

La televisión como nuevo lenguaje y medio ascético-místico en Val del Omar

Elena Natalia Romea Parente*
UNED
eromea@madrid.uned.es
ORCID: 0000-0003-3811-5869

Tipo de artículo: artículo de reflexión

Recibido: 14/10/2023

Aprobado: 08/11/2023

Cómo citar: Romera, Elena Natalia, «La televisión como nuevo lenguaje y medio ascético-místico en Val del Omar», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 17 (2023): 158-177

DOI: <https://doi.org/10.51440/dialogia.17.6>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

Resumen: José Val del Omar (Granada, 1904- Madrid, 1982) dedicó su vida a crear un nuevo lenguaje audiovisual con el que llegar al instinto del espectador y alzarlo hacia la divinidad. Si bien los estudios sobre el cineasta granadino han girado siempre en torno al medio

* Elena Romea Parente es doctora en Estudios Hispánicos. Lengua, literatura, historia y pensamiento por la UAM con la tesis doctoral «La verticalidad-ascético mística en Val del Omar». Licenciada en filología inglesa por la UAM y en filología hispánica por la UNED, tiene, además, un máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo (UNED). Actualmente es miembro de Innovative Didactic Group for Open Linguistic Glossary Applications (OLGA).

cinematográfico y su *Tríptico elemental de España* en este artículo se considera por primera vez la importancia que también tuvo en el desarrollo de su sistema ascético-místico el popular medio televisivo. Aquí se analizan sus supuestos teórico-lingüísticos sobre este nuevo lenguaje, sus experimentos, sus pruebas y sus articulaciones. Para la investigación se han consultado los textos manuscritos de Val del Omar en el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía y textos de grandes teóricos de los medios de comunicación de masas como Marshall McLuhan o Christian Metz, alcanzando la conclusión de la gran importancia que este medio podría haber tenido para cineasta en el caso de haber recibido ayuda económica gubernamental para desarrollar sus teorías domestico-televisivas.

Palabras clave: Val del Omar, medio televisivo, espectador, lenguaje medios de comunicación masiva, cinema

Television as the new ascetic-mystic media in Val del Omar

Abstract: *José Val del Omar dedicated his life to creating a new audiovisual language with which to reach the viewers' instinct and lift them towards divinity. Although studies on the filmmaker have always focused on the cinematographic media and his *Tríptico elemental de España*, this article considers for the first time, the importance television also had in developing his ascetic-mystical system. Here, his theoretical-linguistic assumptions about this new language, experiments, tests, and articulations are analyzed. For this, the texts of Val del Omar in the *Documentación del Museo Reina Sofía* and texts by theoreticians of the mass media such as Marshall McLuhan or Christian Metz have been used. The article's conclusions feature how important television could have been for the filmmaker in case he had been given financial support from the government.*

Keywords: *Val del Omar, television, spectator, mass media language, cinema*

1. Introducción

José Val del Omar (Granada, 1904 - Madrid, 1982) fue un cineasta, escritor e inventor, aunque quizá sea más conocido por ser el fotógrafo y documentalista cinematográfico de las Misiones Pedagógicas.

La creencia de Val del Omar en el poder de la imagen le llevó a formar en 1935 *La Sociedad de Creyentes del Cinema*, para la cual escribió incluso un manifiesto cuyos puntos principales son: «la necesidad de una huida hacia la luz, la búsqueda de la esencia primaria de España, la creación de un cine basado en lo real y lo místico, la creencia de este país como eje de culturas occidentales y orientales, la creación de un arte cinematográfico hecho de imágenes motoras y la búsqueda de un lenguaje con el que poder hablar al instinto» (Val del Omar, 1972). Lo universal para Val del Omar es la imagen porque, antes de que nuestra cultura adoptase un lenguaje escrito, el hombre sintió la necesidad de comunicarse valiéndose de imágenes representativas en cuevas, muros o papiros. Esto hizo que nuestra capacidad visual se automatizara, aunque ahora, en el presente, no seamos conscientes de la percepción e interpretación de estas imágenes (1972). El cineasta quiere que despertemos a este proceso de interpretación que hacemos de manera automática, es decir, que podamos percibir una imagen tal y como es: una imagen pura, desnuda, de tres y cuatro dimensiones. El *cinemista* —como él mismo se denomina a partir de una entrevista en 1928 realizada para el semanario *la Pantalla* (Val del Omar, 2010: 326) y que es la unión de las palabras cineasta y mística— defiende en su manifiesto que hay que hablar al instinto -al sentido universal- en su propio lenguaje, provocando en las otras conmociones psíquicas que los enciendan, sin necesidad de una traducción. En *Óptica biónica energética ciclo-táctil* (Val del Omar 1978-1980), describe así el funcionamiento de la imagen táctil que él ha creado:

El espectador, sumando esa distorsión,
en permanente desplazamiento concéntrico,
acumulando en su mente las consecutivas
posiciones del eje astigmático, poco a poco termina
anulándolas;
y de tal reciclaje táctil, nace una nueva especie de
“modulación cruzada”;
en su imaginación una imagen virtual,
en la que se presiente la imagen real fundamental y
escamoteada (Val del Omar, 1978-1980: 1).

