

P E R F I L

— Gunther Gerzso —

La pintura de Gunther Gerzso es la “aparición de lo invisible”, en palabras de Juan García Ponce. Escenógrafo de cine de profesión, e impactado por el surrealismo, Gerzso es el fundador de la escuela abstracta en nuestro país. En este texto, Carlos Monsiváis hace el retrato, vital y creativo, del artista recién fallecido.

Gunther Gerzso nace en la Ciudad de México el 7 de junio de 1915, hijo del emigrado húngaro Oscar Gerzso y de Dore Wendland, alemana. En 1916 muere su padre. En 1922 la familia se instala en Suiza y allí permanece dos años. En 1927 vuelve a Suiza, donde su tío, el coleccionista Hans Wendland, lo guía en materia de arte clásico y contemporáneo y de arquitectura. Comienza el interés por la escenografía. En 1931 vuelve a México. En 1934, el director Fernando Wagner usa sus diseños en montajes de Molière, Lope de Vega y Shakespeare. De 1935 a 1940 estudia y trabaja en el Cleveland Playhouse. En 1940 muere su madre.

“Que sirven a la pintura en vez de servirse de ella”

Ramón López Velarde intuye admirablemente un fenómeno: la sensibilidad que en la época revolucionaria se escapa del estruendo y la gigantomaquia, y desemboca en una estética sustentada en materiales de lo olvidado o lo desdenado. López Velarde demanda el retorno a “la patria íntima”, es decir, aboga por la recuperación estética de las tradiciones menores, o que así se consideran: el arte popular, el mundo animal, los colores del gusto pueblerino, las ferias, los circos, las costumbres entrañables, las escenas devocionales, los símbolos que de tan inadvertidos se convierten en algo central. En los años siguientes, mientras Orozco, Rivera y Siqueiros (proponiéndoselo y sin proponérselo) monopolizan la representación artística, surgen, casi en respuesta a López Velarde, las obras singulares y, por lo mismo, complementarias de Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Frida Kahlo, María Izquierdo, Antonio Ruiz El Corzo, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Alfonso Michel, Jesús Reyes Ferreira, Manuel Álvarez Bravo, Fernando Leal, Francisco Goitia, Lola Álvarez Bravo.

En 1940, Luis Cardoza y Aragón, el crítico más estimulante

de un largo periodo, publica *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, en donde elige seis pintores: Agustín Lazo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y se refiere a un “arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado; es decir, nos encontramos con un arte académico”. Y presenta su apuesta: “Se hace necesario comprender el esfuerzo de los pocos pintores que sirven a la pintura en vez de servirse de ella; de los pocos pintores que por sus intenciones y realizaciones se les cree descastados, sin comprender la lógica y las claras razones de su simpatía”. Si sólo después se da el aprecio público por Tamayo, Castellanos y Mérida (Lazo sigue en el limbo del reconocimiento), ya en 1940 se va ampliando el conocimiento de las artes plásticas, no obstante las carencias: no hay museos de arte moderno, apenas unas cuantas exposiciones importantes al año, escasean los libros y las publicaciones especializadas, de los pocos que viajan a Europa sólo un puñado son verdaderos conocedores. Sin embargo, aumentan los que —más por fe que por demostración— admiran a la pintura renacentista, y a Velázquez, El Greco, Goya, Zurbarán, y se actualizan gracias a su conocimiento muy fragmentario de los impresionistas, Renoir, Matisse, Juan Gris, Cezanne, Léger y, por supuesto, Picasso, que hace las veces de horizonte de la modernidad. Indiferentes a las tendencias estrictas (la Escuela Mexicana de Pintura es ya entonces más un chantaje ideológico que una ortodoxia), unos cuantos construyen o readaptan la sensibilidad “intimista” que es la vanguardia posible y, sin ser nacionalistas, aprecian vastamente lo nacional. Su meta es ser exclusivamente pintores, de prácticas complejas que trasciendan las ideas elementales en torno suyo.

