

**La casa opresora: el ojo interior en el cortometraje surrealista
Esta pared no es medianera de Fernando de Szyszlo¹**

*The oppressive house: The inner eye in Fernando de Szyszlo's
surrealist short film Esta pared no es medianera*

*Sarukuq wasi: Fernando de Szyszlopa Esta pared no es media-
nera nisqanpi ukunmanta qawaq ñawi*

Mónica Grisell Delgado Chumpitazi

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

monica.delgado1@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1203-8634

Resumen

En 1952, el pintor peruano Fernando de Szyszlo realizó su único cortometraje, *Esta pared no es medianera*. Junto a otros cortometrajes latinoamericanos surgidos a mediados del siglo xx, este film expresa un interés por recuperar algunas formas expresivas de películas emblemáticas de los años veinte adscritas al movimiento surrealista, ya sea desde el uso de imágenes en clave onírica o desde algunos preceptos del universo temático en torno a la potencia del inconsciente. Este film también refleja que casi tres décadas después de la publicación del “Manifiesto surrealista” (1924), este movimiento literario y artístico siguió vital en el Perú, no solo a través de tertulias, debates, publicaciones de poemas, sino también desde el proceso creativo y tópicos de esta película. A partir del estudio del motivo de la casa como espacio interior y de opresión, el presente artículo establece conexiones entre el concepto teórico de modelo interior (u ojo interior) y la propuesta de interpelación a esa idea que desarrolla el film de Szyszlo. En este sentido, este texto busca demostrar que a través de la figura de la casa se construye en este cortometraje una poética sobre la opresión, en oposición a los espacios exteriores que encarnan la liberación del inconsciente libre de culpa, y por ende, al ojo interior.

Palabras clave: vanguardias, surrealismo, Fernando de Szyszlo, imagen surrealista, cine peruano, historia del cine

Abstract

In 1952, Peruvian painter Fernando de Szyszlo made his only short film, *Esta pared no es medianera*. Along with other Latin American short films that emerged in the mid-twentieth century, this film expresses an interest in recovering some of the expressive forms of emblematic films from the 1920s that belonged to the surrealist movement, whether from the use of images in a dreamlike key or from some of the precepts of the thematic universe around the power of the unconscious. This film also reflects that almost three decades after the publication of the *Manifesto of Surrealism* (1924), this literary and artistic movement remained vital in Peru, not only through gatherings, debates, publications of poems, but also from the creative process and topics of this film. From the study of the motif of the house as an interior space of oppression, this article establishes connections between the theoretical concept of the interior model (or inner eye) and the proposal of interpellation to that idea developed in Szyszlo's film. In this sense, this text seeks to demonstrate that through the figure of the house a poetics of oppression is constructed in this short film, in opposition to the exterior spaces that embody the liberation of the unconscious free of guilt, and therefore, to the inner eye.

Keywords: avant-garde, surrealism, Fernando de Szyszlo, surrealist image, Peruvian cinema, cinema history

Huñupay

Fernando de Szyszlo, Perú suyumanta llimpiq, waranqa isqunpachak pichqa chunka iskayniyuq watapi, *cortometraje* nisqan kay *Esta pared no es medianera* nisqanta rikurichimun. Kay *latinoamericanos* pacha ukumanta uk cortometrajes nisqankunawan kuska, kay iskay chunka waranqa watapi rikurimun; kay filmasqaqa qawachikun allin película nisqankunata, chay ukupin tukuy imaymana yachaykuna rikurimun. Hinaspapas, kay *películaqa* kimsa chunka watakunapi llapallan yachaykuna rikurichimun, chay *Manifesto Surrealista* (1924) nisqanman qatiykamuspa. Kay yachaykuna puririchiyqa, harawipipas, rimaykunapipas, películakunapipas hinapunin puririrqa. Kay likaykuy sarukuq wasimanta, wasi ukumanta, kay qillqaqa umapi paskarikuq yachaykunawanmi hapichikun; hinallataq, Szyszlopa filmninpi kamirisqanpiwan. Hinaptinmi, kay qillqaqa mascan imaynatas chay sarukuq wasi llimpi ukunmanta pacha cortometrajepi kaq, ruwakun.

