

EJERCICIO DE MEMORIA

GÜNTER GERSZO

Entrevista con Javier Aranda Luna



El centenario del natalicio de Breton permitió reflexionar, en todo el mundo, sobre el surrealismo, sobre el movimiento artístico que marcó, como pocos, nuestro siglo. Con ese pretexto me acerqué a Günther Gerszo, magnífico pintor cuya obra se consolidó con el impulso surrealista. Pero Gerszo no sólo tuvo simpatía por esa estética basada en la poesía, el amor y la libertad sino por sus principales protagonistas. Esta entrevista la presenté originalmente en el programa radiofónico "Vuelta al aire". En ella Gerszo rescata su asombrosa incursión en la pintura, en el cine, en el teatro; los juegos surrealistas que en una vecindad de San Cosme —donde pendían de alfileres originales de Picasso—, compartió con Remedios Varo, Paul Leduc, Leonora Carrington y Benjamin Péret.

JAVIER ARANDA LUNA: Para empezar ¿por qué no me dice cómo surgió su interés por la pintura?

GÜNTER GERSZO: De niño viví en el centro de la ciudad, en el seno de una familia burguesa muy bien acomodada. Hasta los doce años no tuve ningún interés en la pintura, pero en 1927 mi madre decidió mandarme con un hermano suyo, historiador de arte, a Suiza. La razón parecía simple: como él no tenía hijos, estaba dispuesto a adoptarme y dejarme su envidiable colección de arte. Sólo estuve con mi tío cinco años. Vivía en el sur de Suiza, en una hermosa colina. La casa era muy grande y la propiedad medía, más o menos, un kilómetro cuadrado. La casa podía impresionar a cualquiera: había toda clase de pinturas, inimaginables objetos de arte y una biblioteca inmensa. Allí me prepararon para ser historiador de arte, con la doble intención de que luego hiciera mi doctorado en alguna universidad y, después, heredara la profesión de mi tío, la de marchante en obras de arte. El tiempo en que estuve en esa casa viví rodeado de Tintoretos y objetos chinos muy antiguos; sólo en las paredes de mi recámara había como unos 60 dibujos de Delacroix y, en un rincón, un Bonnard. Para mí fue una época de verdadero entrenamiento artístico; aprendí mucho del mundo del arte pero no a ser pintor. Uno podía vender y comprar un Rembrandt, admirarlo, estudiarlo, pero nada más.

J.A.L.: No aprendió a pintar pero sí a tener gusto por el arte.

G.G.: Sí, y ese gusto me permitió conocer a los 14 años la diferencia entre un Tiziano y un Paris Bordon. Aunque no aprendí a pintar, la formación de ese gusto dio frutos después en mi propia obra. También en esa época conocí a un amigo de la familia, un italiano dedicado a la escenografía, que iba a la casa un par de meses al año para trabajar con calma. Yo veía cómo preparaba sus dibujos para óperas como *Aída* y *Rigoletto*, que presentaría en Italia. Verlo trabajar me daba un inmenso placer.

J.A.L.: Entonces ese amigo lo incitó a estudiar escenografía.

G.G.: Sí pero antes de hacerlo regresé a México. Y regresé por el desastre económico en 1930. Cuando la bolsa de Nueva York se vino abajo mi tío perdió todo. Ya en México, estudié en el Colegio Alemán, empecé a hacer dibujos y quise entrar al cine, porque detrás de la casa de mi madre vivía la familia de la señora Josefina Roel, la mamá de César Costa, con quienes sólo hablábamos de cine. Cuando le confesé a mi madre mi deseo su negativa fue rotunda: "primero termina tus estudios y después haz lo que te dé la gana". Para mi fortuna también conocí en ese tiempo a un escenógrafo americano que vacacionaba en México. Le enseñé mis dibujos, creo que le gustaron y me dijo: "si quieres ser escenógrafo yo sé de un lugar en Cleveland. Es un teatro donde puedes estudiar. No te cobrarán nada pero tampoco te pagarán".

J.A.L.: Si no me equivoco, allí estudió entre 1935 y 1940.

