



Fotograma del cortometraje *Esta pared no es medianera*, de Fernando de Szyszlo.



Vol. 7 N.º 2 / Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2661-6602

La búsqueda de lo maravilloso y lo sagrado laico: montaje de ecos surrealistas en el cortometraje *Esta pared no es medianera* (1952) de Fernando de Szyszlo

11

Mónica Delgado Chumpitazi
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
monica.delgado1@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1203-8634

RESUMEN

A la luz de dos términos usados en una conferencia sobre el pensamiento surrealista brindada por el pintor peruano Fernando de Szyszlo en 1996, se analiza en este artículo¹ su único cortometraje, *Esta pared no es medianera*, realizado junto a un grupo de amigos en 1952. Este artículo, como un ejercicio de interpretación desde una lectura sintomática según Bordwell, permite asociar los conceptos de «lo maravilloso» y «sagrado laico» a un imaginario surrealista presente en las imágenes y decisiones de montaje de un film devoto de los preceptos de la vanguardia histórica. Por un lado, esta correspondencia confirma la vitalidad del surrealismo en Lima desde esta insular práctica cinematográfica, y, por otro lado, identifica elementos únicos dentro un proceso creativo que difiere del tono satírico e iconoclasta de la vanguardia histórica.

Palabras clave: surrealismo, imagen surrealista, cine peruano, cine vanguardista, cine silente, historia del arte

ABSTRACT

12

According to two terms used in a lecture on surrealist thought given by the Peruvian painter Fernando de Szyszlo in 1996, this article analyzes his only short film, *Esta pared no es medianera*, made with a group of friends in 1952. This article, as an exercise of interpretation from a symptomatic reading according to Bordwell, allows us to associate the concepts of “the marvelous” and “sacred secular” to a surrealist imaginary present in the images and editing decisions of a film devoted to the precepts of the historical avant-garde. On the one hand, this correspondence confirms the vitality of surrealism in Lima from this insular cinematographic practice, and on the other hand, it identifies unique elements within a creative process that differs from the satirical and iconoclastic tone of the historical avant-garde.

Keywords: Surrealism, surrealist image, Peruvian cinema, Avant-garde cinema, silent cinema, art history

¹ El presente artículo forma parte de la tesis de doctorado sobre la imagen surrealista en cuatro cortometrajes latinoamericanos de vanguardia de mediados del siglo XX: *La flecha y un compás* (1950), *Esta pared no es medianera* (1952), *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952) y *La langosta azul* (1954).

Introducción

Este artículo desarrolla algunas características de la imagen de influjo surrealista, a través de dos conceptos del pensamiento de este movimiento de vanguardia, en el cortometraje peruano *Esta pared no es medianera*, dirigido en 1952 por el pintor Fernando de Szyszlo tras su regreso de una estancia en París, y tras haber conocido a los surrealistas en ese periodo, entre ellos al mismo Breton. Se trata de una ficción sobre una frustrada historia de amor, cuyo desarrollo se basa en una mirada masculina desde elementos dramáticos del romanticismo y desde las formas de los desvaríos del inconsciente.

Este cortometraje silente contó con un guion hecho a tres manos: por el propio De Szyszlo, el músico José Malsio y el arquitecto Ricardo Sarria. Fue protagonizada por el mismo Sarria y la actriz Amanda Reátegui, con pequeños roles de la poeta Blanca Varela, el músico Fernando Román, el arquitecto Emilio Rodríguez Larraín y el artista Jorge Piqueras. Todos pertenecientes a un entorno amical cercano y de la élite artística de la época.

13

La trama de *Esta pared no es medianera* contiene una historia en un sentido clásico, puesto que más allá de las intenciones de contar un relato ajeno a las convenciones narrativas filmicas de la época, hay una linealidad dramática desde la figura de un personaje que se enfrenta a un conflicto, atravesado por una historia de amor imposible. Un hombre regresa de la ciudad a su casa en zona de la periferia; un hogar oscuro, que tiene ventanales con rejas. No está solo: vive con su esposa, una joven mujer que teje sentada en una mecedora. El hombre luce perturbado en este claustro, como si fuera un prisionero. Logra salir solo, luego de momentos de ansiedad. Camina y llega a un acantilado. De pronto, aparece otra mujer, con la cual retoza y pasea por la playa. Luego, él le da un beso, acto que se convierte en remordimiento. Inmediatamente, imágenes de un cura que rompe una biblia asoman como materia de esta culpa. En escenas posteriores, el hombre luce perdido sin la mujer y deambula en bicicleta de manera caótica por diferentes lugares extraños, entre ellos un desierto y un circo. Luego, se le ve nuevamente dentro de la casa familiar sin poder huir, atrapado, junto

a la esposa que ahora es un esqueleto. Mientras llora su destino en esta prisión, entre los barrotes, grita desesperadamente y ve pasar a la mujer de la playa, pero ahora acompañada de otro hombre.