El objetivo comunicativo del emisor es hacer que el receptor lleve a cabo una acción determinada. En este caso, el cineasta quiere que el espectador alcance a Dios, que viva una experiencia mística de éxtasis.

En una comunicación de tipo televisivo o cinematográfico, el destinatario no puede iniciar una conversación con el emisor. Para empezar, los tiempos de enunciación son dos distintos: el momento de la grabación y el de la proyección. Además, el espectador se enfrenta a un texto que trasgrede las reglas del código básico de la comunicación, lo que crea una sensación de ambigüedad, una sensación que nos prepara para la experiencia estética y que colocará al espectador en posición de realizar una interpretación del mensaje audiovisual recibido. En los primeros años de la cinematografía, existía «la percepción de que la pureza de los fotogramas cinemáticos era capaz de producir en el público la misma emoción lírica que la poesía pura» (Villanueva, 2015: 13). Leer un texto estético significa inferir las reglas generales a partir de casos particulares, hacer deducciones y abducciones. La comprensión de un texto se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y una propuesta y control de los códigos del destinatario. Este no sabe cuál es la regla del enunciador e intentará extrapolarla a partir de datos inconexos de la experiencia estética (Eco, 2000: 390).

Val del Omar y Bartolomé Cossío defendían que se aprende viendo cosas, sabiendo verlas, porque el saber es intuitivo. Si

tomamos como punto de partida las palabras de Carmen Conde —de las que se hace eco Rafael Llano Sánchez en *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*—, pedagoga del Instituto Internacional del Cinema Educativo, sobre el espíritu primario de los pueblerinos cuando se entregan al acto de ver un mundo distinto que se agita ante sus ojos, este produce en ellos el mayor desconsuelo y el optimismo (Llano, 2014: 63). Val del Omar, inspirado por estos sentimientos y reacciones populares, propuso un tipo de cine inédito, superior y educativo que reforzaba ese afán de perfección, un cinema que absorbía la cultura de la sangre de esos mismos espectadores. Las películas de Charles Chaplin, que se proyectaban en las sesiones que organizaban Las Misiones en 1932, le sirvieron de inspiración para sus teorías sobre la percepción cinematográfica y la reacción del público, ya que despertaban en este un sentimiento de *aproximación* —neologismo inventado por el propio Val del Omar, de primera aparición en el artículo *Mecamística del cine* (Val del Omar, 2010: 281). Con esta palabra compuesta por el verbo *aproximar* y el sustantivo *prójimo* designa el objetivo principal de la *mecamística*: la fraternidad que surgía de manera natural. Charlot, según el granadino, enseñaba al espectador a sentirse fuera de nuestro «pobre yo mortal y humanidad, el ser generoso», siendo ambas características la esencia de su cine (Llano, 2014: 68). El cómico inglés había gozado de gran fama entre los intelectuales de la Generación del 27, como apunta Gubern, porque «encarnaba al vagabundo independiente, marginal y rebelde que se rebela contra lo burgués en una época de grandes revueltas sociales» y, además:

Sus vicisitudes se presentaban [...] con una sabia dosificación de lo cómico y lo sentimental, de lo humorístico y de lo afectivo, con un amplísimo registro que multiplicaba su eficacia comunicativa. Y a su universalidad contribuía decisivamente su lenguaje pantomímico, su modulación gestual y corporal hiper expresiva, que hacía innecesaria la palabra (Gubern, 1999: 103).

