

La filosofía mística en la filmografía de José Val del Omar (1904-1982)

Este artículo tiene como objetivo estudiar la filosofía extática que José Val del Omar articula en torno al cine, examinando tanto ensayos suyos como el Tríptico elemental de España. Todo ello en diálogo con la filosofía de Henry Bergson, las nociones de "aura" e "iluminación profana" de Walter Benjamin, el "espacio háptico" de Gilles Deleuze y Felix Guattari y la "visualidad háptica" de Laura Marks, así como los postulados de diversos autores englobados en la "teoría salvaje" de Rachel O. Moore.

Palabras clave: José Val del Omar, misticismo, éxtasis, shock, háptico

This article studies the ecstatic philosophy that Val del Omar articulates around cinema, by examining several of José Val del Omar's essays as well as the Tríptico elemental de España. This will be pursued in dialogue with Henry Bergson's philosophy, Walter Benjamin's notions of "aura" and "profane illumination," Laura Mark's "haptic visuality," and Deleuze and Guattari's idea of "haptic space," as well as the propositions of Rachel O. Moore's "savage theory."

Keywords: José Val del Omar, mysticism, ecstasy, shock, haptic

Este ensayo asume como punto de partida que la noción de éxtasis es clave para entender la filmografía de José Val del Omar y propone examinar tanto sus escritos como los films que conforman el *Tríptico elemental de España* para delimitar las concepciones místicas sobre las que se asienta su obra. Ahora bien, sin negar el rol destacado que juegan San Juan de la Cruz y el misticismo cristiano en la filmografía valdelomariana, el presente artículo subraya igualmente la importancia de una serie de concepciones no estrictamente religiosas que contribuirían a que el misticismo de Val del Omar fuera fundamentalmente aconfesional y comunal.

Este ensayo consta de dos partes: la primera busca establecer un diálogo entre el proyecto místico-cinemático de Val del Omar y una serie de teorías que conciben el cine como un vehículo extático. Algunas de estas teorías – elaboradas por autores y cineastas de inicios del siglo XX – entre los que se contarían Vachel Lindsay, Sergei M. Eisenstein, Jean Epstein o Béla

Balázs – son consideradas como ejemplos de lo que Rachel O. Moore denomina “teoría salvaje”, al estar en deuda con ciertas nociones animistas o mágicas presentes en culturas mal llamadas “primitivas”. En el presente artículo se tienen en cuenta además las conexiones entre las ideas “cinemísticas” de Val del Omar con ciertos aspectos de la filosofía de Henry Bergson, la teoría sobre el extrañamiento de Victor Shklovsky, el concepto de *shock* perseguido por Antonin Artaud mediante su “Teatro de la Crueldad”, las nociones del “aura” y de la “iluminación profana” de Walter Benjamin, así como la teoría háptica expuesta tanto por Gilles Deleuze y Felix Guattari como por Laura U. Marks y Guiliana Bruno. La segunda parte de este ensayo, por otro lado, analiza las películas que conforman el *Tríptico elemental de España*, a fin de poner de relieve cómo trata el director granadino de materializar su agenda: llevar a su público al trance y a la revelación.

UN CINE MÍSTICO

En el libro *Val del Omar sin fin*, coeditado con María José Val del Omar, Gonzalo Sáenz de Buruaga afirma – de forma tentativa y a modo de “guía para ulteriores profundizaciones” – que la sensibilidad mística es una constante en la vida y obra de José Val del Omar (40). Si bien tales profundizaciones llegan más tarde con su artículo “Engañoso espacio | Tiempo sin fin”, lo que nos interesa aquí es que esa afirmación deja entrever el papel troncal que desempeña dicha temática en la obra del director de cine granadino.

De todas formas, Sáenz de Buruaga no está solo a la hora de considerar la mística como tema clave de la filmografía de Val del Omar. En este sentido, autores como Javier Ortiz-Echagüe, Rafael Llano, Carlos Muguiro, Eugeni Bonet, Román Gubern o Matt Losada, subrayan igualmente en sus investigaciones el rol destacado del fenómeno extático. Javier Ortiz-Echagüe, por ejemplo, expone en “El Sputnik y el Cuerpo Místico” cómo el cine constituye para el director granadino una forma de comunicar lo inefable. Rafael Llano, en “El duende de la ascética castellana: *Fuego en Castilla*”, conecta el interés de Val del Omar por las esculturas estilizadas de Berruguete con la idea del ascenso místico y el duende. El director Carlos Muguiro examina en “Jardines de la visión: *Aguaespejo granadino* y el avant-garden cinematográfico” la relación del estado de contemplación místico a través de las imágenes de *hortus conclusus* empleadas por Val del Omar en *Aguaespejo granadino*. Por su parte, el cineasta e historiador Eugeni Bonet en “Amar: Arder. Caudales cenizas de Val del Omar” equipara el papel que desempeña la mística en Val del Omar al rol que tiene la magia en la obra del

cineasta norteamericano Kenneth Anger. A su vez, Román Gubern, en el perfil que esboza del cineasta en *Val del Omar, cinemista*, subraya que el interés del director granadino por Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz coexiste armónicamente con su pasión por la tecnología, un factor que, en opinión del crítico, imprime a su misticismo una dimensión moderna:

[S]u perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de un Edison – aunque sin su apetencia ni productividad mercantil – y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance, pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila – cuya frase “el amor es camino de conocimiento” gustaba citar – y la vena poética y reflexiva que empalmaba con san Juan de la Cruz y con María Zambrano. (7)

Por último, en “San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The Technological Mysticism of José Val del Omar’s *Tríptico elemental de España*”, Matt Losada propone entender el tríptico cinematográfico de Val del Omar como la reproducción de los estadios del proceso místico descritos por San Juan de la Cruz y, se hace eco igualmente de esta mezcla de modernidad con tradición a la que hace referencia Gubern en la cita anterior. Estableciendo una analogía entre las etapas de la *Unio Mystica* señaladas por San Juan de la Cruz y las prácticas experimentales de Val del Omar, la investigación de Losada revela cómo el cineasta granadino combina el perfil del visionario tradicional con aquel otro del moderno que quiere usar la tecnología del cine para provocar en el espectador una suerte de despertar místico capaz de liberarlo del estupor y aletargamiento que la sociedad contemporánea y sus normas impone al individuo.

