

## Amar : Arder

### Candentes cenizas de José Val del Omar

por Eugeni Bonet

"En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas."

FEDERICO GARCÍA LORCA

"pero la muerte es... sólo una palabra que se queda atrás cuando se ama. El que ama, arde.

Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz.

Porque amar es ser lo que se ama."

JOSÉ VAL DEL OMAR (*Fuego en Castilla*)

José Val del Omar falleció en Madrid el 4 de agosto de 1982. Así rezaba la necrológica que leí cuando preparaba la primera redacción de este texto. Algunas semanas antes, hallándome de paso en Madrid, había tratado de localizarle para saber si había concluido los films en que seguía trabajando, así como para ampliar datos para mi escrito. Su teléfono no contestaba... Aún cuando por su avanzada edad cabía suponer que podía partir "a la velocidad de la luz" en cualquier momento, todavía hoy –al revisar y ampliar el mismo texto– recuerdo su vitalidad, su buen humor, su agudeza, su juventud diría incluso, cuando José Manuel Palacio y yo le visitamos para concretar su participación en la retrospectiva del cine experimental español que preparamos para el Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou de París (*Cinéma d'avantgarde en Espagne: Une anthologie*, marzo-abril 1982).

Allí pudimos ver, por fin –puesto que hicimos una apuesta a ciegas al consagrarle el primer programa del ciclo–, su *Aguaespejo granadino* y su *Fuego en Castilla*; aunque sin los dispositivos especiales/espaciales de proyección y sonido que más abajo se describen. Nuestra curiosidad, y la de otros amigos y colegas presentes, pasó a convertirse sencillamente en admiración, pasmo, hallazgo consumado. En el plano de la forma, los films de Val del Omar se mantenían del todo vigentes, actuales, al tiempo que en sus entrañas latían unas raíces íntimamente conectadas con la vanguardia histórica autóctona (en sus distintos campos de expresión durante la llamada Edad de Plata de la cultura española, que viene a coincidir con el intervalo de la Segunda República), de la que Val del Omar vendría a ser su único continuador perseverante en el área concreta del cinematógrafo. Lo cual le convierte en uno de los ejes capitales para la microhistoria de un cinema experimental, de vanguardia y de búsqueda, que en España apenas ha llegado a cuajar y tomar cuerpo en algunos momentos, con demasiados intervalos y obstáculos.

Prototipo del creador maldito y olvidado que se encierra en su laboratorio y prosigue su propósito con obstinación, si en vida se le prestó poca atención, tras su muerte sí se ha producido un cierto "renacimiento" –según el término repetidamente empleado por sus allegados más directos–, aunque sea más significativo el tardío reconocimiento de su obra y

de sus anticipadoras ideas. En este sentido, y por su valor como anécdota, diré que la primera noticia que obtuve del tal Val del Omar fue a través del libro de Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (1974), cuyo elogioso comentario de *Aguaespejo granadino* (o *La gran siguiiriya*) dice así:

"An explosive, cruel work of the deepest passion, a silent cry, this is a mystic evocation of the nightmares of Spain. Reminiscent of Buñuel's *Land Without Bread*, it succeeds in conveying nameless terror and anxiety. One of the great unknown works of world cinema, surfacing at the 1958 First International Experimental Film Festival of Brussels, it just as quickly disappeared and is now unavailable."

## VDO

"Soy un hombre, una criatura enamorada de la creación, en donde yo me siento sumergido, que vibra entre la teoría y la práctica. He querido transmitir a mis hermanos el fuego. Contagiarles el gozo del panorama armónico que el ardor de mi sangre me ha permitido ver y sentir. " - JOSÉ VAL DEL OMAR

Nacido en Granada en 1904, José Val del Omar (arabizó así su apellido auténtico, Valdelomar, que sin embargo es propio del norte de Castilla) ha iniciado su temprana actividad cinematográfica en los años veinte. Según recoge el *Diccionario del cine español (1896-1968)* de Fernando Vizcaino Casas (durante años la principal fuente de información biográfica), "a los veinte años realiza su primera cinta en 35 mm; en 1926, según propias manifestaciones, se *aisla y reflexiona sobre el sentido místico de la energía*. En 1928 hace públicas, a través de Florián Rey, sus tres primeras *técnicas alumbradas*: una óptica temporal (de ángulo variable), una pantalla cóncava apanorámica y la iluminación en movimiento". El autor del referido diccionario presenta a Val del Omar como inventor –"Imaginativo, fantástico e incomprensible, como todos los inventores"– y, en efecto, sus búsquedas en el plano técnico fueron constantes y se concretaron en un buen número de patentes y hallazgos.

