

## PAISAJES ROMÁNTICOS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Horacio Muñoz Fernández<sup>1</sup>

**Resumo:** Muchos cineastas y documentalistas paisajísticos contemporáneos representan el paisaje a través de moldes y filtros románticos. Estas influencias estéticas son muy evidentes y marcadas en autores como Lois Patiño, Albert Serra o Bruno Dumont. Los tres en sus obras recurren al cliché iconográfico de una figura humana de espaldas contemplando estáticas y abstraídas el horizonte. Sin embargo en Albert Serra y Bruno Dumont esta contemplación de la naturaleza contiene un movimiento que implica la rendición del yo a un ente o una fuerza superior. Ambos cineastas recurren a la estética de lo sublime para sensibilizar una idea de lo suprasensible en sus películas: *El cant del ocells* (2008) y *Hors Satan* (2011). Pero además de este romanticismo europeo, en el cine contemporáneo también encontramos un reciclaje del romanticismo norteamericano en Peter Hutton y James Benning. Sus influencias pictóricas no proceden de la obra Caspar David Friedrich o Karl Friedrich Schinkel sino de la Thomas Cole, Fitz Hugh Lane o Frederic Edwin Church. El propósito de esta comunicación es evidenciar las influencias románticas de todos estos cineastas y documentalistas y preguntarse por la validez y la actualidad de las mismas a la hora de representar el paisaje.

**Palabras Clave:** paisaje, romanticismo, estética, cine, documental

**Email:** horaciomunozfernandez@live.com

### Paisajes románticos en el cine contemporáneo

Muchos cineastas y documentalistas posnarrativos muestran u observan el paisaje a través de los obsoletos y típicos filtros románticos. Estas mediaciones estéticas dificultan en muchas ocasiones que el paisaje sea representado en clave moderna y contemporánea. Lois Patiño señala que la pintura romántica ha sido determinante a la hora de mostrar la relación entre el paisaje y el hombre en algunas de sus obras. En casi todas ellas, Patiño utiliza el contraste de tamaños entre espacios vastos y enormes y figuras humanas diminutas en él. Sus influencias resultan excesivamente evidentes y marcadas en sus piezas cortas como *Na vibración* (2012) y *En el movimiento del Paisaje* (2012): en esta última, por ejemplo, se nos muestran imágenes de pequeñas figuras humanas de espaldas frente a grandes paisajes, unas composiciones muy pictóricas que nos remiten de manera inmediata a la obra de Caspar David Friedrich. Como en los

---

<sup>1</sup> Universidad de Salamanca

cuadros más conocidos de la obra del pintor, los espectadores nos encontramos ante la contemplación de una contemplación. La composición de las imágenes de Patiño sigue la misma estructura iconográfica que las del pintor romántico: la superposición de dos planos sucesivos formados por las abstraídas y solitarias figuras humanas y “las coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud”. El propio Lois Patiño confirma que “es esta relación entre el paisaje de inmensidad y el hombre solitario la que el proyecto investiga”. Es una iconografía convertida en cliché y que encontramos en distintas obras y cineastas posnarrativo como Albert Serra o Bruno Dumont.

Desde el primer plano de *El cant dels ocells* (2008), Albert Serra ya evidencia perfectamente la estética y el contenido de su película. Uno de los Reyes Magos contempla un paisaje montañoso desde algún punto elevado, dándonos la espalda [Imagen 1]. La imagen nos remite de manera inmediata al paisajismo romántico. Como en los cuadros más conocidos de Caspar Friedrich estamos ante la contemplación de una contemplación. Rafael Argullol en su estudio sobre los paisajes románticos señalaba que:

Un parte considerable de la obra de Friedrich pone de relieve que la mirada la Naturaleza es siempre contemplación de la contemplación. En estos cuadros, la estructura iconográfica es común. El espectador se halla ante dos planos sucesivos: en primer lugar, alguna o algunas figuras humanas, siempre dándole la espalda, permanecen estáticas y abstraídas oteando el horizonte; luego la mayor parte de las veces suspendida en una ingravidez crepuscular, aparecen las abiertas coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud. La superposición de ambos planos, al tiempo que traduce, la intencionalidad onírica del pintor, introduce al espectador en un mundo cuya realidad se confunde con la subrealidad de los sueños (Argullol 2007, 70).