En última instancia, el nacionalismo de estos artistas es una obsesión temática, no la vanidad del origen, y es también el tratamiento estético de impresiones y recuerdos. Si López Velar-

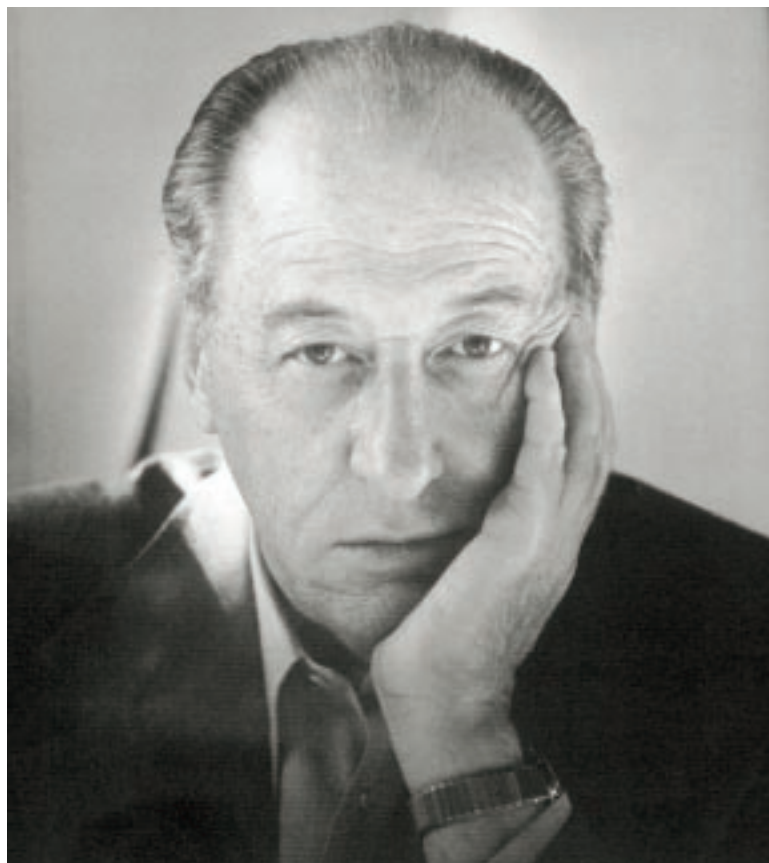
de se propone eternizar lo bello a la luz de la tradición, y celebrar lo ingenuamente místico (“vasos de devoción”), los pintores de la “intimidad nacional” viven el gozo de hacer pintura sin doblegarse ante el academicismo, y sin el deseo de representar batalladoramente a la Historia. Al prescindir de los mensajes se vuelven definitivamente contemporáneos y, también, integran la nueva tradición, una de las atmósferas formativas de Gerzso.

El encuentro de una pirámide maya y una fantasía europea en una galería de la Ciudad de México

Si el cubismo le facilita a Gerzso manejar los vínculos entre formas y colores, poniendo de relieve la calidad formal del color, el surrealismo le permite el despliegue de obsesiones culturales y tensiones anímicas. Gerzso acepta el aforismo de Pierre Reverdy: “La imagen es una creación pura del espíritu”, y toma muy en cuenta las aportaciones de los sueños y las tesis de Freud, el “derecho a saludar a los desconocidos”, la ruptura con la lógica pictórica en la que se educó. A esto le ayuda el trato con algunos protagonistas. Entre 1938 y 1942 aproximadamente, llegan a México, obligados por la Segunda Guerra Mundial, artistas surrealistas o que simpatizan con el movimiento. Entre ellos André Breton, Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kathy Horna. Si en el caso de Breton y Péret su deslumbramiento por aspectos del paisaje y las costumbres los acerca riesgosamente a las teorías del “realismo mágico”, a todos, y en esto muy ventajosamente, les interesan algunos de los creadores de “la patria íntima”, y una veta surrealista se añade a la recreación de lo tan insólito que resulta ser lo cotidiano. Gerzso trata regularmente a los emigrados, por su formación europea y por sus necesidades de liberación anímica. Frecuenta a Péret, Carrington, Varo, Rahon y Paalen. Este último, en 1950 escribe sobre Gerzso y su fragilidad aparente, “como la de los troncos de árboles en la nieve citados por Kafka, que se ven próximos a rodar y están firmemente clavados en el suelo”. Con precisión visionaria, Paalen justifica citar a Kafka al lado de la cultura maya:

Puede parecer extraño hablar de los monumentos mayas y de Kafka en una misma evocación, sin embargo las insondables antecámaras de los castillos del escritor, las murallas de su China imaginaria, pueden reconocerse en las terrazas ascendentes, en las bóvedas infinitas y en las pirámides del México precortesiano. En la eternidad no se miden las distancias y los hombres solitarios, en su ruta de la ciudad perdida hacia la ciudad posible han aprendido que lo más cercano es también lo más lejano. Para ellos los antiguos jeroglíficos que no se pueden ya descifrar y aquellos que aún no se han podido leer son igualmente significativos.

