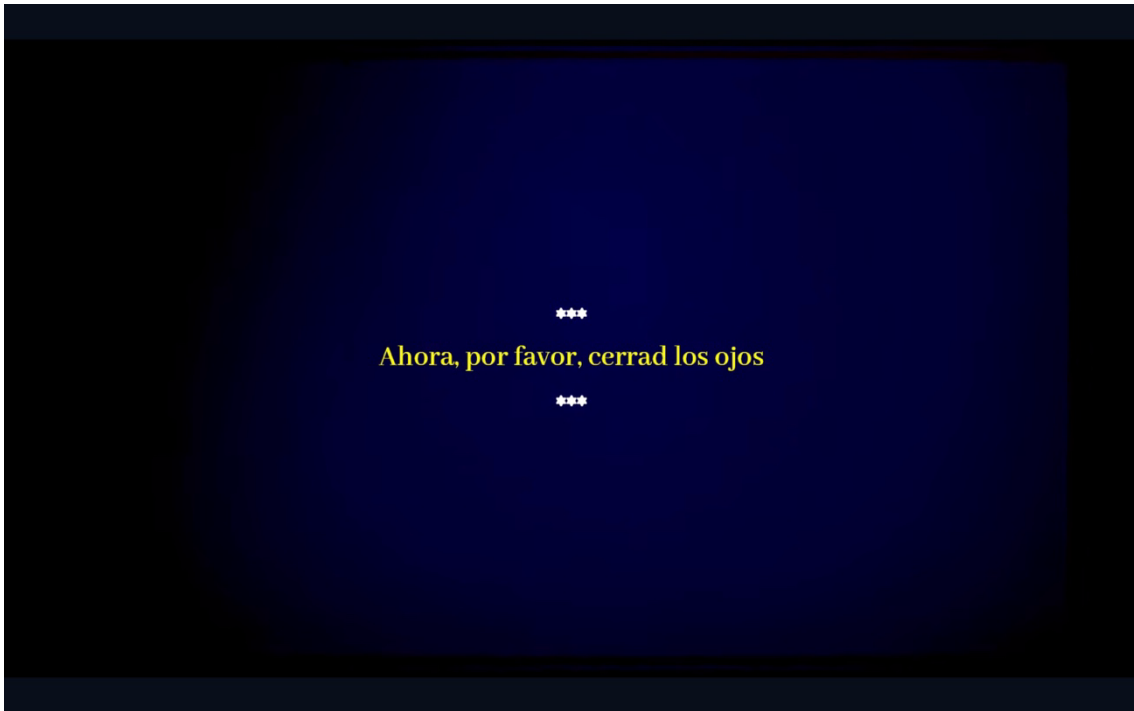
4.3. Lo figural

Marta Azparren propone en *Cine ciego* una forma de resistencia política basada en la detención del flujo presente de imágenes. Frente a todas las imágenes sin aura, se debe apostar, dice la autora, por un aura sin imagen, ya que cuanto mayor es la sustracción de la capacidad de representación de una imagen, mayor la pulsión del espectador por descubrirla o imaginarla (2023: 33-34). Y es que en este acto de ir hacia la imagen se invoca el cuerpo del espectador dentro de la obra, quien, al tomar conciencia de su acto de contemplación, se logra emancipar (2023: 92).

La estética puramente figural responde a esta detención ya que es el acto de contemplación el que en ella está subrayado en todo momento. Sin embargo, hay una profunda diferencia entre una obra puramente figural –la obra de Val

del Omar-, que como caracteriza Bellour implanta una emoción intensiva y directa todo el rato (material, elemental) y que al no estar mediada por la variación de las intensidades graduales del relato (sus planos, su despliegue de pliegues) es una emoción abstracta y fijada, definida por la fascinación y una especie de singular neutralidad o tedio positivo (2013: 349); y otra que entra y sale de lo figural. Mientras que las primeras son una detención externa, preconcebida, donde las obra nacen ya como acto de contemplación, las segundas detienen en presente su relato, detienen las imágenes mientras suceden.

En *Samsara* este momento es más que evidente, y como señala el propio autor, es el motivo por el que dirigió la película: la larga secuencia en la que la película pide a su espectador que cierre los ojos para acompañar el alma de la mujer en su reencarnación. El uso de luces estroboscópicas, de cambios constantes de color, las variaciones musicales y sonoras, el parpadeo lumínico propio de los *flicker films*... formas sin forma, todo y nada a la vez, bloqueo de la mirada y expansión infinita (Azparren, 2023), que tratan de emular desde la experiencia aquello que es irrepresentable en cualquier arte figurativo: una idea sensible, no conceptual, de la muerte. Un cine no dirigido al ojo, tan sobre-estimulado, sino a los párpados. Pero no cerrar los ojos sino para abrirlos después y mirar de otra manera. Por eso es importante que este tránsito esté situado entre dos bloques narrativos.