Aparte de su amistad con García Lorca y su devoción por otro granadino ilustre, Manuel de Falla, consta su vinculación como socio del Cineclub Español –en su momento, crisol de las tentativas cinevanguardistas en España–, así como su cercanía a los poetas, escritores y creadores plásticos que integran la Generación del 27, y a otras burbujas en agitada ebullición durante la II República Española. De 1932 a 1936, Val del Omar participó en la experiencia de las Misiones Pedagógicas de la República y sus diversas acciones –Museo Ambulante del Pueblo, instrucción del campesinado, antropología cultural–, realizando, según referencias, alrededor de cincuenta documentales y varios reportajes fotográficos por toda la geografía española. Una pequeña porción de tales materiales ha sido recuperada en años recientes. Entre ellos, el film *Vibración de Granada*, de 1935, ya es todo un presagio del *Aguaespejo granadino* que concluiría veinte años después; y es una lástima que entre sus obras en paradero desconocido figure su visión de Las Hurdes, rodada en 1936, que permitiría su confrontación con la *Terre sans pain* de Buñuel.

Durante la Guerra Civil, Val del Omar se trasladó a Valencia, donde prestó sus servicios al Ministerio de Instrucción republicano y colaboró con Josep Renau (el Heartfield español) en actividades tales como la confección de la "Cartilla escolar antifascista" y el

salvamento de buena parte del patrimonio artístico de centros tales como el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional. Por otra parte, cuando las fuerzas rebeldes ocuparon la ciudad, sus conocimientos técnicos le valieron salvar la piel y no ser aparentemente represaliado, a costa de poner en marcha un apabullante sistema de megafonía urbana para la difusión de los himnos y consignas de los facciosos; contribución al aparato de propaganda del autoritarismo de la que se avergonzaría sin ambages en sus escritos.

Aparentemente, bajo el yugo del régimen franquista, Val del Omar mantuvo relaciones relativamente buenas con las instituciones oficiales y con las industrias culturales de la cinematografía y la radiotelevisión. Así trabajó en o para los Estudios Chamartín de Madrid, Radio Nacional de España, el Instituto de Cultura Hispánica, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (posterior Escuela Oficial de Cinematografía) y la Empresa Nacional de Óptica (ENOSA); con el intervalo de una estancia en México en 1960, visitando Televisión y los Estudios Churubusco. Todo ello no obsta para que (sobre)viviera –"de milagro" como él decía– en una circunstancia de "exilio interior", tal como ha apuntado Román Gubern, y abatido periódicamente por la melancolía, la desidia de los mandamases franquistas y la fractura social y cultural que se derivó de la sublevación militar de 1936.

Algunas de sus principales invenciones y patentes (con sucesivos perfeccionamientos) fueron: el sistema de sonido estéreo-diafónico (1944), un campanario fotoeléctrico (1947), el sistema panorámico VDO Bi-Standard 35mm para un máximo aprovechamiento de la película (1957), el formato Intermediate 16-35 (1968) –análogo al posteriormente conocido como Super-16– y un largo etcétera de artefactos bien particulares y de aportaciones menores, pero que demuestran su constante inventiva. En los años 70 trabajó también con vídeo y con láser, y me consta que estaba absolutamente al día en relación a cualquier avance en el campo de éstos y otros nuevos medios.

Por otra parte, Val del Omar volvió a la creación fílmica en los años 50 con *Aguaspejo granadino* (1952-55) y *Fuego en Castilla* (1958-60), dos films reveladores de su original concepción del cinematógrafo, a la vez que concebidos como demostraciones de sus invenciones técnicas (pero que siempre fueron más allá de la técnica). Ambos films concurren a diversos festivales importantes y obtuvieron entusiasta acogida por parte de críticos y cineastas, así como algunos premios: Festival de Cine Experimental de Bruselas 1953, Berlín 1956, Cannes 1958, Bilbao 1961 (Medalla de Plata), Concurso de Cine Experimental de la Universidad Autónoma de México 1960 (Primer Premio), Cannes 1961 (Mención de la Comisión Superior Técnica de la Cinematografía Francesa), Melbourne 1962.

