

Sin salir del jardín

A propósito de Acariño Galaico

por Javier Codesal

1

Él sigue siendo afortunadamente un desconocido. Y digo esto cuando la mayor parte de los esfuerzos que se dirigen hacia su obra tienden a divulgar, a crear condiciones para que José Val del Omar sea una más entre las referencias culturales comunes. Un producto cultural es lo más alejado de Val del Omar, por más que en diversos momentos él se sintiera falto de aceptación o de rendimientos y pensara productos para vender, tanto técnicos, sus invenciones, como textuales (en cierto aspecto, conviviendo con otros intereses, la idea del *Tríptico Elemental de España* es un intento por amoldarse al formato de producto cultural).

Todo su trabajo, tan imbricado con su propia experiencia, nos plantea otro modo de concebir el arte y la relación con las obras. Por eso es un error gastar la energía en "promocionar", cuando todavía no se tiene una idea precisa de qué es esa obra, ni del modo correcto de abordarla. El mero hecho de clasificar a Val del Omar en la carpeta de directores de cine induce a error, con la subsiguiente necesidad de asignarle películas convencionales. Y no hablo del estilo o la narrativa, sino de convenciones como la duración, la unidad, la finalización y estabilidad, etc. La prisa por ofrecer un corpus completo y definido, con las simplezas e incluso mistificaciones que ello está acarreado, puede ser nefasto para el conocimiento de Val del Omar, e incluso puede llevar a una ocultación permanente de su potencia.

Era un excéntrico. Seguramente ya lo fue en Granada en su juventud, a la vuelta de una aventura parisina, por su atípica actividad cinematográfica (estamos a finales de los años veinte). Donde se ve más claramente ése carácter es en las décadas inmediatamente posteriores a la guerra civil. De un lado, excéntrico respecto al clima nacional, a la industria del cine también. Su labor como artista audiovisual es realmente extraña en España durante los años cincuenta o sesenta. Pero, además, es un hombre que gira en órbita descentrada respecto al arte contemporáneo en su acepción más fuerte, internacional.

Repasando los testigos que quedan en su estudio (auténtica casa-taller), decantados de traslados y alterados parcialmente tras su muerte, no se observa una relación precisa, informativa, con el arte de su tiempo, especialmente el audiovisual, pese a coincidencias de forma y método con trabajos realizados aquí y allá. Se puede afirmar en términos generales, con cierta vaguedad, que arrastró desde su juventud una tendencia vanguardista, en lo formal al menos, o que aprovechó el impulso que deriva de aquel momento histórico. Sin embargo, las líneas directas de contacto entre su obra y las vanguardias históricas o entre aquella y otras corrientes posteriores parecen bastante desleídas.

La excentricidad múltiple de Val del Omar, aparte de ser un rasgo que impregna también sus obras (hasta literalmente, cuando utiliza en sus artilugios ejes descentrados), nos lleva a una injusta falta de situación, de espacio: es ajeno a su medio natural, sociológico, por causa de una diversidad real de intereses, y es ajeno al ámbito del arte contemporáneo, del

que estuvo desvinculado en la práctica, por razones simplemente circunstanciales. Sin duda, el segundo es su espacio natural, aunque el modo correcto de incluirlo allí no sea historicista, de fecha, lugar, contactos, etc. Sería necesario considerar ciertas actitudes en las que sincroniza con caracteres claramente contemporáneos, radicales, sin lo cual corremos el riesgo de maltratar su obra, tergiversándola.

La actividad de este ¿director?, ¿artista?, ¿hombre de espíritu?... transcurre a lo largo de cinco décadas. Y su necesidad de hacer, de elaborar imágenes, queda patente visitando el estudio que habitó durante sus últimos años: un piso reformado para dejar sitio libre al taller, todo ordenado alrededor del espacio de producción, quedando reducido su dormitorio (el lugar destinado a su cuerpo) a una especie de armario o celdilla donde apenas cabe el jergón. ¿Es comprensible que un hombre así dispuesto realice una obra tan exigua al cabo de cincuenta años? Recordando títulos, obras "acabadas", se cierra el cupo con cinco o seis (o tres).

La excusa de que durante la guerra, o en sucesivos avatares, haya desaparecido una parte del material casi no sirve para nada. Tampoco alivia mucho recalcar su labor como inventor, otra faceta de su excentricidad (respecto al uso común de las técnicas y, muy seriamente, respecto al devenir industrial). Es cierto que Val del Omar consumió parte de su tiempo en pensar y defender sus propuestas técnicas, y que lo tecnológico adquiriría en él una naturalidad imponente; pero, precisamente, esa naturalidad y hasta desenfado hace de él otra cosa que un inventor o ingeniero o diseñador, y tal vez esto ayude a comprender el fracaso de los intentos para normalizar sus hallazgos. No es en este terreno donde conviene volcar los esfuerzos para recuperar la figura de Val del Omar. De paso, anoto la sensación patética que produce esa continua referencia al fajo de patentes que registró, mientras al lado permanecen invisibles (no vistas, mal vistas) sus obras.