Es decir, a través de este lenguaje universal, el cineasta creaba un efecto catártico en el espectador, que era lo que estaba buscando. El cine se convirtió en el arte supremo de la experiencia para el granadino, pues estaba dirigido para criaturas vírgenes —campesinos, labradores—, que no sabían leer y se identificaban con lo que veían en la pantalla, siendo así capaces de experimentar de manera natural, como si sus ojos fuesen el espejo en que se ve la pantalla y la emoción transcendental pura. Estas criaturas que miraban embelesadas a Charlot y los documentales de las Misiones se convertían en ese mismo instante, para el *cinemista*, en el paradigma de espectador ideal: «un espectador arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir todavía el latido de la cultura de sangre, la mirada primigenia de la infancia del hombre», como señala Víctor Erice en *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales* (1995: 109). Un arrebato que fue plasmado por el propio Val del Omar en sus fotografías, para dejar constancia de ese éxtasis en el individuo gracias a las imágenes motoras que se proyectaban en la pantalla. La proyección era un instante en el que dos ojos, la cámara y el cristalino humano, transmitían al unísono, sin elementos sociales o conceptuales que se interpusieran entre ellos, vibraciones universales y humanas: «Era como si, durante la proyección de cine, la electro-fisiología humana respondiese a la electromecánica del cosmos, y la sangre de nuestra especie del universo, y nuestro instinto al suyo sin solución de continuidad ni deformaciones» (Llano, 2014: 70).

Estas experiencias harán que sienta como su obligación la de suggestionar, seducir, alucinar, convertir y conquistar al espectador para liberarle, pues entiende que este medio tiene que contribuir a que las «criaturas respiren a fondo, se apoyen en la tierra y se levanten al levantarse tocarán a Dios y podrán gozar de la divinidad, a la vez que alcanzarán el Amor y el éxtasis» (Val del Omar, 2010: 74-82). Este último ha de seguir dos direcciones: una horizontal, marcada por las reacciones del público que confunde la sábana sobre la que proyecta con una ventana luminosa; y otra vertical ascendente, que representa la liberación o fuga del individuo, provocando así una conmoción psíquica que libera emociones en

las almas (Val del Omar, 2010: 57-66). Val del Omar opinaba que el cine iba a sustituir al libro, denostado por esta nueva corriente pedagógica, como ya hemos visto anteriormente, porque solo es útil retener la verdad científica expresada por «el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica» (Val del Omar, 2010: 38). También sustituye al maestro, porque muestra el mundo sin explicaciones y procura la conveniencia afectiva del niño. Como dice en «Afrentación» (Val del Omar, 19--), «sensibilizar es crear interés [...] el primer mandato de la escuela del mañana»; y a continuación cita a Bartolomé Cossío: «leed a los poetas universales y humanos porque ellos os donan lo que no donan nunca los libros de texto» (19--).¹

2. Experimentos previos

En la década de los 50, Val del Omar trabajó en diferentes patentes como el *Faratacto*, un sistema de transmisión de sensaciones vibrátiles en las butacas y técnicas olfativas. Pero sin duda, su invención más importante, esencial para su elemental Fuego en Castilla, fue el *Desbordamiento apanorámico de la imagen*.²

¹ Cita adaptada de la conferencia de Bartolomé Cossío en Bilbao, titulada *El maestro, la escuela y el material de enseñanza* (1905). Lo que realmente dice Cossío es: «Y al mismo tiempo leed los capítulos de Dickens, es decir, leed los grandes poetas, sobre todo los universales y humanos, en prosa y en verso; leed a Homero y Platón, Virgilio y Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe..., y leed también los menores, con tal que sean verdaderos poetas. Porque en ellos, además del celestial goce de la belleza, placer de los placeres, animación y alegría de la vida, encontraréis, para vuestra labor cotidiana, lo que no os darán nunca los libros de texto, ni las definiciones y clasificaciones escolásticas, ni los estériles verbalistas formalismos: la visión nítida, cristalina, al través de la creación poética, llena de luz y vida, de todo lo más alto que se ha ideado, lo más hondo que se ha sentido, lo más noble» (Castro Moreno, 1998: 245).

² Invención que consiste en hacer la proyección fuera del plano del lienzo tradicional. El cineasta hacía que el local acabase en una superficie ligeramente cóncava enlazada con dos lienzos más, paredes laterales y techo de la sala.

El lenguaje de la verdad estaba en el movimiento inconsciente. Observé que hasta los mismos animales nos miraban a los ojos para descubrir nuestras intenciones. Y fue el movimiento inconsciente de los ojos el que me hizo comprender el verdadero lenguaje y campo del cinema. [...] El cine ha de ofrecer sensaciones, emociones y sentimientos preferentemente posibles bajo un complejo de recursos técnicos. (Val del Omar, 2010: 135-140)