EISENSTEIN Y EL *EX-STASIS* CINEMATOGRAFICO

Val del Omar no es el único director cinematográfico que se propone *arrebatar* a los espectadores. Por medio de su teoría del “Montaje de atracciones” y la idea de “pathos”, Sergei M. Eisenstein reivindica igualmente un cine capaz de atraer la atención del espectador hasta el punto de *conmoverlo*, de transportarlo a un estado de éxtasis al que, eso sí, siempre le seguiría una fase reflexiva. En la primera sección de *Nonindifferent Nature*, el propio autor afirma que “the effect of the pathos of a work consists in bringing the viewer to the point of ecstasy” para, a continuación, remitir a la definición etimológica de éxtasis (*ex-stasis*), entendida como aquello que está fuera de su estado habitual (Eisenstein 27). En este sentido, el éxtasis constituye una transposición que sitúa a un elemento fuera de su lugar o contexto habitual. Ahora bien, el director ruso es plenamente

consciente de los diferentes niveles de significación del término éxtasis y de la relación de lo extático con estados psicofísicos como la embriaguez, el sueño, la locura y el trance religioso, especialmente porque en todos los casos comportan una suspensión del estado de consciencia ordinario. Tal como clarifica Eisenstein en un ensayo pormenorizado sobre la figura de El Greco, su definición de éxtasis “engloba todas las formas del estado extático, entre las cuales el éxtasis religioso no es más que un islote específico en medio de un mar que incluye también la histeria, el orgasmo y toda serie de fenómenos” (cit. en Molina Barea 78).

No es casual que Eisenstein aborde el tema del éxtasis en un ensayo consagrado al Greco, puesto que el director ruso identifica al pintor cretense como un autor extático por emplear figuras estilizadas y arrebatadas en cuadros que resultarían, asimismo, precursores del montaje cinematográfico. A este respecto, María del Carmen Molina Barea nos recuerda que el cineasta ruso atribuye esa “voluntad de montaje” del Greco en parte a la tendencia de dicho pintor a sacar los elementos de sus obras pictóricas “de su estado habitual” (78).

Eisenstein se refiere a dos paisajes del pintor para ejemplificar esa transposición. El primero es *Vista de Toledo* (ca. 1599-1600), cuadro en el que se representa la ciudad castellana bajo una tormenta, y el segundo es *Vista y plano de Toledo* (1608). El director ruso analiza este último lienzo en su ensayo “Montaje vertical” (1940) y lo pone como ejemplo de una representación que no es el resultado de un único punto de vista sino de la combinación de varios. Así, el Greco se toma la libertad de *deconstruir* la ciudad y reorganizarla por medio de una síntesis de perspectivas que generan una imagen imposible. Este *montaje* de elementos se da igualmente en *Vista de Toledo*, aunque lo que a Eisenstein más le llama la atención de este otro cuadro es, sobre todo, la disolución extática del artista en lo que en apariencia es sólo un paisaje de Toledo: “the subjective, ecstatic dissolution of him in the apparently ‘objective’ landscape” (*Nonindifferent* 120).

En cualquier caso, estas dos pinturas no serían los únicos ejemplos en los que Eisenstein se basaría para calificar al Greco de precursor del montaje cinematográfico. El análisis de otro lienzo, *El martirio de San Mauricio y la legión tebana* (1580-82), revela una nueva transposición que esta vez no sería espacial sino de índole temporal. En efecto, esta obra representa simultáneamente varias escenas en la vida de San Mauricio, aunque son distribuidas en un orden secuencial, de manera que los eventos en primer plano son anteriores cronológicamente a los que aparecen representados al fondo. A esta distribución sucesiva de acontecimientos en una misma imagen el director ruso la denomina “procedimiento de descomposición

simultánea de una acción en fases separadas en el tiempo” (cit. en Molina Barea 77).

Es justamente ese tipo de distribución el que permite a Eisenstein señalar al pintor cretense como precursor del montaje cinematográfico (77). Sin embargo, la dimensión extática de El Greco no sería exclusivamente resultado de incorporar estas técnicas de *montaje*. Para Eisenstein, residiría también en la propia composición y, de manera particular, en la representación distorsionada y contorsionada de las figuras que reproduce en sus cuadros. Y es que la intensa y desbordante expresividad de los personajes en línea con sus músculos en tensión y el arqueamiento de sus cuerpos emulan el aspecto físico de los sujetos en éxtasis. Además, la característica distensión vertical o alargamiento de los cuerpos de El Greco – que Val del Omar observará también en el escultor Alonso Berruguete – parecen acercar a los protagonistas de sus cuadros más al cielo que a la tierra. Asociándola a un efecto de ensoñación o alucinación, Eisenstein trata de lograr esa distorsión mediante el uso del objetivo angular de 28 mm. Marta Piñol Lloret afirma a este respecto que “según el director las composiciones del Greco tenían una estructura pareja a la que proporciona este tipo de objetivo, el cual, a su entender, era el objetivo extático por excelencia” (419).

