

Las paradojas de “El sexto sentido”

Román Gubern

Escritor e historiador cinematográfico

La figura del arquitecto, cineasta, escenógrafo, inventor y trotamundos vasco Nemesio M. (Manuel) Sobrevila Sarachu, nacido en Bilbao en 1889, constituye una sombra escurridiza en la historia del cine español de anteguerra, pues no sólo fue productor, guionista y realizador de dos excéntricas películas en los años veinte –de las que pronto nos ocuparemos–, sino que en la década siguiente formó parte del equipo asesor de la distribuidora Filmófono para su exigente selección de películas y Luis Buñuel, director de producción de esta empresa, llegó a encomendarle en agosto de 1935 la realización, para la misma firma, de *La hija de Juan Simón*, un melodrama escénico andalucista que Sobrevila había escrito con José María Granada y que se estrenó en el Teatro La Latina de Madrid el 28 de mayo de 1930, aunque Buñuel, descontento con su lentitud y perfeccionismo, acabó por despedirle y reemplazarle por el joven José Luis Sáenz de Heredia. Y, durante la Guerra Civil, realizó Sobrevila en Francia el documental *Guernika* (1938), que tuvo bastante difusión, antes de esfumarse en su exilio por Chile, Venezuela y Argentina, aunque fallecería en San Sebastián en 1969.

Sobrevila no había surgido de la nada. Estudió Arquitectura en Barcelona y en la École des Arts Décoratifs de París, en donde conoció los movimientos de vanguardia en el campo de las artes plásticas. En 1913 ingresó en la Asociación de Artistas Vascos, de la que llegó a ser vicepresidente en 1917, descollando especialmente como vitralista y como diseñador de jardines, además de inventor

visionario (patentó, por ejemplo, una máquina hidráulica para obtener energía barata). Admirador de los cines alemán y soviético, que por entonces estaban rompiendo moldes a la vanguardia de la creatividad cinematográfica, en abril de 1927 viajó a Madrid dispuesto a consagrarse en cuerpo y alma a esa carrera.

Inició su nueva andadura como productor, guionista, escenógrafo y realizador en el mes de junio de aquel año, gracias a una herencia familiar, confeccionando un largometraje titulado *Al Hollywood madrileño*, que lamentablemente no se conserva. Pero los testimonios consultables sobre aquella aventura hacen inferir que se trató de una obra extravagante, en la que participaron como intérpretes gentes procedentes de las artes plásticas y de la literatura (como Ricardo Baroja, Andrés Carranque de los Ríos, Ramón de Basterra y Estanislao María de Aguirre). En ella escenificó Sobrevila siete episodios independientes sobre diferentes géneros y estilos cinematográficos, en forma de proyectos que siete guionistas proponen a un tabernero madrileño que ha decidido convertirse en productor de películas para lanzar a su hija como actriz. Aunque la película conoció algunas proyecciones privadas, no exentas de polémica, generó bastantes artículos en la prensa –entre ellos uno elogioso de Luis Araquistáin en *El Sol*–, ilustrados a veces con fotogramas del film, y a través de los que parece inferirse que su episodio más espectacular era uno de corte futurista, en el que Sobrevila, luciendo sus habilidades como maquetista, mostró un enfrentamiento muy imaginativo entre la Ciudad de los Bárbaros de la Mecánica y la Ciudad de los Cerebrales, escenografías futuristas llamativas que han hecho evocar la influencia de *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, de las ciudades sugeridas en la iconografía de Giorgio de Chirico y de la estética de los rascacielos que por entonces estaba emergiendo en Nueva York y Chicago y que Sobrevila habría admirado en revistas de arquitectura. Pero la atipicidad del film hizo que ningún distribuidor quisiera asumir el riesgo de estrenarla, ni siquiera tras un remontaje de la cinta que Sobrevila efectuó en diciembre de 1928 y en el trocó su título por el de *Lo más español*. Hubo que esperar a la difícil transición del cine mudo al sonoro, cuando alguna sala que quedó rezagada en la instalación de su equipamiento acústico, para que la distribuidora Renacimiento Films la ofreciera al mercado, de modo que se estrenó con considerable demora en el Teatro Principado de Oviedo, el 27 de enero de 1931, y luego desapareció, desplazada por la avalancha del nuevo cine sonoro, que se sumó al

1. Luis Araquistáin, "Al sesgo. Una película española", *El Sol*, Madrid, 31 de diciembre de 1927.

factor de su singular rareza. Lamentablemente, este experimento se ha perdido y hoy resulta imposible emitir cualquier juicio fehaciente sobre él.

