

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Retales de lo insólito

Autor/es:
Pérez, María

Citar como:
Pérez, M. (2002). Retales de lo insólito. La madriguera. (53):69-72.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42121>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El sexto sentido Nemesio Sobrevila

España, 1929

Los sentidos de la vanguardia española

Si entendemos el cine de vanguardia como aquel que subvierte radicalmente los códigos narrativos y los modos de representación tradicionales, característicos de la producción comercial mayoritaria, en España no existió cine de vanguardia durante los años 20. Sin embargo, aunque no se produjeron películas homologables a la vanguardia francesa o alemana de la época, la excepcionalidad de cintas como *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929) puede constatar hasta qué punto nuestro cine se mostró permeable a influencias estéticas de las corrientes europeas.

El marco socio-económico español había sido y era en los años 20 radicalmente diferente al de otras potencias occidentales. La pérdida de las colonias, la consolidación de las ideas nacionalistas, la conflictividad obrera, la guerra de Marruecos... configuraban un período de convulsiones que culminaba en la dictadura del General Primo de Rivera (1923-1929). En Europa, los cambios estéticos acompañaban a los sociales con el paso de la sociedad industrial a la sociedad de masas. Mientras, España vivía un despegue económico que la trasladaría de una economía pre-industrial a una semiindustrial. La "revolución desde arriba" que fue la dictadura –con la consabida preocupación por el bienestar social presente en todo discurso populista y paternalista que se precie, en este caso de marcado carácter conservador y religioso– se plasmó en una política económica protectora de la industria, que revirtió en un rápido desarrollo, fundamentalmente, en los núcleos urbanos. La "urbanomanía", que algunos proclaman deudora de los planteamientos futuristas, es el eje de la desaparecida producción *Madrid en el año 2000* (Manuel Noriega, 1925). Trucajes y sobreimpresiones consiguen un Madrid del futuro –convertido en puerto de mar– que le valió la calificación de Pérez Perucha de "presunto cruce de casticismo y cosmopolitismo europeo". No en vano, este cruce recorre desde su mismo título otras tentativas autóctonas: *Historia de un duro* (Sabino Antonio Micón, 1928), un intere-

RETALES DE LO INSÓLITO

por María Pérez

sante ensayo del "drama de objetos" al que el director volverá con *Historia de una botella* (1949), y *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), intento de aunar bajo el rótulo de "autenticidad española" expresiones tan dispares como la castiza verbena de la Virgen del Carmen y la obra pictórica de Picasso, Maruja Mallo y Picabia.

La industria cinematográfica española, lejos de encontrar incentivos en el populismo de Primo de Rivera, no fue vista como industria rentable por el capital financiero, pero tampoco como actividad artística digna de fundarse en el mecenazgo aristocrático o burgués (la burguesía ni financia ni consume). Los problemas de financiación se mezclaban, además, con elementos de índole picaresca. Al abrigo de las actividades cinematográficas se gestó un mundo de embaucación, amateurismo y fraude que tenía su representación más inocua en la "caimanía" que satirizó Nemesio Sobrevila en su anterior film *Lo más español o Al Hollywood madrileño* (rodada entre 1927 y 1928 y desgraciadamente desaparecida, la cinta merecería un estudio aparte por la profusidad de sus referencias históricas y sus atrevimientos formales, emparentables lícitamente con el Lang de *Metrópolis*). *Lo más español o Al Hollywood madrileño* (1927-28) y *El sexto sentido* (1929) forman un díptico cuya autofinanciación fue castigada por igual con el absoluto rechazo de los distribuidores, de modo que ninguno de los dos títulos fue estrenado.

Las diferencias entre el campo y la ciudad se acusaban. Las clases medias se expandían en las ciudades, donde la radio y el cine eran *distracciones* generalizadas (entre 1921 y 1930 el número de salas de exhibición prácticamente se multiplicó por 10). Y todo frente a los esfuerzos de los puritanos y moralistas por contener la aceptación popular del cinematógrafo, al que culpaban de la transmisión de modas desenfadadas y de unas costumbres –a todas luces perniciosas– que procedían, en realidad, del extranjero. Pero eran exactamente eso, *distracciones*.