Para lograr estas sensaciones sinestésicas, propone: mayor oscuridad e iluminación pulsatoria, presencia de un perfume inductor, sabor para cada cinta en forma de aperitivo, visión táctil, sonido *diafónico* y *desbordamiento apanorámico de la imagen*. Esta invención fue presentada en el IX Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica en Turín, que tuvo lugar entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1957, aunque se había empleado con anterioridad en la proyección berlinesa de *Aguaespejo granadino* (Gubern, 2004: 63). Hay que tener en cuenta que, en los años 50, ya estaban comercializados dos tipos nuevos de pantallas, cinerama y cinemascope, para competir con la televisión. El primero, el cinerama, consiste en filmar con tres cámaras sincronizadas y proyectadas por medio de tres proyectores de 35mm trabajando en sincronía, y da como resultado una imagen panorámica sobre una gran pantalla curvada. El sonido es estereofónico de siete pistas y su mayor dificultad era la ocultación de las dos líneas donde se unían los paneles. El segundo caso, el *cinemascope*, era un sistema de rodaje caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 mm, para luego descomprimirlas durante la proyección; para ello, se ponían lentes anamórficas en las cámaras y los proyectores. También podríamos añadir el sistema audioscope, ideado por la Metro Goldwyn Mayer en 1936, que consistía en unas

Esta manera de proyectar la película es una técnica en la que no hay límites, no hay encuadre y la imagen desborda la pantalla (Gubern, 2004: 63).

gafas con un cristal rojo y otro verde en cada ojo, o el *stereokino* ruso creado por Semyon Ivanov en 1938.

Mientras que las investigaciones ópticas de estos años intentaban crear una sensación de profundidad con gafas 3D basadas en colores o diferentes imágenes para cada ojo, o utilizaban el *stereokino* ruso basado en la proyección con rastros, Val del Omar propone estimular la visión periférica de los espectadores, es decir, el área de visión *extraforeal*, mediante formas no figurativas y siluetas envolventes, proyectadas en suelo, paredes y techo. Val del Omar comenta que el cine alumbra y deslumbra, y que puede ser falso, como el hollywoodiense que llena la pantalla de movimientos planos, o verdadero, místico, cuya pantalla es la retina colectiva de un gran autómatas. Para el director granadino, la máquina del cine solo debía ser usada por el auténtico poeta humano que, movido por un arrebatador amor al prójimo, quiere conducir al hombre a vislumbrar el infinito. La pantalla *apanorámica* (Val del Omar, 2010: 135-140) es el largo antifaz con el que se cubre esa retina gigante del autómatas del cine, presentando claramente la representación fórea. La imagen creará una sensación en el espectador que le hará ascender hasta Dios:

En ese fuego en profundidad. En ese doble movimiento de
alejamiento de lo que nos rodea y
de acercamiento hasta la confusión de lo que se
nos adentra (enajenación y
ensimismamiento).

Donde un latido, un temblor, una dialéctica...

Pálpito de desvivirse, que puede tener una técnica propia en
la doble imagen apanorámica
en cinematografía o ciertos efectos posibles en la televisión
creados por sobreimpresiones
lumínicas y cromáticas en desplazamiento.
Hemos entrado en un Tiempo sin reloj. Un tiempo que no
transcurre, que está colgado, donde

no tenemos pies ni suelo, donde todo se está,
constantemente, deshaciendo y haciendo.
El ciclotactil amalgama las formas. Todo está en todo.
Todo entramado fundido desleído en el
médium trama del universo.
Los ojos ya no ven las cosas concretas con perfiles y
reflexión de superficies. Las sienten ya
fundidas hacia la Unidad.
La imagen ha acumulado espacios y tiempos diferentes y
transparentes que palpitan. El
Duende de la temperatura del fuego del rojo se intuye, se
siente, se desliza sin perfil, sin
mapa ni geometría dulce. Esta es la sangre del observador, y
sintoniza y resuena cuando en
el medio se le pre-siente.
El espíritu infunde un hálito y anima.
La conciencia de que somos transistores.
La prisa del demonio y la serenidad de la Unidad.
Aquí ya no cuenta el tiempo, porque todo está unido,
anillado, en la esfera
(Val del Omar, 19—k: 13)

3. Experimentos y teorización sobre el lenguaje televisivo

A finales de la década de los 60 y comienzos de los 70, Val del Omar se dedicó a investigar el medio televisivo, que gozaba de gran popularidad. Tanto le fascinaba que, incluso, llegó a grabar imágenes del televisor con su propia cámara, quizá para incluirlas más tarde en alguna de sus cintas experimentales.³ Por ello, se centró en idear nuevos inventos y técnicas que pudiesen ser aplicadas a sus trabajos audiovisuales en ese nuevo medio. Val del Omar siempre siguió fiel a su espíritu pedagógico, del que ya hemos tratado en anteriores epígrafes. En el II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español propone la televisión como medio

³ Ejemplos de estas grabaciones se pueden encontrar en la web *Valdelomar.com*, en la sección de *proyectos inconclusos-videos*.