Tan extravagante producción constituye un buen prolegómeno para analizar el siguiente largometraje de Sobrevila, *El sexto sentido*, cuyas primeras noticias sobre su gestación aparecieron publicadas en la prensa en mayo de 1929, señalando sus preparativos con la colaboración técnica del por entonces veterano realizador Eusebio Fernández Ardavín (1898-1965), que gestionaba también unos laboratorios cinematográficos madrileños, y de su amigo y a la vez estrecho colaborador, el operador, de origen portorriqueño, Armando Pou, figura prestigiosa que moriría al año siguiente de su colaboración con Sobrevila, cuando iba a incorporarse a los Estudios Paramount en Joinville. Su actor protagonista, el pintoresco escritor, pintor, grabador y conspirador político Ricardo Baroja (1871-1953), hermano de Pío Baroja, aportaría su emblemática cabeza calva y su expresión socarrona al pintoresco e improbable “sabio Kamus” del film, de nombre esotérico y aspecto estrafalario, con fuertes connotaciones satíricas (compárese su presencia jocosa con la del inquietante y perverso sabio Rotwang en *Metrópolis* [Rudolf Klein-Rogge], por ejemplo, aunque Miguel Marías, atento a su calvicie, le encontraría un aspecto “vagamente stroheimiano”²). Años más tarde Ricardo Baroja evocaría así la singular personalidad de Sobrevila: “Hace algunos años, un querido amigo mío se había empeñado en perder el peculio familiar heredado de sus padres filmando películas. Mi amigo pretendía ser simultáneamente autor del argumento, del guion, director, gerente, capitalista, y no era actor que realizara todos los papeles porque no poseía el don de la ubicuidad”³.

La importante novedad de *El sexto sentido* radica en que, más allá de su sátira, se trata de una película autorreflexiva acerca de las excepcionales posibilidades atribuidas la cámara cinematográfica, que desbordan las del ojo humano, en línea con ciertas utopías entonces en boga contaminadas por el futurismo (puede pensarse en las reflexiones teóricas y en las prácticas de Jean Epstein, de Walter Ruttmann y de Dziga Vertov), aunque su desenlace jocoso y desmitificador, reconocido por su autor al calificarla más tarde como “película de retaguardia”, la convirtiera en un retruécano alimentado por los debates teóricos frecuentes en aquellos años en torno al “milagrismo” del ojo de la cámara.

2. Miguel Marías, “Sexto sentido”, en *Nuestro Cine* n° 97, mayo de 1970, p. 7.

3. Ricardo Baroja, *Arte, cine y ametralladora* (1936), Cátedra, Madrid, 1989, p. 267.

El sexto sentido se abre con un rótulo programático que, en línea con lo que acabamos de afirmar, proclama pomposamente: “A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la Verdad. Para conocerla necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos, la precisión de la mecánica. El atrabiliario Kamus, mezcla de artista, borracho y filósofo, cree haber descubierto en el cinematógrafo un SEXTO SENTIDO”. Pero junto a esta promesa o expectativa de “milagrismo maquinista”, de connotaciones tecno-futuristas, tanto la anécdota como la iconografía del film se decantan hacia la comedia costumbrista o saietesca. La primera aparición de sus dos jóvenes parejas protagonistas, en un idílico paisaje arbolado, podría proceder de una historia sentimental en la tradición más ingenua de Griffith. Estas dos parejas están formadas por el optimista Carlos (Enrique Durán) y la corista de revista musical Carmen (Antoñita Fernández) y la formada por el pesimista León (Felipe Sánchez) y por Luisa (Gher Paj, seudónimo de Gertrudis Pajares). La modernidad de Carmen, con su perfil profesional de *chorus girl* a la americana, contrasta con la personalidad casticista de su desocupado padre, muy aficionado al tradicional espectáculo taurino, interpretado por el entonces popular cómico Faustino Bretaño. Para proporcionar dinero a su ocioso padre cuando ansía comprar una entrada para asistir a una corrida de toros, Carmen se vende un anillo que le ha regalado Carlos, escena que más tarde se convertirá en una imagen cinematográfica conflictiva y culpabilizadora. Por su parte León, creyendo que Luisa le engaña, va a ver a Kamus para que le revele la verdad. Y tal verdad sólo puede revelarla el ojo ubicuo y omnividente de la cámara cinematográfica. Así asistimos, en tal visita al precario estudio de Kamus, a la proyección de una película experimental, una “sinfonía en blanco y negro”, que evoca a Hans Richter y Fernand Léger (cuyos films debió atisbar Soldevila en el Cineclub Español que dirigió Buñuel en la época), a la que siguen luego imágenes de tejados y edificios prosaicos e impersonales: “Este es el verdadero Madrid –dice Kamus– visto sin ninguna deformación literaria”. Después de mostrar el tráfico urbano de la capital aparece una playa de moda, una piscina con su público bañista y luego una serie de planos de piernas de mujeres, rodados en ángulos contrapicados, lo que genera una reflexión de Kamus acerca de la cámara-voyeur: “y qué cosas habrá visto, sin que ellas se enteren”. Entre las piernas femeninas exhibidas lascivamente aparecen las de Carmen, en el camerino del teatro de revista, en la escena en que entrega a su padre el dinero producto de la venta de su anillo, para que compre una entrada para la corrida de toros, y dándole un