Uno de esos aspectos radicales, donde sincroniza con intereses contemporáneos, se refiere a la propia naturaleza de la obra. Naturaleza que se desglosa en la mera materialidad (sus soportes, sus formas, su extensión y duración, la cuestión de la unidad, etc.), pero también, y esencialmente, en lo pragmático, afectando al modo en que construimos nuestra relación con ella y, en primer lugar, a la misma relación de Val del Omar con lo que hacía. Tal vez debamos empezar por esto último.

Si queremos explicarnos la parquedad de la obra en contraste con el tiempo y esfuerzo dedicados, ¿basta con nombrar un supuesto comportamiento y una condición psíquica, que reniegan de poner punto final a los proyectos? Algo sabemos de esto por testimonios de quienes le trataron y, sobre todo, por sus propias notas de trabajo donde, una y otra vez, reforma las cosas, las recoge en diferentes contextos o, simplemente, las llama de nuevo. Nombrar el comportamiento no servirá de mucho si no se pone en juego la utilidad que para la obra representa lo así nombrado. Nombrar es a veces un truco que sirve para orillar sin más lo designado.

El rótulo con el que concluyen *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*, "Sinfin", ha terminado siendo una de las señas de identidad de Val del Omar. Esto, junto a otras frases y conceptos pronunciados de carrerilla, ha quedado como doctrina y jerga para iniciados, copla que se repite por el puro placer del sonido y la identificación. Lo extraño es que no se saquen más conclusiones de ahí.

Sinfin está presente en el último verso de una canción de Juan Ramón Jiménez titulada *Patio primero*. El poeta, leído por Val del Omar, dice: "SILENCIO. Sólo queda / un olor de jazmín. / Lo único igual a entonces, / a tantas veces luego... / ¡Sinfin de tanto fin!" Poco

importa si aquí se da o no un préstamo, aunque todavía se conserve algún libro de Juan Ramón en el estudio de Val del Omar tentándonos a pensarlo; lo anoto por la hermosa coincidencia que hace aparecer el sinfín de Juan Ramón en el contexto de un jardín. Val del Omar, una y otra vez, desde *Vibración de Granada*, lo más antiguo que conozco, a los últimos materiales en Super-8 o en 35 mm., construye pacientemente, con total pasión, una metáfora del jardín, donde engloba no sólo aquellas imágenes rodadas en lo que para él y para muchos es el jardín por excelencia, la Alhambra, sino las otras que obtenía fuera de allí, y que pertenecen al otro polo de la metáfora o, mejor dicho, son precisamente lo metaforizado por el jardín.

El jardín tiene la cualidad de contenerlo todo: lo que en él se recrea físicamente y lo ajeno, representado esto último en la vitalidad y abstracción de sus formas. La obsesiva visión de la cresta de un surtidor vertical, tantas veces filmada de modo similar, en cuya cima se parecen intuir infinitos rostros, uno por cada fracción temporal del agua, es tal vez la más precisa formulación de la idea del sinfín: como si el jardín estuviera habitado por todos los hombres.

Val del Omar produce en silencio tal como exige su filiación con el jardín, según los versos de Juan Ramón. SILENCIO quiere decir atento, QUIETO, sin salir del recinto. Val del Omar nunca salió de la Alhambra. Esa quietud alumbra una característica importante: la profunda continuidad de su obra que hace difícil partirla en unidades. Sinfín: continuidad. Veamos lo mismo bajo otro aspecto. El patio de Juan Ramón es primordial, Patio primero, como la Alhambra o el Jardín del Edén que a todos ellos antecede. Lugar por excelencia, sitio absolutamente clave, se explica que la actitud de quien lo admira sea contemplativa: exenta de medidas, partes o límites. Lo primordial siempre está presente y su constancia nos sugiere una unidad mayor que la obra convencional.

La misma disposición centrada de su vivienda estudio nos lo cuenta, con el taller en medio haciendo las veces del jardín o patio; si nos fijamos bien, además de esta asociación entre taller y jardín, se da allí otra más importante: ¿qué contiene el jardín sino imágenes, la imagen de todo? Su taller, su jardín, cuando apagaba las luces y conectaba todos los artilugios de proyección y filmación, rebosaba de imágenes (es el PLAT, y quedó registrado en Super-8). Pero todavía podemos precisar: el jardín es la visión, un modelo universal de visión; moldea las nuevas visiones, que se adaptan a su matriz. Hay, por tanto, ciertas leyes, y deben tomarse en serio.