Esta misma iconografía romántica la usa el cineasta gallo Bruno Dumont en alguna de sus películas. Al inicio de *Hors Satan* (2011) vemos a su enigmático protagonista rezando de rodillas, de espaldas a cámara mirando

hacia al horizonte [Imagen 2]. Un plano cuya composición e iconografía recuerda mucho a los cuadros de Caspar Friedrich, especialmente *Mujer frente al sol del poniente* (1818). También en su segunda película *L' Humanite* (1999), el cineasta nos muestra al tímido inspector de policía, Pharaón, en varias ocasiones de espaldas y contemplando abstraído el paisaje. Dumont muestra la contemplación de la naturaleza como un movimiento que implica la rendición del yo a un ente superior o una fuerza superior. No de tipo religioso ya que el cineasta francés siempre se ha declarado ateo y considerado a la religión el opio del pueblo. Sin embargo, Dumont recurre a la estética de lo sublime para sensibilizar la idea de lo suprasensible. La naturaleza en las dos películas de Dumont se siente como un todo que no puede ser objetivada. Tanto el tímido inspector de policía de *L' Humanité*, como el misterioso zaratrusta de *Hors Satan* encuentran en la contemplación del paisaje la fuerza y la fe necesarias para realizar sus respectivos sacrificios por la humanidad y milagros.

Los paisajes de la pintura romántica, pero especialmente Friedrich, serán una de las referencias constantes en la película de la película de Albert Serra. Al cineasta catalán le interesa también escenificar o mostrar una tensión metafísica entre la figura humana y la Naturaleza. En su anterior obra, *Honor de Cavallería* (2006), aludía por medio de la figura del Quijote y su nostalgia de la Edad de Oro a uno de los primeros estadios del romanticismo. En *El cant del ocells* estaríamos frente al segundo estadio: “melancolía del yo ante la encarnación sufriente del infinito como naturaleza” (Molinuevo 2008, 167). Aquí la estética romántica se utiliza para evocar la grandeza y el misterio que se esconde tras los paisajes. Como escribía Gonzalo de Pedro, en esta segunda película: “El paisaje gana presencia y oscuridad al tiempo que desvela su verdadera naturaleza: la de una puerta a lo desconocido” (2008, 36). Lo que Albert Serra intenta transmitir al espectador es la existencia de lo divino, y los tres Reyes Magos caminan para comprender ese “misterio y lo encuentran en la naturaleza, en los signos del cielo y en un niño” (Quintana 2008, 12).



Imagen 1 y 2

Serra a veces evoca los mismos sentimientos de escisión con la Naturaleza que se visualizaban explícitamente en el paisaje romántico por medio de lo que Rafael Argullol denomina como los encuadres de escisión.

Un silencio profundo, y sin embargo lleno de presagios, rodea al contemplador de un mundo impenetrable. En *La puerta en la roca*, Karl Friedrich Schinkel refleja perfectamente esta sensación. El espectador se siente separado de la Naturaleza por una gran muralla rocosa. Y, no obstante, desde su extrañación, una prodigiosa perspectiva que parece hundirse en el infinito le sugiera una tierra vedada e inaccesible. Un silencio abrumador para presidir el interminable descenso de las estrechas gargantas (Argullol 2006, 57).

En un plano de la película, Albert Serra nos muestra a los tres Reyes Magos descansado refugiados en una estrecha gruta. Las tres figuras a contraluz, en el medio de la imagen, quedan reencuadradas por las rocas. Detrás de ellos podemos observar un horizonte infinito. Serra utiliza el mismo recurso iconográfico que Karl Friedrich Schinkel en su obra *La puerta en la rocas* (1818) o Caspar Friedrich en su conocido *Acantilado de yeso de la isla de Rügen* (1818). Estos encuadres de la escisión transmiten, en palabras de Rafael Argullol, el desgarramiento ontológico que se abre entre el hombre y la Naturaleza.