14



Imágenes 1 y 2: fotogramas del cortometraje alojado en YouTube.²

² Películas Peruanas, <<“Esta pared no es medianera” (1952), cortometraje de Fernando de Szyszlo>>, video en YouTube, 9:51, 23 de mayo de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=mgyoHrJkWIE>

Es posible que esta descripción de la trama confronte cualquier posibilidad de alguna historia de cariz surreal o de afán rupturista; es más, su propio proceso de realización premeditado, con una división del trabajo propia de este tipo de obras —que incluye la elaboración de un guion, el rol del camarógrafo y de actores, el diseño de los decorados, la elección de locaciones, el planteamiento de la iluminación y trabajo de edición—, está dentro de lo convencional, ya que es imposible construir un proceso creativo producto del automatismo o del triunfo del inconsciente. Entonces, ante esta ilusión del proceso surrealista, en este artículo nos centramos en el montaje como forma o herramienta para describir una poética surrealista conjugada con los conceptos de lo maravilloso y lo sagrado laico descritos por De Szyszlo.

Esta pared no es medianera es fruto de un trabajo colaborativo y doméstico, hecho con una cámara de 16 mm (traída desde Estados Unidos por José Malsio), en blanco y negro, y sin mayor ambición que ser un ejemplo lúdico de las posibilidades narrativas y expresivas del cinema, sobre todo desde los ecos formales de películas surrealistas francesas de finales de la década del veinte, como *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac o *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, con las cuales comparte temáticas sobre culpa y represión. A su vez, se trata de una obra que eligió el lenguaje del cine silente por carencias técnicas, aunque siempre tuvo la intención de tener un acompañamiento musical. En *La vida sin dueño* (2016), las memorias de Fernando de Szyszlo escritas junto a Fietta Jarque, el pintor indica que el film fue un experimento y que, a falta de la música, inicialmente encargada a Malsio, se le añadió un fragmento de *Verklärte Nacht* (*La noche transfigurada*), de Arnold Schönberg. La versión con la música de este compositor austriaco aparece en un video analógico recuperado años más tarde por Enrique Pinilla, amigo cercano al pintor, y que consta de casi diez minutos, como resultado de algunos cortes en los dos rollos originales de la obra.

Parafraseando a De Szyszlo, estamos no solo ante un experimento, sino ante una obra que transmite una posición en torno al surrealismo. Por un lado, es inevitable asociar el romanticismo del

cortometraje a algunos elementos de pasión y culpa desmedida como aquella que emerge en *Sunrise (Amanecer)*, de F.W. Murnau, y, por otro lado, aparece la clara evocación a las formas oníricas de *Un chien andalou*, en sus rupturas temporales y espaciales, y en el cuestionamiento a una moralidad-corsé liderada por la Iglesia católica.

A continuación, se presenta un breve marco contextual, a raíz del debate sobre arte abstracto versus arte tradicional en el Perú, ya que es un punto de partida para situar el espíritu juvenil de una generación de artistas y poetas en la década del cincuenta del siglo pasado, y que responde implícitamente con un film. Luego, se desarrollará un análisis del montaje e imágenes a partir de los conceptos mencionados.

Contexto

El contexto de *Esta pared no es medianera* se enmarca en dos ámbitos: uno, de ascendencia literaria y artística, y otra de búsqueda expresiva que la hermana con las apuestas de un cine de vanguardia hecho años atrás en algunos países de Latinoamérica. El surrealismo como fenómeno artístico seguía vigente en Argentina, a través del trabajo de publicaciones literarias y de la institucionalización del psicoanálisis, mientras que, en Perú, esta cercanía y vitalidad se dio a partir de la impronta creativa del poeta César Moro, figura capital del movimiento en la región. En cuanto al cine, ya existían antecedentes vanguardistas, como la obra brasileña *São Paulo, A Sinfonia da Metropole* (1929), de Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, o la argentina *Traum* (1933), de Walter Auerbach y Horacio Coppola. En México surgieron cortometrajes como *777* (1929), del pintor Emilio Amero, o *Disparos en el Itsmo* (1933), del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. En 1929, aparece un hito continental de la vanguardia filmica, el largometraje *Límite* (1929), del director brasileño Mario Peixoto (1929). Sin embargo, se trataron de obras de nula difusión en otros espacios de la región, y como el mismo film de De Szyszlo, hechas en contextos de experimentación, y de distribución y exhibición casi doméstica. Por otro lado, pese al carácter

innovador, los aspectos expresivos de estos films de vanguardia han sido muy poco estudiados, lo que impide una comprensión profunda sobre cómo el surrealismo fue adaptado o transformado estéticamente en este tipo de cine.

