

Tras una *idea de unidad*: El cine mecamístico de José Val del Omar

MARTA DEL POZO ORTEA
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS - DARMOUTH

Abstract: If there is an expression able to synthesize the poetics of the avant-garde filmmaker Jose Val del Omar, that could be that of the *idea of unity*, expressed by himself. His work shows this goal to reunite the purely Spanish and the universal structure of myth (the ethnographic and the poetic elements), tradition and modernity, mysticism and technique (mechamystics), matter and consciousness, and ultimately, the spectator's consciousness with the magical experience of cinema. This article is dedicated to an interdisciplinary study of this idea of unity based on the visual essays 'Aguaespejo granadino' (1955) and 'Fuego en Castilla' (1960), the first two parts of his trilogy *Tríptico Elemental de España*. Ultimately, I call for a need to position his work, ignored during the years of Francoism, in the contemporary Spanish and international annals of cinema.

Key Words: Val del Omar, Elemental, Mechamystics, Visual Essays, Reenchantment.

Resumen: Si hay una noción capaz de sintetizar la poética del cineasta vanguardista español José Val del Omar, esta podría ser la por él anunciada *idea de unidad*. Su obra cinematográfica nos muestra un afán de reunir lo propiamente español con la estructura universal del mito (lo etnográfico y lo poético), la tradición con la modernidad, la mística y la técnica (la mecamística), la materia y la conciencia, y en última instancia la conciencia del espectador con la experiencia mágica del cine. El presente artículo está dedicado a exponer dicha búsqueda de síntesis de elementos en su obra a partir de un estudio y análisis interdisciplinario de sus ensayos visuales 'Aguaespejo granadino' (1955) y 'Fuego en Castilla' (1960), las dos primeras entregas de su *Tríptico Elemental de España*. El objetivo final es reivindicar el posicionamiento de su obra cinematográfica, ignorada durante los años del franquismo, en los anales del cine español e internacional contemporáneo.

Palabras clave: Val del Omar, elemental, Mecamística, ensayo visual, Reencantamiento.

*¿Os apercibís de que nos ha tocado, en la Historia de la Humanidad, vivir la hora de la aceleración fantástica, de la automoción electrónica, de la explosión de las comunicaciones humanas, la tremenda y vertiginosa idea de la unidad?*¹

José Val del Omar

Si hay expresión que sintetice la poética del cineasta vanguardista español José Val del Omar esta podría ser la de la *idea de la unidad*. Y es que su obra nos muestra un afán por reunir lo propiamente español con las estructura universal del mito, oriente y occidente, tradición y modernidad, la mística y la ciencia, la materia y la conciencia, y en última instancia, la conciencia espectador con la experiencia estética del cine. Como ha escrito su yerno Gonzalo Saénz de Buruaga, Val del Omar “ha sufrido los contrarios en carne propia [...] e intenta sintetizarlos agónicamente” (1995: 11-12). Estas páginas están dedicadas a presentar dicha síntesis de elementos en la obra de este *cinemista* (término que él mismo elegiría para referirse a su labor de alquimista de la imagen) a partir de un estudio de fotogramas y secuencias de ‘Aguaespejo granadino’ (1955) y ‘Fuego en Castilla’ (1960), las dos primeras entregas de su *Trilogía Elemental de España*.²

Val del Omar estaba profundamente interesado en fusionar el lenguaje de la ciencia y la tecnología con aquel de la tradición mística. De hecho, llegó a idear el término “mecamística” para referirse al uso de la tecnología como conducto dirigiera la conciencia del espectador a la experimentación metafísica de un sentimiento de unidad con la experiencia cinematográfica. Esta búsqueda le llevaría a experimentar formalmente con los aspectos técnicos del cine y patentar un gran número de inventos entre los cuales figurarían entre otros el sonido diafónico, la *Visión Táctil*, o el desbordamiento de la imagen más allá de los confines de la pantalla. Todo ellos, en pos de lograr dicho sentimiento de unidad e inmersión de la conciencia del espectador en la experiencia estética del cine. Esta ecléctica fusión de experimentación transmedia y transdisciplinariedad, en consonancia con las corrientes europeas del *cine expandido* de la segunda vanguardia de los años sesenta y setenta, haría que su obra transgrediera las expectativas estéticas y los clichés de la (mayormente propagandística) creación

¹ *Cinestudio*, nº1, mayo de 1961, p. 2.

² El cineasta moriría antes de terminar ‘Acariño galaico’, la tercera cinta de la antología.

audiovisual de la España del franquismo —cuyo aparato censor muy posiblemente tampoco sabría cómo posicionarla ideológicamente. Así pues, como dice Eugeni Bonet, cineasta y comisario de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar* “los referentes por los que nos guiábamos, [...] eran primordialmente foráneos y de un vanguardismo intolerable en el túnel de salida de la dictadura franquista” (2015: 223). Quizás por ese motivo su obra consiga eludir la censura a pesar de su desvío y sutil crítica de la ortodoxia del nacional catolicismo y la presencia de alusiones al poeta Federico García Lorca (estandarte de los valores liberales de la España republicana y asesinado por el bando nacional en los albores de la guerra civil).