Entre 1961 y 1962, Val del Omar rodó un nuevo film, *Acariño galaico* (o *De barro*), cuyo montaje quedó inconcluso en su momento, pero que había retomado casi veinte años después a fin de concluirlo y formar con los dos anteriores el *Tríptico Elemental de España*. Trilogía que, según Val del Omar, debía proyectarse en orden inverso al de su producción cronológica, según un esquema que argumentaba como "una diagonal que cruza España: Galicia/Tierra, Castilla/Fuego, Granada/Agua". Aún había trabajado Val del Omar en un cuarto film que debía constituir una especie de prelude o, como él decía, "vórtice", convirtiendo así el *Tríptico* en cuadríptico o tetralogía. En este film hipotético, que titulaba *Ojala* y para el cual había previsto una duración de aproximadamente quince minutos, al parecer había estado trabajando durante los siete u ocho últimos años de su vida, concibiendo un dispositivo que le permitía combinar múltiples imágenes en una sola, valiéndose a su vez de proyectores de

todos los formatos, modificados y de velocidad regulable a su antojo, así como de diapositivas e imágenes de vídeo.

## PLAT

"La máquina de cine es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente, sólo debe ser permitido el acceso al auténtico poeta humano que, movido por un arrebatador amor al prójimo, se disponga heroicamente a conducir este nuevo ingenio capaz de hacer al hombre, con cotidiana atadura a una noria, vislumbrar el infinito." – JOSÉ VAL DEL OMAR

Val del Omar resumió su ideario como creador cinematográfico en unas siglas, PLAT, que se traducen en su búsqueda de la unidad Picto-Lumínica-Audio-Táctil. Para comprender toda la extensión de dicho concepto, hoy hemos de basarnos esencialmente en fuentes documentales, dados los arcanos que rodean a muchos de los artefactos o dispositivos ingenieros por el cineasta granadino. Así, partiré en gran parte de sus escritos, por otra parte tan reveladores de su singular personalidad. (El documentalista y escritor cinematográfico José López Clemente se refirió a las dificultades de Val del Omar para hacerse entender, diciendo que "sus explicaciones, cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía.")

Desde finales de la década de los 20, Val del Omar fue "alumbrando" (por utilizar una expresión que le es muy propia) toda una serie de invenciones y propuestas técnicas que planteaban posibles mejoras y progresos para la cinematografía en tanto que medio artístico y ámbito industrial. Sólo que la cinematografía española no era el marco idóneo para comprender un arrojado tal, de manera que la mayor parte de sus propuestas, incluso cuando van dirigidas a la industria, quedan sin aplicación ni apoyo alguno; y su autor, como un excéntrico o un visionario.

Por otra parte, varias de estas propuestas lindan en otros contornos (geográficos, pero referidos también a otro orden de prácticas fuera de la industria) con las extensiones propias de lo que se ha dado en denominar cine expandido. Valga como ejemplo un fragmento de la intervención de Val del Omar en el Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica celebrado en Turín en 1957:

"Por muy disparatados que parezcan no tengo inconveniente en enumeraros unos cuantos recursos posibles en los salones de espectáculo normalizados, orientándose hacia una mayor participación del espectador, que es un juicio en el que todo el mundo está de acuerdo.

"1. Una mayor oscuridad y una mayor iluminación de la sala de espectáculos durante la proyección de las películas por medio de una luminotecnica pulsatoria, sincronizada, programada, participando durante la proyección.

"2. La presencia de un perfume inductor, propio del tema cinematográfico que se exhiba".

"3. Un sabor determinado a cada cinta, bajo la forma de aperitivo. (Los efectos de perfume y sabor ya se encargarán de lanzarlos los departamentos de reclamo.)

"4. El complemento a la nueva visión táctil (producida por iluminación pulsatoria táctil) y consistente en un programa de efectos pulsatorios con regulación independiente en cada butaca.

"5. El sonido diafónico, de encuentro, colisión y reacción entre espectador y espectáculo, producidos por dos focos o arcos en contracampo, de pantalla y fondo de sala.

"6. El desbordamiento apanorámico de la imagen..." [Aspecto, este último, sobre el que me extiendo más abajo.]

En una ulterior edición del referido Congreso, en 1962, Val del Omar agrega aún otros puntos:

"Ahora hay que añadir el maquillaje electrónico móvil, el nuevo sistema de *color temporal, palpitante, táctil*, y el complejo de *técnicas de umbral y subliminales* que, por su velocidad emisora, desbordando nuestra humana capacidad de reflejos, nos sumergen en un *maremagnum*".