Respecto al contexto del cortometraje de De Szyszlo, este se realizó meses después de su regreso de París, y dentro de un ambiente cultural limeño que estuvo marcado por dos tipos de tensiones: la primera, las disputas en el contexto artístico, debido a las ideas sobre las posibilidades expresivas del arte abstracto versus la ausencia de un arte estrictamente «peruano» estancado en un tradicionalismo o en el indigenismo histórico que difundió De Szyszlo en medios periodísticos y talleres al regresar de Europa; y la segunda tensión implícita fue en torno al modo de realización cinematográfico, puesto que la prensa tradicional de aquellos años motivaba el desarrollo de una industria nacional de la mano de capitales extranjeros, y ya existía un monopolio de consumo de películas de Europa y de Estados Unidos en las carteleras locales.

Sobre la primera tensión de la polémica con otros pintores, periodistas o críticos culturales, De Szyszlo puso en evidencia que las vanguardias o cualquier gesto renovador eran desdeñados, percepción que puso en cuestión la noción de contemporaneidad del arte. El retorno de De Szyszlo a inicios de 1951 a Lima ocasionó un remezón. Volvió a integrarse al ámbito artístico con rapidez, a tal punto que realizó algunas exposiciones de pintura y litografías, como la que hizo en mayo en la sede de la Sociedad de Arquitectos del Perú, y con el auspicio de la agrupación Espacio. Por esos días, su nombre y comentarios aparecían en revistas y diarios de la capital. Su regreso volvió a activar debates en torno al arte abstracto, pero también sobre la urgencia de un arte más ligado a un sentido de la contemporaneidad. El 2 de junio de 1951 se publicó una breve entrevista a De Szyszlo, en *La Prensa*, donde afirmó: «No hay pintores en el Perú. Más aún: aparte del mexicano (Rufino) Tamayo, no creo que en América haya un solo pintor»³. Además, sos-

³ La Prensa, «Dice Fernando Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 2 de junio de 1951.

tuvo que el arte contemporáneo ya no está a la búsqueda de lo bello, sino de una expresión propia, para lograr así una «característica de lenguaje». En respuesta a este comentario, en una nota del 3 de junio en el diario *La Prensa*, el dramaturgo y periodista peruano Juan Ríos añadió una ofensiva contra el arte abstracto, al cual consideraba deshumanizador y decadente, y aseguró de manera irónica que los jóvenes artistas peruanos que regresaban de París estaban viviendo una crisis esnobista y de importación de ideas. «No es posible concebir “existencialistas” en El Chirimoyo⁴ o “dadaístas” en la plaza San Martín⁵»⁶, ya que estas escuelas pertenecían a un contexto específico europeo. También afirmó en esta entrevista que «el deber del pintor o creador peruano es expresar el Perú y no París». También se le preguntó si había ido a la muestra de De Szyszlo que se presentaba en esos días, y dijo: «No. ¿Para qué?».

El 6 de junio, la escultora Cristina Gálvez indicó que la afirmación de De Szyszlo sobre la ausencia de pintores en el Perú estaba sesgada, ya que para ella sobresalía la obra de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez y Julia Codesido. Afirmó que las tendencias europeas se deben quedar en ese territorio y no llegar al Perú, puesto que pertenecen a contextos diferentes.⁷ El pintor Bob Gesinius, quien acompañaba a Gálvez en la entrevista, añadió que De Szyszlo representaba a la «huachafería de Francia». Gálvez añadió que «hay que ser muy intelectual para hacer arte abstracto. Y Szyszlo no lo es»⁸. Así, no solo las ideas de De Szyszlo pusieron en aprietos a un entorno discreto del arte, sino también pusieron en evidencia el espíritu de una generación más joven con ánimo de experimentación y que también podía hacerlo a través de otras expresiones como el cine.

4 Barrio popular cercano al centro de Lima, hoy desaparecido.

5 Una de las plazas más importantes y populares del centro de Lima, cercanas al llamado Damero de Pizarro, donde aparece precisamente una escultura en honor del libertador.

6 *La Prensa*, «Pintores peruanos hay, lo que aún no hay es pintura peruana: dice Juan Ríos y agrega que la pintura abstracta es pobre e inhumana», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 3 de junio de 1951.

7 *La Prensa*, «Cristina Gálvez opina que sí hay pintores en el Perú: citó a cuatro: “Hay que ser muy intelectual para ser abstracto” dijo y añadió luego “Szyszlo no es intelectual”», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 6 de junio de 1951.

8 *La Prensa*, «Cristina Gálvez...».

Hacer una película de índole vanguardista también implicó un tipo de respuesta a la premisa despectiva de que no era posible imaginar «surrealistas», o al decir de Juan Ríos, «dadaístas» en Lima. La realización del film por De Szyszlo y sus amigos puede comprenderse como una decisión política y lúdica ante un entorno conservador del arte.