Si bien Val del Omar tuvo una relativa libertad para crear en dicho contexto vigilante de las producciones culturales, carecería sin embargo de proyección artística nacional y habría de obtener el mayor reconocimiento por su labor cinematográfica en el extranjero. Esto ocurriría en el festival de Cannes de 1961 donde su pieza *Fuego en Castilla* obtuvo el premio de la técnica. En otras palabras, no será hasta la pasada la transición democrática y más en concreto, la década de los noventa, cuando podamos leer crítica de su obra que finalmente reconozca y rescate el mérito y genialidad de su producción cinematográfica. De hecho, el famoso crítico de arte Amos Vogel se referiría a *La Gran Seguiriya* (o *Aguaspejo granadino*), proyectada en el Festival de Cine Experimental de Bruselas de 1958 como “One of the great unknown works of world cinema” (1975: 10).

Este ensayo busca ser una continuación en los estudios valdero-
marios y aportar una serie de conceptos que iluminen la búsqueda de lo que él mismo denominaría como una *idea de la unidad*. Las articularé en torno a cuatro apartados diferentes: la unión de lo etnográfico y lo poético (lo español y lo universal) como definición del nuevo género del *elemental*; la *mecamística* como poética de fusión entre la técnica y la metafísica; la articulación de un no dualismo materia-conciencia suscitada por sus invenciones técnicas y, finalmente, la unión de la conciencia del espectador con la experiencia del cine suscitando una experiencia comunitaria de magia y reencantamiento de la mirada. Todo ello, a partir de un estudio interdisciplinario de las dos primeras entregas de *Tríptico elemental de España*.

1. *El Elemental*: un documental etnográfico explorativo

“Sólo deseo que al final de este corto ensayo auditivo-visual de plástica lírica tengan Vds. la sensación unánime de que les presenté una obra española de fondo, de forma y de fin.”³ Con estas palabras presentaba Val del Omar ‘Aguaspejo granadino’ en el Instituto de Cultura Hispánica en 1955. La de lo nacional es además una búsqueda que también explícita en el título de la trilogía de la que este ensayo visual forma parte: *Tríptico elemental de España*. Pero dicha búsqueda de “lo español,” a nuestro parecer, resultará paradójica al no responder el contenido de la cinta a expectativas descriptivas del cine etnográfico al uso, sino que, lejos de enfocar la mirada en un comentario social, político, geográfico, de esa España que dice retratar, lo que la cinta pone en relieve es un clima o atmósfera afectivo, poético, filosófico e incluso mítico.

El resultado es el *Elemental*, término que Val del Omar elegiría por encima del de “documental.” Como dice Salvador Pániker, “Val del Omar siente un parentesco con los elementos de la naturaleza —los animales, las plantas, los minerales, los bosques, el agua, la tierra, el cielo, las estrellas—. Habla de “el ser de las galaxias.” En ‘Aguaspejo granadino’ hace a las aguas protagonistas, omnipresentes, tanto visual como acústicamente (2015: 84). Por su parte, el fuego será el protagonista de ‘Fuego en Castilla’ y la tierra en ‘Acainho Galaico.’ Con los elementos, operará su alquimia de la imagen y construirá ensayos visuales en los que su presencia conseguirá impregnar el componente etnográfico de “lo español” de una atmósfera propia del mito inserta en la naturaleza. El elemental trasciende además los preceptos del cine clásico etnográfico (la mirada objetiva/documental) y apuesta por un “cine etnográfico explorativo” de talante filosófico-poético, que con deuda a la ficción, propone “la exploración etnográfica de un proceso de comunicación en el que se inscribe el investigador y la cámara de video” (1995: 19).

Fijémonos en las primeras apariciones de personajes en ‘Aguaspejo granadino’: bustos de gitanos que rotan ante la cámara posicionados en una plataforma giratoria. No hay aquí comentario socioeconómico, cultural, histórico alguno de la etnia gitana sino que, reminiscentes de esculturas, observamos a unos seres que giran sobre sí mismos con la mirada perdida en la tierra; un movimiento monótono de rotación de esas “criaturas ciegas [que] se apoyan en el suelo,” según nos narra

³ Documento mecanografiado, 1955 (Ortiz-Echagüe 227).

la *voz en off*. “Criaturas” que en otro fotograma en el que un niño baila al son de las palmas de su madre, “bailan sin saber por qué, y no alcanzan más razones que las que caen de su peso.” El *ser español*, en ‘Aguaspejo Granadino’ queda pues definido por su paso por el tiempo,⁴ su peso, su gravedad, su *caída* en otras palabras (he aquí quizás una sutil reminiscencia de la guerra civil) mientras que el “tú” al que se dirige la letanía (“¡Dios! Amor”) permanece en contrapunto liviano y abierto: “Qué ciegas, estando tú, tan abierto.”