Val del Omar comparte con Eisenstein tanto el interés por las pinturas del Greco como por las técnicas de montaje, los juegos de luces y colores o la distorsión mediante angulares y los entiende asimismo como fórmulas para provocar un efecto extático en el público, a juzgar por las técnicas y tecnologías que aplica a su filmografía. Al cineasta granadino tampoco le pasa desapercibida la “distensión vertical” de las figuras del Greco, que interpreta – al igual que Eisenstein – como un intento de representar gráficamente el desbordamiento extático.

LOS ROSTROS AURÁTICOS DE BENJAMIN

El concepto de éxtasis propuesto por Eisenstein engarza, por otro lado, con una visión moderna de lo extático, desprovista de contenido y finalidad religiosa. Una desacralización que también encontramos en el ensayo “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia” (1929), de Walter Benjamin. Allí, el filósofo alemán acuña precisamente el concepto de “iluminación profana” para referirse a un estado capaz de conducir a una revelación, visión o intuición capaz de trascender el plano convencional de la realidad. La “iluminación profana”, en tanto que éxtasis, es una experiencia atemporal o, al menos, una que se descuelga del tiempo cronológico para ubicarse en el *aquí y ahora*.

Por otro lado, para Benjamin, la figura humana y, en especial, los rostros de las viejas fotografías son los únicos contenidos reproducidos mecánicamente capaces de retener la dimensión aurática: “En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana” (“La obra” 31). Debe recordarse que, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935), el filósofo alemán define el aura como aquello original, singular e irrepetible. Allí, Benjamin también advierte que los modernos medios mecánicos de reproducción, como la fotografía o el cine, no consiguen retener el aura de los objetos que capturan, con la comentada excepción de la reproducción de rostros humanos.

La naturaleza distintiva que tienen para Benjamin los rostros humanos capturados fotográficamente coincide con el interés de Val del Omar por captar las expresiones faciales de las personas mientras asisten a sesiones colectivas de cine. En efecto, a fin de documentar el trabajo de las Misiones pedagógicas de la 2ª República española, el director español fotografió las caras iluminadas del público asistiendo, en su gran mayoría por primera vez, a una proyección cinematográfica. Explica Gubern que las fotos que el director español tomó de ese público, sencillo y fascinado al mirar por primera vez el prodigio del cine, lograron captar todo un registro de emociones que iban desde el asombro, la fascinación o el gozo hasta la ensoñación, la carcajada y el susto (23). La oportunidad de ver de primera mano cómo, en su éxtasis cinematográfico, los espectadores lograban abandonar su aislamiento individual y reconectarse con el resto del grupo fue probablemente uno de los detonantes para que Val del Omar acabara asumiendo que la misión de todo cineasta debe ser la de provocar, a través de su cine, la comunión de la humanidad. De ahí que el propio director, en su artículo “Meca-mística del cine” (1961), afirme que es “obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo” (Val del Omar 281).

LA MECA-MÍSTICA

La referencia específica a la magia en la frase de Val del Omar citada anteriormente sitúa al cineasta granadino dentro de la órbita de autores como Eisenstein, Benjamin, Epstein o Balázs, y de las ideas que conforman lo que Moore ha venido a denominar “Teoría salvaje”. Los pensadores agrupados bajo el paraguas de esta noción interpretan justamente el cine como un acto mágico capaz, por un lado, de superar las limitaciones expresivas del lenguaje conceptual y, por otro, de devolver al ser humano a un estadio prelingüístico en donde la intuición y tactilidad resultan esenciales para conocer y constatar la materialidad del mundo. A este

respecto, afirma Moore que, en las primeras teorías surgidas sobre el cine, el lenguaje conceptual que se había consolidado en el mundo moderno era visto como “an impoverished expressive form whose arbitrariness and imprecision could be overcome by the moving picture. The space between the world and the thing is not arbitrary but magical” (7). En base a esto, el cine sería el revulsivo capaz de librar al ser humano de la apatía sensorial en que lo han sumido los tiempos modernos y los entornos urbanos, sobresaturados de estímulos.

En línea con dichas posibilidades, Val del Omar delimita en “Mecánica del cine” dos caminos distintos para el cine. El primero estaría consagrado a transferir al público el goce experimentado por el propio cineasta en el acto de la creación cinematográfica: “El espectador de cualquier edad nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro, para que le contagiemos nuestro goce, para que sensibilicemos su conciencia” (Val del Omar 282). El segundo camino, por el contrario, estaría orientado a un objetivo mercantilista, que pervertiría las posibilidades transcendentales del séptimo arte y lo convertiría en un mero espectáculo.

En último término, la comunión que busca el primer modelo cinematográfico se contrapone a la alienación y masificación de la segunda fórmula cinematográfica. Ahora bien, para Val del Omar, no es el medio sino el propio cineasta quien determina qué tipo de cine quiere hacer. El séptimo arte es, en este sentido, un mecanismo neutro. Así lo manifiesta en su artículo “Desbordamiento apanorámico de la imagen” (1957), en donde señala que “[l]a máquina del cine es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar” (Val del Omar 138). Al argumentar que las causas de la alienación de los espectadores (o de las masas) no se basan tanto en las características intrínsecas del cinematógrafo sino más bien en el uso que de él se hace, Val del Omar se opone a la interpretación que Benjamin hace de dicho medio. Y pese a ello, los efectos de la experiencia aurática – que, según el pensador alemán, se refleja no sólo en la obra de arte sino también en eventos o en experiencias originales e irrepetibles – están implícitamente presentes en lo que el director granadino espera provocar a través del medio cinematográfico.¹ Parece razonable en consecuencia argumentar, como lo hace Javier Ortiz-Echagüe en su ensayo “El Sputnik y el Cuerpo Místico”, que Val del Omar se marca como objetivo lograr un espectáculo “aurático” en la sala de exhibición cinematográfica:

Val del Omar se propuso conseguir, precisamente en la sala de exhibición cinematográfica, un espectáculo “aurático”, aunque no lo llamase con ese nombre. El término más parecido al “aura” que se puede encontrar en los escritos de Val del

Omar sería el “duende”, un concepto acuñado por Federico García Lorca para definir lo que sucede cuando un artista actúa con un “verdadero estilo vivo”, procedente de lo más profundo, de la “cultura de la sangre”. (277-78)

Es cierto que, como postula Ortiz-Echagüe, el propio contexto cultural de Val del Omar lo acerca más a pensar en términos de “duende” que de “aura”, pero ambas nociones remiten a un mismo momento singular en el que las categorías espacio-temporales se diluyen, al igual que lo hacen los límites individuales de quien experimenta el evento. Las similitudes entre la experiencia del aura, la iluminación profana y el desbordamiento que se produce en el individuo poseído por el duende son notorias, si bien el éxtasis que Val del Omar espera del cine es descrito a veces con una terminología religiosa que se aleja por momentos de la perspectiva profana de Benjamin. Pese a ello, que la teoría extática de Val del Omar no sigue los cánones tradicionales del misticismo religioso católico quizá ya lo pone de manifiesto el hecho mismo de que dicho director quiera provocar el arrebatación por medios mecánicos.

No debe sorprendernos, en este sentido, que uno de los conceptos clave de su teoría sea el de la “meca-mística”. Sáenz de Buruaga sostiene que Val del Omar maneja tal concepto desde los años 30 pero que es en el período comprendido entre finales de los años 50 y los 70 cuando le imprime a esa noción su forma definitiva (Sáenz de Buruaga y Val del Omar 186). De hecho, primero aparece el término “meta-mística” y, ya en los años 50, Val del Omar introduce el de “meca-mística”. Eso sí, de acuerdo con Ortiz-Echagüe, esos dos conceptos no serían esencialmente distintos, sino que aportarían matices específicos dentro de la misma teoría mística del cineasta (Val del Omar 269).

En todo caso, Val del Omar acuña el término “meca-mística” para reiterar que la tecnología del cine debe estar al servicio de una finalidad extática y que no se puede permitir que la tecnología se convierta en fin por sí misma. En su presentación “Dilema y poder” (1961), el cineasta alude precisamente a los peligros de que el cine se deje dominar por la tecnología y pierda en consecuencia su “objetivo conmocional”: “La verdad es que muchos de nosotros vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros”. De ahí que abogue por una conciencia meca-mística que tome las riendas de la mecánica: “Hay que montar sobre las máquinas, y esto sólo se logra desde una posición mental meca-mística” (Val del Omar 159).

Curiosamente el empeño, por parte del cineasta granadino, de combinar mística y tecnología recuerda al objetivo que se marca la filosofía de Henri Bergson. Como puede comprobarse, entre otros pasajes, en el

capítulo 4 (titulado “Observaciones finales. MECÁNICA y MÍSTICA”) de su libro *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932), el pensador francés apela a un misticismo de nuevo cuño que, ayudado de la intuición y de la tecnología, permita a la especie humana alcanzar un nuevo peldaño evolutivo, regido por el amor universal:

Agreguemos que el cuerpo agrandado espera un suplemento de alma, y que la mecánica exigiría una mística. Los orígenes de esta mecánica son tal vez más místicos de lo que pudiera creerse, y no volverá a encontrar su dirección verdadera, ni rendirá servicios proporcionados a su poder, más que si la humanidad, a quien ha encorvado todavía más sobre la tierra, llega, gracias a ella, a enderezarse y a mirar al cielo. (Bergson 297)

Para Bergson, que la mecánica requiera una mística responde a la necesidad de no caer en el reduccionismo materialista del positivismo, desde el que se habría negado la dimensión espiritual (o metafísica) de la realidad. Solo la combinación del conocimiento intelectual con otro de carácter intuitivo (como el adquirido por medio de la experiencia mística) puede asegurar lo que, para el filósofo francés, es el principal objetivo del ser humano: acceder a lo absoluto.

Esa misma intención se reitera en Val del Omar en un collage sobre cartulina roja sin fecha (probablemente de los años 70) titulado “Meca Mística: mecánica invisible”. En dicho montaje se puede leer, entre otras, la siguiente proclama:

POR AMOR queremos contagiar nuestro gozo
derramar nuestros descubrimientos
encender en nuestros semejantes nuestro propio fuego
dar a Luz
transitar conectando a todo el mundo en la UNIDAD. (Sáenz de Buruaga y Val del Omar 402)

Val del Omar considera que la tendencia más profunda del individuo es el anhelo por recuperar una supuesta unidad primigenia con el resto de la humanidad y con el mundo. En este sentido, las sesiones cinematográficas en las que múltiples individuos coincidían y vibraban al unísono con el espectáculo lumínico que se desplegaba frente a ellos proporcionaban un atisbo de aquella unidad perdida. Así mismo, hay en los planteamientos teóricos y artísticos del cineasta granadino la intención de retornar a un presunto ser humano original, orgánico y corporal, cuyas sensaciones aún

no habrían sido deformadas por las estructuras cognitivas racionales. Para sortear las barreras racionales y facilitar, de esa manera, la llegada del arrebató místico, el director busca provocar con su cine una suerte de *shock* o estremecimiento en el espectador. Losada afirma a este respecto que Val del Omar “proposes to use the technology of the cinema as a mystical medium with which to shock the spectator out of an anaesthetized modern condition” (102). El *shock* supondría liberar al espectador de un estado de conciencia automatizado que mantiene adormecidos tanto sus sentidos como su capacidad para captar plenamente el mundo que le rodea.