En cuanto a la tensión cinematográfica, diversos medios periodísticos proponían un deber ser del estado del arte cinematográfico en el Perú, basado en la réplica de un modelo foráneo de consumo y marcado por el ritmo de productoras importantes de Argentina y México. Por ejemplo, el escritor Sebastián Salazar Bondy sostuvo en una revista que Perú estaba atravesando «una curiosa efervescencia», y como prueba de ello, mencionó el interés del productor del cineasta italiano Vittorio de Sica por rodar dos films en el país.⁹ También, durante ese año, se indicó en la misma revista, que la nueva firma peruano-estadounidense Movius filmó en zonas de Chosica (aunque también en Cerro de Pasco y Tingo María) el film *Sabotaje en la selva*, protagonizado por Patricia Pardo de Zela, quien también elaboró el libreto del film, y con la actuación de Pilar Pallete, actriz peruana en esos momentos esposa de John Wayne.

19

Un mes después, la revista *Caretas* publicó una nota donde se anuncia el rodaje de un reciente documental del cineasta italiano Enrico Grass en Machu Picchu. En el marco de esta información, se indicó que el fracaso del cine peruano se debe al «desconocimiento del negocio y de nuestra realidad», y afirmaron que «si se hubiera empezado con la producción de documentales, otra hubiera sido la suerte del cine nacional». En ese mismo año, el Perú se había convertido en un atractivo para filmaciones de productoras internacionales, como la mencionada película de Grass, pero también obras como *Las esmeraldas de Illa Tiki* (con participación de Pilar Pallete), *Daughter of the Sun God*, de Kenneth Hartford, o la conocida *Secrets of the Incas*, de Jerry Hopper, con presencia de Yma Sumac y estrenada en 1954.

Por lo descrito, se advierte que el imaginario de la producción del cine en el Perú no era indiferente a la influencia dominante de la

⁹ *Caretas*, «Al fin por el comienzo. Con la llegada de Enrico Grass se podrá hacer buen cine nacional», *Caretas* 31 (15 de octubre de 1952): 22.

industria hollywoodense, por sus modos de producción (grandes estudios, profesionales especializados, estrellas de renombre) y por sus tópicos narrativos (afianzamiento de determinados géneros exitosos como el melodrama y la comedia), aunque se buscaba replicar estos modelos narrativos desde miradas exotizadoras sobre el territorio y los habitantes peruanos.

Por ello, ambas tensiones descritas ayudan a ubicar la naturaleza de la empresa emprendida por De Szyszlo, ya como ejercicio, divertimento o experimentación formal, como un film de respuesta en clave doméstica, centrado en construir un lenguaje desde el influjo surrealista, desde la predominancia de lo onírico, lo maravilloso, el desparpajo de una narrativa del inconsciente y el reconocimiento del amor como vía liberadora en un entorno de represión.

La imagen surrealista según De Szyszlo

- 20 *Esta pared no es medianera* es un film que apela al uso de recursos estilísticos y técnicos del cine antes del sonoro, ya como ejercicio de nostalgia, sorteo de carencias técnicas o como vía de experimentación. Pero ¿en qué sentido son sus imágenes surrealistas? Desde los primeros minutos del cortometraje asistimos a un tratamiento enrarecido del tiempo y del espacio. Por ejemplo, aparecen personajes anodinos de la urbe, que nunca más asoman dentro de la trama, y luego vemos al protagonista caminar por unas calles, pero reflejado desde un uso del ángulo de la cámara en contrapicado o aberrante que apenas permite ver las características de esa ciudad. Y de pronto, segundos después, aparece enclaustrado, como si fuera arrojado a un hogar pesado, incómodo, donde la esposa teje como parte de una acción cotidiana o como símbolo de espera. Por momentos se percibe la ruptura del eje narrativo, de estar en varios lugares en un periodo escaso de tiempo, a la caza del acercamiento de dos realidades extrañas.

En el primer manifiesto surrealista, André Breton, citando a Pierre Reverdy, propuso los cimientos del ideal total del movimiento desde la ontología de las imágenes:

La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá [...].¹⁰

En este manifiesto, Breton configura una nueva acepción para la imagen: ahora surgida como una entelequia desde el inconsciente, sin premeditación, que podría ser avivada desde la audacia de una escritura automática, el cadáver exquisito o la irrupción entre versos y poemas del mundo de los sueños. Sabemos que Breton no se refiere a una imagen cinematográfica, sino a una idea quasi abstracta que permite la materialización de las formas del inconsciente. Esta conceptualización de la imagen bajo el surrealismo implicó afirmar el valor de lo fortuito, no planificado, onírico, desde lo involuntario, donde es posible hacer conjugar «estas realidades más o menos lejanas». Y, en los planos y escenas que teje De Szyszlo desde el montaje, desde esta acumulación de momentos de oscilación y pesadilla, va construyendo una nueva realidad, donde lo maravilloso no es una situación de extrañeza, sino su esperada cotidianidad.