Al entrever la capacidad de seducción, alucinación, coacción del espectáculo cinematográfico, Val del Omar se plantea por otra parte la necesidad de "pedir un código técnico de respeto al espectador". Sobre el cual añade:

"Esta técnica imprescindible, fundamental, esencial para el cinema, vamos a llamarla, por lo que tiene de mecánica e invisible, meca-mística. La pura mecamística es el arma y la fórmula capaz de combatir a los pequeños resortes al servicio de los intereses de bolsillo."

En sus films, Val del Omar puso en práctica varias de estas ideas y, a continuación, voy a referirme a los dispositivos de proyección y sonido –el desbordamiento apanorámico y el sonido diafónico– en los que parece haber puesto más ahínco, junto a la visión táctil a la que me referiré posteriormente.

El principio del desbordamiento apanorámico de la imagen consiste en una doble proyección concéntrica de imágenes, para la que al parecer utilizaba diferentes dispositivos. Entre ellos, un juego de lentes especiales que se acoplaban al proyector o proyectores. (De hecho, según él. ambas imágenes podían estar contenidas en la misma copia, utilizando uno de los los formatos de película que había desarrollado, aunque parece que recurría más bien a otros dispositivos más rudimentarios.) La primera imagen se proyecta normalmente sobre la pantalla propiamente dicha, siendo enmarcada por la segunda imagen, de tamaño cuatro veces mayor y en proyección que se desborda por techo, paredes y suelo de la sala (y, por tanto, sobre el patio de butacas y los espectadores mismos).

"Esos efectos de expansión óptica extrafoveal" –escribía Val del Omar– "no exigen un determinado modo de caer sobre una superficie lisa o acromática, ni tienen necesidad de tener foco ni nitidez. Tal imagen tampoco tiene que ser forzosamente continuidad física de aquella impresa para la zona foveal. [...] A nuestro juicio, constituye una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos proceden de imágenes abstractas y movimientos subjetivos; queriendo decir con esto que la dinámica de estos reflejos de desbordamiento y su cromatismo serán factores importantes para la participación del espectador en el espectáculo."

En cuanto al sonido diafónico, calificado por Val del Omar como "superrealismo sonoro de superior potencia emotiva", se basa en la utilización de dos canales de sonido (doble pista sobre la película), excepto que, a diferencia de la estereofonía convencional, se bifurcan acústicamente en campo y contracampo –"sonidos en oposición y choque"– por la espacialización del sonido y la disposición de los altavoces: unos detrás de la pantalla y otros detrás del público espectador (o incluso, según algunos testimonios, bajo las mismas butacas).

El cruce de ambos focos sonoros suscita diálogos y enfrentamientos entre ambos, deslizamientos de uno a otro, contrapuntos y estímulos cercanos a lo subliminal.

Val del Omar nos contaba cómo, para su *Acariño galaico (De barro)*, pensaba proyectar el film (recuérdese que rodado veinte años atrás) en distintas localidades de Galicia y grabar en cinta magnética las reacciones de los distintos públicos –el ambiente que se respiraría en cada ocasión–, para luego mezclar y elaborar electroacústicamente tales climas sonoros, a fin de constituir el segundo canal diafónico (de fondo de sala) en las sucesivas proyecciones de la obra final. Es decir, como un modo de transmitir o contagiar al espectador –de cualquier procedencia– las reacciones y emociones de aquellos más inmediatamente identificados con la primera motivación y localización del film. (Escribía Val del Omar: "El diálogo de pueblo a pueblo, de hombre a hombre, es vía instinto. Por una zona de simpatías amorosas elementales. Y por esa vía del instinto es por donde se transfiere la cultura de sangre. El Cinema cultiva su vía instinto con el movimiento inconsciente y libre de sus imágenes y sonidos.")

Más allá de sus exploraciones técnicas y estéticas en el campo del cine y el sonido, la inventiva de Val del Omar, siempre al corriente de todas las técnicas y avances, también se ha entregado a fondo a otros medios como la televisión, el vídeo y el láser, constantemente alumbrando artefactos, patentes y nuevos conceptos –palpicolor, cromatacto, pantalla corpórea, psicovibración, maquillaje electrónico móvil, ambitemblor, faratacto, intravisión, pictolumínica, laserfonía, etc.–, los cuales se resumen en las siglas PLAT que figuraban en su tarjeta de visita y que daban nombre, desde 1977, a su laboratorio en Madrid: lugar de trabajo que acabará siendo también su (bien espartana) vivienda habitual.