EL EFECTO DE EXTRAÑAMIENTO

Resulta inevitable la comparación de esta idea del *shock* con la noción de desfamiliarización o extrañamiento (*ostranenie*) de Viktor Shklovsky.² En el manifiesto formalista “Art as Technique” (1917), el autor ruso constata que la percepción deviene automática a fin de reducir el esfuerzo que conlleva la propia percepción del mundo, pero ello implica un sacrificio de todo lo que no se ajusta a los moldes más habituales y, en último término, limita las posibilidades de ser del individuo. Así, para Shklovsky, el propósito del arte sería contrarrestar esa captación automatizada del mundo haciendo que los objetos se nos presenten como nuevos y extraños:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important.* (12)

Por su parte, Artaud está convencido de que el cine es el medio idóneo para lograr el efecto de extrañamiento al que se refiere Shklovsky. De ahí que, en su ensayo “Sorcery and Cinema” (1927), sostenga que todos los objetos o eventos filmados, incluidos los más modestos, adquieren un significado y una luminosidad singulares tras ser capturados por el objetivo: “Because cinema isolates objects, it gives them a life which is separated and which becomes more and more independent as it detaches itself from the banal sense of objects” (Artaud, “Sorcery” 37).

Béla Balázs y Jean Epstein (dos de los autores vinculados a la “Teoría Salvaje” de Moore) se pronuncian al respecto de la capacidad desfamiliarizadora del cine en términos similares. Balázs, por un lado, destaca la habilidad de la cámara cinematográfica para desvelar nuevas realidades hasta entonces ocultas a nuestros sentidos y, muy

particularmente, para mostrar realidades conocidas de forma innovadora: "cinema's uniqueness comes only secondarily from the new, 'other things' shown; instead, he says here that the way they were shown was the key innovation" (Moore 64). Por su parte, Epstein considera que el cine rescata los objetos de la irrelevancia que les asigna el mundo convencional: "[t]hose lives it creates, by summoning objects out of the shadows of indifference into the light of dramatic concern, have little in common with human life" (295). Además, dicho autor ve al cineasta como una especie de brujo moderno puesto que, como aquel, es capaz de otorgar un estatus sagrado a objetos hasta entonces ordinarios (295).

En "Óptica biónica energética *ciclo-tactil*" (1971-74), Val del Omar también coincide con Shklovsky al sostener que nuestra percepción está condicionada por toda una suerte de automatismos: "[n]os encontramos sumergidos en una atmósfera de automatismos fisiológicos que es lógico no percibamos" (150). A su vez, el director granadino parece igualmente concordar con Artaud, Balázs y Epstein a la hora de observar la habilidad del cine para convertir lo ordinario en algo extraordinario. Así, abordando cuestiones de recepción en su ponencia "Meridiano del color de España" (1959), llega a afirmar que "[t]odo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario, y lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano" (119).

Volviendo a Artaud y a su mencionado ensayo "Sorcery and Cinema", cabe señalar que este autor apunta a su vez a la necesidad de cultivar un cine capaz de recrear y proporcionar la "atmósfera de trance" necesaria para predisponer al público a toda una serie de revelaciones. En su opinión, dicha "atmósfera" sería equivalente a una intoxicación física que le permitiría al cine establecer una comunicación directa con el cerebro del espectador: "There is in cinema, a kind of physical intoxication, which communicates the movement of images directly to the brain. The mind is set into upheaval, beyond all representation ... The cinema essentially reveals an occult life and puts us into direct contact with it" (Artaud, "Sorcery" 38).

Más adelante, Artaud le reclamará al teatro lo mismo que le exige al cine. A este respecto, en *The Theater and Its Double* (1938) el autor francés aboga por un tipo de artes escénicas que busque con premeditación un *shock* lo suficientemente abrupto e intenso como para despertar en los espectadores un estado perceptivo más profundo y agudo o, en otras palabras, un *shock* lo suficientemente terapéutico como para revivir sus facultades mentales (*Theater* 84). En el segundo manifiesto del "Teatro de la crueldad", Artaud sostiene que la habilidad del teatro para despertar en el espectador tales estados se fundamenta en la atracción humana por los

momentos límite, por las experiencias más intensas de nuestra existencia: “Admittedly or not, conscious or unconscious, the poetic state, a transcendent experience of life, is what the public is fundamentally seeking through love, crime, drugs, war, or insurrection” (*Theater* 122). El amor, la transgresión de las normas y leyes, los estados inducidos por ciertas sustancias embriagantes, el peligro de muerte... son todas ellas experiencias críticas porque requieren nuestra completa atención y suspenden el diálogo mental que nos impide estar presentes en el aquí y el ahora. Es por ello que dichas situaciones tienen el poder de emplazar al ser humano en el mismo estado extático que tanto Artaud como Val del Omar quieren inducir en el público. Ahora bien, el francés considera que la forma más efectiva de lograr impactar a los espectadores es mediante la incorporación de imágenes de violencia física en sus obras (de ahí el concepto de “crueldad”):