Y es que, con las enormes excepciones de la *Revista*



de Occidente (fundada en 1923), de los círculos de *La Gaceta Literaria* y el *Cine Club* que, desde 1927, reivindicaron apologeticamente los signos de la moderna sociedad de masas; de los círculos universitarios (articulados o no en el movimiento estudiantil contra el dictador "FUE"); de las plataformas culturales obreras y campesinas y de los Ateneos y Bibliotecas anarquistas, la mayor parte de la sociedad española ofrecía resistencia a la modernidad, frente a la cual, los circuitos de la cultura popular parecían impermeables. Así, la actitud social que se mantuvo frente al cine, ha de entenderse como síntoma de la bipolaridad del panorama cultural español, escindido entre el tradicionalismo y la modernidad.²

Cinematógrafo y cine: la mirada extrahumana

No era una novedad en 1929, ni mucho menos un elemento de vanguardia, el hecho de que aparecieran aparatos de proyección o rodajes en las mismas pantallas cinematográficas. Junto con las obras de Charles Chaplin *A film Johnnie* (1914), *The Masquerader* (1914) y *Behind the screen* (1916), y el film de Vladimir Maiakovsky *Encadenada* al film (*Zakovannazha fil'mog*, 1918) podemos encontrar una temprana reflexión acerca de la "exterioridad" del cine primitivo –ya en términos autoparódicos, por otra parte– en *El gran tragón* (*The big swallow*, William-

son, 1901).

En España, una de las primeras producciones en que aparecen cámaras tomavistas –en este caso de operadores de actualidades– es *Clarita y peladilla en el football* (B. Perojo, 1915), cuya fotografía corre a cargo de Armando Pou, precisamente el responsable de los alardes fotográficos que presenta *El sexto sentido* (Sobrevila, 1929). No en vano, la crítica de la época afirmaba sobre el film: "Este sexto sentido es el peculiar de cada uno, es lo que pudiéramos llamar sentido estético".³ El gusto de Sobrevila por el cine alemán y francés está reseñado en la prensa de la época. El tratamiento estético de Kamus, el "sabi-filósofo borracho", recuerda fácilmente al *Nosferatu* de Murnau si observamos los planos de su cráneo. Serían estos planos los que inspirarían la visión de Aranda cuando hablaba del personaje como: "...pequeño y amable 'Dr. Mabuse' nacional...". También al margen del diseño de este personaje podemos advertir algún otro ejemplo de influencias del vanguardismo alemán, ya sea en cuanto a iluminación, ya como referencias a títulos adscritos a sus corrientes. En esta última tendencia se enmarca el personaje del padre de Carmen. Cuando consigue su nuevo trabajo luce orgulloso un uniforme que remite, quizá a modo de homenaje al *Kammerspielfilm*, al del portero protagonista de *El último* (*Die last man*, Murnau, 1924).

b o l e t í n d e s u s c r i p c i ó n

TOPO

EL VIEJO

Deseo suscribirme a *El Viejo Topo* por un año empezando a recibir el número
El importe lo haré efectivo con:
 Adjunto cheque bancario.
 Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España (en este caso rellene el boletín adjunto).

Entidad Agencia Dg. Núm. cuenta

- Contra reembolso (más gastos de envío).
 Por giro postal núm. de fecha
 Transferencia bancaria*
 Tarjeta Visa Tarjeta 4B

Nº tarjeta Caduca

* Transferencia a Ediciones de Intervención Cultural, Banco de Sabadell
Ent. 0081 Of. 0305 Dc.92 CC. 0001147122

Tariffas

Un año (8 números sencillos y 3 dobles): 55 Euros
Suscripción de apoyo (5 años): 225 Euros
Europa: 85 Euros
América y resto del mundo 120 \$ USA

Nombre
Dirección
Población
Distrito postal
Provincia
Teléfono

Si Ud. renueva su suscripción o se suscribe antes del 31 de octubre recibirá este libro de obsequio.