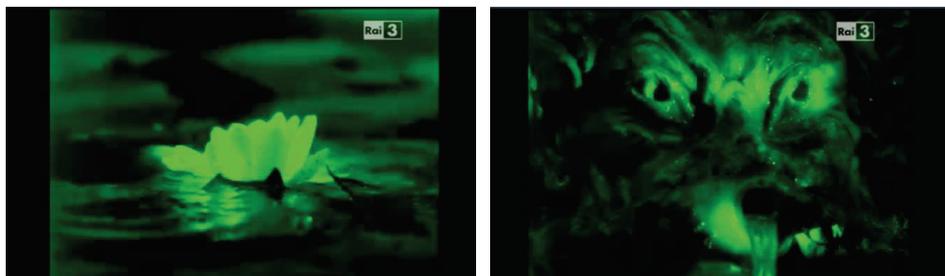


⁴ Tendría este en el caso de *La Trilogía* ecos heideggerianos al establecer como foco al *Ser en el Tiempo* en lugar de la orteguiana circunstancia histórica de dicha españolidad. De hecho, sus ensayos visuales terminan con el rótulo de *Sin Fin* enfatizando de ese modo el devenir en el tiempo.

Vemos pues cómo “lo español” aparece en ‘Aguasepejo granadino’ de forma poética pero también patética (relativa al *pathos* trágico) puesto que se refiere a una existencia absurda (un ser que baila sin razones), cerrada, en contraposición a la apertura del Dios-Amor, ensimismada y solipsista, sin más horizonte que el del suelo (a juzgar por la mirada gacha de las figuras). Escucharemos más tarde unos versos que dicen “Pájaros sin alas, perdidos entre yerba”, oíd al Federico de la tierra” versos lorquianos que inciden en esa existencia carente de libertad (sin alas) del pueblo y cuya referencia autorial nos ayudan a posicionar al autor ideológicamente con este pueblo, pájaro que ya no vuela, “perdido entre la yerba.”

Otras referencias al por el propio Val del Omar denominado “fomena español” pueblan la cinta (el *Amor brujo* de Manuel de Falla o el texto *Granada la bella* de Ángel Ganivet) y sin embargo, el cinemista bebe al mismo tiempo de otras culturas. De hecho, escuchamos superpuestas a la imagen del rostro de la mujer gitana, las siguientes palabras: “De dos sangres vengo, a dos sangres voy,” palabras que definen la cinta, como diría el propio autor, como “un esquema fronterizo de coincidencias de Oriente y Occidente. Allí la criatura no es sólo producto de dos sangres sino también de dos culturas en choque.”⁵ El mundo hispanomusulmán queda pues patente en este primer ensayo de la trilogía no solo ante lo más evidente y objeto de la filmación, la majestuosa Alhambra, con sus jardines y sus fuentes (que convierten al agua, ese elemento natural tan intrínseco a las arquitectura de oriente, en la protagonista del ensayo), sino también de modo más sutil mediante el uso de un filtro verde aplicado a la secuencia de imágenes oníricas de la cinta, un color que si bien aparece en la poesía lorquiana aludida por el narrador en este momento también es el color de la transcendencia en la herencia hispanomusulmana. Así, según Antonio Gonzalo Carbó, el verde constituye “la cumbre del crecimiento espiritual, el jardín eterno (al-Kubrā, al-Simnāni), el mar verde que constituye el indicio del resplandor de la vida eterna (Ibn al-Arabi), el color de la perfección absoluta y de la resurrección, y el color del prado donde brota la Fuente de la Vida eterna (Suhrawardi, Ibn Rumi) (2007: 70).

⁵ Documento mecanografiado, 1955.



Fotogramas de estanques y fuentes de La Alhambra con filtro verde

Nos preguntamos al final del visionado de la cinta si el testimonio explícito por parte de Val del Omar de esta búsqueda del “fonema español” habría de ser un modo de discurso patrio para eludir la censura. No lo sabremos. Lo que sí podemos observar es que “lo español” en la cinta no está contenido por las fronteras territoriales, ideológicas ni propagandísticas de la noción de “lo español” promulgada por Franco en estos años, sino que sutilmente apunta a otros territorios ideológicos, sensibilidades y voces silenciadas, al lamento de orfandad de la sangre gitana que se engarza con Oriente y del que se haría eco el propio Lorca en su condición de paria. ¿Qué mejor pues, en el seno histórico del Franquismo, que inventar un género cinematográfico que lejos de circunscribirse a la mirada clásica documental consiga mediante su experimentación, hermetismo y sesgo mítico-poético, crear atmósferas y ambientes que capturen, como diría Montalbán, esta otra “crónica sentimental de España”? Así es como “ensayo auditivo-visual de plástica lírica” recoge la esencia de “lo español.”