Pese al dictum un tanto determinista de Breton –“México, tierra de elección del surrealismo”– casi ninguno de los artistas mexicanos se considera surrealista, así el término los seduzca o así, en uno u otro momento, intenten obras de factura “onírica”,



de juego “con los dictados del inconsciente” o de enfrentamiento con los convencionalismos burgueses. Más bien, lo suyo es el manejo de las formas de inspiración popular, la inmersión en esa “escuela de los sentidos”, México. A diferencia de sus coetáneos, Gerzso aprovecha el ejemplo de los surrealistas en lo tocante a la conjugación de ética y estética en el acto pictórico, y a las lecciones de los emigrados agrega la observación de la obra de Ives Tanguy, y las enseñanzas de Carlos Orozco Romero y, muy especialmente, de Julio Castellanos, que le ayudan a quebrantar la timidez (en el fondo, amor y profundo respeto a la pintura), y las reticencias ante la idea de profesionalizarse.

No hay más ruta que todas las existentes

Al medio artístico, muy reducido, lo dominan la bohemia de filiación izquierdista y el peso de la obra y la personalidad de los muralistas. Esto en un nivel; en otro, en la capital que se expande, van desapareciendo los “pecados del formalismo”, los sentenciados por la frase de David Alfaro Siqueiros en 1947: “No hay más ruta que la nuestra”. Por lo demás, no existe contradicción alguna entre la proclividad izquierdista y el hartazgo ante la prédica. Los muralistas llaman poderosamente la atención; los otros pintores, que no anhelan el sacudimiento de conciencias ni la formación histórica y cósmica de los espectadores, afirman su espacio creativo y generan poco a poco su público.

Gerzso no pertenece jamás a un grupo pero sí, por los años

compartidos de aprendizaje y la conciencia de marginalidad artística, se adhiere al “espíritu de época” del que participan Juan Soriano (nacido en 1920), Olga Costa (nacida en 1913), Ricardo Martínez (nacido en 1918), Luis García Guerrero (1920-1990). Si en casi todo difieren, los une el rechazo a la demagogia, el cultivo del oficio y el rigor que detesta la improvisación. En 1950 Gerzso expone por vez primera, y la galería elegida es, casi inevitablemente, la Galería de Arte Mexicano, dirigida por la muy inteligente Inés Amor, autodidacta que sienta las bases del oficio de galerista. En sus memorias, *Una mujer en el arte mexicano*, Inés Amor refiere su encuentro con Gerzso:

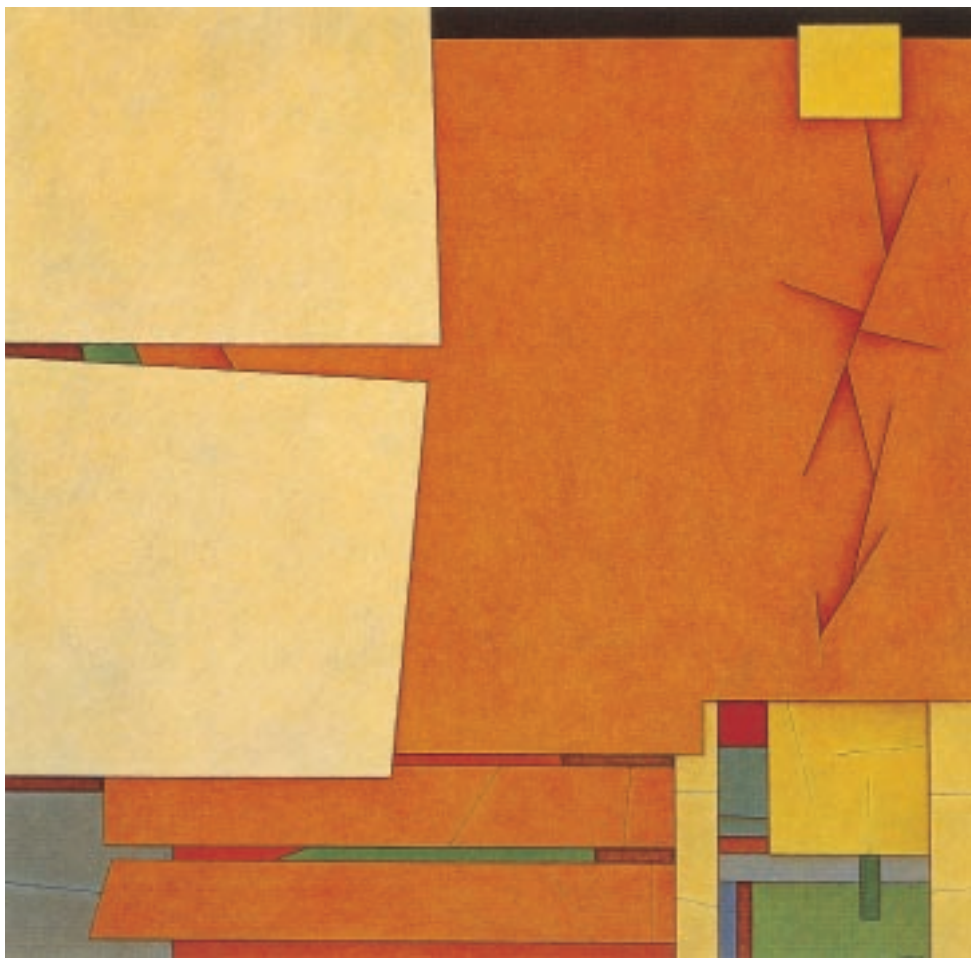
Lo primero que me dijo Gerzso fue que él no era pintor y que no quería serlo, que era una profesión endemoniada, y que él estaba contento con su trabajo [...] La tercera vez que lo vi le dije: “Señor Gerzso, usted es pintor sobre todas las cosas”. Él me contestó: “No, señora, está usted equivocada”. Le repliqué: “Sería la primera vez que me equivocara”.

Por estos años estaba yo muy deslumbrada por Paalen, a quien había yo convertido en mi termómetro de juzgar artistas. Entonces, queriendo confirmar mi apreciación de la pintura de Gerzso, llevé a Paalen, que se entusiasmó a tal grado que me dijo que yo estaba en lo cierto y que Gunther tenía grandes posibilidades de convertirse en un gran pintor.

Si los hechos no ocurrieron exactamente así, no es significativo (Gerzso da su versión: “Yo no estaba tan seguro como Inés de la aceptación de mi pintura. No encajaba en ninguna de las corrientes pictóricas de entonces”). En todo caso, una pintura extraordinaria se va haciendo al contrariar el artista su propia incredulidad. Y en ese sentido, el genuino descubridor de Gerzso es Gerzso mismo, la persona a la que, de manera reiterativa pero esclarecedora, sólo su obra convence de la validez de su obra, no muy vasta, de ningún modo exigua.

Entre 1940 y 1960, para poner fechas, lo difícil es profesionalizarse. Gerzso, como de costumbre, usa del tono sardónico para ahorrarse pompa y sentimentalismo: “Nunca tuve intención de vender mis cuadros, yo pintaba por placer, era pintor de domingos, mi verdadero trabajo estaba en el cine”. Pero la disciplina y la calidad están allí, y Gerzso persiste, no obstante la falta de apreciación crítica, el desarrollo dificultoso del público, los precios bajísimos que alcanzan los cuadros, y la mínima resonancia cultural de los pintores “del arte privado”. En el me-

nor de los casos, los prestigios son secretos a voces y todo se hace a contracorriente y a pesar del filisteísmo reinante. (*Filisteísmo* es vocablo apropiado en la época en que las buenas familias, si quieren asomarse al colmo del atrevimiento en materia de gustos, adquieren un Sorolla.) Van surgiendo los coleccionistas de Gerzso, entre ellos Alvar Carrillo Gil y Jacques Gelman, el productor de Cantinflas, y también, aunque en



Gunther Gerzso, *Naranja-blanco-azul-verde*, 1981

menor medida, se inicia la valoración de su trabajo.