LA CUESTIÓN NACIONAL

ROSA LUXEMBURG

Una visión distinta sobre la cuestión de las naciones sin Estado, en abierta oposición a las tesis leninistas. Una discusión abierta, útil ahora y aquí. De obligada lectura.

La iluminación de herencia expresionista no siempre mantiene su sentido simbólico en este film, pero la (re)presentación de Kamus se acompaña de un misterio y un dramatismo que se acentúan mediante las angulaciones contrapicadas y claroscuros tenebrosos. Pero los contrastes –o dualidades– de *El sexto sentido* no son únicamente formales, y en la trama interna vamos encontrando pistas que nos revelan a un Sobrevila más consciente y agudo de lo que semeja. El personaje del padre representa el espíritu castizo tradicional y popular. Es desencadenante indirecto del drama amoroso: obliga a su hija Carmen a empeñar el anillo que acaba de regalarle Carlos para ver torear a "Tripita". Carmen, artífice de la modernidad, en tanto que ensaya como bailarina en una revista musical al más puro estilo estadounidense, se sitúa en el otro polo de la oposición cultural y generacional.

Dos miradas humanas: Carlos y León

Los dos caracteres, diametralmente opuestos de Carlos (Enrique Durán) y León (Eusebio Fernández Ardavín) pueden interpretarse, en principio, como una reformulación suavizada del maniqueísmo sainetesco: optimismo y pesimismo. Desde la primera secuencia en la pradera, Sobrevila diseña visualmente dos modos de ver la vida. Carlos, abierto y positivo, bailotea contagiado de la *joie de vivre* de su novia Carmen. León, por contra, vive sumido en reflexiones tortuosas producto, entre otras cosas, de un acusado sentido del decoro y la vergüenza que amargan también a su pareja, la indolente Luisa.

El contraste de actitudes se incorporará a la trama amorosa en la tercera parte del film. La secuencia se inaugura con un primer plano de Carlos durmiendo plácidamente. En la siguiente imagen, el cuello de una botella llena el plano en sentido ascendente –y claramente fálico– y vierte su contenido en una copa, haciéndola rebosar de líquido. Sobrevila vuelve a enfocarnos el rostro durmiente de Carlos que contrasta directamente con la mirada despierta y amenazadora de su amigo en el siguiente plano. Una primera interpretación de esta cadena en clave psicoanalítica⁴ adjudicaría a León –por su mirada recriminatoria– el estatuto de la represión. Pero la mirada de León no está fija porque indague en los pensamientos o fantasías de Carlos, sino porque él está a su vez ensimismado. Sin embargo, su imaginación elabora un producto hartamente diferente. León ve a su novia, Luisa, en los brazos de un hombre rico (interpretado por Francisco Martí), que le coloca un collar de brillantes. Así, este símbolo de aquello que nunca podrá darle y del miedo al abandono contrasta fuertemente con la felicidad epicúrea simbolizada en la fantasía de Carlos. No contento en su propio pesimismo, León volcará su desconfianza en la relación de su amigo, pero sus dudas sobre Carmen dejarán a Carlos indiferente: "Ve a ver a Kamus si tanto desconfías. Él ve la verdad" contestará finalmente, y sus indicaciones guiarán a León hacia el laboratorio de Kamus, el salón oscuro y cerrado donde esa verdad mítica promete proyectarse desde un aparato

mágico: el propio cinematógrafo.