Huntasqa rimaykuna: Ñawpaqman kawsay purichiq, chiqayman qatiq, Fernando de Szyszlo, chiqayman qatiq llimpi, cine peruano nisqan, cinepa qipamanta kawsaynin

Fecha de envío: 5/7/2023 **Fecha de aceptación:** 13/9/2023

1. Introducción

En los dos manifiestos surrealistas, tanto el de 1924 y 1930, no hubo una mención alguna a la imagen en movimiento, más aún en un periodo de vanguardias donde se discutía la naturaleza artística y transgresora del cinema. Por esos años, ya se habían publicado ecos de este debate en textos como *La cinematografía futurista* (1916), donde se indicaba que el cinema debería “Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre” (Romaguera y Alsina, 1989, p. 21), *Fotogenia* (1920) de Louis Delluc, *A propósito de algunas condiciones de la fotogenia* (1926) de Jean Epstein o *Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral* (1927) de Germaine Dulac, donde la cineasta afirmaba: “Yo creo que la verdad cinegráfica será más fuerte que nosotros y, quiérase o no, se impondrá por la revelación del sentimiento visual” (Romaguera y Alsina, 1989, p. 99). Sin embargo, el cine visto por el entorno del surrealismo quedó supeditado a algunos comentarios sobre estrenos en París, como el abrupto estreno de *L'âge d'or*, en 1930, o a discusiones sobre casos específicos, como la defensa del cineasta Charles Chaplin, quien pasaba por un juicio. Cabe agregar que Dulac y Epstein estuvieron vinculados en algún momento a las posturas o entorno del movimiento francés.

Si bien en el primer manifiesto firmado por André Breton se establece una poética desde la preeminencia de imágenes surgidas del inconsciente mediante diversos mecanismos del automatismo, estas brotaban como fruto de “lo literario” y lo escritural, y desde la privación de una iconicidad surrealista (Minguet, 2003). En algún pasaje del primer manifiesto, en relación con una imagen que asomó producto del automatismo, Breton afirma que “Provisto de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus contornos. Y ello es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de calcar. De esta manera, podría representar un árbol, una ola, un instrumento musical, infinidad de cosas que, en ese momento, sería incapaz de representar gráficamente, ni siquiera mediante el más somero esquema” (Breton, 2001, p. 39). De esta manera, hace mención a la imposibilidad de este traslado icónico, o a percibir la representación concreta o literal de las imágenes como un producto incompleto.

Por otro lado, el proceso de realización de toda obra fílmica escapa a cualquier tipo de automatismo. Una obra producto del método automático no es posible, en la medida que los films requieren una etapa de preparación previa, ya sea un rodaje o una intervención en el celuloide en un tipo de cine sin cámara, como proponían los dadaístas. Es probable que este proceso de producción haya sido una causa para desestimar al cinema como una oportunidad para materializar los

mecanismos psíquicos en el contexto de los manifiestos históricos, y, por ello, la materia de una imagen en movimiento surrealista se halló en el cumplimiento de un programa temático o en la presencia de motivos visuales en la inevitable puesta en escena (escenografías, vestuarios, iluminación, dirección actoral, tratamiento fotográfico, etc.), y en las decisiones de montaje.

Alguna vez el cineasta alemán Hans Richter, en una etapa vinculada al dadaísmo —corriente que defendió un cine abstracto frente a uno figurativo, punto esencial para comprender las diferencias con el surrealismo—, afirmó: “J’ai toujours été particulièrement fasciné par les possibilités qu’a le film de rendre l’invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu’aucun au tre art ne peut exprimer au ssi complètement et aussi efficacement que le film”² (Sers, 1997, p. 7). Esta materialización del inconsciente invisible quedó plasmada desde una recuperación de tópicos definidos como surrealistas, ante la imposibilidad de un cine “automático”. Las imágenes en movimiento que se adscribían al surrealismo, como algunos films de Germaine Dulac, Luis Buñuel y Salvador Dalí, lograron un pacto con un “lenguaje simbólico del mundo subconsciente” basado en una universalidad desde las “grandes constantes vitales: el instinto sexual, el sentimiento de la muerte, la noción física del enigma del espacio...” (Dalí, 1934, p. 233). Por ello, las imágenes cinematográficas del surrealismo se volvieron en concreto una forma de lo onírico y de la pulsión vital en tensión, donde el relato, ya absurdo, lúdico, arrítmico, enrarecido, era ineludible. No había lugar para la abstracción, pero sí para la lucha contra una lógica narrativa desde el fragmento y la disrupción como estamentos del sueño.