No algo muy distinto suele suceder a los pintores de primer orden. Y si pese a todo la comunidad artística existe y solidariamente, se debe en lo fundamental a la urgencia de un “ecosistema” donde el apoyo mutuo o el trato intenso hagan las veces de la aceptación social. Gerzso, escenógrafo de cine, pinta con método y continuidad. Al cabo de la breve etapa de evidente impregnación surrealista, opta por la abstracción, o, mejor dicho, afirma en los cuadros el rechazo de los caminos fáciles. Le importa una substancia utópica, la del resplandor de formas y colores que es casi obligadamente edénico (“En el principio creó Dios los paisajes interiores”, podría haber dicho). Gerzso al respecto es, ni modo, elocuente:

No considero que mis cuadros sean abstractos y no me preocupó por lo que representan; eso se lo dejo a los críticos. Soy un pintor intuitivo. En aquella época descubrí el arte precolumbino que me impresionó mucho y, de alguna manera, lo incorporé a mi obra. Pero yo hasta me considero un pintor realista; pinto paisajes del espíritu, de la mente. Es, pues, un realismo psicológico, una imagen de un estado de ánimo.

Cultura artística y personalidad, conocimiento detallado de la tradición y representaciones del porvenir. A procesos como el de Gerzso, Juan García Ponce los califica de “la aparición de lo invisible”. También, y con justicia, se le podría llamar “la reaparición de lo visible”. Tiene razón Gerzso: todo lo pintado se incorpora a la realidad, en cualquiera de sus dimensiones, y cada pintor, abstracto o figurativo, paisajista del espíritu o de la historia, consigna lo que ha visto. La pintura es el testimonio complejo y múltiple de la mirada.

Gerzso, el escenógrafo

En las entrevistas, Gerzso se refiere sin cariño, por decir lo menos, a su trabajo de escenógrafo en la “Época de Oro” del cine mexicano. Y califica a sus veinte años en los estudios de quehacer más bien alimenticio. Desde luego, de las 137 películas en que trabajó, de la tercera versión de *Santa* (1942), de Norman Z. Foster, a *Under the Volcano* (1984), de John Huston, pocas son en verdad rescatables, pero si se consideran la prisa y la improvisación de la industria filmica, los resultados son muy decorosos. Le declara a Rita Eder: “Al principio tenía temor de no hacer un trabajo adecuado para el cine. En el teatro se podían hacer cosas más estilizadas, más poéticas, con más imaginación; la escenografía de cine, en cambio, es totalmente realista, y fue esta práctica del realismo lo que más me atrajo”. ¿Qué es “el realismo” en estos casos? En lo básico, las escenografías de Gerzso presentan ámbitos que profetizan o encauzan el sentido de la decoración popular, de ningún modo copias de los interiores y los exteriores de la pobreza (el tema inescapable de casi todos los filmes), sino esencializaciones de un gusto que en la realidad es más bien abigarrado. En oposición a esto, Gerzso elige la sencillez, la mesura y la discreción que niegan a la psicología desbordada y melodramática de los personajes.

Hago la lista de mis preferencias. En primer término las películas dirigidas por Alejandro Galindo: *Campeón sin corona* (1945), *Esquina bajan* (1948), *Cuatro contra el mundo* (1949), *Una familia de tantas* (1950), *Doña Perfecta* (1950). También incluyo filmes de Roberto Gavaldón, *La otra* (1946), *Rosauro Castro* (1950) y *La Escondida* (1955). Una de Fernando Méndez: *El vampiro* (1957). Dos dirigidas por Luis Buñuel: *Susana, carne y demonio* (1950) y *El bruto* (1952). Dejo de lado sus colaboraciones con Posa Films y Cantinflas: *El supersabio*, *El mago*, *El sietemachos*, *El bombero atómico*, *Abajo el telón*, *El bolero de Raquel*, *El analfabeto*, *El extra*, películas sin gloria adjudicable que contemplan millones.

Si, pese a su gran nivel, Gerzso nada puede contra las carreras, la avaricia y la sinrazón de productores y directores, sí es

muy eficaz cuando el director y el productor lo permiten. Son excelentes sus creaciones de la vivienda popular y de la clase media con pretensiones, sus atmósferas de *film noir* (*Cuatro contra el mundo*, en mi memoria la escenografía más lograda de Gerzso), y sus patios y salones de la burguesía provinciana del siglo XIX en *Doña Perfecta*. En *Ladrón de cadáveres* y *El vampiro*, Gerzso resuelve con talento los sets de esa invención diabólica, el gótico mexicano; en *Rosauro Castro*, por mediación del juego de interiores y exteriores, transmite el clima opresivo de un pueblo; en *La otra* ofrece los escenarios cursis que son la razón de ser y de aparentar de los nuevos ricos. A sus mejores escenografías las distinguen la sobriedad y el desdén por el *horror vacui*. Él, que es incluso argumentista, crea sin énfasis los paisajes desolados o de armonías de la escasez, propios de las criaturas del melodrama, el género avasallador de la “Época de Oro”.