Sinfín describe el estado desde el cual se produce, y esta circunstancia nos ayuda a entender cuál es la obra producida, cuál su cantidad. Nos extrañamos de la escasez de los productos; pero ¿puede ocurrir que no sepamos distinguirlos? Los intentos de finalizar, maquillar, completar o dar empaque a la obra de Val del Omar deberían transformarse en esfuerzo por conocerla. Así se verá que hay más... Su supuesta incapacidad para cerrar el trabajo puede informarnos de algo positivo.

Hablaba antes de la naturaleza de la obra. De manera sumaria, hallamos en Val del Omar dos grandes fracturas en relación al concepto tradicional. Fractura del soporte, cuyos límites se ven ampliados desde las primeras ideas juveniles: el desbordamiento apanorámico, donde desbordamiento es toda una poética, y sus muchas propuestas destinadas a incrementar la sinestesia del espectador, o su afectividad, para llegar en los últimos años a un tratamiento multimedia explícito. La segunda fractura incide en la unidad: la que subsiste es la primaria del jardín, un todo, la imagen de todo, resultando problemáticas las unidades

discretas, separadas. Y estos dos tipos de fracturas trabajan a favor de cierta utilidad, según la cual las obras no funcionan por sí solas, sino como testigos e instrumentos de la experiencia.

Queda apuntado un horizonte moral, o acaso sea mejor decir espiritual, anidado en la idea del jardín. El propio jardín de Adán, que Val del Omar evoca varias veces en sus películas, contenía más moraleja que follaje, era el depósito del juego moral de la construcción del hombre.

Desbordamiento del cuerpo de la obra acompasado con un pretendido desbordamiento del cuerpo de quien se mida con ella. Trabajo físico, incluso erótico (recordemos los quiebros ascendentes de la cámara contra los cuerpos tallados de *Fuego en Castilla*). Y fractura de la unidad, otro desbordamiento al fin, definitivo, que es dramático cuando se cree en la unidad del sujeto y, a su imagen, en la unidad como condición del sentido. En el exceso, fuera de sí, física y psíquicamente, se encuentra la obra de Val del Omar. Y si escuchamos esto, lo raro en cualquier caso es lo que ahora se exhibe como obra, unas exiguas unidades a las que nos aferramos por voluntad de promocionar a su autor.

En el amplio contexto del arte contemporáneo, es perfectamente normal estudiar y exponer correctamente obras fragmentarias, o que se producen en proceso, o de las que sólo quedan testimonios indirectos porque ocurren fuera de la vista del público, etc. ¿Por qué, entonces, no se hace lo mismo con Val del Omar? Posiblemente, porque muchas cosas que se dicen de él, o que se citan de sus escritos, no se toman en serio. O por el peso que el prestigio de la obra compacta tiene para tantos. O por una raquítica posición ante el cine. O porque cierta pereza intelectual impide considerarlo, de hecho, un artista contemporáneo más.

2

Lo dicho hasta aquí abre paso a unas líneas sobre *Acariño Galaico*. Val del Omar rodó la película a comienzos de los sesenta e intentó terminarla al final de su vida. No logró tenerla lista para su presentación en la muestra Cine de Vanguardia en España, donde iba a proyectarse en Marzo de 1982, en el Centro Georges Pompidou de París. Hace varios años, recibí el encargo de cerrar *Acariño*. Cerrar, completar, finalizar, restaurar... son términos ambiguos, incompletos también. No es apropiado este texto para redactar una memoria de dicho trabajo, pero quiero explicar algunas cosas.

Evidentemente, las ideas expuestas más arriba sobre la obra fracturada no conducen a la inacción, que condenaría a los materiales legados por Val del Omar a un futuro de estricta materia, enseguida transformada, deteriorada... Nuestra acción (he trabajado en compañía de muchos, especialmente Ascensión Aranda y, también, Rafael Tranche) se ocupó principalmente de investigar todo aquello que guardara relación con la película: anotaciones autógrafas de Val del Omar, filmados, grabaciones sonoras, fotografías, testimonios de terceros, etc. El conocimiento de estos elementos, su ordenación cronológica, la definición de sus conexiones, fue un proceso lento y difícil. Además, todo el tiempo latía una pregunta sobre qué era conveniente hacer después.