Parafraseando al manifiesto de 1924, el cine que intenta evocar el imaginario surrealista es consciente de la vigilia como un “fenómeno de interferencia” y propone una búsqueda de una “conciencia del sueño en toda su integridad” (Breton, 2020, p. 397). También este cine de imágenes surrealistas alude a poner en marcha la composición de un real funcionamiento del pensamiento desde el automatismo psíquico, con imágenes que traduzcan la exclusión de la “intervención reguladora de la razón” (2020, p. 406). En este sentido, las imágenes en movimiento del surrealismo no son producto del reflejo de lo real, de una representación instantánea, ni un reflejo icónico, sino la materia de un viaje interno: un viraje hacia los adentros. Así, la experiencia sensible queda en un plano secundario y de esta manera este tipo de imágenes producto de la alucinación, el sueño, la imaginación, la meditación o la introspección se vuelven motor que revela una realidad oculta, enrarecida, poblada de elementos de arbitrariedad y contradicción, surgidos de mecanismo ofuscados y

de exploración ilimitada de la ilusión. Como indica el primer manifiesto, “la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus elementos esté curiosamente oculto” (Breton, 2020, p. 408). 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, es decir que este encuentro de dos realidades lejanas sea identificable, narrable o representable. Es decir, no se podría escapar de la 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 apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura”. Y estas estructuras, de apariencia irracional, fortuita, inesperada, van moldeando un tipo de representación del mundo que evita la abstracción y su radicalidad iconoclasta.

Este modo de transmitir una imagen con filiación a los tópicos del surrealismo también apareció en un grupo de films realizados en América Latina, aunque más de dos décadas después de los manifiestos y de algunos films emblemáticos, como *La coquille et le clergyman* (1928) y *Un chien andalou* (1929). En este periodo entre 1950 y 1954 se realizaron al menos cuatro largometrajes en América del Sur que tienen una filiación expresiva con los postulados del surrealismo como movimiento artístico y literario: *La flecha y un compás* (1950) del cineasta argentino David José Kohon, *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952) del también director argentino Raúl Rosales, *Esta pared no es medianera* (1952) del pintor peruano Fernando de Szyszlo, y *La langosta azul* (1954) de los literatos y artistas colombianos Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens, integrantes del llamado Grupo de Barranquilla. Estos filmes propusieron, desde el formato del cortometraje, las formas del cine silente y desde las texturas en blanco y negro de 16 mm, un acercamiento a un imaginario onírico, donde cualquier regla narrativa clásica queda suspendida. Si bien los cuatro films comparten motivos e intereses expresivos y tienen una deuda con el surrealismo histórico, en este artículo solo abordaremos un motivo esencial a partir del análisis del cortometraje de Fernando de Szyszlo, debido a que la figura de la casa como ente opresor en su trama sintetiza el concepto teórico del modelo u ojo interior como urgencia para el desarrollo de una materia del inconsciente desde el cine.

2. El modelo u ojo interior: un marco para entender al surrealismo en el cine

En la introducción señalamos que entendemos al surrealismo como una práctica del automatismo psíquico puro que imita la forma del funcionamiento del pensamiento,

al margen de cualquier control de la razón, y, por ende, de una moral. El cine ha asumido, a través de una serie de películas de diversos tiempos y espacios, al surrealismo como la creación de imágenes que luzcan fuera del dominio de la lógica racional, donde romper con las coordenadas de tiempo y espacio sea urgente en los tramados de personajes y situaciones, donde además no gobiernan ideas convencionales de belleza, dando espacio a lo grotesco y sublime. Dentro de este imaginario de las “grandes constantes vitales” que mencionaba Dalí, comprendemos al surrealismo liado al cine como una oportunidad para generar una poética del protagonismo de un ojo interior. En *El surrealismo y la pintura* (1941), Breton hace alusión a un modelo interior desde el terreno pictórico: “La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy concuerdan todos los espíritus, se referirá a un modelo puramente interior o no será nada”³ (González, 2020, p. 496). Este modelo interior, como mandato o requisito básico para la esencia surrealista al que se refiere Breton, comprende la renuncia, por oposición a un modelo exterior, a la primacía de la experiencia sensible, a una mirada desde los ojos físicos o biológicos. Si bien en este artículo el poeta francés no lo conceptualiza, añade que es un término para la discusión, aunque menciona que es un modelo surgido del campo psicofísico total, donde no hay distinción entre las cualidades sensibles y las cualidades formales, y donde se exaltan las imágenes surgidas de un imaginario del sueño, aunque este último lo considere un camino débil y poco seguro (por la cantidad de facilismo para lograrlo y que se hallaba ya en obras de esas épocas).