educativo. Como se recoge en *Desbordamiento de Val del Omar*, el granadino afirma: «Señores profesores: si la totalidad de los niños que empiezan a ir al colegio en los EE. UU ya pasaron cuatro mil horas ante el televisor [...] queda bien manifiesta la influencia y la *ponderancia* formativa de este medio electrónico, como de la comunicación social» (2010: 232). Este nuevo formato trae consigo un nuevo lenguaje, que, aunque de naturaleza audiovisual, tiene otro tipo de articulación. En el *collage* Un lenguaje nuevo, compara esta nueva comunicación con el primitivo tantán: primero porque es más sencillo de disponer que el de una pantalla cinematográfica con proyector, altavoces, etc.; y segundo, porque es tan popular como lo es este tipo de tambor. Como ejemplo, incluye un recorte de periódico en el que destaca el número de hogares americanos que disponen de un aparato televisivo y las horas que le dedican; aunque lo que de verdad le preocupa al *cinemista* es el mensaje que transmite a los niños y cómo este influye en su desarrollo mental.

Para McLuhan, cada nuevo medio amplía nuestros sentidos. Una persona que no ha estado expuesta con anterioridad al medio cinematográfico no va a poder entender el mensaje televisivo, al igual que un humano que nunca haya aprendido la escritura fonética y su interpretación no será capaz de percibir imágenes en movimiento o procesar ese lenguaje (McLuhan, 1995: 162). Ello nos hace pensar en las primeras proyecciones en las Misiones Pedagógicas y en los espectadores vírgenes que tanto fascinaron a Val del Omar en la década de los años 30. McLuhan, en *La galaxia Gutenberg*, llega a afirmar que: «cuando la tecnología amplía uno de nuestros sentidos, ocurre una nueva traslación de la cultura tan pronto como la nueva tecnología se interioriza» (*ibíd.*: 168). El arte del granadino conduce a la interiorización de todos estos nuevos elementos, para que estas nuevas tecnologías impulsen a la divinidad.

El *cinemista* reconoce la importancia del nuevo medio, al afirmar que el cine se encuentra en estos años condicionado por las características de exhibición, ya que la televisión le ha quitado muchos espectadores; idea compartida por muchos directores y

creadores de su tiempo.⁴ Preocupado por hacer que su mensaje místico llegue a más público, comienza a estudiar esta nueva forma audiovisual, y en su biblioteca disponía de diversas obras de McLuhan como la citada *La galaxia Gutenberg* o *El medio es el lenguaje* con anotaciones y subrayados (Val del Omar 2010: 320-324). Val del Omar no buscaba más que evolucionar y crear nuevas técnicas que sirvieran de reclamo a la audiencia. Como escribió en *Augurio clave*:

Los cines
en el próximo futuro
se alimentarán
de los programas filmados
para la televisión (Val del Omar, 19—b).

Val del Omar aplica ahora toda su intención, imaginiería y técnica a la televisión, ya que estaba seguro de que tenía que ser también un medio *aproximante* (Val del Omar, 1968-1971: 1), «una ventana ardiente entre el documento y el misterio es un nuevo lenguaje del bien común» (Val del Omar 2010: 81-82), pues es medio místico en sí: «La televisión es una rama del árbol de la ciencia del bien y del mal [...] puede ser la Proa de la *aproximación*; o del ultrasonido más desintegrador del Espíritu» (77). Como aparece en el collage mencionado anteriormente, Val del Omar quiere que abandonemos la Galaxia Gutenberg para entrar en la Galaxia Faraday.

⁴ La primera retransmisión televisiva en España tuvo lugar el 28 de octubre de 1956. Esta tuvo un alcance de unos 60 kilómetros y llegó a 600 aparatos televisivos localizados en Madrid y alrededores. El programa incluyó Carta de ajuste, Discurso del Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias-Salgado, del que dependía el organismo público TVE, una misa, la actuación de un grupo de Coros y Danzas y, para cerrar, el himno nacional. Al día siguiente empezó a transmitir de manera regular. En 1958, la televisión llegó a Zaragoza y en 1959, se completó el enlace con Barcelona, donde se inauguraron los estudios Miramar. A principio de los 60, la primera cadena alcanzó ya a todas las provincias.