beso. A la vista de este detalle, León queda convencido de que Carmen engaña a Carlos y esta información provocará la ruptura de la pareja. El padre de Carmen, furioso, va a ver a Kamus provisto de un garrote y le propina una paliza. También a Kamus acude Carlos, para averiguar la verdad, pero al examinar la película delatora descubre que el hombre que está con Carmen en la escena inculpadora no es otro que su padre y espeta: “¡Es peor un pesimista que un canalla!” Luego el padre de Carmen, que ha encontrado un empleo como conserje de la Sociedad de Investigaciones Científicas y luce con arrogancia su uniforme (¿un eco satírico de *El último* [*Der letzte Mann*, 1924] de F.W. Murnau?), explicará a Carlos lo de la venta del anillo, por culpa suya, y ello provocará la reconciliación final de la pareja.

La proyección que Kamus efectúa ante León para ilustrar sus teorías constituye un habilidoso *pastiche* del cine experimental de la época, como muestrario y escaparate morfológico de sus estilemas. Antes de la proyección Kamus enuncia las virtudes de su aparato con estas pomposas palabras: “Este ojo extrahumano nos traerá la verdad. Ve más profundamente que nosotros, más grande, más pequeño, más deprisa, más despacio... Lo han prostituido haciéndole ver como nosotros pensamos, pero yo le dejo solo... y él me trae lo que ve con precisión matemática”. Extrayendo de los diversos textos de Kamus en el film los atributos enunciados, la cámara tomavistas queda configurada por las siguientes características:

- Ojo extrahumano.
- Veracidad de la aprehensión fílmica (“me trae lo que ve con precisión matemática”).
- Versatilidad de tamaños (ampliación y reducción de las formas).
- Versatilidad del tiempo (acelerado y ralenti).
- Potencialidades comunicativas distintas –y superiores– a las literarias (“este es el verdadero Madrid visto sin ninguna deformación literaria”).
- Potencialidades eróticas de la escopofilia cinematográfica (“y qué cosas habrá visto, sin que ellas se enteren”).

El film que exhibe Kamus ante León está compuesto por varios segmentos, que pueden agruparse en las categorías de la sinfonía visual abstracta, el documental lírico impresionista y el cine-ojo de intención voyeurista. Al segmento de film abstracto lo denomina Kamus “sinfonía en blanco y negro”. Al seg-

mento documental lírico-impresionista corresponde la visión de Madrid “sin ninguna deformación literaria” y fue rodado cuando el emblemático *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, no se había exhibido todavía en España. El segmento más sustantivo, y con una importante implicación argumental en la película, es el voyeurista y conviene examinarlo con cierta atención.

Las piernas femeninas formaban ya parte privilegiada de la iconografía erótica del cine. René Clair, en su *Entracte* (1924), se había divertido cinematografiando a una bailarina, desde debajo de las plantas de sus pies, con el eje óptico acimutal y ella bailando sobre un vidrio, para después de haber despertado el deseo de los espectadores masculinos, mostrar el rostro del sujeto danzante, que era el de un caballero barbudo. Las piernas femeninas fueron enfatizadas saliendo repetidamente de un coche en *Emak Bakia* (1927), de Man Ray, en *Paris-Express* (1928), con la cámara del mismo realizador siguiendo a bellas parisinas, y por Jean Vigo en *À propos de Nice* (1929), filmando a unas muchachas que bailan desde debajo de sus faldas. Y también en el cine comercial norteamericano se hallan ejemplos de tal mironismo: al principio de *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927), de Frank Borzage, un trabajador espía desde una cloaca parisina las piernas de dos mujeres que están encima, al nivel de la calle. Sólo habría que añadir que estas propuestas ópticas parecían converger virtualmente con la afirmación de Epicuro, según el cual la vista es una forma de tacto a distancia, percepción en la que basaría nuestro genial cineasta experimental granadino José Val del Omar sus patentes de Tactilvisión, Cromatacto, Palpicolor y tantas otras basadas en la misma fórmula sinestésica