Como indica Jiménez (2013), a diferencia del dadaísmo y del futurismo, el poder de la imagen como unidad para la comprensión del mundo es un eje central del surrealismo, donde todo lo suprarreal es imagen.¹¹ Aunque esta cualidad formal —que se vuelve la apuesta fundamental bretoniana— se ampara en un tipo de juego asociativo que requiere un tipo de relato: que este encuentro de dos realidades lejanas sea identificable, narrable o representable. Es decir, no se podría escapar de un tipo de figuración. Sobre este punto, Breton también sostiene en el manifiesto que «dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las

10 André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 38.

11 José Jiménez, *La imagen surrealista* (Madrid: Mínima Trotta, 2013), 20.

apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura». Y estas estructuras, al final de cuentas, de apariencia irracional e inesperada, van moldeando un tipo de representación del mundo que evita la abstracción. Por ello, el film de De Szyszlo se produce desde esta necesidad de contar una historia de amor e infidelidad que no tiene novedad, aunque desde formas no convencionales, desde la coexistencia de una narrativa de índole trágica, y a la vez plena de saltos oníricos. Un hombre encerrado que puede ser libre cuando se lo propone, una mujer joven que se vuelve esqueleto sin explicación alguna, o un cura en rito catártico que rompe una biblia, como posibilidades de una nueva realidad.

Como en *Un chien andalou* (1929) o *L'Age d'Or* (1931), de Luis Buñuel, el film de De Szyszlo también está lleno de encuentros con elevada arbitrariedad de un *nonsense*: buscar a la amante perdida en la platea en un circo o convertir un beso como la metáfora del reclamo de un cura. O como también pasa en *La coquille et le clergyman* (1928): construir una idea de la represión sexual desde la lucha contra las convenciones morales.

En *El cine*, Antonin Artaud, en pleno fulgor surrealista, sostuvo: «El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más acuciante que el amor»¹². Y, en el cortometraje de De Syszlo, la comprensión de un universo psíquico pasa por abordar el remordimiento como evidencia de una cultura de la represión, como un trastocamiento de un orden moral basado en la ruptura con las narrativas aristotélicas, en el uso del ralentí, de las sobreimpresiones, etc. En este sentido, el film de De Szyszlo plantea un acercamiento de lo que Artaud denomina como «film síquico», pero también uno que retoma la figura de la imagen-chispa mencionada en el manifiesto de 1924, a partir de un protagonista que transita un mundo de continuidad irreal, y donde la pulsión amorosa en su predictibilidad se vuelve la desorganizadora del mundo.

12 Antonin Artaud, *El cine* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 8.

Bordwell planteó que interpretar a las obras de vanguardia desde una lectura sintomática permite entender los símbolos o aspectos reprimidos, menos implícitos, tan igual que analizar una obra de narrativa convencional. Indica que el montaje, muchas veces desestimado en el abordaje crítico como lenguaje —que no solo refleja ritmos, sino correspondencias y distancias—, puede ser una herramienta para identificar algunas funciones de los personajes, en este caso, la mirada e intenciones del protagonista. Y también, por un lado, identificar algunos elementos de la expresión del artista cineasta, y por otro, intuir una dinámica social, donde podamos auscultar algunos elementos del contexto.¹³ Precisamente desde el montaje, De Szyszlo va construyendo un nuevo sentido de continuidad de tiempo y espacio, donde la noción clásica de una misma locación se va rompiendo, y el protagonista pasa de la urbe moderna al interior de una casa vieja, de la playa al desierto, como si todo fuera parte de un mismo instante. Hay un plano en el que el protagonista ve los espacios exteriores desde un ventanal de su casa, y como espectadores vemos las fachadas de una casa, sin embargo, en el plano siguiente, estamos ya en una playa, como si ese deseo de liberación de la vida marital dibujará una nueva organización del entorno. De esta manera, De Szyszlo construye un universo autónomo, pleno de simbolismos que solo se responden a sí mismos. Así, *Esta pared no es medianera* está llena de trazos confusos, más aún cuando todo lo que vemos es fruto de una mirada interior: la decisión del realizador de elaborar una mecánica de la duermevela marcada por los sobresaltos de la culpa de su protagonista. Por ello, podemos afirmar que la imagen surrealista en este cortometraje se traza desde la intención de materializar la psique de su protagonista, es decir, para De Szyszlo, la subjetividad de su personaje construye un nuevo orden del mundo, aunque bajo una perspectiva de la pulsión de muerte, oscura y pesimista. Hay un encuentro de dos realidades, pero no hay en estas imágenes una intención vitalista o revolucionaria expresada en los manifiestos, del surrealismo como una posibilidad de transforma-

13 David Bordwell, *El significado del film* (Paidós, 1995).

ción, sino más bien es el relato en clave elegíaca sobre un entorno imposible de modificar.