Familiarizado con la obra de McLuhan, y con cuya teoría de la adquisición del lenguaje está totalmente de acuerdo —como dejan ver sus escritos sobre el lenguaje—, quiere que el hombre, a través de estos nuevos medios, deje atrás siglos de comunicación tipográfica-escrita y entre en la era de los *mass media* y los grandes avances tecnológicos;⁵ lo que el pensador americano denomina Galaxia Marconi, pero que el *cinemista* decide bautizar como Galaxia Faraday, en homenaje al científico inglés que descubrió la inducción electromagnética, el diamagnetismo y la electrólisis. Junto con estos, su ley de inducción electromagnética inspira muchos de sus escritos, pues quiso que el espectador sintiese esa atracción imantada hacia lo divino y ascendiese a través de movimientos electromagnéticos impulsados por sus creaciones.

Val del Omar pretende además adaptar la técnica *diafónica*⁶ y la *tactihisión*⁷ a las emisiones televisivas para dar paso a una nueva generación de jóvenes espontáneos y creyentes que, a través de las imágenes populares, muestren su factor subjetivo descubriendo la más pura realidad objetiva (Val del Omar, 196-e). La televisión es un medio con gran valor místico, y es función del *cinemista* hacer uso de él para llevar a cabo su misión. La televisión contribuye al fenómeno TELE-VIDA-LIBRE -en mayúsculas en original- que llega a todos los pueblos; acerca de ello escribe:

⁵ Se respeta el anglicismo empleado por Val del Omar y los teóricos contemporáneos al cineasta para explicar la idea de los medios de comunicación masiva.

⁶ El sonido *diafónico* es un sistema de reproducción electroacústica que consiste en, al menos, dos fuentes de sonido en oposición y choque, para crear así un campo y un contracampo y que sirve para crear un efecto sonoro bidimensional que atrape al espectador durante la proyección. (Gubern, 2004: 61).

⁷ Un sistema de iluminación orientado a ensanchar nuestra capacidad de visión. Él mismo explicaba que los niños tocan instintivamente los objetos, que palpamos a través de dos órganos: la piel y la retina por nuestro instinto de posesión (Val del Omar, 2010: 113)

El hombre inserto en la explosión de las comunicaciones se encuentra iniciando un gran paso del Yo hacia el Nosotros. El increíble cruce no solo de una frontera material, sino la pasión hacia una consciente fusión mental. El instinto estéreo-biológico le incita a salir y a penetrar en los demás. Cruzando su piel también traspasa la de sus próximos semejantes, y ya empieza a soñar sustentaciones en equipo; y a sentir su inmortalidad en el relevo (Val del Omar, 1971).

Los medios de comunicación masiva, como el televisivo, nos afectan físicamente, al contrario que ocurre con el medio cinematográfico. Estar varias horas frente a la televisión produce un estado mental único y característico (McLuhan, 1995: 162), que Val del Omar quiere aprovechar para sacar a la audiencia de sí y llevarla hacia la Unidad. La televisión es, además, un producto en el que la normalidad es la innovación incesante que estrena lenguaje todos los días. Ese lenguaje, nos dirá Val del Omar, es *táctil* y ha de crecer diariamente en «los medios en profunda fusión técnico-poética en el crisol humano» (Val del Omar, 1971). Se diferencia del cine por el lugar de recepción: la televisión aventaja a la sala cinematográfica en que su sala es el globo del ojo, su luz es táctil y no es lugar de congregación sino un gran cristalino más inductor y encantador (Val del Omar, 2010: 305). Además, está en el hogar del espectador – en aquellos años aún no había un aparato por casa, pero prácticamente todos tenían acceso a las retransmisiones en un lugar cercano-, no hay que pagar para verlo, y los programas pueden ser emitidos a cualquier hora del día llegando a muchos hogares a la vez.

Aunque Val del Omar concibe sus invenciones para ambos medios, el televisivo y el cinematográfico, estos no son iguales, y hay que tener en cuenta sus diversas características para llevar a cabo una comunicación efectiva. Si bien comparten ciertas particularidades —que señala Metz en *Lenguaje y cine* (Zunzunegui, 1989: 197): ambos transmiten o proyectan imágenes obtenidas mecánicamente, que pueden ser de tipo múltiple o móvil, que se acompañan de menciones escritas y tres tipos de elementos sonoros que son música, palabras y ruidos—, son más las diferencias