Otras veces, el cineasta nos muestra a los tres Reyes Magos parados en medio de paisaje nevado con una densa bruma. Esta difuminación del paisaje y de la Naturaleza por medio de la niebla era esencial en el Romanticismo. El

mismo Caspar Friedrich lo señalaba cuando escribía que: “Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación [...] El ojo y la imaginación se sienten atraídos por lo vaporoso y lo lejano que por lo que se muestra más próximo y claro a la mirada” (citado en Argullol, 2006: 113). Esta enieblación del paisaje también la encontramos en el primer plano del bosque de eucaliptos de *A Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, o en *Skagafjörour* (2002-2004), de Peter Hutton. En ésta última, los paisajes de Islandia se contemplan desde una óptica claramente romántica que intenta evocar la experiencia de lo sublime. Algunas imágenes de la película nos recuerdan a algunos cuadros montañosos de Caspar David Friedrich como *Niebla matinal en la montaña* (Morgennebel im Gebirge, 1808). Como señalaba Alfredo Aracil en “frente al cine de Hutton, Friedrich y sus paisajes inexorables vuelven a nuestra memoria. Y es que, una y otra vez, sus películas parecen obligarnos a volver a lo romántico” (2012: 38).

En un momento de la película de Serra, los Reyes Magos se ven obligados a escalar una montaña bastante pronunciada. Vemos a las tres figuras subiendo a paso lento por una pendiente de tierra negra volcánica. El viento sopla fuerte y mueve sus túnicas. Cuando llegan hasta una roca dos de ellos se detienen a coger aire y a esperar a un tercero rezagado que cuando llega hasta su altura se tira sobre el suelo y comienza a rodar hacia abajo como un niño sobre la nieve ante la atónita mirada de los otros dos. Una vez en la cumbre, los tres Reyes Magos obtienen la misma contemplación que *El viajero ante el mar de nubes* de Friedrich:

El cuadro de Friedrich parece haber sido pintado en el momento mágico en que el hombre se enfrenta al Infinito. Apostado, en apariencia, sobre el mismo borde de las rocas, la atracción del abismo se abre ante él con su doble rostro de terror y delicia. El mar de nubes [...] invita al viajero hacia la hermosura de lo inconmensurable. La gran tensión romántica entre la Belleza y la Destrucción ofrece al amante del Infinito sus frutos contradictorios (Argullol 2006, 48).

Las tres figuras recostadas con sus túnicas sobre el suelo reciben “el impacto de un abismo blanco en el que la Naturaleza, más que mostrar, sugiera una inmensidad absolutas” (*Ibid*: 113).

En las diminutas figuras de los tres Reyes Magos perdidos en la inmensidad de un océano arenoso, resuena, una vez más, el paisajismo romántico; en concreto a otro famoso cuadro de Caspar David Friedrich: *El monje contemplando el mar* (1808).<sup>2</sup> Por este motivo *El cants dels ocells* podría conectarse con otra película de personajes errantes perdidos en la inmensidad de un desierto abrasador: *Gerry* (Gus Vant Sant, 2002). Covadonga Lahera (2009), en un texto sobre la película, afirmaba que el principal interés de Gus Van Sant residía en la contemplación de unas figuras que atravesaban un entorno cambiante. “En largos planos secuencia contemplamos la progresión lenta de los cuerpos en el espacio; en planos generales, atisbamos un par de manchas en la inmensidad desértica”. Gus Van Sant recurre en muchas ocasiones a ese contraste entre un espacio inabarcable y unas figuras diminutas perdidas en él. Sin embargo Siguiendo con la división de José Luis Molinuevo, *Gerry* pertenecería al tercer estadio del romanticismo: el rechazo del Todo. Esto es lo que diferencia a las dos películas. En la imagen de esos dos hombres que se llaman igual, y camina solos perdidos por el desierto sabiendo que solo puede quedar uno con vida, siempre hubo algo que rozaba lo trágico-absurdo: “[*Gerry*] es un western abstracto, un cruce entre el paisajismo existencial de John Ford o Anthony Mann y el cruel teatro del absurdo de Beckett” (Sánchez, 2005). En la película de Gus Van Sant no hay ya ninguna idea de sublimación religiosa o moral. El paisaje no evoca ningún misterio. Sólo queda la observación errática de unos personajes perdidos en medio del desierto.<sup>3</sup> Como

---

<sup>2</sup> “El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible, y asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida, en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto amargo” (Argullol, 2006: 13).