Dentro de esta categoría del modelo interior u ojo interior como sinónimo de introspección o reflexión, asoma una definición desde otro miembro del colectivo surrealista. En el artículo “Anatomía de mi universo” (1945), el artista André Masson sostiene que las imágenes de formas imaginadas surgen de “una apasionada meditación, actitud que propone un objeto, incluso en su primer movimiento cuando parece que está completamente inmersa en lo indeterminado” (González, 2020, p. 498). Esta fase de la creación que implica este acto de mirada interna se alinea con la propuesta inicial de Breton en *Situación surrealista del objeto* (1935), donde el objeto es entendido como “onírico, objeto de función simbólica, objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto hallado” (Breton, 2000, p. 466), como una deriva de su imprecisión o ambivalencia conceptual.

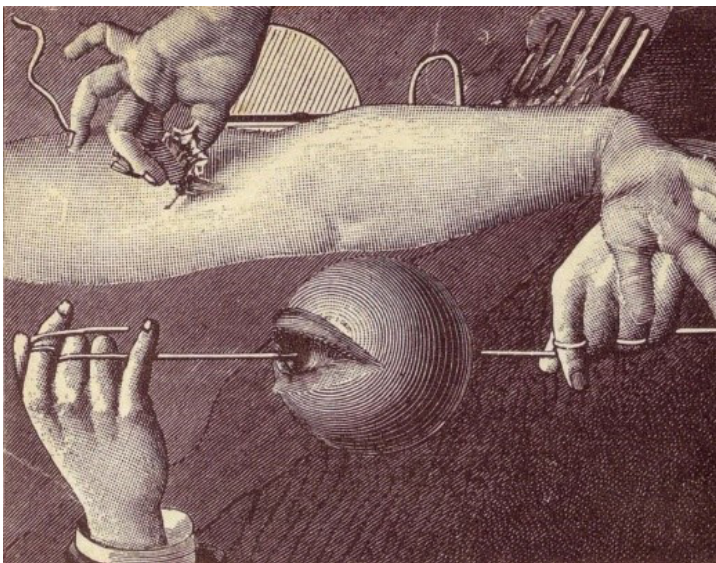
Victoria Cirlot sostiene que este modelo interior mencionado por Breton como vía de auscultación del inconsciente tiene como antecedente a la experiencia mística y a las visiones o epifanías que asoman en diversas iconografías y relatos del

Medioevo, entre el siglo XVI y el XVII; en periodos donde la diferencia entre sentidos corporales y sentidos espirituales era clara. La autora cita a Ricardo de San Víctor, quien “distinguía claramente entre la percepción física, posible gracias a los ojos corporales, y a la imaginación, posible gracias a los ojos interiores, aunque las entendía a ambas, percepción e imaginación, como necesariamente dependientes” (Cirlot, 2010, p. 19). Esta dependencia es lo que el surrealismo busca eliminar, a tal punto que los referentes, significantes o ecos de la experiencia objetiva o perceptiva podrían quedar fuera y asumir nuevos sentidos o significados. Cirlot menciona que hay dos procesos, con imágenes (la imaginación) y sin imágenes (la contemplación o meditación) y que apuntan a un acto sacrificial: perder el ojo físico, y permitir así el adentramiento al mundo interior, o como se decía en aquellos tiempos medievales, acceder al “ojo del corazón”.

También en *El surrealismo y la pintura*, Breton sostiene que “El ojo existe en estado salvaje” (2020, p. 495) y hace visible aquello imperceptible a los sentidos, o a los estados de vigilia. En *Répétitions*, (figura 1), *collage* de Max Ernst para el poemario de Paul Éluard, publicado en 1922, se propone una de las primeras inspiraciones de esta predominancia del mundo interior que asumiera el surrealismo de Breton. Aquí Ernst sacrifica al ojo para poder librarlo del carácter corpóreo y darle la oportunidad de esta mirada hacia los adentros.

Figura 1

Ilustración de Max Ernst para Répétitions, poemario de Paul Éluard (1922).



Para el crítico de arte Werner Spies, en este periodo de trabajo de Ernst, el *collage* refleja un proceso donde “La iluminación reemplazaba a la tradición o, en términos más profanos, se trata del descubrimiento de campos de actividad adecuados a una subjetividad, el azar objetivo que André Breton definió como el encuentro entre una causalidad exterior y una finalidad interior” (Spies, 1986, p. 12). Y en el film *Emma Bakia* (1926) de Man Ray existe una estructura basada en la idea de un ojo sobre otro ojo. En algún pasaje, la actriz luce un ojo dibujado sobre el párpado que da la impresión de un ojo detenido, inanimado, contenido hacia los adentros. También en este film, el artista estadounidense explora varios puntos de vista, pero todos enfáticos en aludir la presencia de aquel que filma y ve, desde un lugar de enunciación enrarecido, y, por ende, onírico.

