

La neopercepción de Val Del Omar

por Román Gubern

El florecimiento de las vanguardias cinematográficas llamadas “históricas” se extendió de 1919 a 1930, situadas entre los experimentos abstractos de Viking Eggeling y Hans Richter y *L'Age d'or*, de Luís Buñuel, en los albores del cine sonoro. Los superiores costos del nuevo cine parlante, la mayor complejidad y la especialización técnica que se derivaron de él, la crisis económica galopante y la radicalización política que propició en las elites artísticas la adopción del realismo didactista pregonado por el poder soviético, se conjugaron para decapitar el modelo experimental y transgresor que suponía la razón de ser de aquellas vanguardias. Cuando estas vanguardias estaban naciendo, José Val del Omar viajó a París, en 1921, en donde es probable que pudiese conocer algunas de sus manifestaciones, ignoradas en España por la carencia de cineclubs o locales especializados. De manera que París debe situarse como una referencia significativa en la carrera del realizador, que se agregaba así a la importante nómina de cineastas españoles moldeados por la modernidad y el cosmopolitismo del París de principios de siglo, como Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Benito Perojo, Santiago Ontañón y Joan Castanyer.

Tras su experiencia en el negocio del automóvil (otro signo de modernidad técnica en la España de entonces) y su revelación cinéfila en 1926, retomamos a Val del Omar sirviendo desde 1932 en las Misiones Pedagógicas republicanas, fundadas por Manuel Bartolomé Cossío, cuya sección de cine dirigió junto con Gonzalo Menéndez Pidal y entre cuyos operadores figuró Eduardo García Maroto, otro nombre relevante del cine republicano. Hacemos referencia a esta etapa tan importante para la cultura popular e ilustrada de nuestro país porque, por una parte, corrobora aquella vocación de modernización que hemos Intuido en su trayectoria biográfica anterior, y además porque le condujo al cultivo intensivo del cine documental, con más de cuarenta títulos, pues la imagen documental se convertiría en la materia prima expresiva de sus posteriores experimentos en su etapa de madurez.

Por aquel entonces ya se había manifestado la peculiar inquietud de Val del Omar, con un perfil muy insólito entre nuestros cineastas. Desde 1928, con su entrevista en el semanario *La Pantalla*, se ha hecho público su inconformismo técnico y su voluntad de transgresión expresiva. Le atrae, muy visiblemente, la innovación de la tecnología –hoy se llama *hardware*– del cine de su época. Y en este sentido los años confirmarán que Val del Omar militaré en la estirpe de los inventores y exploradores de la técnica, como Méliès, Chomón, Abel Gance, Jean Epstein, F.W. Murnau, Eugen Schüfftan, Oskar Fischinger, Orson Welles o Norman McLaren. Pero, a la vez, a su preocupación de inventor y de tecnólogo se sobreañade un aliento libertario, propio de los poetas y los transgresores. No hay más que leer sus reflexiones sobre la educación infantil de esta época (en “Sentimiento de la pedagogía kinestésica”, junio de 1932) para ver cómo propone en su texto romper corsés y tradiciones académicas coactivas, con un indiscutible aliento libertario. Pero en estos años las vanguardias cinematográficas estaban encerradas en el congelador, por las razones antedichas,

y habían pasado de ser marginales a ser simplemente utópicas y hasta indeseables, y seguirían siéndolo, de hecho, hasta la explosión del cine *underground* de los años sesenta.

Este contexto histórico explica por qué la obra filmada de Val del Omar, sería tan escasa, aunque de alta tensión, como lo fue la de Jean Vigo, otro poeta lírico del cine y contemporáneo suyo. Si a ello se le añade la catástrofe de la guerra civil y la larga noche del franquismo se entenderá que Val del Omar fuera víctima del “exilio interior”, penalizado por la penuria y la autarquía de la posguerra, aislamiento que él intentó romper desde los años cincuenta con su activa correspondencia con las empresas norteamericanas del ramo audiovisual.

En la extensa nómina de inventos acumulados por Val del Omar, algunos prosperarían en otras latitudes (como la pantalla del Cinerama, o el Techniscope italiano), mientras que otros aguardan todavía hoy su estandarización industrial. Hagamos un somero repaso. En 1920 concibe el *zoom* (llamado “objetivo de alcance temporal y de angulación variable”) que aspira a dotar a la lente de la cámara de la versatilidad fisiológica del ojo humano. En el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 vislumbra las pantallas grandes y cóncavas. Tras el paréntesis de la contienda, en los años cuarenta desarrolla la diafonía, sobre la que luego volveremos, y en 1941 crea el departamento de Efectos Especiales de los Estudios Chamartín, de Madrid. Luego desarrolla la visión táctil y el desbordamiento apanorámico de la imagen, que va más lejos que la polyvisión de Abel Gance, que el “cuadrado dinámico” que Einsenstein sugirió en un artículo de 1930 y que ridiculiza el efecto circense generalizado por la moda de las pantallas panorámicas en los años cincuenta, para hacer frente a la competencia comercial de la televisión.