En los años 70 desarrolla su sistema de óptica biónica energética ciclo-táctil con el que quiere expresar "un mundo sin pies ni suelo, casi flotando en cero gravedad"; sistema basado en diapositivas cuádruples que llama tetrakinias (conteniendo cuatro imágenes en un mismo marco) que, mediante el Tetraproyector Adiscopio –un proyector de transparencias provisto de objetivos múltiples, prismas, obturadores y filtros rotatorios–, no sólo las arranca "de un muerto estatismo", sino que permite su proyección multiplicada y en circunvalación móvil del espacio, e incluso la activación de otros elementos (sonidos, luces, surtidores de agua, máquinas de viento, etc.) por medio de instrucciones contenidas en el mismo soporte. (En 1992 se hizo una reconstrucción de estos ensayos de pictolumínica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el nombre de "Cámara Val del Omar".) Igualmente se adentra en el láser, en el que contempla "el más propicio y conmovedor *medio* de iluminar el mundo místico, *actualísimo*, de nuestro clarividente San Juan de la Cruz"; su aptitud para denunciar "por pura cibernética la fealdad de las luces marchitas que nos alucinan"; para convertir "en *misterio-claro* la *transparencia* de Juan Ramón [Jiménez]"; y, en definitiva, "para *intuir lo inmenso*".

## ELEMENTALES (AGUA, FUEGO, BARRO)

"La vida es sólo una expresión al ralentí, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante." –  
JOSÉ VAL DEL OMAR

"No se puede dar escrita ni la idea general del transcurrir de estos films, veloces, apretados de inacabables sugerencias,

fuera de todo itinerario narrativo, descriptivo." – MANUEL VILLEGAS LÓPEZ ("Val del Omar, poeta del cine")

Aunque puede decirse que Val del Omar se ha formado en la senda del documentalismo, del cine-ojo y de la tecnología como extensión de los órganos humanos (de ahí cierta identificación explícita con las tesis de McLuhan), cuando en los años 50 inicia su obra más acentuadamente experimental, acude al neologismo para definir la idiosincrásica naturaleza de sus films. Habla de "elementales" en lugar de documentales, con lo que de algún modo se resiste al encasillamiento en un género cinematográfico que conoce bien y sobre el que sigue trabajando en esta nueva etapa de su indagación del cinema, aunque maleándolo a su conveniencia (al igual que hace con la técnica). Por otra parte, ya que he mencionado el *cine-ojo*, diría que Val del Omar, como Vertov, también persigue el *cine-verdad*, aunque no la verdad objetiva o tutorial del reportaje sino la verdad poética de las cinegrafías libres.

Hay algo profundamente desconcertante en los elementales de Val del Omar. Reside en la dificultad de hablar o escribir acerca de ellos, de asirlos con la palabra, de encasillarlos en algún lugar (común). Reside, para un espectador actual, en su tonalidad por momentos lúgubre, pero con giros inesperados y sorprendentes; en su fluctuación entre lo arcaico y lo moderno, entre el mito y la realidad, entre lo turbio y lo diáfano. Reside en su surrealismo, que algunos han caracterizado como "lorquiano", combinado con las tradiciones seculares de la mística española y de las *vanitas* del barroco. Reside en su "atonalismo": Val del Omar es "un Schönberg de la cámara", decía una reseña del crítico alemán Konrad Haemmerling. Imágenes y sonidos se suceden y ensamblan entre sí de manera intrincada, compleja, con una libertad inusitada y reveladora de un automatismo psíquico que suscita perplejidad.

La elaboración del sonido es de una complejidad asombrosa y merecería por sí misma un capítulo aparte. En *Aguaespejo granadino*, Val del Omar ha manejado más de quinientos elementos sonoros, entretnejidos en su composición diafónica original. Para *Fuego en Castilla* contó con la singular colaboración de Vicente Escudero, extrayendo ritmos de la seca madera de un retablo, percutida o rascada con las uñas. En ambos casos, la banda sonora es procesada electroacústicamente hasta formar una especie de música concreta que casi tiene entidad por sí sola. Del montaje y del sonido en los films de Val del Omar, escribió Manuel Villegas López:

"Pero donde el realizador da toda la medida de su creación es en el montaje. Y aquí estalla su libertad total, su gran apertura hacia el horizonte. Sin nada que lo obligue en la apariencia de las cosas, combina sus imágenes guiado por el sentido profundo de lo que tiene ante sus pupilas y ante la mirada superreal de la cámara, su nuevo ojo. La sucesión, ensamblado, superposición, continuidad y ruptura de estas imágenes van en busca de la otra forma del cinema, la definitiva: el ritmo. [...] Y con él, un sonido también inventado, extraído de las realidades más concretas, y transformado en manos de Val del Omar y sus técnicas en un mundo irreconocible, inexpresable, inédito. [...] Las imágenes van hacia el sonido y el sonido se funde en la imagen, sin separación posible."