Este motivo del ojo atravesado reaparece de modo emblemático en el inicio de *Un chien andalou*, el cortometraje de Luis Buñuel y Salvador Dalí. La decisión de cortar un ojo en este prefacio o introducción al film, donde el mismo Buñuel como autor se encarna a sí mismo y corta el ojo de una mujer (a través de la analogía del corte del ojo de un animal muerto), se proyecta como una tesis: exigir al espectador, ya identificado con el personaje femenino —que se ubica a la misma distancia que aquel que mira sentado en una sala de cine—, que abandone el modo de percepción de un ojo corpóreo, para dar paso al ojo interior.

En el episodio onírico que diseña Salvador Dalí para el film *Spellbound* (1945) de Alfred Hitchcock, también aparece la lectura de que solo se puede ingresar a este mundo de los sueños y el inconsciente desde el sacrificio del ojo exterior. Así, “el arte salido del ojo atravesado no puede ser un arte representacional, sino siempre suprapercptual” (Cirlot, 2005, p. 203), al construirse u proponerse una aproximación sensorial, lejos de aquello aprehendido y significado en el mundo “real”.

En el cortometraje argentino *La flecha y un compás*, de David José Kohon, el ojo interior asoma desde algunos elementos formales, en escenas donde el personaje parece atravesar la cuarta pared al meter el dedo dentro ojo del espectador (figura 2), aunque solo se vea que inserta el dedo en el ojo de pez de una puerta.

Figura 2

Screenshot *del cortometraje La flecha y un compás (1950)*



Con esta serie de elementos en torno a la presencia o urgencia de representar algunas formas del ojo interior, se confirma un motivo dentro de varios films vanguardistas. La posibilidad del cierre o sacrificio del ojo físico, y que exige el regreso inquisitivo —en algunos casos violento— al mundo interior.

3. Esta pared no es medianera: sin división entre sueño y vigilia

El primer y único cortometraje de Fernando de Szyszlo surge en un contexto de vigencia del surrealismo. Por ejemplo, si bien publicaciones aparecidas en *El correo de ultramar* pronosticaban un quiebre en el interés de la intelectualidad francesa en el movimiento, a partir de notas tituladas “¿Sobrevivirá el surrealismo?” (1947), y desde el énfasis en las hostilidades de tipo político entre algunos de sus fundadores, en el entorno local diversos poetas y pintores no perdieron la fe. Es más, el interés por el movimiento en la Lima de los años cincuenta fue menos escritural que en las décadas anteriores y se optó por un lado más performativo o de activismo irreverente (Lauer, 1992), a partir de eventos donde participaron Rodolfo Milla (quien luego conocería en un viaje a París a André Breton y Benjamin Péret), Luciano Herrera, Augusto Lunel y Fernando Quíspez Asín, sobrino de César Moro. Se trató del asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) y el boicot a la puesta de una obra de Paul Claudel en el Teatro Municipal. Por otro lado, Szyszlo había participado con algunas colaboraciones en *Las Moradas*, revista editada por Emilio A. Westphalen, y frecuentaba círculos literarios junto a él y César Moro, ambos referentes de la poesía surrealista en el Perú, antes de su visita a París.

Szyszlo, quien había regresado de París en 1951, tras haber pasado algunas estancias con personajes como Octavio Paz, André Breton o Louis Aragon, propuso una serie de muestras pictóricas de tipo abstracto, lo que propició una respuesta de un sector —aún legitimador del arte indigenista como parte de una verdadera identidad nacional— y que veía a las vanguardias históricas y al arte abstracto con desconfianza. La muestra de pinturas abstractas de Szyszlo se realizó en la Sociedad de Arquitectos de Lima y tuvo como frase de presentación una cita de Breton: “El ojo existe en estado salvaje”. Es probable que la necesidad de realizar por aquellos años un cortometraje de ascendencia surrealista, de manera doméstica y desde recursos *amateurs*, haya sido parte de una respuesta juvenil y generacional ante los ataques vertidos en diversos medios de la capital por críticos y pintores ante el arte que hacía Szyszlo tras su estadía por París. “Un hervidero de vida”, así había definido el pintor al entorno cultural de la capital francesa en una entrevista brindada a su regreso a Lima (*Semanario Peruano*, 1951), ya que fue determinante para el desarrollo de un estilo propio en su obra pictórica, pero también para la producción de este cortometraje pequeño en un contexto de amigos en una ciudad considerada tradicional o temerosa de cambios.