[A] theater in which violent physical images crush and hypnotize the sensibility of the spectator seized by the theater as by a whirlwind of higher forces. A theater which, abandoning psychology, recounts the extraordinary, stages natural conflicts, natural and subtle forces, and presents itself first of all as an exceptional power of redirection. (Artaud, *Theater* 82-83)

Para Val del Omar, sin embargo, no todo vale para conmocionar al público. El director español tiene claro que el tipo de trance que quiere trasladar a sus espectadores debe conducir al amor fraternal, con lo que las situaciones violentas no parecen ser, en este caso, el catalizador ideal de la experiencia extática. Las imágenes poéticas que buscan la belleza, en cambio, sí juegan un papel importante. Debemos recordar que en su entrevista para el semanario *La Pantalla*, del 30 de septiembre de 1928, Val del Omar vincula platónicamente verdad, belleza y bien: “Las columnas básicas de toda manifestación de arte, incluso, desde luego, la cinematografía, son la verdad y la belleza ... A través del amor y del conocimiento, la verdad y la belleza se van uniendo hasta formar en Dios un único bien” (96). Aun así, debe reconocerse una cierta violencia audiovisual en sus cortometrajes, no sólo porque abundan en ellos los motivos como las tumbas, las calaveras, las imágenes de figuras tensionadas o los primeros planos de rostros inmersos en el dolor que precede al éxtasis, sino también porque la discontinuidad narrativa, el montaje aparentemente disociativo, las ópticas distorsionadoras y la agresividad de la iluminación pulsional obligan al espectador a salir de su zona de confort y a enfrentarse a unas secuencias cuyo sentido parece haberse suspendido.

EL TRÍPTICO DE VAL DEL OMAR

A pesar de que su obra fílmica incluye otros títulos, lo cierto es que el proyecto cinematográfico con el que Val del Omar planea llevar al público al éxtasis es su *Tríptico elemental de España*. Las tres películas que lo conforman – *Acariño galaico* (1961-1982), *Fuego en Castilla* (1958-61) y *Aguaespejo granadino* (1953-1955) – fueron rodadas en orden inverso al que debían mostrarse. Pero antes de pasar a examinar cada una de ellas con más detalle es necesario mencionar el doble sentido del término “elemental” incluido en el título del *Tríptico* que, por un lado, estaría relacionado con la noción de *elemento* natural primigenio o generador. Dicho sentido remitiría a los filósofos griegos presocráticos y su búsqueda de la materia (o materias) *prima(s)* a partir de la(s) que habría surgido el resto de la creación. Por otro lado, “elemental” sería también una referencia a lo primitivo, un término que Val del Omar habitualmente contrapone a la civilización y de la sociedad de consumo y que asocia con lo esencial o lo auténtico.

El primero de los sentidos del término “elemental” aparece ya inscrito en la propia estructura del proyecto al ser ordenado en base a tres *materias primas* o elementos primigenios. Val del Omar planeó empezar su tríptico con el barro gallego, siguiendo con el fuego castellano y culminando con el aguaespejo granadino, aunque en los últimos años de su vida el autor decidió sumar al proyecto un prólogo o “vórtice”, titulado *Ojalá*, en el que comenzó a trabajar poco antes de morir pero que nunca llegó a filmar.

Asimismo, los tres episodios visualizados en el orden anteriormente mencionado (partiendo del barro para finalizar en el agua) son una metáfora de las etapas purificadoras de la vía mística, que partiría del material más denso y turbio para culminar, después del tormento del fuego, en el agua más fluida y cristalina. A este respecto, Losada recuerda que dicho orden representa las etapas místicas por las que, según San Juan de la Cruz, pasaría el alma hasta reunirse definitivamente con el Amado (106). Así pues, dado que el orden previsto por el director granadino comienza con *Acariño galaico*, empecaremos con este film un estudio más pormenorizado de los tres títulos con los que Val del Omar trata de llevar a la práctica su proyecto de cine extático.

ACARIÑO GALAICO [DE BARRO]

En 1961, Val del Omar viaja a Ourense para rodar *Acariño galaico* [*De Barro*], la tercera parte de su *Tríptico* (o la primera parte, si consideramos el orden de visionado). Si bien la película *Acariño galaico* comenzó a filmarse ese

mismo año, la muerte del director en un accidente automovilístico en 1982 dejó su edición inconclusa. En 1995, Javier Codesal, por encargo de la Filmoteca de Andalucía, reconstruyó y completó el film a partir del montaje y la sonorización que Val del Omar había perfilado, aunque con significativos añadidos propios (especialmente en el apartado de la banda sonora).