La mística –que, como le he oído decir al valdelomariano mayor Gonzalo Sáenz de Buruaga, nada tiene que ver con la religión (al menos, de inmediato)– ocupa en la obra de Val del Omar un lugar equivalente al que tiene la magia (y con ella: la astrología, la alquimia, el mito, el ritual) en la obra del cineasta norteamericano Kenneth Anger, asimismo influenciado por el surrealismo. En ambos casos, mística o magia no son únicamente unos referentes más

o menos explícitos en el plano del contenido visual y/o verbal, sino que constituyen los principios intrínsecos en los cuales se asienta la obra de ambos cineastas, su talento audiovisual, su particular concepción del medio/médium cinematográfico. Que mi atrevida comparación de ambos cineastas no carece de razón, podrían sustentarlo las líneas que siguen de Villegas López, que fácilmente podrían serle aplicadas igualmente al cineasta norteamericano de irascible sobrenombre. (Como podrá comprobar cualquiera que conozca mínimamente la filmografía de Anger, y con mayor evidencia las concomitancias que pueden hallarse entre el *Eaux d'artifice* de éste y el *Aguaespejo granadino* de Val del Omar: dos filigranas acuocinémáticas elaboradas incluso en fechas muy próximas.)

"...Val del Omar vive en el núcleo del tiempo: no el tiempo que transcurre, sino el tiempo que es. [...] El tiempo que parece repetirse como en el viejo mito del eterno retorno, porque en realidad está ahí siempre. Es el tiempo del alma oriental, que se cierra sobre sí mismo, en el círculo de lo infinito, en el dragón que se muerde la cola, de los ocultistas, de los kabalistas, de los alquimistas... Es el tiempo de los mitos y las religiones, donde lo que pasó una vez está continuamente presente, torna sin cesar por la magia y por el rito, para volverse a vivir hoy como ayer. [...] Val del Omar sueña con repetir la creación del tiempo sin historia, y encontrar ahí la esencia común a todas las cosas: el *opus magnus*, el *arcana artis*, la piedra filosofal de su arte... Inserta su alma de moro granadino en el mundo que le rodea, en lo más hondo de las cosas, los hombres y los hechos y comienza a crearlo todo de nuevo, como si nunca hubiese existido, pero sabiendo que existe y que es así."

*Aguaespejo granadino* (1952-55), intenta "transmitir poéticamente el amor místico que el autor siente por su tierra natal, Granada", y el agua constituye uno de sus motivos centrales. Villegas López escribe:

"Los peces en el agua, donde flotan las plantas, los rostros de campesinos y gitanos; la luna que corre veloz por el cielo, y las nubes y sus sombras que diluyen el valle de Granada; la gitana y su niño o la mano de la estatua, con un libro de piedra abierto ante el agua que cae en la cascada... son metáforas de imagen que se pierden en profundidad, abiertas por todas partes, en fuga permanente, como la película misma."

Para labrar algunas de las imágenes de este "ensayo audiovisual de plástica lírica", Val del Omar utilizó lentes de agua ingeniadas por él mismo y acopladas al objetivo, filtros polarizadores que causan intermitencias en la bóveda celeste de los paisajes granadinos, así como frecuentes cambios de velocidad y de *tempo*. Los surtidores de la Alhambra y del Generalife dan paso a una danza acuática que sigue el compás flamenco, marcado por la percusión de las palmas: los chorros de agua saltan, chisporrotean, se detienen, voltean, bailan "la gran siguiirya de la vida". A diferencia de los demás films del *Tríptico*, éste tiene una narración en off que, aunque por momentos adquiere cierto engolamiento, rehuye la redundancia con las poderosas imágenes y sus abruptas rupturas. El film se cierra con la frase "Quien más da, más tiene. Matemáticas de Dios", que luego se repite en los títulos finales, evocadores de la tipografía árabe.