2. La Mecamística: mecánica + mística

Las preocupaciones técnicas, estéticas, filosóficas y religiosas del autor quedarían por él mismo conjugadas en su denominada propuesta *Mecamística*, una propuesta eminentemente reaccionaria respecto al canon y preceptos del realismo documental de la época franquista. La mecamística quedaría definida así en la edición de Buruaga y el artículo de Val del Omar publicado en *Cinestudio* respectivamente:

A nuestros contemporáneos concretamente les toca vivir el instante de descubrimiento y aplicación de la mecánica automática y electrónica: el instante de la explosión electrónica de las comunica-

*ciones humanas, el instante del gran estirón sensorial del Yo hacia mi prójimo*⁶ (1992: 187).

Esta gran meca-mística electrónica, debe rendir un fruto de aproximación y entendimiento: de compenetración humana / Es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo [...] / Y es ideal que el cinematurgo (o ese, el hombre unificador de la acción cinematográfica) haya nacido poeta meca-místico [...] / ¿Os apercibís de que nos ha tocado, en la Historia de la Humanidad, vivir la hora de la aceleración fantástica, de la automoción electrónica, de la explosión de las comunicaciones humanas, la tremenda y vertiginosa *idea de la unidad?*⁷ (1961: 2).

Como observamos a raíz de estos escritos, Val del Omar consigue invertir la famosa fórmula weberiana que asociaría los avances de la técnica de un mundo post-industrial con la razón instrumental y el fenómeno del “desencanto,”⁸ para defender la visión diametralmente opuesta en que la ciencia y la “explosión electrónica” apunten a la “tremenda y vertiginosa idea de unidad” idea que este ensayo define como axial en el pensamiento valderomariano y que tiene amplias resonancias con el concepto de *retroproesión* desarrollado por el filósofo Salvador Pániker:

El modelo retroprogresivo explica esto: a medida que crece la racionalización crece también la parte oscura que la racionalización deslinda. Ello es que el animal humano necesita desarrollarse y expandirse en ambas direcciones, no sólo en una: en la dirección racional / científica / secularizadora y en la dirección metafísica / originaria / mística. El verdadero progreso es el retroprogreso (sp).⁹

Así es como filósofo construye su filosofía, una que paralelamente a la Val del Omar, busca dicha *conciencia de unidad* intentando con-

⁶ Documento manuscrito, noviembre 1959, AVDO. En *Sin fin*, op.cit. pp. 187-190.

⁷ La cursiva es mía.

⁸ “Today the routines of everyday life challenge religion. Many old gods ascend from their graves; they are disenchanted and hence take the form of impersonal forces . . . What is hard for modern man, and especially for the younger generation, is to measure up to *workaday* experience. . . The fate of our times is characterized by rationalization and intellectualization and, above all, by the “disenchantment of the world” (1984-2004: 149-155).

⁹ <http://www.planetidea.net/conferencias/>

ciliar la modernidad y la mística.¹⁰ En otras palabras, así es cómo la *Mecamística* desinstrumentaliza a la razón para convertirla en *razón poética* (que en este caso diría la filósofa María Zambrano): la razón al servicio del misterio, del reencantamiento, la trascendencia y la misma religión (si nos ceñimos a su raíz etimológica de *religare*). Interesa además apuntar la neología que Val del Omar propone en estas notas al anunciar una época de “aproximación.” El prójimo, término históricamente unido a aquel mandamiento que los recoge a todos, se despojaría en el contexto mecamístico de la moralina católica para referirse más bien a la cercanía “electrónica” (vibracional) que promoverían los nuevos modos de comunicación y por ende la experiencia comunal y trascendente del cine.

Por su parte, el programa de mano de ‘Fuego en Castilla’ para el festival de Cannes de 1961 (donde la cinta ganaría el premio de la técnica) presenta el ensayo con una interrogación propiamente mecamística: “¿A dónde se orienta la bóveda de luz sideral?, La tierra... ¿en qué cielo se apoya?,” para a continuación ensalzar la labor de los primeros hombres en viajar al espacio: “¡Viva Yuri Gárgin y viva Alan Shepard, que acortan las etapas de nuestra pasión!.” Una cosmovisión la del Val del Omar que de nuevo trasciende las clásicas coordenadas de la exegesis católica para expresarse desde los nuevos territorios cósmicos que la humanidad por primera vez pisa en los momentos de esta exclamación. Técnica y pasión, encantamiento, de nuevos reunidos en la poética valderomariana gracias a los avances de la ciencia y el viaje interestelar.