<sup>3</sup> Podríamos relacionar esto con lo que señalaba José Luis Molinuevo acerca de la obra de Friedrich y el sublime nórdico. En los cuadros del pintor alemán se expresa una tragedia de la naturaleza “que se hace presente de forma ambigua para el espectador a través de la multitud de mensajes cifrados que hay en los cuadros” Pero en el sublime nórdico cada vez hay menos

cuando los dos Gerrys están sentados *frente a y en medio del* enorme mar de sal de Utah [Imagen 3]. El cielo se refleja en los cristales de sal del suelo provocando que en el paisaje se produzca una angustiosa uniformidad: el cielo y la tierra parecen unirse en la línea del horizonte. En las dos figuras diminutas sentadas exhaustas en medio de una inmensa planicie salada, resuena la imagen del pequeño monje de Caspar Friedrich [Imagen 4] o aquel *Perro Semihundido* que pintara Francisco de Goya:

En el cuadro de Friedrich, la imagen del monje dista mucho la de ser una espectador solitario al abrigo de la tempestad. El mar es una sima que avanza amenazando con tragarle. El desierto de agua sin límites ha avanzado ¿el perro se hunde en el agua o en la arena? En cuadro de Friedrich no brinda consuelo sino desasosiego, una melancolía que se revela en *Pero Semihundido* como angustia. ¿Ante qué? Ante la condición humana misma. La mayor soledad es morir solo como un perro. La naturaleza ya no es una casa (Molinuevo 2008, 173).



Imagen 3 y 4

La Naturaleza ha dado la espalda a estos personajes que contemplan un mar salado que amenaza con tragárselos; una naturaleza completamente indiferente a su sufrimiento. En *Gerry* no hay ya ningún consuelo.

---

lugar para la sublimación moral y religiosa “quedándose en una contemplación ensimismada de la vanitas en la figura humana minúscula paisajes de desolación” (2008:186).

En James Benning y Peter Hutton a la visión romántica e idealizada de los orígenes del cine hay que sumarles las representaciones románticas del paisaje y la naturaleza. No obstante estamos frente a un romanticismo más norteamericano que europeo, más de Emerson que de Kant, más de Thomas Cole que de Caspar Friederich o más Fitz Hugh Lane que de J. M. W. Turner. Scott Macdonald decía que *13 Lakes* (2004) y *Ten Skies* (2004) representan el epítome de la carrera de James Benning (2008: 218). *13 Lakes* (2004) contiene la filmación de 10 planos de 10 minutos de 13 lagos de los Estados Unidos y *Ten Skies* (2004) son 10 cielos de 10 minutos filmados desde Val Verde, California. Las dos son una buena muestra de ese rigor estructuralista que ha hecho famoso al documentalista norteamericano. Mucho más cortas, silentes y en blanco y negro, *Landscape (for Manon)* (1987) e *In Titan Goblet* (1991), de Peter Hutton, se sitúan en la línea de la tradición pictórica de Luminista que tanto ha influenciado la sensibilidad paisajística del director. El documentalista muestra una mirada atenta a las cualidades de la luz y los cambios atmosféricos del paisaje. Ambas piezas son sendos homenajes a la pintura norteamericana del siglo XIX. Scott MacDonald señalaba que la imaginería de *Landscape (for Manon)* procedía de las pinturas de Castkill de Thomas Cole que normalmente fueron vistas como un precedente del Luminismo “aunque la sensibilidad que refleja y la experiencia que proporciona [la película] está muy cerca de Lane, Heade, and Kensett” (2001: 281). Y desde el título de la segunda película, *In Titan Goblet*, Peter Hutton alude a un cuadro de Thomas Cole, *The Titan's Goblet* (1833).

