

Gunther Gerzso

Escenógrafo expandido

Mónica Raya

En los últimos años de la filosofía contemporánea internacional, han aparecido diversas dinámicas de pensamiento que permiten revisar y reformular las narrativas de la Historia en general. Podríamos tomar el caso de la historia del arte, o del arte mexicano en específico, y constatar que es necesario y refrescante revisar los paradigmas y las interpretaciones de nuestros encumbrados maestros y teóricos. Ha sido muy interesante descubrir el cuantioso trabajo escenográfico del extraordinario pintor Gunther Gerzso. Esta información ha sido recientemente publicada por la Secretaría de Cultura y por la Cineteca Nacional gracias al trabajo de varias investigadoras interesadas en descubrir facetas poco conocidas del artista. Esta revaloración de “lo poco conocido” frente a “lo reconocido” nos permite dimensionar a nuestros artistas desde distintas perspectivas teóricas o profesionales. Descubrir que el extraordinario pintor mexicano-alemán tenía más de una identidad es más que estimulante para promover la indagación y la investigación de los quehaceres cotidianos del arte.

Para comprender mejor el trabajo escenográfico de Gunther Gerzso, conviene señalar las diferencias que hay entre un escenógrafo de teatro y uno de cine. En el teatro, el escenógrafo es el diseñador total del espacio enmarcado por el arco proscenio. El escenógrafo diseña y decide todo lo que el ojo puede abarcar. El recorrido visual de dicho espacio lo hace el espectador. Se trata de una experiencia compartida, en donde el escenógrafo propone el campo sensorial y el espectador realiza los recorridos que le dictan sus sentidos. En el teatro, todo lo que se percibe visual y sonoramente le pertenece al campo del diseño teatral: a la escenografía, al vestuario, a la iluminación y al sonido. La escenografía teatral se construye con materiales ligeros y dura lo que dura la temporada de la obra en cuestión.

En el cine, el escenógrafo se encarga de la ingeniería del set. Se trata de un trabajo técnico de construcción de muros y paredes que pueden durar lo que dura una toma o una escena. Las escenografías en el cine esconden y maquillan la espacialidad de un foro o de una locación, y se erigen construcciones que son muy ligeras y efímeras.

El realismo en la pantalla se logra gracias a la mancuerna que hace el escenógrafo con el decorador; se intercalan las diferentes tareas con equipos de producción diferentes.

Cabe señalar que, en el cine, el compositor de la imagen enmarcada por la pantalla no es el escenógrafo sino el cinefotógrafo, quien puede apreciar o ignorar el trabajo escenográfico al concentrarse en la filmación de tomas cerradas o de detalle conceptual. El resultado visual de una película es generado por las decisiones artísticas del director y de su editor. En la sala de edición no se necesita la presencia de un escenógrafo.

Revisando algunos de los bocetos que forman parte de la Colección de la Cineteca Nacional, me atrevo a señalar que la producción escenográfica de Gerzso está muy lejos de tener la altura plástica y conceptual de su pintura, por lo que no sorprende que los ensayos publicados reporten una división entre el trabajo de un *pintor sublime* y un oficioso escenógrafo. No me parece extraño tampoco que el propio Gerzso haya hecho poca alusión a sus escenografías, pues casi ninguno de sus numerosos diseños proyecta lo mejor de su producción artística.

Comenzando por las ideas presentadas en el ensayo de Rita Eder, me gustaría pensar que la de Gunther Gerzso no es una *identidad dividida* sino una identidad *múltiple*. A Gerzso no hay que dividirlo para entender su identidad sino multiplicarlo. Gerzso ejerció muchos oficios; incluso el de la “pintura elevada”. Celebro que este libro