*Fuego en Castilla, tactilvisión del páramo del espanto* (1958-59) –"ensayo sonámbulo de visión táctil", "cine que cruza de Occidente a Oriente, desde la fuga hacia el éxtasis"–, nos traslada a la ciudad castellana de Valladolid, sus procesiones de Semana Santa y las esculturas, tallas y retablos que se conservan en su Museo de Escultura Religiosa. En el pressbook que Val del Omar preparó para este film, se cita el siguiente texto de García Lorca (de *Impresiones y paisajes*, 1918):

"Los santos, héroes románticos del sufrimiento por amor a Dios y a los hombres, no encontraban en la escultura española su encarnación artística. Para afirmarlo no hay más que pasar por las salas del museo de Valladolid. ¡Horror! Causa pena profunda observar la espantable medianía de la escultura. Es el arte que toca más a la tierra. Los genios de ella llegaron a la primera nota de la escala espiritual. Nunca dieron un acorde. Es la escultura algo muy frío y muy ingrato al artista. Reproduce, nunca crea... No abre el camino para que los demás hombres puedan leer las emociones que los llevan al solitario jardín de los sueños."

Y Val del Omar añade/replica:

"Y precisamente yo he pretendido abrir el camino, programado, táctil, en la más táctil de las artes, por medio de la energía luminosa complementaria de la sensibilidad táctil del espectáculo."

El film empieza como un documental de los rituales de Semana Santa en Valladolid, súbitamente dislocado por otras imágenes y sonidos que dan paso a lo profano (un tren que atraviesa un paisaje, una música de baile a velocidad acelerada, las luces de la ciudad) y al "claro misterio" de otras imágenes entre chocantes y sutiles (un esqueleto humano con el tocado de un velo nupcial, un rayo de luz que se desplaza sobre un muro...). A partir de este momento, la complejidad y tensión rítmica no hace sino crecer, predominando las secuencias en las que Val del Omar despliega su concepto de la visión táctil, que ya se había insinuado en algunos breves planos de su film anterior, y que ahora aplica a una especie de animación cinética de la piedra y la madera esculpida, dando un vigor inusitado a aquella imaginería religiosa que Lorca hallaba tan inerte y mediocre.

Val del Omar concibe la táctilvisión como un tratamiento "cubista" de la iluminación. La luz como "vibración, palpación, latido, diferencia, desnivel"...

"Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena, en distintos pinceles palpantes, en dedos, en yemas de los dedos, sensibles a las superficies que palpan."

Luis T. Melgar ha prestado su testimonio personal acerca del laborioso proceso de rodaje, con Val del Omar trabajando "entre más de veinte proyectores de todos los años y modelos, entre más de mil cables eléctricos, carátulas, dispositivos de figuras geométricas, reóstatos, cámaras, tornillos micrométricos, espejos cóncavos, convexos, planos, entre infinitas bombillas de dos voltios, aparatos de carpintería, magnetofones..."

Como resultado de esta "iluminación pulsatoria táctil", las esculturas de Juan de Juni, Berruguete o Mena adquieren nuevos semblantes, cobran movimiento o se distorsionan hasta rozar la abstracción. La estatuaria estalla pirotécnicamente y se salpica con asociaciones a la pintura de El Greco y al flamenco (taconazo de Vicente Escudero sobre un fondo llameante). La luz acribilla estas imágenes desde distintos ángulos y con diversas intensidades y frecuencias. Algunas parecen ponerse a andar, al tiempo que los fondos se desplazan anamórficamente. La luz proyecta formas, texturas y muarés sobre los yertos rostros, genera intermitencias y engaños ópticos. Val del Omar demuestra su virtuosismo y su gran inventiva como funámbulo de la técnica, acróbata de la luz y del sonido que se la juega sin red porque es, en primer lugar y en sus propias palabras, un "creyente del cinema".

*Acariño galaico (De barro)*, film rodado y abocetado en 1961-62 pero no retomado hasta 1981-82, e inacabado tras el fallecimiento de su autor a raíz de un accidente, ha sido cabalmente reconstruido y finalizado en 1995 por Javier Codesal –un creador que se desenvuelve con talento y soltura entre las diversas latitudes del arte y las industrias de la comunicación–, partiendo de un copión de imagen que Val del Omar dejó montado, así como

de sus anotaciones manuscritas y registros sonoros. El tercero de "tres anhelos de comunicar lo inefable", el cineasta halló en Galicia –tierra de paisajes extremos, de humores volubles, de meigas y santos, de pronunciados claroscuros– motivos y metáforas visuales para abordar este elemental de la tierra. La tierra que, con el agua, forma el barro y la vida; y que, con el fuego, se seca y agrieta. La tierra de la Galicia profunda y la piedra de la arquitectura y los monumentos de Santiago de Compostela, las tumbas y los acantilados, las figuras de arcilla del escultor Arturo Baltar y la conciencia telúrica y efímera del ser humano; tierra iluminada, expuesta a una mirada diáfana y penetrante, con nuevos estallidos de tactilvisión sonámbula y colisiones sonoras, en esta obra felizmente recuperada a pesar de su estado inconcluso.