Lo maravilloso como disolvente de fronteras

Las imágenes de *Esta pared no es medianera* remiten a un acto estricto de percepción donde lo maravilloso es una confirmación de su lugar en la cotidianidad. En este film ningún personaje está soñando o viviendo dentro de un sueño. Lo que vemos es la realidad misma subvertida como parte de aquello que le toca vivir a un personaje atravesado por el remordimiento. Por ejemplo, en los primeros segundos aparece una imagen de una chispa potente en medio de la oscuridad. Se trata del efecto de la soldadura sobre un metal. Este estallido visual, casi imperceptible, luego cede paso al primer plano de un soldador que se quita la máscara fotosensible mientras pasa el tranvía veloz a su lado. Estas imágenes iniciales, de conjunción de luz y velocidad, aluden al acto de volver a ver, al fin de un enceguecimiento voluntario, como acto posterior a la acción que evita dañar la vista frente a posibles efectos fosfenos (sensaciones de seguir «viendo» cuando cerramos los ojos debido a un estímulo mecánico). Estas imágenes que exigen «abrir los ojos» luego del brillo de la soldadura es una invitación a mirar, no hacia los adentros, como pasa con el ojo rasgado de *Un chien andalou*, sino para mirar la realidad misma. Por ello, una vez que se termina la chispa y el soldador se libera de la máscara que lo cubría, aparecen tomas de un vendedor callejero y de un contenedor de basura, elementos de una urbe caótica (sumados al pase rápido del tranvía) que de alguna manera se conectan entre sí. Así, el mundo interior queda supeditado a la lógica de la vigilia. En ese momento del despertar (o de la chispa que se apaga), surge lo maravilloso como continuidad absoluta de la vigilia. Así, De Szyszlo decide eliminar estas fronteras. Las escenas siguientes presentan a los personajes del hombre atormentado (Sarria) y a su esposa (Varela), quien cose en una mecedora. Ambos dentro de un espacio familiar de oscuridad y desorden barroco. Un hombre aferrado a las barras de acero de un ventanal. El tránsito de la chispa liberadora de la luz mental a los terrenos materiales de la esclavitud pasional.

En *La conquista de lo maravilloso*, Aldo Pellegrini revela un pensamiento de su tiempo sobre una categoría asociada al pensamiento surrealista:

Desde el terreno del arte ha invadido todas las actividades humanas. Ha abandonado su antigua ubicación en el mundo de lo quimérico, lo irreal, para situarse plenamente en la realidad y hoy sabemos que lo maravilloso es un fenómeno que surge en el momento preciso en el cual el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad.¹⁴

Así, siguiendo esta concepción, para De Szyszlo, la apuesta cinematográfica no se basa en forjar un mundo fantástico, sino en tramar una realidad donde lo onírico y lo maravilloso es percibido como natural. Y donde este último concepto puede tener un cariz atosigante o traumático. En este sentido, el film de De Szyszlo está basado en algunos elementos del montaje de vanguardia, aunque aquí con fines alegóricos, a partir del uso de la puesta en escena en abismo, del aparente sueño dentro del sueño, del uso de plano y contraplano como conexión y desconexión entre personajes y objetos. Y a diferencia de los films clásicos surrealistas, no hay uso de superposiciones, yuxtaposiciones en sí, o de trucos de montaje, o incluso de algún tipo de puesta en escena impresionista, como podemos ver aún en *La coquille et le clergyman* o *La Chute de la maison Usher* (1928), de Jean Epstein. El encuentro entre dos realidades distantes se da a partir de aspectos que no eluden visualmente la convención narrativa (una historia tangible de amor), aunque sí apelando a giros espaciales y temporales, sobre todo, que emulan una retórica del sueño absurda e irreal.

Lo maravilloso está planteado desde esta configuración que vuelve al sujeto como ente tamiz que absorbe y describe esta espectacularidad, en palabras de Pellegrini:

¹⁴ Aldo Pellegrini, *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos* (Buenos Aires: Argonauta, 2016).