Tal como detalla Gubern, si bien inicialmente el viento tenía que ser el sustrato elemental para complementar al fuego y al agua de las otras dos entregas, el encuentro del cineasta con el escultor gallego Arturo Baltar, que elaboraba sus obras con arcilla, reconduce hacia el barro el material representativo de esta etapa mística (85). La perspectiva cristiana de lo material como algo perecedero (y, en último término, como un obstáculo para el desarrollo espiritual) parece comunicarse en este film a través del tono lúgubre que imprime el uso exclusivo de la fotografía en blanco y negro (a veces incluso proyectada en negativo), así como la presencia de iconografía relacionada con la muerte, ya se trate de planos de tumbas o de relieves de calaveras esculpidas en panteones. Hay algunas escenas de colectivos celebrando procesiones, así como imágenes con alto contenido simbólico como planos de relojes, sugiriendo el inexorable paso del tiempo, o tomas de animales considerados impuros por la Biblia, como ranas o anguilas, versión acuática de la serpiente. Por otro lado, la aparición del propio escultor Arturo Baltar en el film, embadurnado de barro de pies a cabeza, no solo equipara la imagen humana con las de las esculturas y relieves incluidos en el film, sino que nos remite a antiguas mitologías en las que el ser humano es creado por los dioses o figuras semi-divinas a partir del barro. En diversas ocasiones, el escultor aparece acostado y con los ojos cerrados en un entorno natural bucólico, como si estuviera soñando las imágenes que se van intercalando. Abundan a la vez tomas en primer plano de Baltar donde el fango del rostro acentúa el contraste con los ojos abiertos, que miran a través de una rendija un mundo que se despliega. De hecho, los ojos desempeñan un papel crítico en todo el film dado que abundan primerísimos primeros planos centrados en ellos. Es más, Val del Omar establece una comparación (quizá incluso una vinculación) entre el ojo humano y el ojo divino representado gráficamente dentro de un triángulo. De todas formas, los planos detalle del órgano de la visión no es el único recurso empleado en el film para resaltar la importancia de la mirada. Así, por ejemplo, en un plano en que muestra un grupo de cuatro mujeres jóvenes en un balcón, tres de ellas aparecen observando fijamente un evento extradiagético, mientras que la cuarta interpela al espectador mirando directamente a la cámara (*Acariño* 00:22:24). Cuando se muestra todo el

rostro de una persona, la boca también adquiere importancia y el modelo o bien aparece con la boca abierta o la va abriendo progresivamente. Esa abertura puede ser resultado incluso de la iluminación pulsional que, aplicada tanto a los rostros humanos como a las esculturas de barro, crea la impresión de que la boca se mueve. Uno de los ejemplos más claros de ello es el retrato teresiano de una mujer ataviada con una capa (00:22:17). Su mirada perdida junto al efecto desfamiliarizador de la luz pulsional que desencaja su boca entreabierta durante el trance, parecen querer comunicar la idea de que la naturaleza extática del ser humano está íntimamente ligada a su dimensión material. Tal como afirma Muguero, la boca abierta está íntimamente ligada a la expiración del alma y al soplo divino durante el trance (178-79).

Por otro lado, los patrones geométricos emulando hojas y otros motivos florales que Val del Omar proyecta sobre muchos de esos rostros subrayan la relevancia de la naturaleza en el film. De hecho, en toda la obra se establece una oposición binaria entre lo natural y lo artificial, entre lo vivo y lo muerto, entre aquello que se encuentra en movimiento (ex-stasis) y lo estático (stasis). Planos como los que muestran calaveras esculpidas sobre losas de sepulcros contrastan con las plantas y flores que las circundan, mecidas por el viento en una suerte de vaivén vital. Son imágenes que remitirían al viejo motivo clásico del *memento mori*, donde la vanidad humana queda en entredicho por la inexorabilidad de la muerte. De todas formas, Val del Omar va más allá y traslada esa oposición entre lo natural y lo superfluo al ámbito religioso y social, oponiendo a la religión institucionalizada una especie de culto por la naturaleza. Elixabete Ansa Goicoechea argumenta a este respecto que el *Tríptico* propone “una mística universal que paradójicamente consigue desafiar tanto el discurso católico del régimen como los procesos de modernización que éste impulsa” (486). E Isaac García Guerrero advierte, por su parte, que Val del Omar contrapone al nacionalcatolicismo – ferviente aliado de la dictadura franquista – una fe natural directa, libre de cualquier mediación (88). *Acariño galaico*, como parte del *Tríptico*, manifiesta igualmente esa oposición de una forma, si cabe, más explícita que las otras dos entregas de la trilogía. Sirva de ejemplo el plano en el que aparece una mujer de espaldas en una iglesia. Un *zoom in* inicial recoge el movimiento de dicha persona situando su mano sobre una columna ornamental. A continuación, le sigue un movimiento panorámico vertical que recorre la columna de forma ascendente. Antes de alcanzar el capitel, se inserta otro plano en el que aparece el escultor en un plano entero picado emplazando sus manos sobre un tronco para dar paso a continuación a otro inserto del plano anterior en el que la panorámica vertical continúa

hasta desembocar en la representación escultórica de Cristo que la corona (*Acariño* 00:10:54-00:11:14). Aunque los gestos de la mujer y los del escultor son equivalentes, el material pétreo y frío de la columna contrasta con la materia viva y orgánica del tronco. Similar oposición se establece entre las esculturas de piedra que adornan los edificios o los retablos grabados en materiales nobles de la religión institucional y las figuras de barro que, por su modestia, remiten a una fe que se mantiene al margen del poder y la ostentación y que establece una íntima relación con lo natural. Recuperando a Bergson, cabe señalar que el filósofo del *élan vital* ya distinguía dos formas puras de religión que reproducen las características del binomio planteado aquí por Val del Omar. Así, para el filósofo francés, existiría una religión “estática”, articulada en base a las exigencias sociales, y una religión “dinámica” que manifestaría a través de la experiencia mística. Bergson asimismo considera que la conciencia humana actual comparte un sustrato común con la de los seres humanos primitivos. Dicho sustrato, además, estaría asociado con lo natural y que contrastaría con los contenidos, normas y patrones sociales depositados por la educación, las diversas instituciones y el lenguaje o, lo que es lo mismo, elementos artificiales y ajenos a la naturaleza humana. Tal como explica Pedro Chacón, “el bergsonismo concibe la relación de ‘lo artificial’, sobrevenido al género humano en su historia, con ‘lo natural’ como una superposición o recubrimiento que podría ser levantado” (411). Por consiguiente, una vez distinguido lo que es esencial (o *elemental*) de aquello que no lo es, el siguiente paso consistirá en depurar lo espurio de la conciencia humana. Para tal fin, tanto Bergson como Val del Omar depositarán sus esperanzas en el efecto *transgresor* de la experiencia mística.

