



## PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

### EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia  
[http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca\\_ivac@gva.es](http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es)

### GUS VAN SANT EN LA VIDEOTECA

*Mala noche* (1986)  
*Drugstore Cowboy* (1989)  
*Todo por un sueño* (To Die For, 1995)  
*El indomable Will Hunting* (Good Will Hunting, 1997)  
*Elephant* (2003)  
*Last Days* (2005)  
*Paranoid Park* (2007)  
*Mi nombre es Harvey Milk* (Milk, 2008)

### INCOMUNICACIÓN SELVÁTICA. HOMBRE Y DESTIERRO EN EL CINE ESTADOUNIDENSE DEL SIGLO XXI

“Sobre el director de *Paranoid Park* (...), gravitan los tiempos muertos de Antonioni o los *pillow-shots* de Ozu, ahora hipertrofiados hasta hacer del paisaje (también el urbano) el protagonista esencial de sus películas.

(...) En una década dominada en el plano comercial por los mundos creados por ordenador, (...) está bien saber que podemos contar con una serie de cineastas que todavía valoran el significado de un paisaje o un momento de calma, que todavía conceden más importancia a lo físico que a lo virtual, unos cineastas, como Gus Van Sant, que no renuncian a filmar el planeta en el que viven.”

PENA, Jaime. “Epifanías del paisaje”, *Cahiers du cinéma-España*, febrero 2010, nº 31, p. 24-25.

*Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003)  
*Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005)  
*Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)  
*Hacia Rutas Salvajes* (Into the Wild, Sean Penn, 2007)  
*La Carretera* (The Road, John Hillcoat, 2009)

### EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta  
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia  
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>  
[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto:ivac_documentacion@gva.es)

### BIBLIOGRAFÍA

CUETO, Roberto. *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. València: IVAC-La Filmoteca; Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.  
KAUFFMAN, Linda S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000.  
RUBIO, Coro. *La historia del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Euskadi: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.  
SANCHIS, Vicent. *La representación de la violencia en el cine americano y en la cultura contemporánea*. València: UIMP, 1995.

### ARTÍCULOS

BURDEAU, Emmanuelle. “Al hilo del tiempo: entrevista a Gus Van Sant”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 3, julio-agosto 2007.  
CASTILLO, Luciano. “Pronóstico a destiempo (2)”, *Kinetoscopio*, vol. 12, nº 60, octubre-diciembre 2001.  
DELORME, Stéphane. “Compagnie”, *Cahiers du cinéma*, nº 588, marzo 2004.  
FERRARI, Jean-Christophe. “Gerry: la transparence des choses”, *Positif*, nº 517, marzo 2004.  
GILBEY, Ryan. “Gerry”, *Sight & Sound*, vol. XIII, nº 10, octubre 2003.  
LOSILLA, Carlos. “Gerry: la quietud aparente del desierto”, *Dirigido por*, nº 346, junio 2005.  
PENA, Jaime. “Epifanías del paisaje: El cineasta de la década Gus Van Sant”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 31, febrero 2010.  
REVIRIEGO, Carlos. “A ráfagas: Entrevista Gus Van Sant”, *Cahiers du Cinéma-España*, nº 25, julio-agosto 2009.  
REYNAUD, Berenice. “Les enfants perdus de Gus Van Sant”, *Cahiers du cinéma*, nº 566, marzo 2002.

### ORGANIZA



IVAC  
la filmoteca

### ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

### COLABORA



# BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 15  
22 DE MARZO DE 2012

## GERRY

Gus Van Sant. EEUU. 2002.

CAIMAN  
CUADERNOS DE CINE  
PRESENTA

Presentación y coloquio  
a cargo de Jaime Pena, crítico  
de la revista.