En el film de Sobrevila, la confusión inducida por las piernas de Carmen al entregar su dinero a su ocioso padre, revelaba que el aparato teóricamente tan prodigioso de Kamus era en la práctica un instrumento de engaño y de confusión. Es decir, *El sexto sentido*, en vez de ser una exaltación entusiasta de la tecnología cinematográfica –proclamada por Kamus– acaba siendo una sátira de las vanguardias cinematográficas y de las teorías basadas en el fetichismo maquinista-milagrista de la cámara.

Esta flagrante contradicción es también coherente con el llamativo contraste que ofrece Sobrevila entre la pomposidad de los enunciados de Kamus, con su aura de sabio o de mago, con su esotérico nombre y hasta con la iluminación que le baña, a veces contaminada por el expresionismo, con que lo presenta Sobrevila al público, características que entran en flagrante colisión con

su aspecto rústico y cotidiano, tendido en una austera tumbona, desmitificado y netamente escorado hacia el ridículo, desprovisto de todo carisma y hasta apaleado, en flagrante contradicción con el estereotipo figurativo del científico, con su aspecto solemne y con su aura, que el cine occidental había acuñado desde los lejanos astrónomos uniformados que comparecieron en el cine primitivo de Georges Méliès destinado al público de barracones de feria, pasando por el inquietante doctor Caligari del cine expresionista alemán.

Durante muchos años los primeros historiadores del cine español fecharon erróneamente *El sexto sentido* en el año 1926 (así lo hizo J.A. Cabero en su libro de 1948 y Fernando Méndez-Leite von Hauffe en 1965), tal vez porque el film no llegó a estrenarse y, ante su invisibilidad, se ubicó incorrectamente en tal limbo. De ahí a convertir este film en un precursor o coetáneo de las teorías del cine-ojo de Dziga Vertov no había más que un paso. Hoy sabemos que en 1929 Vertov era casi un desconocido en Europa. De hecho, fue Léon Moussinac, crítico del diario comunista francés *L'Humanité*, quien a raíz de su viaje a la Unión Soviética en noviembre de 1927, para celebrar el primer decenio revolucionario en aquel país, publicó a su regreso a Francia en 1928 su libro *Le Cinéma soviétique*⁴, primera cartografía de aquella actividad en el país, en la que se dedican algunas páginas a Vertov. Manifiestamente, a Moussinac no le entusiasmó Vertov –a diferencia de su admiración hacia Eisenstein y Pudovkin– o no entendió sus teorías, aunque reconoce la influencia de su mirada documentalista sobre el estilo de Eisenstein. Y de su famoso cine-ojo (*Kino-Glaz*) escribe literalmente: “se comprende todo lo que esta teoría y este sistema tienen de interesante, de completo, de absoluto también, pero se descubren pronto sus lagunas, [pues] limita singularmente el campo de la creación cinematográfica”. Por lo tanto –y con la excepción del pase en la Exposición de París de 1926 de *El Cine-ojo-La vida captada al improviso* (*Kino-glaz-Zhizn vrasploj*, 1924)–, casi nadie sabía en Europa en 1929 qué era el Cine-ojo vertoviano, que iba a llegar a algunos cineclubs occidentales más tarde –sobre todo a los de París y Berlín, pero no a España–, procedente de las estepas soviéticas.

No obstante lo dicho, es cierto que en 1929 tanto el protagonista inhumano de *El sexto sentido* –la máquina tomavistas– y la del celebrado film soviético *El hombre de la cámara* (*Cheloviek s kinoaparátom*), de Dziga Vertov, era en ambos casos la cámara tomavistas, investida en las dos ocasiones de atributos

4. *Le cinéma soviétique*, N.R.F., París, 1928.

sobrehumanos y casi mágicos, del mismo modo que la estrella del guion *Benz* n° 22, que el futurista Vladimir Mayakowski escribió en 1923 tras un viaje a Berlín y a París, fuera un automóvil.