existentes entre ambos. Metz considera el medio cinematográfico como más privado que el televisivo, que es de tipo estatal; además, mientras que la emisión cinematográfica ha de ser siempre en diferido la televisiva admite también el directo; en el primero necesitamos de una pantalla grande y se trata de una experiencia colectiva, mientras que en el segundo puede ser una experiencia individual para la que solo se necesita una pantalla pequeña; la proyección cinematográfica es artística, pero la televisiva también es un servicio público (Zunzunegui, 1989: 197). Por otro lado, McLuhan cree que el cine es un medio denominado caliente, es decir, obtenemos mucha información de él, mientras que la televisión es fría porque es menos informativa, aunque la participación en la sala de cine es más escasa —Val del Omar quería hacer partícipe al público de la experiencia mística— y mayor delante del televisor, porque hay programas como concursos, con llamadas, etc (McLuhan 1995: 198).⁸ Por último, Roman Gubern *El simio informatizado* (Gubern, 1987: 64-68) añade a todas estas características del medio televisivo: centro de vida familiar, generador de una audiencia poco selectiva, masiva y heterogénea por su gratuidad, más familiar y restrictivo a nivel informativo, la recepción de su mensaje se da en un marco que permite estar semiatento y difuso —lo que nos remite a la clasificación de medio frío de McLuhan—, es un medio dominante de ocio y tiene gran poder de adicción.

En el caso del discurso televisivo, nos enfrentamos además con un sujeto de la enunciación vacío, que no está tan predispuerto a recibir un mensaje como lo está el que ha asistido a la proyección en la sala de cine, pues en el hogar se distrae o bien está haciendo otra tarea a la vez. Además, este sujeto recibe un discurso múltiple compuesto de distintos tipos de mensajes: informativos, ficcionales, publicitarios..., que están fragmentados —cortes para la publicidad, para noticias de última hora, llamadas de teléfono o cualquier tipo

⁸ Hay que tener en cuenta que se trata de una distinción de los años 1960 y 1970. Actualmente podemos tener una pantalla grande en casa y muchos más elementos.

de distracción-, que son heterogéneos y que además tienen continuidad en otro momento distinto, como los capítulos de una serie. A todo esto, se enfrentaba el *cinemista*, que necesitaba de una actitud especial, al igual que el viajero de la senda que describe San Juan de la Cruz en Noche oscura del alma, para alcanzar el objetivo divino, lo que no era nada sencillo.

En 1957, Val del Omar habla de un sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión en cuya patente reivindica dos aspectos fundamentales relacionados con la iluminación y la proyección. En primer lugar, una iluminación encaminada a provocar por arco reflejo sensaciones de tacto y posesión de los objetos iluminados, creando un mayor despegue de los planos y las materias, las sustancias, las temperaturas y los tiempos. Es decir, pretende crear un sistema muy parecido a la *tactilvisión*, con el que producir sensaciones sinestésicas en el espectador, quien siendo objeto sensorial se iluminará hacia la Unidad (Val del Omar, 1957). En segundo lugar, un complejo óptico de impresión y proyección, orientado a proyectar en la pantalla una imagen *apanorámica*, convirtiéndose con la mayor aproximación posible en una retina gigante colectiva, acorde con las leyes de la óptica fisiológica y un efecto acústico *diafónico*, mediante un segundo canal sonoro. Ya en 1953, había propuesto un dispositivo complementario sonoro para televisión y cine que constaba de tres sonidos en la cinta de 14 pulgadas (Val del Omar, 1953).

Como actividades para RTVE propone: una memoria de los programas de la TVE; un canal experimental BTC y 8; un programa experimental llamado *Trayler*—en manuscrito original— *al éxtasis del arte electrónico* que experimente con el maquillaje electrónico móvil, la sincronización audio-lumínica, la *tactilvisión*, *pictolumínica*, *palpicolor*, óptica lírica, *estereo-diafonía*, el abstracto electrónico visual y auditivo y la creación de un estudio experimental de reclamos para TV-cinema. En 1967, además, crea un sistema de 16 mm para este medio (Val del Omar, 1967). Aunque intentó convertir el medio televisivo en medio místico, esto no fue posible, pues este era mucho más complejo que el cinematográfico, ya que los aparatos televisivos de la época no podían soportar ese tipo de imagen o

sonido; ni siquiera los de ahora, en que necesitamos de un *hardware* especial para llevar a cabo la experiencia del *Home Cinema*. No se puede saber ahora cómo un receptor de los años 60, de un solo canal sonoro, podría emitir en estéreo o cómo se podría proyectar la imagen televisiva en los techos y suelos de la casa del espectador. Aquí no solo Val del Omar depende de su habilidad como inventor, sino que tendría que ocuparse de costes de producción, reuniones con fabricantes, etc. Finalmente, solo desarrolló escritos teóricos sobre la materia, nunca llegó a materializar ningún avance para la emisión y recepción en este medio.