En la operación de Sobrevila, el enredo amoroso constituye el marco –más que el pretexto– de la intrusión de Sobrevila en un discurso acerca de las capacidades de la cámara tomavistas y de la vanguardia cinematográfica. Porque el "ojo extrahumano", el aparato que *ve la verdad*, no es más que el cinematógrafo. Y lo que vemos con León en el laboratorio de Kamus se construye como un subrelato experimental que dura aproximadamente 10 min (de los 66 min. que constituyen el metraje total conservado) y recorre propuestas tan dispares como los experimentos con el ritmo y el movimiento de la "*sinfonía visual abstracta*" ("*Sinfonía en blanco y negro*" será su primer rótulo); el juego con las superposiciones y los ángulos imposibles de los "poemas urbanos" y el "*documental lírico impresionista*" ("*Este es el verdadero Madrid, visto sin ninguna deformación literaria*", reza otro de los intertítulos); o la fragmentación *ad nauseam* del cuerpo y la ciudad, con afinidades que oscilan entre las propuestas futuristas y el *cine-voyeur*. La vertiente fetichista de este último guiará el último montaje, a base de piernas de mujeres, muy acorde con la iconografía de la época –las obras de Man Ray *Emak Bakia* (1927) y *L'etoil de mer* (1928) son ejemplos menos paladinos que *París la Belle* (1928). Entre las piernas que van apareciendo, paralelas a los comentarios jocosos del sabio Kamus: "Y qué cosas ha visto..." "... *sin que ellas se enteren*", adivinamos las de Carmen. León observa estos planos literalmente alucinado, y su alucinación se incrementará en las siguientes escenas. Son escenas del teatro donde ensaya Carmen, un lugar ya presentado a los espectadores en las dos primeras partes del film. El padre de Carmen aguarda en las mesas que su hija acabe el ensayo para devolverle el dinero del empeño de su anillo. Los espectadores de *El sexto sentido* ven cómo Carmen agradece cariñosamente el gesto de su padre. Pero León, espectador sólo del *intrametraje* de Kamus, está convencido: Carmen engaña a Carlos con otro hombre. Indignado por la posición en que ha quedado su amigo, toma la determinación de actuar por él. Esa tarde, Carlos no podría llegar a su cita con Carmen y León debía darle el recado. Sin embargo, cuando la ve León *miente*: "Carlos dice que todo ha terminado". La reacción de Carmen adereza ahora la historia con tintes melodramáticos, pero la *verdad* de las imágenes de Kamus no es tal y el público, cómplice de la confusión, espera el desenlace con más picardía que congoja. Carlos descubrirá el malentendido y acudirá a comprobarlo él mismo. Sin embargo, no asistiremos de nuevo a la proyección. Una vez en el laboratorio, Carlos nos es mostrado en un contraplano exterior, dilucidando las imágenes engañosas en el propio *negativo*, cuya sombra atraviesa el rostro del personaje, "cortando" el ojo derecho de Enrique Durán, atravesando verticalmente su mirada. La composición fotográfica de este plano –a cargo, claro, del mismo Armando Pou– se expondría sin grandes audacias a un careo interesante con las propuestas visuales del *ojo* recreado por Buñuel



ese mismo año en *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929).

Sea como fuere, Carlos se sitúa fuera de los mecanismos de percepción que propios del cine (sala de proyección, oscuridad...) y que convencieron a la mirada *interpretativo-analítica* representada por León y adoptada por los intelectuales y por numerosos vanguardistas. Frente a esta mirada, encontramos la de Carlos, de filiación popular, que viendo el cine como un *disfrute y un entretenimiento* no aspira a encontrar en él la tan ansiada *verdad*. Donde podría cerrarse el discurso autorreflexivo de Sobrevila, el drama sentimental de *El sexto sentido* continúa, acabando de perfilar una macroestructura de sainete costumbrista que se resuelve, como no, con el rotundo optimismo del "happy ending" narrativo. Al grito de "¡Es peor un pesimista que un canalla!" se diluyen en la parodia los contrastes sociales, culturales, generacionales y simbólicos que se han ido abriendo a lo largo del film (la fantasía de vivir / la amargura del decoro en León y Carlos; antiguo arte torero / modernas *varietés* para Carmen y su padre; o el también importante actividad-omnipresencia / pasividad-invisibilidad en el caso de Carmen y Luisa) en un reflejo de esa España popular escindida entre la tradición y la modernidad.