En este sentido, Sobrevila no ocultó cuál era el verdadero significado de *El sexto sentido*, pues en octubre de 1929 lo calificó como “película de retaguardia”. En el artículo de la revista barcelonesa *Popular Film* que comentaba este calificativo de Sobrevila, el cronista añadía: “La película rebosa ironía. Es a trozos un sarcasmo de las teorías modernas; fina sátira contra las tendencias vanguardistas; parodia felicísima de ciertas corrientes”⁵. Con los mismos calificativos, como una “sátira de la vanguardia”⁶, definiría años después J.F. Aranda a esta película, a la que hoy vemos, sobre todo, como una comedia o sainete costumbrista que actúa como envoltorio de una sátira sobre ciertas vanguardias cinematográficas, lo que, por cierto, reivindica, aunque sea bañado en el humor, su percepción autorreflexiva acerca de los límites de la cámara como instrumento de conocimiento empírico de la realidad.

Por lo tanto, en su condición de film autorreflexivo y autocrítico, como reflexión epistemológica acerca de la naturaleza y los límites del cine como instrumento de conocimiento de la realidad, Sobrevila ubicó de refilón *El sexto sentido* en el panteón del cine de vanguardia español, cuando los vanguardistas españoles (nucleados en la famosa Generación del 27) se extasiaban ante Buster Keaton, Harry Langdon, René Clair o Fritz Lang, pero no prestaban ninguna atención al cine español, que malvivía pobremente como entretenimiento inculto para masas también incultas. No obstante, Sobrevila era lo suficientemente atípico –y bien relacionado con la *intelligentzia* española de la época– como para llamar la atención con sus inclasificables extravagancias. Así, la revista puntera de la Generación del 27, que era *La Gaceta Literaria* que dirigía Ernesto Giménez Caballero, a pesar de ignorar olímpicamente al cine español de la época –mientras adoraba a Buster Keaton, a Frank Borzage o a Greta Garbo– reprodujo un fotograma de “La ciudad futura (producción Sobrevila)”, que exhibía la maqueta utopista antes mencionada de *Al Hollywood madrileño*, colocándola al pie del artículo “Films antiartísticos”, de Salvador Dalí⁷. Un homenaje

5. “*El sexto sentido*, película de retaguardia”, *Popular Film* n° 169, Barcelona, 24 de octubre de 1929.

6. J. F. Aranda, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 78.

7. *La Gaceta Literaria* n° 29, 1 de marzo de 1928, p. 6.

indirecto, sin duda, a un cineasta extravagante e inclasificable, que no era expulsado del cenáculo restringido de los vanguardistas del 27. Y, recordémoslo de nuevo, Luis Buñuel fichó a Soldevila para sus actividades en Filmófono en la década siguiente, a pesar de que, años más tarde, confiaría a su biógrafo J. F. Aranda, que el cineasta vasco era un “verdadero loco”⁸. Pero en 1990 Eugeni Bonet desarrollaría con más finura, y desde la distancia crítica, su caracterización, afirmando que *El sexto sentido* “no es, en rigor, un film experimental o de vanguardia, aunque sí uno de esos films inusuales que, visto actualmente, cobra una modernidad que le distingue del grueso de la producción de su época (y lo sitúa así entre lo ‘excepcional’). Sobrevila es uno de los grandes ‘malditos’ del cine español y, en cierto modo, uno de los pioneros del cine independiente entre nosotros, pero en sus films no parece que hubiera intención alguna de ruptura con las convenciones dominantes. Se le supone bien informado de las tendencias y postulados vanguardistas, pero lo que de ahí recoge se enmarca en visiones/revisiones un tanto descabelladas del género de la comedia costumbrista española”⁹.

Raro espécimen en el paisaje rutinario del cine español de los años veinte, extravagante visionario, inventivo e irónico, provocador y transgresor, tal vez no sea errado ver en la pintoresca propuesta cinematográfica de Sobrevila un tímido y precursor afluente que, tras verterse en torrentes posteriores más copiosos y turbulentos, pudo contribuir a germinar en alguna medida en 1979 la obra maestra de un paisano suyo, Iván Zulueta, titulada *Arrebato*, un film que también especula, de modo mucho más inquietante y convincente, sobre la omnipotencia de la cámara tomavistas.

8. J. F. Aranda, *El surrealismo español*, cit., p. 78.

9. Eugeni Bonet, “Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, p. 114.