En 1947 construyó para Radio Nacional de España un magnetófono de cuatro pistas, cuatro velocidades y cuatro horas de grabación. Y en 1948, con su equipo de estereofonía binaural Diamagneto, registró *El amor brujo* en el Teatro Español, interpretado por la orquesta de aquella emisora. Cuando se analizan estos hallazgos, y se contextualizan además en sus películas, se descubre que Val del Omar aspiraba a proponer a la percepción del espectador una nueva arquitectura audiovisual, en lo auditivo con la diafonía, y en lo visual con la tactilvisión y el desbordamiento apanorámico. Es decir, se proponía fundar una neopercepción audiovisual.

Esta neopercepción se correspondía con una concepción holística y muy compleja de la estimulación y metabolización audiovisual por el sujeto humano, alimentada por una perspectiva filosófica global y mística (mecamística, según su gráfica expresión). Val del Omar había nacido en Granada, puente entre Oriente y Occidente, y arabizó expresamente la escritura de su apellido. Su cine no puede entenderse desligado de este orientalismo y de su filosofía, que se asienta en una concepción holística del hombre y de la Naturaleza. Val del Omar fue toda su vida en pos de la utopía del Cine Total (que Aldous Huxley caricaturizó en 1932) y pretendió incluso introducir en la fruición del espectador olores y sabores, según explicó en un texto de 1957. Si a ello se añade el efecto envolvente del desbordamiento apanorámico, nos daremos cuenta de que no estamos muy lejos de lo que hoy se llama Realidad Virtual, aunque Val del Omar no persiguiera su efecto hipnótico y engañoso, sino todo lo contrario.

En cierto modo, en su diseño de la diafonía se contiene el germen y la explicación de toda la filosofía estética de su neopercepción. La diafonía se patentó en 1944, tras su experiencia sonora trabajando en Unión Radio de Madrid y su fundación de Radio Mediterráneo de Valencia en 1940, en

una trayectoria profesional que recuerda la de Orson Welles transitando de la radio al cine. Puestos sus fundamentos técnicos, la diafonía se completó con patentes de 1948, 1953 y 1957. Se basa este sistema en dos fuentes sonoras, una situada delante y otra detrás de los espectadores, cercándolo con dos contracampos acústicos, pero no para pasivizarlos hipnóticamente con un efecto envolvente de intención realista, sino produciendo un diálogo o contrapunto perceptivo-espacial, pues la fuente sonora posterior provoca una oposición y choque al flujo acústico de la pantalla, como sonido subjetivo y emocional, opuesto al circunstancial.

A diferencia de la estereofonía, que se popularizó también desde los años cincuenta, la diafonía activa el eje perpendicular de la pantalla y tiende a producir un efecto de “extrañamiento” próximo al teorizado por Brecht. En *Aguaespejo granadino*, que utilizó este sistema, Val del Omar seleccionó además quinientos sonidos para una proyección de veinte minutos en una época en que no existían los cómodos sintetizadores electrónicos actuales. Luego veremos como este propósito de hacer colisionar dos estímulos diversos (y hasta contrarios) estará también en el diseño teórico de la visión táctil, que avanza un paso más en su exploración de la neopercepción audiovisual de un espectador al que, con su compleja propuesta técnica trata de construir como nuevo sujeto receptor, liberado de las estimulaciones coactivas que el espectáculo hipnótico hollywoodense impone a su aparato sensorial-intelectual.

Val del Omar proyectó desplegar sus hallazgos técnicos a lo largo de su *Tríptico elemental de España*, formado por una trilogía del agua (Granada), del fuego (Castilla) y del aire (Galicia), elementos primigenios de la Naturaleza, vertebrados por su imaginación a lo largo de una diagonal geográfica peninsular que avanza de sur a norte, desde el mundo oriental al mundo celta. Pero el eslabón gallego quedó inacabado y su filmografía ha de contemplarse como una obra trunca. Hay que decir que su exhuberancia inventiva y la retórica visionaria de su mecánica y de sus textos teóricos no tuvieron como correlato unas producciones hinchadas y pedantes, como ocurrió por ejemplo con bastantes films de Abel Gance. Pero como sucede con toda creación estética de elevada complejidad formal, la obra de Val del Omar se resiste a la descripción y a la verbalización.