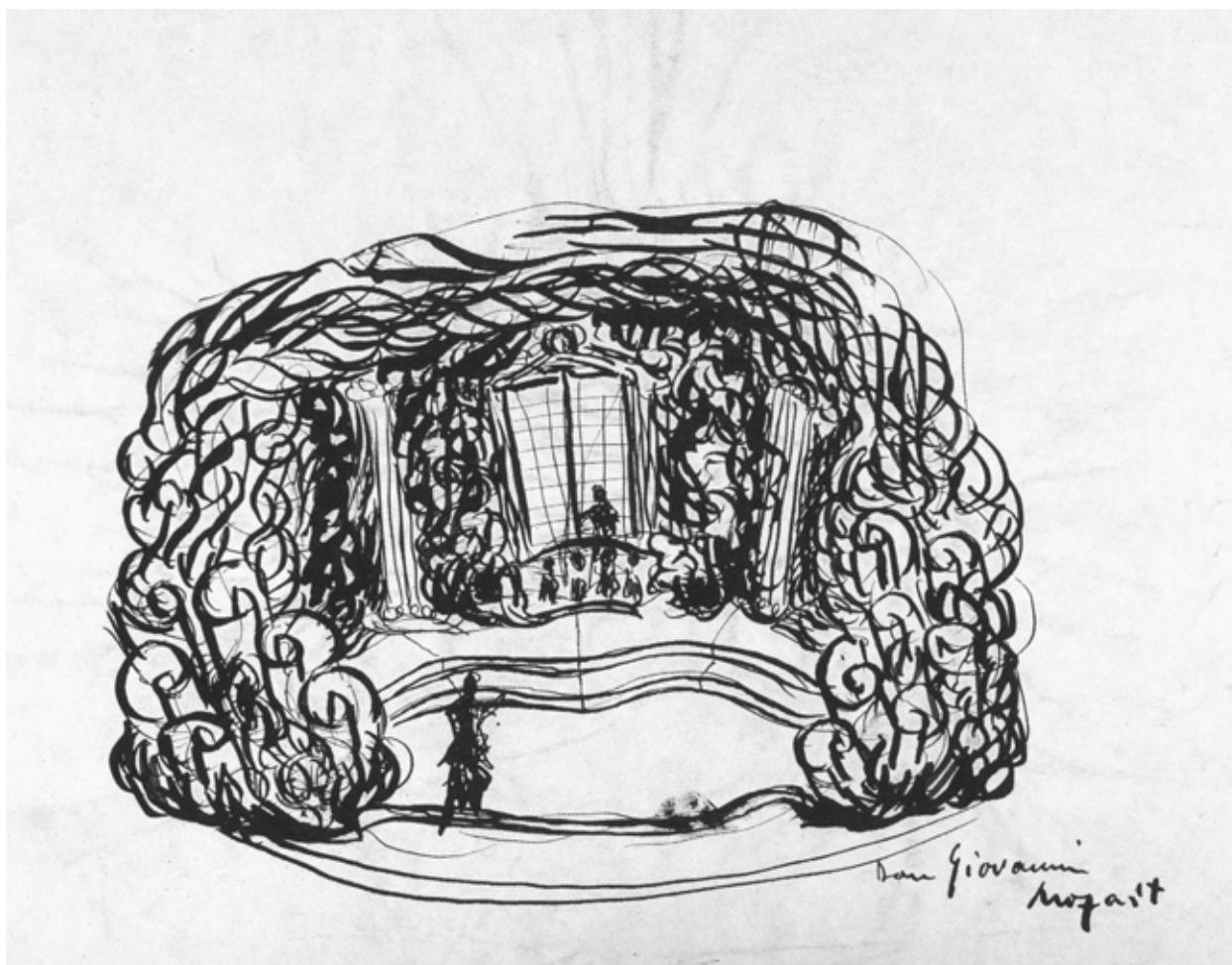
revele los oficios alternos del pintor y que nos permita rectificarlo como pintor abstracto al mostrarlo como un artista de procesos artísticos bastante pragmáticos.