“Eso se lo dejo a los críticos”

El nacionalismo cultural, el autoritarismo de los muralistas, el debilísimo mercado de arte, la falta de la infraestructura cultural precisa que le conceda un sitio específico a las artes plásticas, son factores que arrinconan a dos generaciones sucesivas de artistas. Ya en la década de 1960, se afirma el público que ya no conoce personalmente a los pintores. Esto sucede con los agrupados en la Generación de la Ruptura, bautizo terminológico no muy informativo, ya que a su modo todas las generaciones lo son, si es que en arte las generaciones existen. Aparecen entonces Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Alberto Gironella. Antes, y polémicamente, la personalidad como heraldo de la obra, se da a conocer José Luis Cuevas. Un poco más tarde, Rodolfo Nieto y Francisco Toledo. De artistas aislados como Rodolfo Morales casi nada se sabe. De nuevo, las obras son muy disímiles y los puntos de unión dependen de situaciones externas al arte: las redes amistosas, el rechazo del nacionalismo, la resistencia del aparato cultural del gobierno a declarar a los pintores abstractos representantes del arte mexicano. No deja de ser divertida la concepción oficial que, sin estas palabras, cree que lo propio de lo hecho en México es lo “figurativo”.

El gran evaluador del arte en México, durante tres décadas (y entiendo por “evaluador” el que obliga al conocimiento), es el museógrafo Fernando Gamboa, que en cada una de sus exposiciones internacionales ofrece un panorama del arte mexicano que se toma muy en cuenta, y limita severamente a los excluidos. Y la pintura de Gerzso tarda en incorporarse a las antologías-exposiciones de Gamboa lo que se demora el criterio oficial en comprender lo irreversible: más cosas en el cielo y la tierra de los que sueñan el culto a la Mexicanidad y la exigencia de un solo tipo de realismo.

Entre polémicas no muy inspiradas (ahora lo sabemos) se derrumba la dictadura del realismo social, sustentada en las valoraciones que determinan el ritmo de las adquisiciones. Gerzso pinta, concede una o dos entrevistas al año, y observa con la reticencia que le es propia (“Eso se lo dejo a los críticos”)

el ascenso de su reconocimiento. Se retira del cine, expone en Bellas Artes (1963), viaja, diseña un vitral para el Hotel Aristos (1968), asiste a las retrospectivas de su obra, se inicia en la gráfica en 1974, en la serigrafía en 1979. Y las tempestades y las pasiones y la tranquilidad y los gozos se vierten en su trabajo. En 1978 recibe el Premio Nacional de Artes.

Por vuestra sabia mano gobernada

Afirma Mondrian: “Si no se evoca en el espectador la sensación, por ejemplo, de la luz del sol o de la luna, de la alegría o de la tristeza, o de cualquier otra determinada sensación, uno no ha logrado establecer belleza universal, no es uno puramente abstracto”. ¿Se puede decir, por extensión: si no se logra evocar, digamos, una tempestad floral, o la esbeltez de un canto primigenio, tampoco se es puramente abstracto? ¿Y qué es ser abstracto, en el sentido de Mondrian, sino estar al tanto de lo evidente: en el universo de las formas todo tiene, en principio, el mismo valor representativo?

A la etapa “griega” de Gerzso la complementa y la sobrevive su admiración por el arte prehispánico. No se puede vivir impunemente en México, afirma Gerzso, al referirse al continuo aprendizaje sensorial, y él, “paisajista metafísico” según Cardoza, es también paisajista-a-su-manera, alguien que vierte en nuevos equilibrios de la serenidad lo que le dictan o sugieren las pirámides, la escultura que de tan intensa es abstracta, los dioses que son fragmentos del cosmos. Gerzso: un temperamento lírico al que expresan señales de contención y signos de expansión deslumbrada. (Al decir “lírico”, me refiero a una clave del *ars combinatoria* de este pintor: la sensualidad es también un acontecimiento del temperamento clásico.)