### EL CINEASTA DE LA DÉCADA: GUS VAN SANT

En su cameo en *Jay y Bob el silencioso contraatacan* (Kevin Smith, 2001), Gus Van Sant se ríe de sí mismo al dejarse retratar como un cineasta de Hollywood que sólo piensa en el dinero. Es probable que a la altura de 2001 esa fuese la imagen que buena parte del ambiente del cine independiente americano tenía de él, al fin y al cabo estaba exprimiendo al máximo el inesperado éxito de *El indomable Will Hunting* (1997) y, por si fuera poco, venía de realizar sendos encargos de dos grandes estudios: la incomprendida *Psycho* (1998) para Universal y *Descubriendo a Forrester* (2000) para Columbia, posiblemente su producción más convencional hasta la fecha y que vista ahora, retrospectivamente, parece llevar en su interior el anuncio de la decisión que su director iba a tomar de inmediato dando un giro copernicano a su carrera, una renuncia a la gloria del estrellato (el baloncesto) y una apuesta por el prestigio (la literatura). Como el joven aspirante a escritor de su película, también Gus Van Sant opta por el camino más incierto y se embarca en un proyecto que en aquel momento parecía un capricho puntual. [...]

Sin embargo, la verdadera importancia de *Gerry* radica en su continuidad, en que no se trató de una experiencia aislada, sino que, dentro de un registro de similar ambición estética, Gus Van Sant, como los protagonistas de aquella, decidió adentrarse en un camino sin señalar cuyo final hubiese podido resultar auténticamente suicida y realizó otras tres películas: *Elephant* (2003), su gran espaldarazo, al conquistar la Palma de Oro en Cannes, que se vio seguida por *Last Days* (2005) y *Paranoid Park* (2007), justo antes de volver a ¿hacer caja? con una producción de estética independiente pero al servicio de una gran estrella, *Mi nombre es Harvey Milk* (2008), que hubiese resultado plenamente coherente en los años de *Will Hunting* pero que hoy, con sus antecedentes, nos parece algo así como un paso atrás... quizá necesario, dejémoslo en un leve respiro.

Son por lo tanto estas cuatro películas las que convierten a Gus Van Sant en uno de los cineastas esenciales de este inicio de siglo. [...] Gus Van Sant no descubre el Mediterráneo, pero sí pone de manifiesto que, como él, hay otros muchos cineastas contemporáneos cuyas preferencias se dirigen antes hacia las naturalezas muertas que a las grandes escenas de batallas. Así, vemos cómo *Gerry*, *Elephant*,

*Last Days* y *Paranoid Park* se proyectan sobre distintas películas firmadas en esos mismos años por cineastas como Vincent Gallo, Terrence Malick, Alexandr Sokurov, Naomi Kawase, Masahiro Kobayashi, Raya Martin, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso, Philippe Gandrieux, Wang Bing, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Albert Serra, Kelly Reichardt, John Gianvito, Jim Jarmusch, etc, etc, si bien podríamos proponer igualmente la ecuación inversa. Sobre el director de *Paranoid Park*, pero también sobre el conjunto de cineastas citados, gravitan los tiempos muertos de Antonioni o los *pillow-shots* de Ozu, ahora hipertrofiados hasta hacer del paisaje (también el urbano) el protagonista esencial de sus películas.

Este retorno al natural ha posibilitado incluso que muchos descubriésemos en el transcurso de estos años a renombrados paisajistas americanos como James Benning o Peter Hutton que venían trabajando desde principios de los setenta. En una década dominada en el plano comercial por los mundos creados por ordenador (*Avatar*, *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, *Piratas del Caribe*, *Pixar*, superhéroes varios…) está bien saber que podemos contar con una serie de cineastas que todavía valoran el significado de un paisaje o un momento de calma, que todavía conceden más importancia a lo físico que a lo virtual, unos cineastas, como Gus Van Sant, que no renuncian a filmar el planeta en el que viven.

PENA, Jaime. “Epifanías del paisaje”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 31, febrero 2010.