[este] impulso de trascender de los límites individuales, de exteriorizarse: el sujeto quiere proyectar su espíritu hacia el mundo real. En el caso de la fantasía creadora, aparece claramente la intención de exteriorizar el mundo mítico o de convertir en objeto real el producto de la elaboración interior.¹⁵

En el cortometraje de De Szyszlo, esta idea de lo maravilloso como un «trascender del individuo» se patenta en algunos elementos de la puesta en escena, sobre todo desde las dicotomías inestables de adentro/fuera, de barroco/vacío, de luz/oscuridad, de razón/locura como tópicos de una fantasía masculina. Y que es evidente en su trama: un hombre está atormentado por una encrucijada amorosa, entre los símbolos de la esposa y los símbolos de la amada, entre la represión y conservadurismo, y la libertad o liberación de los deseos, amorosos y sexuales. Aquí lo maravilloso solo puede existir cuando el protagonista lo permite, en sus divagaciones y acciones. De alguna manera lo que vemos es la materialización de las formas de su inconsciente, torturado y herido.

Según sus propias confesiones, De Szyszlo no se consideraba surrealista cuando dirigió este cortometraje ni cuando hizo sus obras pictóricas más emblemáticas. Sin embargo, sostuvo que «el pensamiento surrealista me ayudó de forma definitiva a vislumbrar mi propio camino»¹⁶. Más bien su atracción por la categoría de lo maravilloso, explorada por Breton o Pellegrini, aparecería como posibilidad de interpretación de su marco creativo muchos años después. Sin embargo, pese a la confesión tomada de sus memorias, en el cortometraje sí se percibe claramente un adentramiento en las formas de la imagen surrealista para explorar algunos paradigmas en torno a la familia, el amor, la libertad o la represión. Como indica en su discurso «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso», los componentes de las obras de arte se convierten por

15 Pellegrini, *La conquista de lo maravilloso...*, 145–150.

16 Fernando de Szyszlo, *Miradas furtivas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 85.

su misma naturaleza expresiva en elementos de un mundo de significaciones,¹⁷ donde este sustento de lo maravilloso es asumido desde las formas, y donde el contenido está inmanente en ellas.

Lo sagrado laico según de Szyszlo

En sus discursos «Pintura, la búsqueda de lo maravilloso», leído en el debate Resonance autor d' André Breton, en la Université de París, en enero de 1996, y «Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte», leído en su incorporación en la Academia de la Lengua, el 13 de noviembre de 1997, De Szyszlo formula a la distancia estas dos perspectivas para abordar al surrealismo como pensamiento: desde la idea de lo maravilloso, que ya esbozamos, y desde lo sagrado laico, término también tomado de las reflexiones de Breton:

27

El pensamiento de Breton está inscrito indudablemente en la mejor tradición del romanticismo, [...], su esperanza en que la condición humana podría ser transformada por la magia poética, y su indagación de lo que alguna vez él llamó lo “sagrado laico”. De alguna manera, todas estas cosas están profundamente vinculadas.¹⁸

También en este discurso, recuperado en el libro *Miradas furtivas*, el pintor sostuvo que «a ese mundo donde habita lo maravilloso se llega a través del amor». Extendió su reflexión de la siguiente manera:

André Bretón decía, “lo sagrado laico”, en un intento de decir que lo sagrado se da también en nuestra experiencia, lo sagrado que no es religioso, que no tiene dogma, hay un mundo de lo sagrado, el

17 Fernando de Szyszlo, «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso», en *Miradas furtivas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 117.

18 F. De Szyszlo, *Miradas furtivas* (Fondo de Cultura Económica, 2012), 87.

amor es parte de ese mundo. Ahí hay algo que no se explica necesariamente en la experiencia. El artista media en esa unión de su experiencia y eso que es sagrado.¹⁹

Esta concepción de lo maravilloso desde la religiosidad es esencial en el mundo que se diseña en *Esta pared no es medianera*, donde no hay diferencias entre el mundo del desvelo y de lo maravilloso. El título del film no solo evoca esta eliminación de las fronteras entre el sueño y la vigilia, en esta conjunción de realidad y fantasía, o con la materia de la capacidad de imaginar, sino como una condición de creencia más allá de lo culturalmente aprendido o impuesto. En una entrevista realizada por la periodista Mariela Balbi, De Szyszlo sostuvo sobre el surrealismo que «en el pensamiento surrealista hay una realidad otra; la realidad sobre la realidad». Y esta superposición encuentra su expresión en el uso de un montaje que permite la resignificación de espacios y tiempos desde su propia independencia, asumiendo una mirada distinta al surrealismo más físico de los manifiestos, por un surrealismo más pulsional, por ende, desencantado y pesimista, donde la exploración del inconsciente no produce efecto liberador alguno. Esta particularidad de la propuesta de Szyszlo, que difiere del surrealismo histórico francés en el tratamiento del humor y la ironía, se relaciona con obras artísticas postmanifiestos. Por ejemplo, De Szyszlo manifestó:

En general siempre me ha preocupado, siempre me ha interesado lo oscuro, lo misterioso o, mejor dicho, lo sagrado. Me he preocupado por sorprender eso que Andrés Bretón llamaba “lo sagrado laico”, aunque yo soy católico. Siento que hay una cosa, hay algo que no es explicable por la razón [...] Es algo inaprensible.²⁰

19 Anthropía, «PALABRAS SOBRE EL ARTE, MEMORIAS A COLOR: Entrevista a Fernando de Szyszlo», Revista Anthropía, n.º 1 (2020): 41, <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/22042>.