Esta pared no es medianera es un cortometraje hecho en película de 16 mm, sin diálogos ni sonidos, con una cámara de propiedad del compositor musical José Malsio, quien meses atrás había vivido en Nueva York, y quien además participó en la elaboración del guion, junto con el mismo Szyszlo y al arquitecto Ricardo Sarria, protagonista del film. Los roles femeninos recayeron en la actriz Amanda Reátegui y la poeta Blanca Varela, en ese entonces esposa de Szyszlo. También formaron parte del reparto el músico español Fernando Román, el pintor Emilio Rodríguez Larraín y el escultor Jorge Piqueras. El corto fue filmado en su mayoría de escenas en la casa de los padres de Szyszlo, en Santa Beatriz, y en Lomo de Corvina, arenas del actual Villa El Salvador. “Sorteamos quién hacía qué cosa y resultó que la filmaría José Malsio, actuaría Ricardo Sarria y la dirigiría yo” (Szyszlo, 2017, p. 111). Suceso que sirve de ejemplo de las intenciones por darle al azar una oportunidad ante la imposibilidad de un completo automatismo.

Este cortometraje tiene una historia clara en un sentido narrativo, aunque la forma surrealista aparezca desde el modo en que Szyszlo ordena el montaje para lograr una fusión de realidad y sueño, y que se sintetiza en la figura de la pared que no es divisoria entre el mundo externo y el interior, con referencia al título del film. También se debe aclarar que lo que existe en la actualidad

son casi diez minutos de dieciocho, ante partes eliminadas o perdidas. Sin embargo, las partes existentes mantienen el espíritu original de la obra: un soldador se quita una careta de protección, mientras pasa el tranvía. Después vemos escenas de una urbe, entre un vendedor y carteles de “prohibido arrojar basura”. Y de pronto aparece el protagonista (Ricardo Sarria), luego de estas imágenes urbanas inconexas. Aparece tras las rejas, encerrado en una casa. A continuación, aparece una joven mujer tejiendo sentada en una mecedora. Es su esposa (Blanca Varela), y forma parte de este ambiente agobiante. El hombre comienza a sentir desesperación. Toma un pañuelo, se lo pasa por la cara para quitar el sudor y arroja la prenda sobre una revista con imágenes de ojos. Busca una sogá, que anuncia una decisión trágica. Sin embargo, logra salir de la casa para ir al encuentro de otra mujer, su amante (Amanda Reátegui), en una playa. Tras un beso, el relato cambia. Escenas de un sacerdote (Fernando Román) que arranca páginas de una biblia parecen un paréntesis iconoclasta y anticlerical en medio de la historia de amor. La mujer desaparece y el hombre la busca por los arenales, el desierto, un circo y la misma playa. El retorno a la casa atosigante es inevitable. Ya allí, se ve impedido de volver a salir. Se da cuenta de que la esposa ahora es un esqueleto y que la amante está con otro hombre.

La trama, totalmente describible, nos habla de una historia de amor frustrado, y de una oposición entre el espacio interior y exterior.

4. La casa opresora como evidencia del ojo interior

Esta pared no es medianera es un film que propone varias dicotomías. La primera, una oposición entre no ver y ver. La presencia de un soldador que está impedido de ver debido al casco de protección —y que luego se quita la careta para mirar a la cámara sonriente y presentar de alguna manera la realidad (figura 3)— cumple una función alegórica o a modo de síntesis conceptual de aquello que se denomina modelo interior, como sucede con el corte en el ojo de *Un chien andalou*, aunque aquí la propuesta es inversa. Si en el cortometraje de Buñuel y Dalí, el corte del ojo de la mujer es una invitación a ver con el ojo interior, en el film de Szyszlo se alude a lo contrario. El montaje permite dilucidar que aceptamos dejar el mundo interior, ese mirar hacia dentro cuando el personaje del soldador —y que además no vuelve a aparecer a lo largo de la obra— se retira el casco que lo protege de la chispa. Por ello, el inicio de *Esta pared no es medianera* nos indica que abandonaremos esta inmersión en el mundo interior, para agregar un paréntesis y dejar que como

espectadores entremos en un mundo exterior, el del sufrimiento del personaje. Asistimos a la tragedia de un hombre que no puede ser feliz; por ello, su ámbito es el del mundo exterior: de las cadenas morales, de la opresión de la vida marital y de los valores católicos. Y también como *Un chien andalou*, y otras películas del periodo de vanguardias —como *Emak Bakia* (1926) de Man Ray, *La coquille et le clergyman* (1928) de Germaine Dulac o *La chute de la maison Usher* (1928) de Jean Epstein—, el cineasta elige poner en evidencia su posición en torno a la naturaleza de las imágenes de su película y del lugar de enunciación. Y también hay un desplazamiento, que va del deseo del realizador al deseo del espectador, quien asume el punto de vista dado por el cineasta (Rodagut, 2017).