De nuevo, y pese a la ambición cósmica declarada en el panfleto francés, la cinta nos devuelve al terruño y en concreto al vallesoletano “Páramo del espanto” en cuyo Museo Nacional de Escultura Religiosa tendrá lugar la mayor parte del metraje, museo del que mismo Lorca diría “causa horror” (79-80). Nuevamente, esta cinta ostenta casticismo al estar construida “sobre la clave española de Antonio Almagro,¹¹ los ritmos castellanos de Vicente Escudero¹² y las imágenes [del siglo XV] de Alonso Berruguete y Juan de Juni.” Y de nuevo aparece Lorca, esta vez abriendo el metraje con la frase: “En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas.” Le siguen veinte minutos de psicodelia y delirio en un juego de sonido diafónico e imágenes de luz

¹⁰ Hablamos aquí de una concepción de la mística desde una perspectiva secular, tal como la expresaría Wittgenstein: la mística es aquello que se encuentra con los límites del lenguaje.

¹¹ Autor de *Constantes de lo español en la historia y en el arte*.

¹² La banda sonora está compuesta a partir con bailes del artista.

pulsante (la denominada *tactilvisión*), que harán justicia a la definición del título de apertura: “Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable.” Las únicas palabras narradas en la cinta son las siguientes: “La muerte es solo una palabra, que se queda atrás cuando se ama. El que ama arte. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es ser lo que se ama.” De nuevo, y como en ‘Aguaspejo Granadino’ entre la denotada clave nacional del ensayo y lo connotado, una asonancia: este clima de pesadilla y tremendismo en que las imágenes del barroco cobran vida en un “blanquinegro y mudo pálpito —[...] una auto-radiografía de su furia” y cuyo sutil mensaje subversivo (esa muerte en primavera anunciada por Lorca), la neológica mecánica consigue velar para dirigir la atención del espectador hacia el indiscutiblemente valor católico y apostólico del amor. ¿En qué amenaza a la ortodoxia nacionalcatólica que la “velocidad de la luz” entre en la fórmula de la vía unitiva de los místicos y sea la velocidad del que arde en el amor?

Como diría Ángel Ganivet en *Idearium Español* (obra presente en el mapa de referencias de Val del Omar), “nuestro espíritu es religioso, y es artístico, y la religión muchas veces se confunde con el arte” (1950: 57). De esta osmosis se sirve Val del Omar para plasmar una obra aparentemente religiosa cuando realmente, el fervor místico del autor no está adscrito a ninguna religión institucional y más bien busque ser experimentado mediante la vía unitiva del cine. Como diría en el mismo programa de mano del festival de Canes, el cine es “el gran instrumento revelador de la meca-mística, os sea, aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos... la vida es sólo una explosión al ralenti, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante.” Su obra consigue reencantar los sentidos del espectador y en última instancia expandir su conciencia y su aparato sensorial para generar una experiencia unitiva estética de carácter retroprogresivo y que cumpliría con aquella osmosis que anuncia Ganivet entre la mística y estética. Sin embargo, tampoco nos queda duda de que en este ensayo “en clave española” el arte religioso inspira espanto y horror. Y que tanto la mecánica como el elemental vendría a fundir contrarios y a desplazar el valor subversivo del mensaje.

3. La mirada háptica: materia y conciencia

Como hemos ya apuntado, a diferencia del clásico género documental, a Val del Omar no le interesaba realizar un cine de talante objetivista (reproductor de la realidad mediante un sistema de signos:

la denominada *mímesis*. En su lugar, su obra se acerca más bien a la *poesis* en tanto a su afán de *creación de nuevas realidades* cinematográficas. En otras palabras, su cine, como diría el propio Tarkovski de su propia obra, no reproduciría la denominada (primera) “realidad” sino que ‘crearía una atmósfera / realidad emocional’ que constituiría una “segunda realidad” (1996: 204). Y a esta segunda realidad es contenedora de una sólida, independiente y autónoma arquitectura fílmica.

Esto también lo conseguiría mediante técnicas expansivas de la conciencia del espectador que radicarían en la más pura inmanencia sensorial. De ahí que las invenciones técnicas por él producidas y patentadas, las cuales estarían al servicio de la producción de una malla o ensamblado de talante “técnico-sinestésico” (el hoy en día denominado *cine háptico*) para generar dicha experiencia sensorial de la realidad de la cinta. Así, Val del Omar invitaría al tacto, al oído, incluso al olfato¹³ a participar activamente en dicha experiencia del espectador superando al ocularcentrismo como sentido definitorio en la experiencia cinematográfica. Presentaré en este punto dos de ellas (la diafonía y *tactilvisión*) por ser las más representativas del cine valdeoramiano.