Acariño se forma, ante todo, en el montaje. Una opción, muy atractiva por cierto, consistía en presentar el conjunto sin cerrarlo en una línea única, como acopio de fragmentos relativos entre sí, en orden sincrónico y diacrónico. La trama resultante permitiría observar un momento cualquiera del desarrollo de una idea, conjugándola al libre antojo con otro momento de la misma, anterior o posterior, y también con fragmentos diferentes. La oportunidad de conocer gran parte del movimiento interno habido durante la gestación de *Acariño* (primeras

conexiones, crecimiento semántico de los segmentos, dudas, variantes, elecciones, y las pérdidas subsiguientes) hacía deseable esta opción. La experiencia proporcionada por una manera de conocer tan compleja, accesible gracias a un sistema interactivo, encajaría bien con el modo de pensar y hacer de Val del Omar.

El estudio realizado nos indicó que Val del Omar había llevado el proceso de la película hasta un extremo bastante avanzado. Teníamos otra opción: conducir los materiales a ese extremo, aun sabiendo perfectamente que la película no había sido finalizada por su autor y, en consecuencia, tampoco lo estaría por nosotros. Esto elegimos. A grandes rasgos, el resultado es el siguiente.

En cuanto a la imagen, dimos por válido un copión original de Val del Omar; aunque él anotase, en documentos escritos posteriores al copión, algunas correcciones fáciles de incluir.

Estas variantes simplificaban la composición de las series estrófcas sobre las que está construido el montaje y descargaban también el plano semántico de las mismas. Pero el copión representa un momento singular, el más complejo conocido, en el desarrollo de la idea de *Acariño*. No es el último estado, de cierre, pero sí el más intenso de los conservados, y proviene directamente de la mano de su autor.

El sonido planteó más problemas. Val del Omar había trabajado intensamente: en la manipulación directa de los sonidos grabados (alteraciones, regrabaciones de selección, etc.), en la anotación de lo que podemos llamar guiones de sonido (simples listados). Estos últimos eran relativamente coincidentes. Un criterio teleológico, marcado por la pulsión del cierre, nos habría obligado a trabajar sobre la pauta del último guión y, ante sus lagunas, del inmediatamente anterior, etc. En la práctica, esto planteaba obstáculos a la coherencia interna del sonido. Así que optamos por una vía intermedia, analizando todas las notas en conjunto y poniéndolas en relación con la estructura formal del copión, de manera que las dudas se resolvían interpretando qué variante se adaptaba mejor a dicha estructura.

La duración de los fragmentos sonoros seleccionados por Val del Omar excedía normalmente, como es natural, los tiempos de montaje. Hicimos el corte definitivo atendiendo a la mayor eficacia posible de los sonidos, sobre todo en su aspecto material, no el denotativo. Y en cuanto a la mezcla, procuramos la máxima linealidad, interpretando en cada caso la solución de los problemas a partir del estilo característico que aparece en *Aguaespejo* o *Fuego en Castilla*.

Quedan aparte los problemas de restauración del sonido o la imagen, y algún detalle más: créditos, diafonía, etc.

Volvamos al hilo principal del artículo. ¿Cuál es el sentido del trabajo realizado con *Acariño*? No se trata en ningún caso de completar, finalizar o rematar (¡qué triste lo último!). Pero había que sacar del cajón un conjunto de obra muy interesante y llevarlo ante los ojos del público. En el cuidado puesto durante esa operación radica, a mi juicio, el éxito o fracaso de la misma. Cuidado para no llevar *Acariño* a un terreno extraño, maquillando la película como a una momia para que cumpla bien la función de producto cultural. Hemos intentado simplemente presentar el trabajo de Val del Omar tomando los momentos de su proceso que nos han parecido más cuajados, más plenos, a sabiendas de que no son definitivos. Y tampoco ocultamos nuestra inevitable presencia en el corte final, montaje y mezcla de los sonidos. La frontera entre lo que es y no es original, lo que es o no definitivo, todo ello valores más que añejos de nuestra cultura, crea un desasosiego que debemos utilizar, entrando en él, para colocarnos en la órbita real del sinfín.

Val del Omar no aspiraba a una transmisión cenacular, todo lo contrario; pero lo que tenía entre manos era una cosa, no otra. Puestos a mostrar su obra, ha de hacerse con pulcritud, sin repintes ni remates, y sin ahorrarse el esfuerzo que demanda. Afortunadamente es un desconocido, así queda intacta la posibilidad de conocerlo, antes de que unos cuantos tópicos acaben con él.

(Abril 1996)

| Publicado originalmente en el catálogo *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España* (Granada y Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996) |