F11. El momento previo a no tener más imágenes. *Samsara* (Patiño, 2023)

En *Pacifiction*, por el contrario, lo figural no irrumpe en mitad de la narración como una detención del flujo de imágenes, sino que aparece en múltiples escenas como una forma de diluir la narración en texturas, sonidos y luces. Pero como se ha apuntado antes, es con la progresiva pérdida de control de De Rolle que la narración se va debilitando más. La reducción de ese mundo colonizado a un control narrativo exterior, el de Serra y el de De Rolle, se va desvelando imposible y las imágenes empiezan a desfigurarse. El clímax final comienza con un largo monólogo filmado en el interior de un coche donde el personaje habla de la política, de su ineficacia y de su falta de relevancia real. Este uso desesperado de la palabra es el último esfuerzo por tratar de narrar el mundo. Sin embargo, el personaje confiesa: "Creer controlar todo. No controlan nada. Ni yo controlo algo. Es una ilusión". Esta declaración sobre la pérdida de control propia parece también un aviso al espectador por parte de Serra: es en ese momento cuando la narración se diluirá por completo. Dominar un relato es la posibilidad de doblegar la realidad a una instancia de poder. En este momento del film, el poder que parecía tener De Rolle se revela mínimo frente a uno mucho más poderoso, como demuestra la escena posterior al monólogo donde el personaje trata de iluminar con una linterna la inmensidad del océano (F12, F13) intentando encontrar las coordenadas del submarino. O

la larga secuencia tras el fracaso de la búsqueda en la discoteca, ahora un mero baile de luces y sonidos enajenados donde el personaje ha perdido toda autoridad sobre este espacio que antes gobernaba (F14). O el plano final con la película terminando sobre un mar ya teñido de rojo (F15). Lo figural es aquí la forma de representar un poder cuyas figuras permanecen siempre ocultas y la manera de demostrar que una imagen narrativa nunca alcanza a someter todo lo real. Como Patiño utilizaba lo figural como forma de representación para la muerte, que es el afuera radical de todo lo real.





F12 y F13. Tratando de iluminar el negro. *Pacifiction* (Serra, 2022)



F14. De Rolle desubicado frente al dominio de las formas. *Pacifiction* (Serra, 2022)



F15. El mar teñido de rojo. *Pacifiction* (Serra, 2022)

5. Conclusiones

Tanto Albert Serra como Lois Patiño han realizado obras que han mostrado su interés por entornos rurales, como *Crespià* o *Costa da Morte*. La primera, exhibiendo orgullosa su amateurismo y elogiando lo vulgar, ridiculizaba la representación que de lo rural se hace como vida alternativa que recupera una esencia perdida en la vida urbana. En *Costa da Morte*, Patiño representaba lo rural como un espacio en el que todo está en disputa: la realidad con su ficción, la naturaleza con las fuerzas de producción, la imagen con el sonido. Ambos autores han apostado por una estética caracterizada por la obsesión con la localización como el punto de partida de la ficción en detrimento del guion, por la utilización de elementos pro-fílmicos (el ritmo interno de sus planos, la distribución de las masas y los volúmenes en el encuadre, la iluminación y el uso del color) como los aspectos centrales de su puesta en escena, por su confianza en la autonomía de la cámara para registrar aquello que excede al ojo humano y por la emancipación narrativa del paisaje. El llamado *slow cinema* trabaja desde los mismos postulados, lo que permite reconocer a ambos autores como representantes privilegiados del mismo.

Con *Pacifiction* y *Samsara* ambos autores viajan fuera del Estado español –a Tahití Serra y a Laos y Zanzíbar Patiño– para encontrar imágenes nuevas. Del localismo extremo de sus primeras películas se ha pasado al interés por formas de vida completamente ajenas. *Pacifiction* subraya esta mirada exógena y construye alrededor de esta dialéctica entre lo local y lo extranjero toda su tensión narrativa. *Samsara*, por su parte, mantiene una mirada respetuosa con los ritos y rutinas de esas comunidades. Sin embargo, ambas coinciden en tratar los espacios naturales como paisajes con los que componer diferentes estampas visuales, incidiendo en su ya habitual tendencia pictórica, recuperando algo del poder primitivo que tenía la naturaleza en los inicios del cine. Y, por último, ambos cineastas terminan usando lo figural puro (los juegos de luces, sonidos, texturas y colores), propio del cine vanguardista, para trascender unas obras que, siendo las más narrativas de su carrera, ofrecen un acto de pura contemplación dado como experiencia sensible. Gestos que no solo son estéticos, porque toda estética es política. Oponerse a estructuras de representación establecidas, apostar por nuevas formas de percepción, defender la contemplación como modo de emancipación del espectador, no reducir el mundo a una imagen narrativa o pensar las imágenes más allá de las propias imágenes, es un posicionamiento también político que, si bien no es superior, permite abordar el cine español desde otros lados.