G.G.: Así es. No sabía inglés y lo primero que me dijeron es que debía comprarme, en un Sears cercano, unos overoles. Mi primer tarea consistió en barrer los dos foros del teatro. Durante un año hice de todo: de día construía decorados y ayudaba a montar escenografías y por las noches cambiaba los decorados durante la función. Un día se fue el escenógrafo y decidieron darme una obra de Shakespeare con la que cerraban la temporada. "A ver qué decorado inventas" me dijeron. Lo hice y les gustó tanto que me ofrecieron ser escenó-

grafo del teatro. Fue una buena experiencia que duró cuatro años. Como el teatro no funcionaba durante las vacaciones de verano, yo regresaba a México para ver a mi familia pero también para comprar algunos cuadros que me gustaban. Mi aprendizaje en Suiza empezó a dar sus frutos. Empecé a coleccionar obras de pintores mexicanos como Julio Castellanos, Orozco Romero, Siqueiros, que en aquella época no costaban nada. Recuerdo que Julio Castellanos siempre me decía "cómprase un Tamayo", que en aquel entonces costaban ciento cincuenta pesos, pero no me alcanzaba. Pero mi necesidad de pintar no nació aquí sino en Estados Unidos. Concretamente en una tienda de abarrotes cercana al teatro a donde iba a comer mi lunch. En esa tiendita conocí a un joven pintor que trabajaba para costearse sus estudios. Rebanaba jamón y queso y me vendía leche. Un día se atrevió a decirme: "Tú deberías ser pintor y no escenógrafo, la escenografía con el tiempo se convertirá en un oficio bastante duro". Influidor por las opiniones de mi tío le contesté que no, que eso de ser pintor era algo muy arriesgado. Como no quiso discutir conmigo me regaló una tela y unos pinceles y con ese material hice mi primer cuadro en 1940, un cuadro muy influido por Orozco Romero. A partir de entonces me convertí en pintor de domingo, mi día de descanso.

J.A.L.: ¿También en esos años renació su interés por el cine?

G.G.: No. Lo del cine fue algo muy curioso, como muchas de las cosas que me han pasado en la vida. Como se complicaba cada vez más el asunto de la escenografía en Estados Unidos por el creciente dominio de los sindicatos y también aumentaba mi necesidad de pintar, un día le propuse a mi mujer que dejáramos Cleveland y nos estableciéramos en México. No tenía mucho dinero pero sí el suficiente, según creía, para dedicarme sin demasiados apuros económicos a la pintura. Fue un desastre: a los ocho meses no tenía un centavo. Entonces decidimos regresar al teatro en Estados Unidos. Hablé con la gente de allá, todo se arregló pero dos días antes de partir un señor tocó a la puerta de la casa. Era Francisco Cabrera, productor de cine que pensaba hacer una película llamada *Santa* y quería que le hiciera la escenografía. Le dije que le agradecía la invitación pero que no sabía absolutamente nada de cine. Él me contestó con un "no se apure, aprenderá en la marcha". Fui al estudio, hablé con el director, que era un señor norteamericano, y aprendí, en efecto, aunque cometiendo muchísimos errores. Ahora que pienso en las medidas de pata de carácter técnico que tuve no me explico cómo no me corrieron inmediatamente. Al terminar la primera película tuve que ingresar al sindicato para poder seguir trabajando. Así llegaron otras películas, porque en esos años la producción era enorme.

J.A.L.: Fue durante la llamada "época de oro" del cine mexicano

G.G.: Sí, trabajé en el cine de 1944 a 1964. No abandoné, por supuesto, la pintura; pintaba en medio de un gran silencio y soledad los domingos, mi día de descanso. Aunque hacía cine para sobrevivir, me gustaba mucho. Conocí a Alejandro Galindo, con quien incluso llegué a escribir guiones de películas, y al señor Gelman, productor de Cantinflas. Un día Cantinflas me buscó en los estudios Churubusco para invitarme a trabajar con él. Eso fue muy importante para mí porque el señor Gelman coleccionaba pinturas. Tenía un ojo muy bueno y le gustaba mucho hablar de pintura mientras hacíamos las películas de Cantinflas, con quien trabajé diez años. En fin, durante mi paso por el cine trabajé en poco más de ciento cincuenta películas.

J.A.L.: ¿Conoció a Luis Buñuel?

G.G.: Sí, cuando Buñuel llegó a México hice con él una película que se llamó *Susana*, producida en la Compañía Internacional Cinematográfica propiedad de Cantinflas. Después hicimos *El bruto* y *Una mujer sin importancia*, basada en una obra de Oscar Wilde. Buñuel era un encanto de persona: tenía un gran sentido del humor, una gran cultura y conocía, en serio, su oficio, lo que lo hacía muy distinto de buena parte de otros directores de aquella época.

J.A.L.: Formó parte del movimiento surrealista. Usted conoció a otros surrealistas que llegaron a México.

G.G.: Sí, durante la guerra llegaron varios refugiados, como Benjamin Péret, un gran poeta y fundador del movimiento surrealista en Francia con André Breton.