En varias entrevistas, según la investigadora Mariana Sainz, Gerzso consideraba a la escenografía meramente “un trabajo”, diferenciándolo de su verdadera labor artística: la pintura. Guiada por su curiosidad y entusiasmo, Sainz se atreve a reflexionar sobre una posible influencia de Adolphe Appia en el trabajo de Gerzso. En este sentido, vale la pena apuntar que siguiendo las teorías escénicas del artista suizo, es difícil reconocer su influencia en las escenografías de Gerzso. Appia debe ser apreciado como un artista cinético y no como un artista pictórico. La pureza volumétrica de su propuesta estética es consecuencia directa de los hallazgos escénicos generados por las dinámicas de la luz eléctrica. El movimiento de los planos y el de los actores, la movilidad de los ángulos proyectados por las nuevas luminarias son, en mi opinión, la verdadera esencia de la aportación artística de Appia. Por lo mismo, encuentro difícil sostener que las indagaciones de Appia estén presentes en los bocetos teatrales y en los sets de Gerzso, los cuales se ciñen formalmente a las normas más convencionales del teatro y del cine de la época. No obstante, en donde es posible apreciar un cierto diálogo formal y visual es entre los bocetos escenográficos de Appia y las pinturas de Gerzso. Para corroborar la influencia de Appia

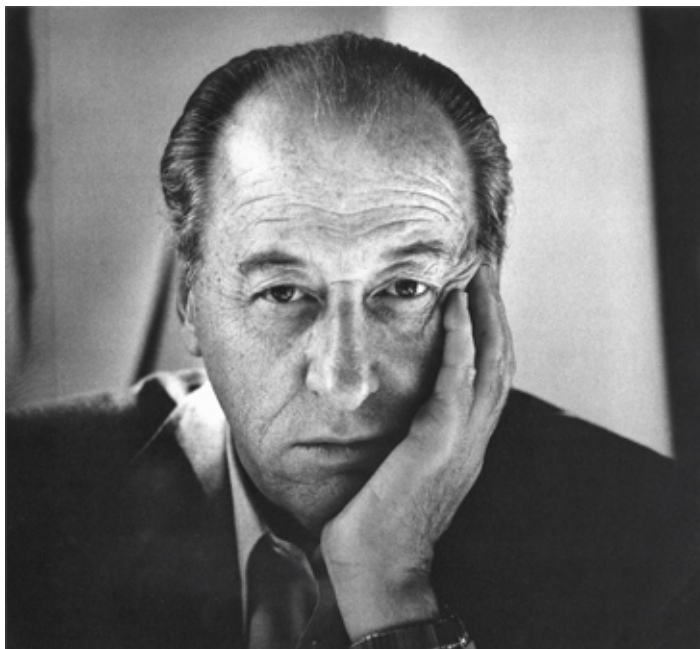
en Gerzso habría sido necesario materializar los planos pintados en los lienzos haciéndolos “performar” en partituras de acción y movimiento provocando, tal vez, que las superficies traslapadas en los paisajes pudieran pelarse como las capas de una cebolla existencial... Pero no es así. Sainz observa acertadamente que las posibilidades constructivas de la escenografía en México en la primera mitad del siglo XX debieron de haber sido limitadas y que las vanguardias europeas no generaron mucho entusiasmo en los productores del cine popular nacional. Desconozco si Sainz pueda probar la reflexión artística del trabajo de Gerzso en torno a Appia, pero sugiero que la liga entre ambos escenógrafos se establezca con una nueva investigación, desde, como ella misma lo sugiere, el estudio de “macizos y vacíos” y desde la calidad “ominosa, oscura y secreta” de ambos artistas.

No es difícil imaginar que Gerzso, escenógrafo, debió de haber rebasado las ideas estéticas de los directores y productores con los que trabajó. Debemos incluso celebrar que esas ideas prevalecieron en sus pinturas y rebasaron los formatos convencionales de la chamba escenográfica. Buena parte de las pinturas de Gerzso pueden ser apreciadas como bocetos supremos de una escenografía expandida.

En el ensayo de Eloísa Lozano, intitulado “Gerzso y sus contemporáneos”, la investigadora subraya la preeminencia masculina en el ejercicio del oficio esceno-



Gunther Gerzso, boceto para una escenografía de Don Giovanni



Gunther Gerzso

gráfico: Jesús Bracho, Luis Moya, Manuel Fontanals, Edward Fitzgerald, Javier Torres, Salvador Lozano, Vicente Petit y Francisco Marco Chilet, entre otros. Qué difícil imaginar a una fémina escenógrafa en aquellos tiempos...