La diafonía o el sonido diafónico fue el primer invento patentado por el cineasta ya en 1944.¹⁴ La técnica consistía en situar dos canales de audio en las proyecciones: el del altavoz trasero evocaría el pasado y el del frontal, el presente y el futuro. En palabras del propio Val del Omar para la ya mencionada presentación de ‘Aguaspejo Granadino’ en el Instituto de Cultura Hispánica:

La diafonía es un nuevo sistema de producción y reproducción electroacústica que se orienta exclusivamente a extender la palpitation sonora en aquella línea que une al espectador con el motivo del espec-

¹³ Mediante introducción de perfumes y corrientes farádicas para que la experiencia del cine fuese una experiencia total. Todo el elenco de sensaciones producidas a través de variados procedimientos formales y técnicos que él mismo inventaría llegan a cobrar preponderancia sobre el mensaje, o como el propio filósofo de la imagen Marshall McLuhan dijera en su momento, y el mismo VDO citaría en múltiples ocasiones, “el medio es el mensaje.”

¹⁴ “Las primeras invenciones con aplicación práctica de VDO durante los 40 estuvieron ligadas a la amplificación y difusión acústicas. Primero colaborando en la Unión Radio de Madrid, luego fundando Radio Mediterráneo de Valencia, en 1940, junto a una participación decisiva en los sistemas de amplificación pública del sistema “hilo musical” —que propalaba incesantemente voz y sonido en el espacio urbano—, de lo cual luego VDO se arrepentiría amargamente considerándose “uno de los fundadores de la cretinización masiva” (2013: 2).

táculo en el instante de la audición... Mi sistema no persigue el retrato ni el relieve físico de los sonidos... La línea que atraviesa nuestros oídos es el eje por donde se mueve nuestro tacto acústico. Mi sistema diafónico no actúa sobre este eje; su línea fundamental y única es diametralmente opuesta a él; le cruza perpendicularmente.¹⁵

Como ocurriría en torno a la imagen en su obra, el mismo carácter no mimético se daría en torno al sonido diafónico puesto que éste no buscaba “el retrato ni el relieve físico de los sonidos” sino crear extrañamiento mediante el contrapunto en el eje auditivo del espectador. Al ser pues producido por diferentes canales o fuentes que espacialmente representarían el tiempo en la conciencia de éste, tendría la técnica el objetivo de producir resonancias psicológicas y emocionales. Se aprecia claramente esta técnica en ‘Aguaspejo Granadino’ cuyos títulos ya anuncian la patente y en donde destaca la secuencia del baile del agua al son del contrapunteo del palmeo flamenco como ejemplificación de la técnica. Describía así la secuencia José López Clemente ya por entonces:

En *La gran siguiiriya* [‘Aguaspejo granadino’] los surtidores andaluces cantan al compás del agua, que se hace compás flamenco por la técnica de Val del Omar; los chorros hacen recortes y parones en su ascensión y marcan la misteriosa cadencia que brota de la entraña de la tierra. El sonido y la imagen se enzarzan en caprichos que cobran vida real y efectiva por el arte del realizador, en cuyas manos las cintas magnéticas experimentan metamorfosis y las imágenes se aceleran, retardan o detienen para infundirnos el misterio de lo que sólo es sentimiento, sensación (2015: 173)-



Secuencia de *Aguaspejo Granadino* en donde el agua baila al son del contrapunteado flamenco

Por su parte, la *tactilvisión*, anunciada en la segunda entrega de la trilogía, tendría el objetivo de rescatar el aspecto tangible de las imágenes mediante un mecanismo de pulsión de luz sobre las figuras. Se

¹⁵ Documento mecanografiado, 1944 (Ortiz-Echagüe 108).

asienta esta búsqueda artística sobre el hecho biológico de que el ojo tiene una retina que recibe “módulos *táctiles*” (1959: 21) siendo por ello una extensión de la piel y del instinto del infante que busca palpar los objetos para cerciorarse de la existencia de los objetos del mundo. El siguiente planteamiento por parte del inventor, publicado en la revista *Espectáculo* de 1959, explicaría así la técnica de la *tactilvisión*: “sin ojos no vemos, sin luz no vemos, ojos y luz se complementan. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica. El relieve, hasta ahora, se buscó por el camino de la óptica y no por el de la lumínica... El tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión” (28). Así es cómo el cineasta, en lugar del emplear la lente para conseguir la ilusión óptica del tacto, se decantará por la energía y frecuencia lumínica para darle sensación de vida, pulsión y tacto a los paisajes y las figuras:



Secuencia de *Aguaespejo Granadino*



Imágenes del Panfleto de *Fuego en Castilla* para el festival de Cannes, 1961

Diría el autor en otro lugar en el mismo artículo: “hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber

expresar esa ‘sensibilidad reactiva’” (1959: 116). He aquí que el trabajo pulsatorio lumínico de la *tactilvisión* en tanto al empleo de la luz cual “pincel palpitante” sobre las imágenes ya filmadas en blanco y negro consiga tener resonancias pictóricas, en concreto, con la técnica del claroscuro barroco. De algún modo, la secuencia de luz pulsante sobre las montañas de Granada nos resulta reminiscente de un Toledo plasmado por el Greco mientras que las imágenes de Berruguete nos recuerdan a la técnica tenebrista de los italianos la cual eliminaría el color o la decoración del fondo para crear concentración en el drama de la escena.