J.A.L.: Incluso codirigió con Pierre Naville los primeros números de la *Revolución surrealista*.

G.G.: Sí. A Péret lo conocí de manera curiosa. Durante la guerra mi mujer trabajaba en la oficina de propaganda de la Embajada Británica y ahí me propusieron hacer unas maquetas para ilustrar las batallas que se estaban dando. Acepté por ganar unos pesos adicionales. Le pregunté a mi amigo Juan O'Gorman —arquitecto y pintor— si conocía a alguien que pudiera hacerlas y me mandó con unos refugiados españoles que vivían en una vecindad de la calle Gabino Barrera, en San Cosme. Fui a la vecindad y me abrió la puerta Remedios Varo, quien allí vivía con Benjamin Péret. En esa casa conocí dos días después a Leonora Carrington, al pintor español Esteban Frances y al poeta peruano César Moro. Como vivían económicamente en la ruina llegué como un salvador. Haciendo juntos las maquetas nos hicimos amigos. Algo que me impresionó mucho el primer día que fui a la vecindad es que en sus paredes había puestos con alfileres varios dibujos. Recuerdo que les dije: "qué buenas reproducciones de Picasso tienen": pero no eran reproducciones, sino originales. Tanto me emocionó esa vecindad que pinté el cuadro "Los días de la calle de Gabino Barrera", que luego me compró Remedios Varo y que ahora se encuentra en una colección en Estados Unidos. Remedios y Leonora en ese enton-

ces pintaban poco. Lo que sí hacíamos todos eran fiestas a las que no faltaba el marido de Leonora, el periodista Renato Leduc, un hombre simpático e inteligente. Las fiestas eran los sábados. Péret y yo nos encargábamos del vino. Necesariamente teníamos que ir los dos: él, como buen francés, a escogerlo y yo a pagarlo pues era el único del grupo que podía gastar dinero. Mis cuadros de esa época estuvieron muy influidos por el surrealismo aunque ellos, mis nuevos amigos, nunca los tomaron muy en serio. Cuando se los enseñaba sólo decían: "qué bonito".

J.A.L.: ¿Cómo era entonces Benjamin Péret?

G.G.: Simplemente encantador: era como un niño grande, un alma pura.

J.A.L.: Pero además tenía mucho interés por las cuestiones políticas...

G.G.: Sí, todos eran trotskistas. Un día fui por la noche a ver cómo hacían las mentadas maquetas —en las que nunca ayudó Péret— y vi en un rincón de uno de los cuartos de la vecindad a varias personas que no sé qué tanto discutían. Le pregunté a Remedios quiénes eran y simplemente respondió: son los trotskistas de México. En el México de entonces era común que mucha gente lo fuera. El mismo Breton lo fue. Y se lo tomaban muy en serio. Por ejemplo, cuando Péret regresó después de la guerra a París lo visité en 1951 y había muerto Paul Eluard. Pero Eluard, como Picasso y Tristan Tzara, era stalinista. Yo quería ir al entierro, pues prometía ser un verdadero acontecimiento: asistirían Picasso y muchos artistas e intelectuales importantes. Se lo comenté a Péret y de inmediato me dijo: "si tú vas a ese entierro ya no podrás reunirte con nosotros..."

J.A.L.: ¿En las reuniones de la vecindad de Gabino Barrada Péret leía sus textos?

G.G.: En general no pero cuando vino a México Pierre Naville le leyó algunas cosas. Con nosotros prefería los juegos surrealistas como el del cadáver exquisito. Hice varios dibujos en esas fiestas pero por desgracia los tiré. No piense que hacíamos orgías, para nada. Bebíamos mucho vino y comíamos jamón, queso y pan hasta hartarnos.

J.A.L.: ¿Se puede decir que se integró plenamente al surrealismo en esa época?

G.G.: Yo nunca fui un surrealista ortodoxo ni estético ni políticamente.

J.A.L.: Sobre todo políticamente...

G.G.: Yo estaba fuera. No sé si eso fue bueno o malo. También estaba el movimiento de los muralistas...

J.A.L.: Fueron violentos con usted. ¿No?

G.G.: Violentos... no. Simplemente no me incluían en sus exposiciones

J.A.L.: Octavio Paz escribió en "Gerszo: la centella glacial" una frase lapidaria que dice: entre los tres grandes —se refiere a Rivera, Orozco, Siqueiros— el mejor es Günter Gerszo.