Para responder a una de las interrogantes de Lozano pienso que es difícil encontrar, en los bocetos escenográficos de Gerzso, un sello autorral, a menos que su pintura sea también desde ahora considerada material escenográfico. Entonces sí, tendríamos a un auténtico escenógrafo-autor; a un artista que habría desafiado la escenografía convencional siempre al servicio del texto y de su máximo intérprete, el director de escena.

En otro de los ensayos, Salomon Grimberg también reporta al polifacético Gerzso hablando de su trabajo escenográfico “como un aspecto sin importancia dentro de su obra”. Pero coincido con su reflexión personal cuando asegura que Gerzso nunca dejó de realizar escenografías y que simplemente las representó en un formato distinto.

Este libro sobre las escenografías de Gerzso cierra con el ensayo de Itala Schmelz en donde coincide con Dore Ashton (y yo con ambas) sobre que “el amplio uso de planos sobrepuestos en el lenguaje de Gerzso es el resultado de la larga experiencia del pintor en el uso de planos y pantallas”. Schmelz sugiere sensualmente que en la experiencia visual de los cuadros de Gerzso es posible sentir una especie de “intriga visual”. Me sumo a la idea de que el pintor sintetiza en el lienzo una proliferación de espacios escenográficos que ya no se ocupan para el cine o para el teatro, y agrega que no se antoja necesario intentar significarlos o interpretarlos. Es suficiente aportación artística plasmar en un lienzo la tectónica de monumentales escenografías imaginarias alejadas del drama o de la dirección escénica.

Al estudiar los bocetos seleccionados para ilustrar este libro, me atrevo a pensar que Gerzso no parece haber sido un escenógrafo notable dentro de la disciplina y que su trabajo como ambientador de películas de vaqueros, cómicos o vampiros tampoco propone una estética extraordinaria. No aprecio innovación o singularidad en el uso que hizo de los escenarios teatrales o de los foros de cine y observo que el recuento de su obra escenográfica tiene mayor peso cuantitativo que cualitativo. Una autorreflexión en este sentido pudo haber sido uno de los factores que hicieran que el pintor se abstuviera de hablar de su desempeño en esta disciplina. Es comprensible imaginar que ningún director o productor de la época estuviera interesado en materializar los deseos estéticos de Gerzso, el escenógrafo. En mi opinión, es en la concretización de sus pinturas donde la escenografía de Gerzso se expande en su verdadera dimensión estética: en el trabajo del pintor sublima subyace el del escenógrafo sublime.

De acuerdo con las últimas teorías de la escenografía contemporánea, es posible identificar el trabajo pictórico de Gerzso como el trabajo de un *escenógrafo expandido*, un creador original de espacialidades singulares que nadie ha puesto en escena aún. La organización de los lienzos con texturas pétreas, sobrepuestos capa sobre capa, son los mejores bocetos escenográficos de Gerzso. Las escenografías de las pinturas no son la interpretación de un texto dramático sino, ellas mismas, su propio texto. Un tejido visual sin palabras que merece materializarse en una escenificación aparte.

Pareciera que Gerzso construyó los escenarios de sus sueños en la bidimensionalidad de su pintura. A Gerzso habría que reconsiderarlo no como un pintor surrealista, sino como un escenógrafo surrealista. Y, de hecho, revisar su trabajo desde la perspectiva de lo que ahora exploramos como escenografía expandida; una escenografía que se sale de los marcos de la teatralidad y se convierte en una disciplina de diseño con finalidades diferentes a las de la representación dramática. Para materializar este propósito sería necesaria una escenificación sin dirección dramática, la construcción de una espacialidad no teatralizada que permitiera una autonomía escenográfica cuyo fin último fuera la espacialidad misma.

Podría sintetizar mis ideas en una paradoja: Gerzso plasmó sus mejores bocetos escenográficos en la pintura de sus lienzos. Como escenógrafo, fue mejor pintor y, como pintor, fue un gran escenógrafo. Hay todavía mucho por descubrir en la polifacética trayectoria de un artista como Gunther Gerzso.

Parte de este texto fue preparado para la presentación del libro *Gunther Gerzso: El arte de lo efímero*, de Rita Eder, Mariana Sainz Pacheco, Salomon Grimberg e Itala Schmelz (Conaculta/Cineteca Nacional, México, 2015) en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en febrero de 2016.