## EL GESTO MÁS RADICAL: GERRY

Cuesta recordar un gesto tan radical como el perpetrado por Gus Van Sant con *Gerry* (2002). Han pasado diez años y puede que aquel salto en el vacío hoy ya no nos parezca tal. Sabemos lo que vino después: *Elephant*, *Last Days*, *Paranoid Park*… Y sabemos que *Gerry* consiguió definir el cine de la primera década del siglo XXI como muy pocas otras películas lo han logrado, quizá sólo las primeras películas de Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Albert Serra o Lisandro Alonso, *Goodbye, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang, *Shara*, de Naomi Kawase, *The Brown Bunny*, de Vincent Gallo o *Tiexi qu*, de Wang Bing. Pero para valorar ese gesto es preciso saber de dónde venía Gus Van Sant, que en 1997 había alcanzado el mayor éxito de su carrera como cineasta independiente con *El indomable Will Hunting*, lo que le había abierto las puertas de los grandes estudios de Hollywood, a los que dio una de cal y otra de arena. La primera, en la frente: *Psycho*, ese *remake* que delataba la imposibilidad e inutilidad de



cualquier *remake*. La segunda, su película más convencional hasta el momento, *Descubriendo a Forrester*, también la más dócil, pero en el fondo un caballo de Troya que en su propio discurso parecía anunciar lo que estaba a la vuelta de la esquina: Van Sant hacía oídos sordos a los cantos de sirena de Hollywood y apostaba por el prestigio artístico y no por la rentabilidad económica.

#### Reinvención a la europeea

En esa determinación subyace un enigma que algún día alguien tendrá que descifrar. *Gerry* no es, ni mucho menos, una vuelta a sus orígenes, a la comfortable independencia de *Mala noche* o *Drugstore Cowboy*. Más bien se trata de toda una reinvención que se mira en el espejo de cierto cine europeo (Philippe Garrel, Chantal Akerman, Béla Tarr) y que tiene muy claros cuáles son sus precedentes dentro del cine norteamericano (los paisajes del *western*, el *underground* de los años setenta, Monte Hellman, James Benning). La leyenda dice que fue Béla Tarr, una de sus películas (*¿Satántángó*, *Las armonías Werckmeister?*), el causante de la epifanía que llevó a Van Sant a proponerle este insólito proyecto a dos amigos, Casey Affleck y Matt Damon, ya entonces una estrella en ciernes. Todo pasaría entonces por una inspiración en el cine de Tarr, en sus largos *travellings* siguiendo el caminar de sus personajes.

A partir de ahí, una vez definida la forma, habría que encontrar la trama argumental que resultaría ser el fruto de una broma entre amigos, una *buddy movie* en todo el sentido de la palabra. Dos amigos llegan hasta una remota ruta de senderismo, a ruta que en un determinado momento optan por abandonar para huir de los turistas. La decisión acabará demostrándose

completamente insensata y llevará a que se pierdan sin remisión en el desierto. Dos personajes caminando por el desierto, esa es la imagen que proyecta *Gerry* y que Van Sant filma con todo lujo de detalle (y al ritmo acompasado de la música de Arvo Pärt). Estamos ante una película que hace del paisaje (los desiertos de Salta en Argentina, el Death Valley californiano y los Bonneville Salt Flats de Utah) su principal protagonista. Esa parece ser su principal razón de ser: cómo filmar la figura humana en el desierto.

La peripecia se sustenta en el absurdo (se podría decir que, en el fondo, también todo el proyecto). Porque absurda es la premisa argumental y su desarrollo, que desprecia toda verosimilitud y entierra la progresión dramática. Sí, como se ha dicho en numerosas ocasiones, estamos ante una suerte de Samuel Beckett filmado por Béla Tarr, pero, cabría decir, un Beckett pasado por el filtro de la cultura *slacker*. Las escasas conversaciones parecen meros chistes privados, diálogos sin sentido que hacen referencia a concursos televisivos, a lo que se supone que es la trama de un videojuego, pero que apenas se preocupan por la situación dramática.

Eso sí, hay una muletilla que asoma en cada frase, también el apelativo por el cual se llaman los dos personajes el uno al otro, “gerry”, que podría traducirse por “capullo” o “gilipollas”. Pero *Gerry* no es ningún insulto al público; es, por el contrario, una película que conviene tomarse muy en serio, sin descuidar su mordaz sentido del humor, la belleza de sus encuadres, la levedad que se transmuta en gravedad en su sorprendente resolución.

PENA, Jaime. “El gesto más radical: *Gerry*”, *Caimán CdC*, nº 3, marzo 2012.