G.G.: No sé qué decir sobre ese comentario de Octavio Paz, pero tengo gran admiración por Siqueiros, por ciertas cosas de Orozco y de Rivera, un tipo muy inteligente.

J.A.L.: Me llamó la atención que mencionara que tampoco estéticamente estuvo cerca del surrealismo.

G.G.: Bueno, estéticamente... sí, tenía afinidad con Max Ernst. También conocí a Wolfgang Paalen, que quiso hacer un corte con el surrealismo. Recuerdo que publicó la revista *Dyn*. Pero le repito: siempre estuve fuera de los movimientos.

J.A.L.: Hay críticos importantes como Luis Cardoza y Aragón que vieron en su obra un momento surrealista y una posterior ruptura.

G.G.: Luis Cardoza escribió un libro sobre mí cuando yo todavía no lo conocía. Después de publicarlo me habló por teléfono para que nos conociéramos. Pero a pesar de lo que digan los críticos siempre he sido un solitario, ajeno a movimientos y grupos. Quizá sea producto de mi educación, de mi psicología o no sé de qué pero siempre he andado sólo en el terreno artístico. Por supuesto eso no me impidió relacionarme con la gente. Por ejemplo: muchas veces platicué con Cardoza y Aragón pese a que él fuera stalinista y yo no.

J.A.L.: ¿Cuándo conoció a Breton?

G.G.: Lo conocí en París una tarde, en una inauguración precisamente de Paalen. Cuando me lo presentaron Breton me dió un gran abrazo y me dijo: "¡Ah!, usted es uno de los nuestros". Tenía una personalidad impresionante, de gran fuerza. Después lo vi con Péret tres o cuatro veces, durante el invierno, en un café donde se reunían los jueves. Hablaban mucho y de muchas cosas.

J.A.L.: Octavio Paz ha escrito que su pintura, más que un sistema de formas es un sistema de alusiones; que siempre hay detrás de cada uno de sus cuadros un secreto. ¿Qué piensa de ello?

G.G.: Yo creo que cualquier pintura que valga la pena encierra un secreto. Me da gusto saber que Octavio Paz encuentre en mis trabajos ese ingrediente. Para continuar un poco más sobre el surrealismo y mi obra debo contarle que en 1946 descubrí el arte precolombino. Su fuerza me conmovió de tal manera que en ese año decidí cambiar la tendencia de lo que había hecho. Yo era hijo de padres extranjeros pero había nacido en México. Mi pintura hasta entonces había sido muy europea y quise cambiarla, expresar en ella algo que tuviera que ver con este país. Deliberadamente pinté un cuadro que en el fondo es el padre de todos los cuadros que hice después. Es una obra completamente distinta a lo que había hecho y a la influencia surrealista de París.

J.A.L.: ¿Cómo se llama?

G.G.: Por desgracia no le puse un título mexicano sino el de unas ruinas de sudamérica: *Tiahunaco*. A mi

descubrimiento de lo precolombino me ayudó mucho el cine —sobre todo las producciones norteamericanas, porque hacíamos locaciones en varias partes. Tal vez suene cursi pero yo descubrí este país con el alma.

J.A.L.: Por lo que dice también compartió ese espíritu del surrealismo para mirar al pasado.

G.G.: Sí, aunque nunca elaboré teoría alguna al respecto. Por esa búsqueda del pasado acepté hacer, en 1983, la que ha sido mi última película. Una cinta con John Huston: *Bajo el volcán*. Acepté aunque la adaptación no era muy buena con tal de sentir la impresionante maquinaria que es el cine pero, sobre todo, por ver de nuevo poblaciones pequeñas y medio aisladas, con culturas de gran fuerza. Preferí eso a quedarme pintando en el estudio.

J.A.L.: Pero sigue pintando todavía, ¿tiene proyectos?

G.G.: Bueno, básicamente los proyectos son los cuadros que se me ocurren pero también tendré algunas exposiciones en el extranjero. Una en Zurich donde se exhibirán cuadros y esculturas de varias épocas; otra en la galería "Maestros Latinoamericanos" en Beverly Hills y otra más en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, donde se presentará la colección Gelman en la que se encuentran cuarenta cuadros míos. También daré en los próximos meses una plática en el Museo de Santa Bárbara. Parece que la gente está interesada en mi pintura pues también se acaba de publicar un libro donde se incluye un texto de Octavio Paz sobre mi trabajo y el que un crítico inglés escribió. Ese crítico dice algo que me llamó la atención y que puede ser interesante. Dice por ejemplo: si Breton viviera hoy tendría que inventar otra categoría del surrealismo al ver mi pintura. 