Aunque lo que falta en esta reconstrucción es el segundo canal diafónico que Val del Omar había previsto añadir, el sonido es precisamente lo que trenza la heterogeneidad de los diversos elementos icónicos y acusmáticos que se suceden a lo largo de 24 minutos, agrupándose en lo que Codesal ha llamado "series estróficas"; es decir, la arquitectura poética y mecánica en que se funda, nuevamente, el *claro misterio* de esta obra, póstuma o testamentaria en cierto modo. Construcción que adquiere un rigor atonal o serialista –tanto para el oído como para la vista–, concatenando las discordancias constantes entre, por ejemplo, las abundantes imágenes en negativo o distorsionadas por el uso de espejos cóncavos y otros recursos a la "óptica biónica", y –por otra parte– las imágenes más objetivas (documentales o elementales, en apariencia más rectilíneas) con las que se entremezclan aquellas.

Lo mismo puede decirse respecto a los continuos cambios del ritmo secuencial, alcanzando su cenit más veloz y parpadeante en el centro del film. O respecto de los contrapuntos que articulan la autonomía de la banda sonora como tal –entre la continuidad engañosa de una musicalidad folclorista y las brechas o ráfagas de otras esquirlas sónicas interpoladas y hasta chocantes–, cuyo punto más álgido se halla al término del film, cuando Val del Omar se entrega al anacronismo más audaz (bien significativo, además, de la peculiar cronología de elaboración de la obra), al alternar en la banda sonora los vociferantes imperativos de una dramaturgia radiofónica, adaptación de un autosacramental de Calderón de la Barca, y del grotesco intento de golpe de estado que se produjo el 23 de febrero de 1981 en el Congreso de los Diputados de Madrid.

## SIN FIN

"Yo soy un río, cuya alegría es derramarse" – JOSÉ VAL DEL OMAR

La obra y la tenaz actividad investigadora de Val del Omar –a contrapelo de la incompreensión y el olvido– no empezaron a ser redescubiertas sino poco antes de su muerte, siendo en cambio el principio de un renacimiento que sigue ganando adeptos. "Sin fin" como él ponía al término de sus films. Así, después de aquellos que llegamos a conocerle en vida, han seguido otras contribuciones tan diversas como la del joven equipo que ha realizado el documental biográfico *Ojala-Val del Omar* (1996) –entre sus impulsores, la productora Piluca Baquero, emparentada con el hagiografiado–; las aportaciones investigadoras y restauradoras de Rafael R. Tranche, Javier Codesal, Begoña Soto, José Luis Chacón; o el audaz ejercicio de *noise rock* del grupo granadino Lagartija Nick con letras –trozos escogidos de escritos, anotaciones y

poemas— de Val del Omar, poeta de la técnica, y con la participación de Enrique Morente cantando al "eléctrico éxtasis" de un eterno vuelo celeste.

Tantos años después de su muerte, buena parte de las incógnitas VDO / PLAT siguen sin resolverse. Ahora mismo lo que hay es, tal como ha escrito Román Gubern, una obra "escasa, aunque de alta tensión, como lo fue la de Jean Vigo"; o, añadido yo, como las de Peter Kubelka o el mencionado Kenneth Anger, entre otros orfebres del cinematógrafo. Esta obra no se reduce en todo caso al *Tríptico Elemental*, aunque es una pena que no se vean más los otros films que han ido recuperándose tras su desaparición, así como sus ensayos de pictoluminica y laserfonía que, junto con sus fotografías, collages, escritos y el todavía intacto laboratorio siguen siendo una invitación a "la entrada en un agujero negro con salida blanca". Sin fin, pues, porque "el *margen* es también *origen*".

Barcelona, agosto de 1982 / marzo de 2000

## REFERENCIAS

Los textos citados en el presente artículo (así como la primera versión del mismo, fechada en 1982) se hallan recopilados en su mayor parte en los libros *Val del Omar sin fin*, edición de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar (Granada: Diputación Provincial de Granada y Fílmoteca de Andalucía, 1992), e *Ínsula Val del Omar*, edición de G. Sáenz de Buruaga (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Semana de Cine Experimental de Madrid, 1995).

| Esta versión se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, nº 34, verano 2000 |