Aguaespejo granadino o La Gran Siquiriya se rodó desde 1952 a 1955 y su autor la tituló “un corto ensayo audiovisual de plástica lírica”. En este film Val del Omar movilizó recursos expresivos muy diversos. En algunos exteriores, las figuras aparecen encuadradas en composiciones que evocan las construcciones de Tissé y de Flaherty y, ya en el inicio del film, propone figuras poéticas basadas en la analogía figurativa. Así, tras la frase que dice “ciegas, pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”, aparecen dos cuevas que recuerdan las cuencas vacía y negras de dos ojos, heridos por la ceguera, de las que sale un hombre. Reutiliza además Val del Omar con originalidad los reflejos en el agua, un motivo clásico del cine de vanguardia, y hace bailar brillantemente los chorros de agua de la Alhambra con la música de Falla, creando formas fantasmales mediante la congelación de fotogramas. Es este uno de los momentos fuertes y mágicos de su film, por su construcción rigurosa (y laboriosa) de un ritmo sincrónico audiovisual, sin recurrir a la movilidad animal o humana, o a los ritmos de máquinas o artefactos, como hizo usualmente la vanguardia de los años veinte. Y sus ensayos de luz parpadeante (en una ocasión motivada por la aceleración de la cadencia de rodaje y la evolución de la luz solar diurna sobre un paisaje) anticipan sincopadamente la técnica futura de la visión táctil.

Aguaespejo granadino se proyectó en el Festival de Berlín de 1956, con el desbordamiento apanorámico de la imagen, y un crítico alemán llamó al realizador “Schönberg de la cámara”. El desbordamiento apanorámico, con proyecciones en el techo y paredes se insertó en la preocupación neoperceptiva manifestada por Val del Omar hacia los formatos de la imagen, preocupación que por otras razones –la de economizar la cara película virgen en color– le llevó a patentar en 1957 el sistema VDO Bistandard 35, que no prosperó en su país, pero se explotó en Italia como Techniscope.

Su siguiente *Fuego en Castilla*, iniciada en 1957 y concluida en 1960, se rodó en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con exteriores en una fantasmal Semana Santa vallisoletana, que contiene algún toque verdaderamente surrealista. Así, una estatua de Jesucristo desfila protegida de la lluvia por un plástico y, tras su plano general, muestra Val del Omar el primer plano de una mano cubierta por el plástico, en postura similar a la de la estatua, pero a la que de improviso le imprime un ligero movimiento de un dedo, dando sorprendente vida a la materia figurativa inanimada. A pesar de durar veinte minutos, necesitó tres años para su producción. Val del Omar la subtítulo esta vez *Tactilvisión del páramo del espanto* y en un rótulo la definió como “ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”. La visión táctil que este film inauguraba, mediante descargas de luz pulsatoria, sería teorizada por el realizador como “psicovibración” y “super-visión”. El crítico Alfonso Sánchez, en un texto de 1955, evocaba a propósito de esta tactilidad la escena de *Metrópolis* en que el sabio perverso persigue y acosa a la protagonista con el haz de una potente linterna, amenazadoramente táctil, calificando luego en su texto a la visión táctil como un “cubismo de la luz”.

Intuida en *Aguaespejo granadino*, la visión táctil se inscribía en las experiencias nacidas de la reflexión sobre la sinestesia (Goethe, Kandinsky, Merleau-Ponty), y al teorizar sobre ella en 1955, citaba Val del Omar la experiencia perceptiva singular de los ciegos y de los murciélagos. Con su luz pulsante, Val del Omar da vida a las esculturas inertes de Berruguete y Juan de Juni por medios ópticos, pues la movilidad luminosa induce el efecto ilusionista de movilidad de la madera y potencia su textura, sugiriendo su tactilidad. Estamos de nuevo ante el fruto perceptivo de la colisión de dos oposiciones, como ocurría en la diafonía. *Fuego en Castilla* sería premiada en el festival de Cannes de 1961 por sus hallazgos técnicos, inspiraría usos similares en el cine experimental internacional de la década (por Werner Nekes y Stan Brakhage, por ejemplo) y sería la antesala natural del Palpicolor (1963), otra innovación de Val del Omar basada en el principio de que la vista es un perfeccionamiento biológico del tacto, constituyendo por ello el Palpicolor un desarrollo cromático de la filosofía de la tactilvisión. A esta misma línea de investigación sinestésica pertenecería su proyecto sobre el Cromatacto (1967).

Val del Omar fue un profeta y un visionario del cine que se anticipó a su tiempo y a la industria audiovisual, contra cuya indiferencia le tocó bregar. Cuando murió en 1982 estaba empezando a desarrollarse en los laboratorios anglosajones la cultura tecnológica de la imagen digital, que tanto podría haber contribuido a resolver o a simplificar algunos de los ambiciosos planteamientos técnicos en que se fundamentaba su neopercepción audiovisual. Val del Omar no pudo disfrutar de las ventajas digitales para la producción de imágenes y de sonidos, mientras los poderes de Hollywood –con la Industrial Light and Magic de George Lucas a la cabeza– se

apropiaban de este juguete para invadir el mundo con sus espectáculos de calderilla circense. Val del Omar se convertiría definitivamente en una figura irrepetible del cine mundial.

| Publicado originalmente en *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, edición de Gonzalo Sáenz de Buruaga (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Semana de Cine Experimental, 1995) |