4. Conclusiones

Durante el periodo que siguió al estreno de su segundo elemental *Fuego en Castilla* (1960) de lo que luego compondría el Tríptico elemental de España, Val del Omar no registró tantas creaciones como hubiese deseado, por la falta de presupuesto o confianza por parte del gobierno o por la crisis personal que vivió al morir su mujer. Sin embargo, no dejó de crear en ningún momento y realizó guiones técnicos, registró materiales e invenciones que hubiesen sido de crucial importancia para concluir su ópera magna. Esta fue una época más teórica que práctica, en la que Val del Omar realiza un acercamiento a los nuevos medios, como la televisión y el vídeo, en la que intenta crear y adaptarse a los tiempos, para llegar de una manera más rápida al espectador, quien había cambiado sus hábitos de consumo audiovisual, y para lo cual necesitaba un nuevo mensaje. Para ello, se vale de las teorías de McLuhan sobre el nuevo medio que estaba desbancando al cinematógrafo, debido a su popularidad y simplicidad, y que no era otro que la televisión, para trasladar su enunciación ascético-mística a la nueva situación lingüística creada por el medio televisivo. Por ello, como hemos podido ver a lo largo del artículo, teoriza sobre los distintos elementos que componen esta enunciación y cómo adaptar su nuevo lenguaje en este. No llegó a poner en práctica sus ideas pues la falta de apoyo gubernamental y de presupuesto no le dejaron

experimentar como él hubiese querido. Abandona así este campo centrándose en otro tipo de investigaciones y retomará el medio con la aparición del vídeo casero (BETA/VHS) que quiso transformar en aparato de información acústica auxiliar, aunque morirá en 1982 quedando inconclusa su experimentación.

Bibliografía

- Castro Montero, María de los Ángeles (1998), «Un promotor de la renovación pedagógica española. Manuel Bartolomé Cossío», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 18, pp. 235-248.
- Eco, Umberto (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Gubern, Roman (1987), *El simio informatizado*, Madrid, Fundesco.
- Gubern, Roman (1999), *Proyector de Luna*, Barcelona, Anagrama.
- Gubern, Roman (2004), *Val del Omar cinemista*, Granada, Diputación de Granada.
- Llano Sánchez, Rafael (2014), *La imagen-duende: García Lorca y Val de Omar*, Santander, Fundación Gerardo Diego.
- Otero Urtaza, Eugenio Manuel (1990), *Pensamiento pedagógico y acción educativa de Manuel Bartolomé Cossío*, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/84409> 1994 (04/03/2022).
- McLuhan, Eric (1995), *Escritos esenciales*, Madrid, Planeta.
- RTVE =Radio Televisión Española, Los inicios de la televisión en España, (versión en línea) Disponible en: <https://www.rtve.es/rtve/20170302/inicios-television-espana/1497361.shtml>. (30/06/2023).
- Val del Omar, José (19--), «Afrentación» (Manuscrito), en Biblioteca y Centro de Documentación Museo Nacional

- de Arte Reina Sofía, CDB. 180185 Arch. VDO 5 N° Reg. 1800961.⁹
- Val del Omar, José (19--a), «Augurio clave: los cines en el próximo futuro se alimentarán de los programas filmados para la televisión». CDB. 181311 Arch. VDO 179 N° Reg. 180096.
- Val del Omar, José (19--b), «Miscelánea» en página web oficial de Val del Omar. Disponible en: http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=39 (04/07/2021).
- Val del Omar, José (1953), «Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión: patente de invención» CDB. 181225 Arch. VDO 122 N° Reg. 180096.
- Val del Omar, José (1957), «Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión: patente de invención» CDB. 181244 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096, CDB. 181245 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096 y CDB. 181246 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096.
- Val del Omar, José (1971), «Una mística propia CDB». 180219 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180294 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180295 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180296 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096 y CDB. 180297 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096.
- Val del Omar, José (1967), «Sistema Super 16 mm para televisión en color: TeCo 625». CDB. 183997 Arch. VDO 294 N° Reg. 180096.
- Val del Omar, José (1978-1980), «Óptica biónica energética ciclo-táctil: documentación» CDB. 184060 Arch. VDO 321 (1-13) N° Reg. 180096.

⁹ Número que tiene el documento en el archivo del Museo Reina Sofía de Madrid. Extensible a todas las referencias.

- Val del Omar, José (2010), *Escritos de técnica, poética y mística*; ed. a cargo de Javier Ortiz-Echagüe, Madrid, La Central / Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Villanueva, Darío (2015), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid, Cátedra.
- VV. AA. (1995), *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*; ed. de Gonzalo Sáenz de Buruaga, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental.
- VV.AA. (2015), *Val del Omar: Más allá de la órbita terrestre*, ed. a cargo de Elena Duque, Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el marco del XVII Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).
- Zunzunegui Diez, Santos (1989), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.