Figura 3

Screenshot *del cortometraje Esta pared no es medianera (1952)*



Como segunda dicotomía, Szyszlo propone una relación de oposición entre adentro y afuera. Una vez que el soldador deja el mundo exterior libre, vemos al hombre, el protagonista, atrapado en una casa. Este espacio es comprendido no solo como el entorno de la familia o el matrimonio, sino como antípoda de la protección, al invertir imaginarios tradicionales, donde usualmente “el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard, 1997, p. 35). Es más, en la obra de Szyszlo, la casa aparece como un lugar atosigante, claustrofóbico y barroco. El espacio apenas deja entrever algunos ventanales, y más bien luce lleno de objetos, telas en las paredes, adornos y papeles que representan el *horror vacui*. Este lugar, que debería ser de tranquilidad o solaz, deviene en el film en una materia de la ansiedad del protagonista, en una cárcel donde el prisionero solo puede ver el exterior gritando desde unos barrotes (figura 4). Y su oposición es el espacio exterior, encarnado por el deseo y la atracción por otra mujer, libre de barreras sociales.

Figura 4

Screenshot *del cortometraje Esta pared no es medianera (1952)*



En algunos diccionarios de símbolos, la casa es descrita como templo, o, como indica Bachelard, como un rincón del mundo o como reflejo de un ser interior (Chevalier, 1995; Cirlot, 2005). En otras interpretaciones, se produce una relación entre casa y cuerpo. Y esta asociación es más clara en la película cuando auscultamos la actitud del protagonista, quien encuentra una salida a su sentido de opresión fuera de los márgenes de la casa, que solo es habitada por él mismo y su esposa. El personaje de Blanca Varela luce concentrado en sus actividades domésticas, como coser algunas prendas y escuchar música (se ve una vitrola), mientras el esposo busca cosas, observa a un gato negro, o se muestra ansioso al encontrar una sogá como opción suicida. En este encuentro de desconsuelo, el hogar o la casa también adquiere una dimensión del matrimonio como estado de infelicidad. Y también permite la dualidad entre lo femenino: la mujer en tensión, desde la convención o tradición y desde la trasgresión y sexualidad libre.

En un pasaje, el personaje del esposo se seca unas gotas de sudor con un pañuelo, que luego arroja encima de una revista. Estas páginas contienen fotografías en detalle de ojos, y encima de ellas, un alicate (podría percibirse como una parodia del clásico inicio de *Un chien andalou*) (figura 5). Este gesto de arrojar el pañuelo, que cae sin querer sobre las páginas con pequeñas imágenes de ojos (como si fuera un *storyboard*), coincide con la dicotomía de no ver y ver del inicio del film, a través del uso del casco del soldador. Esta nueva tensión entre ver y no ver se confirma: no hay posibilidad para la mirada interior. El pañuelo sobre los ojos evita su función. Una invitación frustrada al acto de no ver o cerrar los ojos. Y en este sentido, el personaje es un ser afligido por la impotencia de no verse liberado, de no verse inmerso dentro del ojo interior, que se percibe como una utopía.

Figura 5

Screenshot *del cortometraje Esta pared no es medianera (1952)*



Y mencionamos una tercera dicotomía, la relación entre la casa como un entorno de la periferia, mientras la ciudad, que aparece en los primeros segundos, es el lugar de la centralidad a evadir. Para el cineasta, la ciudad es un ámbito desde donde emerge su protagonista; el espacio de la mirada exterior. Desde un espacio de lo colectivo o público, la urbe, el personaje se desplaza hacia un entorno privado o personal, la casa. Y en este sentido, la ciudad se vuelve una contraposición al mundo mental del personaje, y por momentos su presencia podría resultar un obstáculo, como entorno de oposición al mar, la playa y los arenales, y que encarna la posibilidad de ingresar al mundo interior, cada vez más lejos de alcanzar. Así también surge otra relación entre espacios desiertos ante espacios poblados. Salir de la casa es romper esquemas o leyes sociales; romper el límite protector.