20 Dennys Matos, «Entrevista a Fernando de Szyszlo. Lo sagrado es la vida», *El Nuevo Herald. Especial de Artes y Letras* (2015).

Cabe precisar que, para De Szyszlo, la idea de lo maravilloso parece integrar este concepto de lo sagrado laico como esta inmersión en lo ininteligible, oscuro o traumático, fuera de los márgenes de lo real desde los sentidos, y que se explora desde la materia de la psique de su personaje en el cortometraje. Su film expresa un acercamiento inicial a la configuración de un mundo interno, a partir de las tribulaciones pasionales de su protagonista desde una lectura pesimista.

Conclusiones

En *Esta pared no es medianera*, lo sagrado laico se refleja en la tesis del film, donde el amor es el síntoma de la religiosidad fundamental, en la relación del mundo de las pasiones con la existencia misma, como si fuera el único dogma de supervivencia y que ordena la vida del protagonista por encima de los acuerdos (el matrimonio) o la institucionalidad de la Iglesia. El amor como requisito para la transformación de los hombres; por ello, inalcanzable.

29

Si bien *Esta pared no es medianera* no explora la materialidad del soporte cinematográfico, cómo sí pasa con otras vanguardias en América Latina (la que surge en la animación experimental, por ejemplo, en esos mismos años cincuenta), sí hay una intención de hacerle frente a un imaginario o poética del cine institucionalizados, desde unas reminiscencias o reactualización del surrealismo histórico, y desde esta idea de lo sagrado como indagación en la oscuridad, en el misterio, en lo inasible. Así, esta premisa deviene, para De Szyszlo, en una visión moral del mundo: lo maravilloso y lo sagrado laico como manifestaciones de amor y como modos de construir una nueva realidad. Por ello, este film busca materializar la expresión de un deseo interno (desde los infortunios del amor), pero desde su imposibilidad: la creencia en lo sagrado laico, pero tan imposible en su materialización como cualquier acercamiento a lo divino. Por ello, es, ante todo, desde

las imágenes que buscan la chispa de la arbitrariedad, el relato de un romance enardecido y frustrado, y que se vuelve una pieza esencial de una larga búsqueda artística.

Cómo citar este artículo:

Delgado Chumpitazi, Mónica. «La búsqueda de lo maravilloso y lo sagrado laico: montaje de ecos surrealistas en el cortometraje *Esta pared no es medianera* (1952) de Fernando de Szyszlo». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 10-30.

Bibliografía

- Anthropía. «PALABRAS SOBRE EL ARTE, MEMORIAS A COLOR: Entrevista a Fernando de Szyszlo». *Revista Anthropía*, n.º 1 (mayo): 37-41. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/22042>.
- Artaud, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Balbi, Mariela. *Szyszlo: Travesía*. Lima: UPC, 2001.
- Breton, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela: Madrid, 1991.
- Breton, André. *El arte mágico*. Girona: Ediciones Atalanta, 2019.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Bordwell, David. *El significado del film*. Paidós, 1995.
- Caretas. «Al fin por el comienzo. Con la llegada de Enrico Grass se podrá hacer buen cine nacional». *Caretas* 31 (15 de octubre de 1952).
- De Szyszlo, Fernando. *Miradas furtivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso». En *Miradas furtivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . «Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte». En *Miradas furtivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *La vida sin dueño*. Lima: Penguin Random House, 2016.
- Jiménez, José. *La imagen surrealista*. Madrid: Mínima Trotta, 2013.
- La Prensa. «Dice Fernando Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 2 de junio de 1951.
- . «Pintores peruanos hay, lo que aún no hay es pintura peruana: dice Juan Ríos y agrega que la pintura abstracta es pobre e inhumaña». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 3 de junio de 1951.
- . «Cristina Gálvez opina que sí hay pintores en el Perú: citó a cuatro: “Hay que ser muy intelectual para ser abstracto” dijo y añadió luego “Szyszlo no es intelectual”». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 6 de junio de 1951.
- Matos, Dennys. «Entrevista a Fernando de Szyszlo. Lo sagrado es la vida». *El Nuevo Herald. Especial de Artes y Letras* (febrero 2015).
- Pellegrini, Aldo. *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Argonauta, 2016.
- Reverdy, Paul. «La imagen». *Nord-Sud*, n.º 13 (1918).