En estas cuatro obras, las prístinas imágenes del paisaje y la naturaleza se interrumpen por la aparición inesperada de la huella del hombre. En las dos películas de Benning se “cuelan” sonidos procedentes de fuera del encuadre. En el penúltimo plano de *13 Lakes*, el lago Crater, y en el plano 8 de *Ten Skies*, oímos el sonido de un disparo procedente del espacio fuera de campo que trastorna la aparente paz que reinaba hasta ese momento en las imágenes. Pero también, en *13 Lakes* la visión idílica de la naturaleza se rompe cuando, por ejemplo, una moto de agua aparece atravesando uno de los lagos; de igual manera, en el plano 7 de *Ten Skies*, podemos observar cómo el humo de la



chimenea de una fábrica fuera del encuadre se confunde con las propias nubes. En *In Titan Goblet*, en el medio de los sublimes amaneceres y misteriosos anocheceres románticos de la montaña de Castkill, Hutton intercala un plano que, al principio parece ser un bello paisaje con una densa y humeante niebla, y que acaba revelando la inesperada presencia de un bulldozer recorriendo el terreno. *Landscape (For Manon)* también comienza con la imagen de un tren de juguete moviéndose por una vía vista desde arriba. Estas irrupciones de la acción del hombre y de la tecnología, en esas imágenes idílicas de la naturaleza y en los sublimes paisajes luministas, nos remiten, en cierta manera, al “tropo del idilio interrumpido”, que, en palabras de Alberto Santamaría, “es una imagen que la cultura o parte de la cultura norteamericana crea al unir en un continuo paisaje natural y desarrollo tecnológico” (2005: 147).

En su contemplación del ferrocarril en *RR* (2007), James Benning se mueve entre *Lluvia Vapor y Velocidad* (J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed, The Great Wes-tern Railway, 1844*) y *El valle de Lakawanna* (George Innes, *The Lackawanna Valley, 1855*). En muchos de los 43 planos de *RR* existe una clara fascinación por el ferrocarril y la máquina que lecturas demasiado europeas han desdibujado. El ferrocarril fue el elemento determinante del primer sublime tecnológico americano. Alberto Santamaría, en su estudio sobre lo sublime americano, señala que el ferrocarril fue el emblema de la industrialización norteamericana “la cara visible del avance y el desarrollo además de la conquista de una identidad nacional” (2005, 150). En la tradición norteamericana pictórica y poética la máquina y la naturaleza formaban un mismo paisaje. En los escritos de Emerson o Thoreau el tren se muestra como un punto más, una palabra idéntica a la de la naturaleza. Hay un ciclo vital, una legibilidad del progreso (*ibid*, 131). James Benning siempre ha señalado la influencia teórica de Emerson y Thoreau en su obra. Por lo tanto, a nadie debería extrañarle que en muchos de los planos de *RR* resuenen las palabras de fascinación de su maestro: “cuando oigo las colinas hace eco el resoplido tronador del caballo de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices [...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla” (Thoreau 2009, 161-162). Como señala Alberto Santamaría,

el ferrocarril fue el emblema de la imbricación paisaje-técnica. Ese continuo, entre la tecnología y la naturaleza, estuvo representado durante mucho tiempo por la expansión del ferrocarril a lo largo del territorio norteamericano. Ese carácter reconciliador entre el jardín y maquina se hizo evidente a través del arte y la literatura del siglo XIX. Emerson en su texto “El poeta” escribe:

Los lectores de poesía ven la fábrica, y la vía del tren, y les parece que la poeticidad del paisaje se rompe porque estos avances de la tecnología aún no están consagrados a en su lectura. Pero el poeta ve cómo caen dentro de una misma red geométrica de la araña. La naturaleza los adopta con rapidez dentro de sus círculos vitales, y ama al convoy de vagones relucientes como propio. Además en una mente en equilibrio, no significa nada cuántas invenciones mecánicas se exhiban (Emerson 2010, 229).