Si se recuerda la teoría de los colores de Kandinsky (tan cercana en cierto sentido a los equivalentes cromáticos de las vocales en el poema de Rimbaud), en la obra de Gerzso es posible hallar impulsos tumultuosos apaciguados por el verde o quietudes enardecidas por el rojo o devastaciones sometidas por el amarillo. De igual manera, en esa lucha por no dar jamás por aprendido lo que nos rodea, muy probablemente certificaremos que la sensualidad es también asociación de ideas en la composición. En la obra de Gerzso la mirada integra la suma de colores, la mirada es la depositaria cambiante del infinito de cada cuadro, la mirada ve en la sensualidad al deseo incorporado al hecho estético.

Flora, sol, universo vegetal, el aire se serena y viste de hermosura y luz no usada. La obra de Gerzso es también un intento de hallar en la simetría y en la reinención de la simetría respuestas ocultas y, lo que no es lo mismo, aclaraciones inesperadas. Gerzso pinta en respuesta al mundo físico (“Si así lo veo, es que así es de alguna manera”, podría ser su conclusión, en caso de que le interesase), y crea un ámbito desordenado por la geometría y ordenado y armonizado por el color (o viceversa). En su diálogo con la naturaleza, Gerzso, el humanista, se afilia al proyecto de incorporar el respeto a todas las cosas a la noción de ser humano. Y lo hace a partir del descubrimiento de los abismos

ocultos en la claridad, o en el “terror metafísico” al que no elimina la alianza diáfana de los colores.

A Rita Eder le asegura: “En mis cuadros estoy siempre yo y mis emociones [...] En realidad soy muy ordenado; cuando empiezo un cuadro sé por dónde quiero ir, tengo todo a la mano y después se inicia un proceso sobre el que no tengo control, y se transforma en espíritu”. Según Gerzso, cada cuadro es sólo una variante de la emoción primordial. Sí, pero la persona que vive, elabora y transmite las sensaciones se modifica inevitablemente, y en la obra de Gerzso el panorama de las emociones se transparenta y esencializa, en oposición a lo que confiesa: “Cuando usted quiere mirar hacia adentro de mis cuadros, siempre se encontrará con un muro que le impide pasar, la detendrá con el fulgor de su luz, pero en el fondo hay un plano negro: es el miedo”.

“Como en prisión de espejos”

No extremo la comparación, ni la impunidad de quien se propone aprehender con palabras lo inaprehensible, pero localiza algunas semejanzas entre estas visiones de la naturaleza, y el universo de la poesía prehispánica difundido por las versiones de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla. Hay en Gerzso celebraciones transparentes, alegrías cromáticas, exaltación de lo vegetal. Y hay el gozo de recomposición de un hecho. Recorro a la versión de Horacio Quiñones de un anónimo náhuatl:

Como en prisión de espejos,
donde quiera que me vuelva
miro al Dios de la Dualidad.
Pero ¿dónde está la mentira?
¿dónde está la verdad?
Embriágate, oh embriágate.

El Dios de la Dualidad y el Dios de la Multiplicidad. “Como una pintura nos iremos borrando”. En las edificaciones de Gerzso, lo concreto nos asedia desde la abstracción: luz, movimiento continuo, matices, insinuaciones, deslumbramientos a modo de rajaduras y hendiduras. Insisto en la semejanza: la poesía prehispánica fue de guerra y muerte, pero también de flujos y reflujos sensuales. Dios está en todas partes, en el sacrificio y la contemplación y el estremecimiento erótico. La sensualidad, que incluye y desborda el erotismo, es igualmente ubicua. Al responder tan vivamente a lo indígena, Gerzso acata su pasión por la arquitectura –pasión y liberación de formas, geometría devocional en los centros ceremoniales– y, según creo, no estaría del todo de acuerdo con Octavio Paz cuando éste afirma “Más que un sistema de formas, la pintura de Gerzso es un sistema de alusiones”. Sin duda, es un sistema de alusiones, y todo cuadro de Gerzso es educativo al hacernos ver de otra manera la ocupación pictórica de los espacios, y al remitirnos a las sensaciones hechas a un lado por las limitaciones personales y sociales, pero si las alusiones funcionan es porque esta pintura es primordialmente un sistema de formas. Lo maya y lo teotihuacano y lo cubista y el impulso surrealista y las ciudades de la visión interna

confluyen, no por eclecticismo sino por lo expresivo de la fusión, y Gerzso reitera su certidumbre: nuestra herencia, de una civilización y del vigor para concentrar emociones, es también una red de vínculos secretos. Allí las hendiduras, sean o no cicatrices sexuales, nos llevan al otro lado del espejo, todo incita a perturbar las líneas para que lo clásico no se congele, y al conjunto lo unifica el placer por los enlaces del color y la forma, esos acoplamientos del árbol florido donde se alían lo horizontal y lo vertical, en el enlace de la sugerencia y la trascendencia.