Por otra parte, las resonancias filosóficas con las teorías contemporáneas propias de la corriente del posthumanismo no se hacen esperar. Y es que, para Val del Omar “la visión táctil es un lenguaje pulsatorio elevador de la sensación palpitante de todo lo que vive y vibra” (1959: 116): fuentes, cielos, la materia que da forma a las esculturas y que aunque aparentemente inerte, la física nos recuerda está compuestas de bulliciosos átomos. Ya no ésta bajo la mirada valderomariana materia inerte, sino piedra, madera, yeso, *vivo*. De ahí que podamos considerar la visión de Val del Omar como posthumanista al pretender, mediante la técnica, y en concreto la *tactilvisión*, usar la luz “como energía enviada a resonar de acuerdo con la sustancia y temperatura *vital* de los objetos” (1959: 116). Se podría finalmente afirmar que el tactocentrismo estaría en la jerarquía de la percepción en el universo fílmico de Val del Omar. De hecho, como afirma el neurocientífico Jacobo Grinberg, “la cualidad táctil apareció antes que la auditiva y ésta previamente a la visual” (Grinberg-Zylberbaum 44).

De todas estas nociones se desprende que este punto del ensayo se haya sintetizado en el sumatorio de “materia y conciencia” ya que el aspecto matérico del cine de José Val del Omar, esta segunda realidad creada, se revela como intrínsecamente unida a la conciencia del espectador (expandidos sus mecanismos sensoriales por dichas invenciones técnicas). En este sentido, y como diría el mismo Grinberg, “intervenimos activamente en la creación de la realidad perceptual y no estamos desligados ni de los objetos que percibimos ni de los seres vivos con los que interactuamos. La Realidad es Una... pero la dividimos en fronteras de separación que dependen del nivel de conciencia en el cual funcionamos y no de la Realidad es sí” (20-21). Aparentemente, el cine de Val de Omar es consciente en su despliegue y en su formulación poético-teórica de dicho carácter *unitario* de la realidad, tan sólo fragmentado por el nivel de la conciencia en la que el ser humano opera.

El religar de ésta con los objetos y seres circundantes hasta el punto de la identificación (vía la eliminación la dicotomía de sujeto/objeto) es el objetivo perseguido por sus ensayos cuyas invenciones técnicas (la diafonía y la *tactilvisión* entre otras), tan solo buscarían intensifican los lazos conscientes de la intersubjetividad y la conectividad entre la audiencia y “todo lo que vive y vibra.”

4. El arte de “formar parroquia” mediante la magia del cine

La obra de Val del Omar, nacida con él en Granada, cobró fuerza, expansión y misión (pedagógica) con la iniciativa de Manuel Bartolomé Cossío durante los años 30 de la Segunda República española, aquella que buscaba llevar la cultura a los pueblos más remotos y desfavorecidos de España. Así, su propuesta de incorporación del cine en las escuelas no se haría esperar por la Institución de Libre Enseñanza, que la recogería con júbilo. Al igual que Lorca, la poética de Val Del Omar, su ideal, estará influenciado por lo que ahí descubre: la mirada infantil, pero también, la mirada del pueblo, reencantada y deslumbrada por la magia del cine. He aquí una fotografía tomada en este contexto.



Público en una sesión de cine de las Misiones, c. 1932- 1933
Biblioteca Nacional de España. Fotógrafo desconocido.

El filósofo Michel Maffesoli habla del poder del cine de congregar a los miembros de una comunidad y convertirse en vector de alianza y comunión gracias al poder mítico-simbólico de las imágenes. Sobrepasaría así la “separación” como concepto clave en la crítica del espectáculo (2008: 75-76). Val del Omar es consciente de este hecho cuando ya por 1948 escribe lo siguiente en su autocalificación como *creyente y misionero* del cine: “Todo misionero tiene que buscar el medio de formar parroquia. La magia debe servir a nuestra mística” (s.p “audiovisual” Val del Omar). Por su parte, la tecnología y la magia se dan la mano en lo que Alfred Gell denominaría la “Tecnología del Encantamiento” para proponer que la incomprensibilidad de la magia como mecanismo técnico se asimila a la tecnología: “The power of art objects stems from the technical processes they objectively embody: the technology of enchantment is founded on the enchantment of technology” (1992: 44). Así, la tecnología (en este caso aplicada al arte del cine) viene a corroborar la tesis de Alfred Gell:¹⁶ reencanta el mundo porque ella misma está encantada en la incomprensibilidad de su mecanismo técnico. En otras palabras, crea la magia del cine porque ella misma es mágica. Y tal magia, para Val del Omar es sinónimo de unión y fusión: “Puedo decir que en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse” (1992: 60). Ambas dimensiones unitivas, la del poder mítico-simbólico de las imágenes congregar y renovar los lazos de la “parroquia,” y aquel otro intrínseco a su tecnología de suscitar una experiencia mágica de fusión, constituirían la expresión final de su búsqueda de la idea de unidad en el cine de José Val del Omar.