Referencias bibliográficas

- AMENGUAL, Barthélemy (2024), «Una vida recluida en el cine o el fracaso de Jean Eustache», Sevilla: Athenaica.
- AZPARREN, Marta (2023), «Cine ciego», Madrid: Libros de la resistencia.
- BARTHES, Roland (2011), «El grado cero de la escritura y otros ensayos críticos», Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BELLOUR, Raymond (2013), «El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades», Santander: Shangrila.
- BONET, Eugenio y PALACIO, Manuel (1983), «Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981». En <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11433/Practica%20filmica.pdf> (fecha de consulta: 9-1-2024).
- BORDWELL, David (1995), «El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica», Barcelona: Paidós.

- CRESPO GUERERRO, José Manuel y QUIROSA GARCÍA, Victoria (2014), «La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio», *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 2(2), pp. 286-294. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v2i2.58>
- CARANDO, Valerio (2023) «Notas dispersas sobre Pier Paolo Pasolini, Albert Serra y sus películas sadianas: elementos para un debate posible», en FERRAGUT, David y SHARP-CASAS, Iona (coord.), *Lo que dura una película. Una antología sobre slow cinema*, Barcelona: Laertes, pp. 211-220.
- DE LUCA, Tiago y NUNO BARRADAS, Jorge (2015), «From Slow Cinema to Slow Cinemas», *Slow Cinema (Traditions in World Cinema)*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- ENRÍQUEZ VELOSO, Gonzalo (2014), «Aproximación a una crítica espacial de *Costa da Morte*, de Lois Patiño», *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6(1), pp. 97-110. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2014.v6.n1.45325.
- ERICE, Víctor (1995), «El llanto de las máquinas». En: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/9VE_es.pdf (fecha de consulta: 1-2-2024).
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2015), «El cine rural en el siglo XXI, nuevos imaginarios y la adecuación a los nuevos tiempos», *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*, Málaga: CEDMA, Diputación Provincial de Málaga, pp. 15-21.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2010), «Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid», en GÓMEZ GÓMEZ, Agustín y POYATO, Pedro (coord.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, Málaga: Luces de gálibo, Cinemáscampo, pp. 15-38.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Julia (2015), «El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glocales», *Imagofagia*, 12, En: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/406/394>.
- KELLER, Patricia (2018), «Lois Patiño's Landscapes: Aura, Loss, Duration», *Abriu: Estudos De Textualidade Do Brasil, Galicia E Portugal*, 7(7), pp. 101-124. <https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.5>
- LEFEBVRE, Martin (2011), «On Landscape in Narrative Cinema», *Canadian Journal of Film Studies*, 20(1), pp. 61-78.
- LEFEBVRE, Martin (2006), «*Landscape and Film*», Routledge: Londres.
- MARSH, Steven (2022), «*El cine español contra sí mismo*», Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Antonio (2023), «Cine total de José Val del Omar: el caso del sistema de sonido diafónico», *Seriarte. Revista Científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, 4, pp. 136-164. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v4i4.15520>
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Isabel y GALLEGO REGUERA, María (2012), «El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación», *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, pp. 264-275.

- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2021), «Paisaje e imagen íntima: el registro existencial en *Trinta lumes* (Diana Toucedo) y *O que arde* (Oliver Laxe)», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 25(1), pp. 220-240. <https://doi.org/10.1353/hcs.2021.0025>
- OLLER BOSCH, Georgina (2021), «*El cielo gira* (2004): el contramonumento de Mercedes Álvarez a la idea de progreso», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, pp. 267-288. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10008>
- ORTEGA, Edu (2015), «Crespìà: The film vs the village», en GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (ed.), *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*, Málaga: CEDMA, Diputación Provincial de Málaga, pp. 21-34.
- PATIÑO, Lois (2023), citado por Jaime Pena, «Por un cine sensorial e inmersivo». En: <https://www.caimanediciones.es/entrevista-lois-patino-ampliada-y-fotografias-de-rodaje-exclusivas/> (fecha de consulta: 11-02-2024).
- ROCA-BAAMONDE, Silvia y PÉREZ-PEREIRO, Marta (2021), «Tierra, identidad y sentido de pertenencia en el Novo Cinema Galego», *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 20(43). pp. 131-145. <https://doi.org/10.5902/2175497766691>
- ROMNEY, Jonathan (2010), «In Search of Lost Time», *Sight and Sound*, 20 (2), pp. 43-44.
- SERRA, Albert (2023), «*Un brindis por San Martiriano*», Barcelona: Hurtado y Ortega Editores.
- SERRA, Albert (2021), «Una utopía material», en ATEHORTÚA, Jerónimo, *Los cines por venir*, Gijón: Muga, pp. 211-231.
- SERRA, Albert (2019), «El ojo de la cámara, el ojo de la cabeza, el ojo del culo». En: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/el-ojo-de-la-camara-el-ojo-de-la-cabeza-el-ojo-del-culo/> (fecha de consulta: 30-01-2024).
- TRUEBA MIRA, Virginia (2019) «Muerte y representación en el cine de Albert Serra», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, pp. 426-436. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313203