Los espacios de la madurez

A Gerzso, el reconocimiento le llega en forma de críticas, adquisiciones, revaloración múltiple, coleccionistas. Sobre él se publican tres libros importantes: el de Luis Cardoza (UNAM, 1971), el de Octavio Paz y John Golding (Editions du Griffon, Suiza, 1983), y el de Rita Eder (Conaculta, 1994). Con su habitual profundidad aforística (el concepto miniatural), Cardoza advierte el carácter único, la representación que sólo se representa a sí misma. “La pintura de Gerzso no representa pero significa”. Para variar, no estaría tan de acuerdo Gerzso, que se considera un intérprete de su disposición espiritual y afirma: “La técnica es importante sólo si se obtiene un elemento emocional [...] Una pintura tiene que tener un cierto impacto emocional y si no lo tiene, la descarto”. Paz, por su parte, se aparta de Cardoza a propósito de la ruptura de Gerzso con el surrealismo. “Discrepamos: Gerzso abandona la factura, no la inspiración surrealista”. Y luego toca el tema común en los acercamientos a Gerzso: “Todos ellos (los paisajes-mitos y los paisajes-míticos) revelan la sed de otro espacio del pintor-poeta. No el espacio interior de un Michaux, que es el espacio de las apariciones, sino un espacio que se extiende y se desarrolla o se enrolla, se despliega, se parte y se reparte y se reúne consigo mismo, un espacio-espacio”. A su vez, un tanto más lacónico, John Golding afirma:

No sería faltar a la verdad decir que desde un principio Gerzso se lanzó a la búsqueda de un espacio pictórico que reconociera las demandas del formalismo pictórico del siglo XX con su insistencia en la carencia de relieve, en la integridad del plano de la obra, pero que también evocara sensaciones espaciales que pudieran sugerir o simbolizar tanto los escondrijos de la mente humana como las cavidades y zonas más secretas del cuerpo humano, lugares que, a su vez, encuentran análogos en la respuesta de Gerzso a la cosmología del paisaje.

A lo dicho por Golding cabría agregar otro uso del espacio en Gerzso, para mí cada vez más notorio. Si los símbolos son tan huidizos en esta pintura, por decir lo menos, sí resulta más cercana, aunque igualmente improbable, la idea de “arquitecturas fantásticas”, las formas jamás abolibles de las sensaciones de infinitud, de variedad, de eterno retorno, del papel de los colores como presagios.

En el sentido más estricto, Gerzso es un maestro, alguien de quien se aprende y alguien que es, desde la perspectiva de la

imitación, un camino cerrado. Lo singularizan la pureza, la precisión de sus geometrías, el delirio aprisionado. Es un solitario que deja de serlo en el instante de la contemplación de su obra. Mientras esto sucede, el arte en México se extiende, se multiplican los museos en el país, las galerías conocen un crecimiento implacable, se fortifican la dureza y la insustancialidad del mercado, aparecen y desaparecen corrientes, la indiferencia suplanta al monopolio del gusto, la dictadura recae en una sagaz combinación de galerías y museos, Sotheby's y Christie's se convierten en el paraíso o el infierno, casi literalmente, de muchísimos artistas que le fian su alma a las cotizaciones. Es muy raquítica la política de adquisiciones de los museos

Hasta el final, Gerzso pinta, persevera y es fiel a su trayectoria, persevera y cambia, cambia y deja que se filtren algunas figuras en sus cuadros, cambia y profundiza en el misterio de los equilibrios en el espacio pictórico. Es experimental, es minucioso, renueva y mantiene intactos los poderes de su universo formal. Es, y lo digo con el mayor rigor de que soy capaz, un clásico. Nunca veremos un cuadro suyo de la misma manera, nunca congelaremos el fervor que su obra suscita, nunca olvidaremos su método para darle transparencia a las emociones.

Gunther Gerzso muere en la Ciudad de México en abril de 2000. —

IFE Anuncio 1/4 vertical