### ÁRIDA BELLEZA

*Gerry* comienza con un *travelling* cautivador que sigue a un viejo Mercedes por una polvorienta y solitaria carretera. Los sonidos del motor y del entorno se han suprimido y Van Sant acompaña sus ralentizadas imágenes con el *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt<sup>1</sup>. En el interior del coche viajan dos jóvenes sin nombre que no hablan ni se miran entre sí; durante el filme descubriremos que se llaman “Gerry” el uno al otro<sup>2</sup>. Cuando el coche se detiene escuchamos por primera vez el sonido *on* de la escena superponiéndose a la música de Pärt. *Gerry #1* (Matt Damon) y *Gerry #2* (Casey Affleck) comienzan a caminar por un sendero, significativamente llamado *Wilderness trail*, al encuentro de algo indeterminado que el espectador nunca descubrirá y al que ellos se refieren como “la cosa”. Tras una carrera jovial campo a través, completamente exhaustos, se dan cuenta de las dificultades que entrañaría llegar a su objetivo y, entre risas, deciden desistir. Pero tras su alocada carrera han perdido cualquier referencia que les indique su situación y, después de algunas tentativas, se dan cuenta de que están perdidos.

[…]

Dos personajes (supuestamente), un entorno, un *McGuffin* (“la cosa”) y la música de Arvo Pärt que se repetirá a lo largo del filme son los únicos elementos que incorpora el cineasta norteamericano (junto a sus dos coguionistas, Affleck y Damon) a su dispositivo minimalista y esencial, caracterísiticas que comparte con la música del compositor estonio. Y esta desnudez responde a que Van Sant parece mucho más interesado en la inmersión sensorial total –de los personajes y del espectador– que en la atención a modelos narrativos tradicionales (pero sin llegar a renunciar a la narratividad, como se ha llegado a afirmar, en mi opinión, muy a la ligera). Van Sant ha dedicado esta película a Béla Tarr, el cineasta húngaro completamente desconocido en España, impresionado por las siete horas y media de su *Sátántangó* (1994) y una de sus más peculiares marcas de estilo, largas tomas de personajes caminando, cuya inspiración perdura en *Elephant* (2003) y también, según afirman quienes la han visto en Cannes, en *Last Days* (2005), un nuevo paso en esta interesante etapa de depuración y búsqueda.

Van Sant inició este camino con *Gerry* –con el mismo arroj o con que sus personajes se adentran en el *Wilderness trail*–, una apuesta rotunda y arriesgada, una purga estilística bajo la que se puede percibir el hastío ante fórmulas y códigos imperantes en cierto cine que nada puede ofrecer ya a un cineasta inquieto como Van Sant: «En parte, queríamos que el público se

sintiera perdido a lo largo del metraje con esos dos tipos. Sin embargo, también en parte se trataba de llevarlos a un lugar distinto, donde esencialmente estuvieran “perdidos” desde una perspectiva estilística: se trataba de tenerlos alejados del estilo de cine norteamericano moderno»<sup>3</sup>. De ahí surge la convicción de «hacer algo para la gran pantalla que fuera considerablemente parejo al tiempo real», buscando el clima característico del cine más alejado de convenciones narrativas donde «llega un momento, para mí, en el que empiezo a percibir que acontecen muchas cosas aunque no esté ocurriendo mucho. Hay una especie de reflexión que se abre paso en [los filmes de Tarr], y yo ardía en deseos de hacer algo parecido». Van Sant cita otros grandes nombres como influencias: Andrei Tarkovsky, Alexander Sokurov, Chantal Ackerman o R. W. Fassbinder, significativamente, todos ellos pertenecientes a la arraigada tradición europea del cine de autor.