Naturaleza y técnica para Emerson forman un mismo ciclo vital. Lo mismo sugería el pintor paisajista George Innes con su cuadro *El valle de Lakawann* 1855. En este cuadro “el caballo de hierro” no rompe la armonía del paisaje pastoril. Como bien señala Santamaría “la maquina es una parte integral del paisaje” (2005, 148). Esa postura ambivalente se hace evidente en muchos planos de trenes que filma James Benning y en donde en donde resuenan las palabras Henry David Thoreau en *Walden*:

Cuando me encuentro con la máquina y su serie de vagones con movimiento planetario— o más bien como un cometa, porque el espectador no sabe a qué velocidad y en qué dirección volverá a visitar este sistema, ya que su órbita no parece tener curva de vuelta—, con su nube de vapor como una bandera ondea con guirnaldas doradas o plateadas, como las nubes vellosas que he visto en lo alto del cielo, desplegando su masa en el aire, como si este semidiós viajero, este conductor de nubes, hubiera tomado el cielo crepuscular por la librea de su séquito; cuando oigo las colinas hace eco al resoplido tronador del

caballo de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices[...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla (Thoreau 2009, 161-162)

En estos planos, como en muchos otros, existe una clara fascinación por la máquina. Esos trenes atravesando los paisajes y la naturaleza muestran la americanización de lo sublime. Son el paradigma de la retórica de lo “sublime tecnológico que implicaba tanto la preservación como la transformación del mundo natural” (Santamaria, 2005, 163). La incorporación de la técnica no provoca ninguna escisión ni fractura en la naturaleza. Su contemplación provoca placer y emoción positiva en el espectador. En *Study of a River* (1997) y *Time and Tide* (2000), Peter Hutton muestra también un encadenamiento entre la industria y la el río que nada tiene de denuncia medioambiental. La irrupción de la industria a las orillas del río Hudson no rompe el equilibrio natural en ningún momento. El paisaje ha cambiado, pero no hay ningún drama. En estas dos películas, Hutton se remite a otra de sus más fuertes influencias pictóricas: la Hudson River School. En las imágenes de estas películas encontramos los vínculos entre sublimidad-paisaje-mercancía de los primeros estadios tecnológicos de lo sublime. Como en la poesía de Walt Whitman, la Naturaleza y la técnica forman un mismo ciclo vital. Los barcos que navegan por el río cargados de mercancía, las industrias que hay diseminadas por las orillas y la naturaleza acaban formando un todo.

## **Conclusión**

La Naturaleza no es romántica en sí misma, es el hombre quien la representa o contempla así. El paisaje es siempre una proyección estética por parte del espectador. Como bien señala Javier Maderuelo: “el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación” (2009, 12) . Lo que debemos preguntarnos es si es posible seguir contemplando hoy la Naturaleza como en el Romanticismo o si por el contrario éste se ha convertido en un cliché estético que imposibilita o dificulta

la observación del paisaje en clave contemporánea. No olvidemos que el arte (y el cine) vive de la historia, en ella, también para y por ella y que “el pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya está tan cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar” (Deleuze y Guattari 1993, 205).

## BIBLIOGRAFIA

- Aracil, Alfredo. 2012. "Las aventuras de Peter Hutton" en *Lumière* N° 4.  
[http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num4.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf). Acceso 15 de julio de 2014.
- Argullol, Rafael. 2006. *La Atracción del Abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1992. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Emerson, Ralph Waldo. 2010. *Obra ensayística*. Valencia: Artemisa.
- Lahera, Covadonga G. 2009. "Figuras en el paisaje: Gerry or not to Gerry." *Cine Transit*, 21 de agosto. <http://cinentransit.com/to-gerry-or-not-to-gerry>. Acceso 15 de julio de 2014.
- Maderuelo, Javier. 2007. "Paisaje: un término artístico." en *Paisaje y arte* editado por Javier Maderuelo, 11-37. Madrid: ABADA, CDAN.
- McDonald, Scott. 2001. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley, Los Angeles: California UP.
- Molinuevo, José Luis. 2008. *Magnífica miseria: Dialéctica del romanticismo*. Murcia: Cendeac.
- Quintana, Àngel. 2008. "Entrevista Albert Serra. Tras el misterio de lo mítico." *Cahiers du Cinema España* 12: 12-13.
- Sánchez, Sergi. 2005. "Gerry". *El Cultural*, 19 de mayo. Acceso 15 de julio de 2014. [http://www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspx?id=12060](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=12060)
- Santamaría, Alberto. 2005. *El idilio norteamericano. Ensayos sobre lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Thoreau, Henry David. 2008. *Walden*. Madrid: Cátedra.