Una caricatura de la verdad

En *El sexto sentido*, Kamus es el representante de la VERDAD y, por tanto, un elemento clave en la operación autorreflexiva de Sobrevila. Referidas al aparato o al entorno inmediato de Kamus encontramos expresiones como: "Esta es la *verdad científica*", "Este es el *laboratorio de la verdad*", "Aquí está la *verdad, la que no falla*". Sin embargo, ya desde su presentación-tildado de "*mezcla de artista, borracho y filósofo*"— se anuncia su calidad de contrafigura del sabio cinematográfico. La "caricatura de la verdad" que resulta ser la obra de Sobrevila, rebosa ironía ya en el cartel que abre la película:

"A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la Verdad. Para conocerla, necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos, la precisión de la mecánica. El *atabalario Kamus, mezcla de artista, borracho y filósofo, cree haber descubierto en el cinematógrafo un SEXTO SENTIDO*".

Y es que la VERDAD cinematográfica, encarnada en su personaje, acaba literalmente "vapuleada", y dos veces. La madre del ayudante de Kamus le hará recibir la primera *tunda a base de escoba, como buena portera*. Sobrevila saca del sainete tradicional el arquetipo del "monstruo materno" para caracterizarla. Así, cuando el sabio y su aprendiz se divierten visionando el material grabado por su aparato, la imagen proyectada de la portera aparecerá como una reproducción caricaturesca que provocará más risas en Kamus y su ayudante por cuanto la madre del último ignora haber sido grabada de tal guisa. Mientras Kamus y su ayudante se ríen (la escena se representa alternando planos de la misma proyección, contraplanos de sus perfiles en la sala, dejando ver la puerta de entrada al

fondo, y planos de la portera subiendo a la estancia de la que viene tanta risotada), ella se asoma y observa la escena con una furia codificada ya en la hilaridad. Es entonces cuando entra en la sala y se "corporeiza" ante los personajes en un guiño metafílmico de Sobrevila, que juega a los espejos con las dos pantallas. Una segunda paliza a la *verdad* de Kamus le será propinada por el padre de Carmen cuando se descubre el malentendido trágico, al tiempo que le grita "*Así tendrás más cuidado con la verdad*". Iconográficamente, el sabio pasa de tener un aspecto entre misterioso y dramático a un convertirse en un entramado de vendajes ridículo y grotesco, a modo de desmitificación satírica de esa *verdad* cinematográfica. Exhausto y ridiculizado, Kamus acaba por concluir que "*buscar la verdad es un desatino y enseñarla una locura*" y que "*cada uno prefiere su mentira a la verdad de los otros*".

La moraleja que alumbra Nemesio Sobrevila no es otra que aquella que cifra la imagen como un *lenguaje*. La imagen no es en sí misma portadora de la VERDAD, sino que procede como herramienta, como "*materia*" vertoviano del que se sirve el realizador para construir intencionadamente un *sentido*. El film constituye la negativa de un estatuto de Verdad para el cine y deniega la existencia de un "*sexto sentido*" en el propio objetivo cinematográfico, anulando su propio título en un último juego de contrastes.

Notas:

1. En 1921, España contaba con 356 cines, de los que 23 se localizaban en Madrid. En 1930, la cifra había ascendido a 2.866 (41 en la capital). Cánovas, Joaquín: "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en *Archivos de la Filmoteca* nº6. Valencia, 1990. págs. 14-34.
2. Este contraste tradicionalismo-modernidad está presente en la película cuyo análisis nos ocupa (*El sexto sentido*, Nemesio Sobrevila, 1929), pero reaparecerá bajo diversas formas en todo el panorama cinematográfico español. La secuencia del baile en *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964 [1966]) o el distanciamiento paródico de *Historias de Madrid* (1957) son dos ejemplos endogámicos.
3. "Pantalla madrileña", en *La Pantalla* nº65, 5 de mayo de 1929. Pág. 1082.
4. *La interpretación de los sueños* había sido escrita por Freud en 1900. Aunque no hay constancia alguna de los posibles ecos de las teorías psicoanalíticas en la obra de Sobrevila, la evidencia de este plano y el paso de largo de los estudiosos, merece el comentario.
5. Bonet, E.; Palacio, M. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid, Universidad Complutense, 1983. pág. 12
6. Brrch, Noel: *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1997