[…]

*Gerry* presenta un envoltorio de gran belleza (de la mano del director de fotografía Harris Savides) que logra representar en imágenes la importancia fundamental del entorno, sacando partido a sus localizaciones naturales (la película se rodó en Argentina, el Valle de la Muerte y el desierto de sal de Utah). Pero la estilización del entorno se aleja del simple impulso naturalista adentrándose en territorios de intervención creativa más que de simple captación. Como las escenas aceleradas de nubes pasando a toda velocidad, transformándose ante nuestros ojos; o esos curiosos insertos que parecen romper el ritmo del relato y que podrían corresponderse con espejismos o alucinaciones o incluso con los pensamientos de los personajes, sugiriendo la posibilidad de que, en realidad, nos encontremos ante un viaje más mental que físico. El sonido es también un elemento fundamental para Van Sant, como se puede percibir ya desde la segunda escena cuando, a medida que avanzan por el sendero, los personajes se ven progresivamente envueltos por el rítmico sonido de sus pasos, del viento entre la maleza, de los pájaros o de una incipiente tormenta –que Van Sant adereza con unos extraños efectos–, en una amalgama sonora que trasmite una inquietante sensación de misterio y amenaza.

Dos son los personajes, pero tanto el título –en singular, recordemos– como ese trabajado clima de irrealidad parecen estar planteando la posibilidad de que ambos Gerrys no sean dos personas distintas sino dos personalidades opuestas de un mismo individuo (Damon es la fuerte y decidida que decide el camino a seguir, Affleck la débil que rompe a llorar o se queda atrapado en lo alto de una roca). Esa búsqueda de la propia identidad se

representa ejemplarmente en la *travelling* lateral en primer plano en que las cabezas de Damon y Affleck van alternativamente ocultándose y superponiéndose a medida que éstos caminan. El irregular cabeceo de ambos personajes violenta constantemente el encuadre en esta brillante y larga escena cargada de tensión dramática que, como una danza ritual, representa la lucha de ambas personalidades por sobrevivir e imponerse sobre la otra.

Tras su largo vagabundeo tratando de encontrar de nuevo la autopista o un rastro de agua sobreviene el clímax, violento y a la vez hermoso. Ambas figuras han quedado reducidas a su mínima expresión por el agotamiento y la falta de comida y agua, del mismo modo que el entorno se ha visto progresivamente despojado de la vegetación, las rocas y los peñascos hasta la desnudez absoluta del desierto de sal de Utah. Sobre la blanca llanura, aparentemente interminable, comienza a amanecer lentamente –en una de las escenas más hermosas del filme– mientras Gerry&Gerry avanzan completamente agotados y al borde de la inanición hasta que, finalmente, se desploman. Cuando recuperan la consciencia, Damon estrangula a Affleck con sus últimas fuerzas, como intentando arrebatarle a éste un último aliento que de haber sido compartido igual no hubiera sido suficiente; tras consumir el homi(sui)cidio se levanta, avanza unos metros y a la luz del día descubre, no demasiado lejos, la ansiada autopista, la civilización, la vida. El superviviente puede que no sea ya Gerry/Damon sino una persona nueva, quizá por primera vez la persona real, alguien que ha logrado reducirse a la unidad, a lo esencial, […].

"Gerry" en un momento de su filmación.

[1] Al Spiegel im Spiegel se unirá después otro tema de Pärt, Für Alina. El primero ha sonado también, curiosamente, en otros dos filmes del 2002: Heaven de Tom Tykwer y Dans le noir du temps, el corto con el que Jean-Luc Godard participó en el proyecto colectivo Ten minutes older: The Cello.

[2] Gus Van Sant: «‘Gerry’ significa algo así como ‘capullo’, ‘gilipollas’. En realidad, los personajes de la película no tienen nombre. Sencillamente, se llaman ‘Gerry’ el uno al otro. Es como si se dijeran ‘tío’, con la salvedad de que significa más que eso». Ambos personajes usan también el lexema ‘gerry’ para modificar palabras; por ejemplo: “...porque gerryzaste el encuentro”, que vendría a ser “...porque jodiste el encuentro”».

[3] Entrevista con Gus Van Sant en www.comohacercine.com. El resto de declaraciones citadas en este artículo, pertenecen también a esta entrevista.

"Gerry" en un momento de su filmación.

Extraído de LÓPEZ, José Manuel. “Árida belleza”, *Miradas de Cine*, nº 38, mayo 2005.

http://www.miradas.net/2005/n38/actualidad/articulo4.html