5. Conclusión

Este ensayo ha querido penetrar en la búsqueda de dicha conciencia de unidad a través de la aplicación de cuatro nociones pertinentes al cine de Val del Omar. En primer lugar, expusimos el *elemental* como género que rompe con las expectativas del cine etnográfico clásico y refunde la mirada etnográfica con otra de talante mítico-poético capaz de evadir los parámetros clásicos del cine documental y quizás ser salvaguarda del hasta hoy en día abstruso mensaje ideológico que

¹⁶ Ver Gell, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology.”

subyace en su obra. En segundo lugar, desarrollábamos la noción axial de su poética: *la mecamística*. Alineada con el concepto de la retroprogresión propuesto por Salvador Pániker, concibe la inextricable unión del progreso con la idea de retorno a los orígenes. Mística y tecnología reunidas bajo el instinto de la *aproximación*. El tercer punto del ensayo sería una paráfrasis de lo mismo desde ángulo también inextricable de la materia y la conciencia en cuanto a la aplicación de este binomio al objetivo buscado por la invenciones técnicas del autor. La diafonía y la *tactilvisión* estarían, como el resto de los materiales arquitectónicos de su cine, supeditados a la búsqueda de tal conciencia de unidad con la experiencia cinematográfica vía el alcance háptico y sensorial catalizado por la técnica. Y finalmente, regresamos a los orígenes del cine de Val del Omar para atender a la génesis de su ideal en el seno de las misiones pedagógicas de la Segunda República española y rescatar posiblemente lo que también sería también resorte de su propia misión como cineasta: la mirada reencantada del pueblo mediante el cine, vector mágico de alianza y comunión. La obra de José Val del Omar continúa siendo receptáculo y antena de encantamiento, magia y misterio y como tal, sigue mereciendo muestras, proyecciones, estudios y ensayos que se hagan eco de su valor cinematográfico y la posicionen justamente en los anales del cine español e internacional contemporáneo.¹⁷

¹⁷ La próxima primavera del 2023, el Museo de la Imagen de Nueva York tendrá una exhibición dedicada a su obra con el apoyo de la fundación Andy Warhol. En esta muestra habrá un réplica del PLAT, su laboratorio Picto-Lumínica-Audio-Táctil.

Obras citadas

- Ardèvol Piera, Elisenda. "Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico." *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*, edited by Elisenda Ardèvol Piera & Luis Pérez-Tolón (eds.). Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.
- García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Gell, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology." En J. Coote and A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 40-63.
- Grinberg-Zylberbaum, Jacobo. *La teoría sintérgica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Nacional para el Estudio de la Conciencia, 1991.
- Carbó, Antoni Gonzalo. "El viaje espiritual al espacio verde: el jardín de la visión en el sufismo." *Convivium 20*. Barcelona: Departament de Filosofia Teorética i Práctica, 2007. 65-90.
- Bonet, Eugeni. "Un sueño de cinematografía intuida insólita." En Elena Duque, *Val del Omar. Más allá de la órbita Terrestre*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2015.
- López Clemente, José. "El film experimental de España." En Elena Duque, *Val del Omar. Más allá de la órbita Terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2015.
- Maffesoli, Michel. *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona: Ediciones Península, 2008.
- Ortiz-Echagüe, Javier. *Escritos de técnica, poética y mística*. Madrid: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Pániker, Salvador. "José Val del Omar: una interpretación." En Elena Duque, *Val del Omar. Más allá de la órbita Terrestre*. Argentina, Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2015.
- Sáenz de Buruaga. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía, 1992.
- Russo, A. Eduardo. "Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde," 2013.
<https://desistfilm.com/conjeturas-sobre-jose-val-del-omar-el-que-ama-arde/>.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, trad. Enrique Banús Irusta & J.M. Gorostidi Munguía. Madrid: Editorial Rialp, 1996.
- Val del Omar. "Sobre la Corporación del Fonema Hispánico." Madrid, 1980. Documento mecanografiado.
- . "Teoría de la Visión Táctil." *Espectáculo* 132 (1959).

---. "El audiovisual hispánico," 1948. **FALTA INFORMACIÓN?**

---. "Meca-mística del cine." *Cinestudio* 1 (1961).

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1974; París: Ed. Buchet / Chastel, 1975.

Max Weber: Essays in Sociology, ed. and intro. H.H. Gerth and C. Wright Mills. London: Routledge, 1984-2004.