Y, por último, una cuarta dicotomía: la casa como el espacio de la oscuridad, y la playa o los acantilados, como espacios naturalmente luminosos. El paisaje enfrentado al interior de un hogar, donde también hay elementos relacionados con el ánimo del protagonista. La casa de la opresión, oscura y pequeña, enfrentada a la inmensidad de la playa y el desierto, que encarnan la liberación del deseo y su pulsión vital. La casa también es la mujer-esposa que se convirtió en un esqueleto (para mostrar un trágico paso del tiempo y olvido), mientras la mujer-amante es el ente carnal que sigue vigoroso y deseable.

Conclusiones

Esta conceptualización de la imagen bajo el surrealismo a partir del cortometraje de Szyszlo confirma el valor de lo fortuito, onírico, desde lo inconsciente e involuntario, como un tema que hilvana la materia formal, donde es posible hacer

conjugar “estas realidades más o menos lejanas”, de desierto y ciudad, de oscuridad y luz, de culpa y deseo y de posiciones entre cineasta y espectador. El valor de la imagen adscrita al surrealismo está en función de la potencia de la diferencia entre estos elementos conductores. En este sentido, el film de Szyszlo plantea un acercamiento de lo que Antonin Artaud denominó como ‘film síquico’, donde el protagonista transita de un mundo de geografías disparatadas, que emulan estados mentales, y donde la pulsión amorosa en su impredecibilidad se vuelve la desorganizadora del mundo, y, por ende, la vía de desfogue de un tipo de ojo interior. En *Esta pared no es medianera* se construye un imaginario del enclaustramiento en contraposición al ojo interior. Desde esta tensión, de ver y no ver, de dejar libre al ojo interior o no, el film adquiere una ruta basada en el azar, el sueño y el desplazamiento de lo urbano a las periferias: el desierto, las playas y acantilados. Por ende, no solo en esta obra se describen algunos motivos, como el de la casa opresora como una materialización de la imposibilidad del ojo interior, sino que permite identificar las particularidades de las imágenes surrealistas desde la visión de un cineasta perteneciente a una región distinta al movimiento histórico. *Esta pared no es medianera* es el reverso de las imágenes del ojo atravesado por un cuchillo del film de Buñuel y Dalí: unas fotos de ojos pegadas en un cuaderno y que un alicate no podrá mutilar. En el film de Szyszlo, el tiempo del ojo interior debe esperar.

Notas

- 1 El presente artículo forma parte del capítulo III de la tesis *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)*, para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Traducción: “Siempre he estado particularmente fascinado por las posibilidades del cinema para hacer visible lo invisible: el funcionamiento del subconsciente invisible, nada más en el arte puede expresarse en sí de manera completa y efectiva que en la película”.
- 3 Con esta frase Breton se parafrasea a sí mismo y a su “La belleza será compulsiva o no será” del final de su novela *Nadja*, publicada en 1928, y que luego será retomada en un artículo y en el primer capítulo de *L’amour fou* (1937).

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., Silvar, M., Rodríguez, A. y Puig, J. O. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Cirlot, V. (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Siruela.
- Dalí, S. (1934) El surrealismo. *Revista Hispánica Moderna*, 3, 233-234.
- Delluc, L. (1989). Fotogenia. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 327-333). Cátedra.
- De Palma, P. (1947). ¿Sobrevivirá el surrealismo? *El Correo de Ultramar*, 1(3).
- Dulac, G. (1989). Las estéticas. Las trabas. La cinematografía integral. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 89-99). Cátedra.
- González, A., Marchán, S. y Calvo, F. (2020). *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*. Istmo.
- Lauer, M. (1992) Un asalto a la ANEA: Surrealismo limeño de los 50. En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Institut Français d'Études Andines.
- Minguet, J. (2003). *Salvador Dalí, cine y surrealismo (s)*. Parsifal.
- Semanario Peruano*. (12 de febrero de 1951). Fernando de Szyszlo regresa de París. *Semanario Peruano*, (12), 21-22.
- Spies, W. (1991). Max Ernst collages: The invention of the surrealist universe. En M. Sers Tavares (2010), *Comprender el cine: Las vanguardias y la construcción del texto fílmico*. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 18(35), 43-51.
- Rodagut, A. C. (2017). *Iconografía del ojo. A partir del cine de autores afines a la estética surrealista (1926-1932)*. [Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra].
- Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.) (1989). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra.
- Marinetti, F., Corra, B. y Settimelli, E., (1989). La cinematografía futurista. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 20-24). Cátedra.
- Szyszlo, F. (2017). *La vida sin dueño*. Alfaguara.