El papel de la naturaleza en *Acariño galaico* nos remite, asimismo, a las creencias animistas de ciertas culturas ancestrales por las que se consideraba que todos los seres compartían una forma de *ánima* que los interconectaba. Así, además del plano material, los seres humanos podían comunicarse con el resto de los seres orgánicos en la dimensión espiritual, siendo el chamán el personaje habitualmente designado por la comunidad para establecer un puente entre ambos mundos. Cabe señalar que las referencias directas a las comunidades ancestrales abundan más en *Aguaespejo granadino* que no en el film que nos ocupa ahora, lo que no impide que en *Acariño galaico* se destaque la conexión privilegiada con la naturaleza de la que hacían gala tales comunidades. En cualquier caso, Val del Omar se une a los teóricos y directores de la “Teoría Salvaje” en esa búsqueda de lo más primitivo y esencial en cada uno de nosotros.

FUEGO EN CASTILLA

El rodaje de *Fuego en Castilla*, la segunda entrega del tríptico, se inicia en 1958 y concluye en 1960. Val del Omar pasa cerca de dos años en Valladolid, rodando entre otros lugares en el Museo Nacional de Escultura Religiosa. La película se abre con un texto impreso atribuido a Federico García Lorca que reza así: “En España, cada primavera viene la muerte y levanta las cortinas” (*Fuego* 00:00:01-00:00:34). Tal como apunta Sáenz de Buruaga, la cita podría ser una recreación libre de un texto de la conferencia “Juego y teoría del duende” (Saénz de Buruaga 193): “En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan” (García Lorca, *Conferencias* 99). Es interesante comparar, por otra parte, el carácter lúgubre que recrea esta entrada con el tono optimista de la voz en *off* que puede escucharse en los minutos finales del film, donde se subvierte la atmósfera tétrica inicial: “La muerte es sólo una palabra que 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” (*Fuego* 00:15:47-00:16:12). Desde esta perspectiva, *Fuego en Castilla* constituye un proceso de ascesis que conduce a una muerte ritual como paso previo inevitable para acceder al nivel en que tiene lugar la fusión con la divinidad. Y sin abandonar aún el ámbito de los textos en pantalla, después de la cita lorquiana y del nombre del film aparece un segundo y enigmático título (“Tactilvisión del páramo del espanto”) y, tras éste, una especie de subtítulo que complementa al anterior y que reza así: “Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”.

Deleuze y Guattari explican en *Mil mesetas* que las funciones del ojo no se restringen a una captación meramente óptica de imágenes y, en base a ello, contraponen la “visión próxima” a la “visión alejada” y el “espacio háptico” al “espacio óptico”. El término “háptico” equivale a “táctil” pero los dos autores prefieren el primero porque “no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (Deleuze y Guattari 499). A su vez, cuando la visión es próxima “ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria” (501). Años antes de que Deleuze y Guattari abordaran esta cuestión, Val del Omar ya había argumentado en su ensayo “Teoría de la Visión Tactil” que la visión no es una facultad que empleamos simplemente para mirar un objeto, sino que con ella también *tocamos* o *palpamos* los objetos (113).³

Esta perspectiva concibe la visión no tanto como un sentido pasivo que se limita a recibir, sino como un órgano capaz de proyectarse y conformar

la visión *rascando* la realidad. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica y por ello el cineasta propone obtener el relieve de los objetos a partir no tanto de la óptica como de las condiciones lumínicas. Es por ello que Val del Omar añade en su ensayo “Cromatacto” (1967) que “[e]l tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión” (115).

A esto cabe añadir que las descripciones de Val del Omar referidas en “Teoría de la Visión Tactil” (y el empleo de la técnica de la Tactil-Visión) no solo se adelantan a Deleuze y Guattari, sino que presagian asimismo la formulación teórica de la visión háptica emprendida posteriormente por Laura U. Marks y Giuliana Bruno, entre otros autores. Así, en *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno se refiere a lo háptico como una función de la piel que proporciona un contacto recíproco entre nosotros y el mundo (6). Por su parte, Laura U. Marks distingue entre la visualidad óptica de la visualidad háptica en su libro *The Skin of the Film*. Allí, la autora nota que la visualidad óptica (o, incluso, escópica) refuerza la separación entre el sujeto que ve y el objeto observado. En cambio, la visualidad háptica busca moverse sobre la superficie de su objeto en vez de tratar de reproducir la sensación de profundidad:

Optical visibility depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze. (Marks 162)

Marks añade que en la mayoría de los procesos de visión se encuentran implicados ambos tipos de visualización en un movimiento dialéctico que va de lo lejano a lo cercano (163). Para la investigadora es obvio además que necesitamos los dos tipos de visión en nuestro día a día. Sin embargo, por muy necesaria que resulte la visualidad óptica para nuestros menesteres, lo que no resulta lícito es ignorar completamente otras formas de percibir el mundo, como la proporcionada por la visualidad háptica.

Val del Omar, a su vez, busca privilegiar la mirada háptica frente a la escópica en sus obras, ensayos y técnicas fílmicas. En el manuscrito sin fecha titulado “Idea clave”, el cineasta escribe, en este sentido, que no fueron sus ojos físicos sino una experiencia más cercana al acto de *palpar* los que le permitieron contemplar la cara de un Dios concebido en términos panteísticos: “Y eran mis ojos quienes habrían impedido verle la cara. Solo al

cruzar por los años palpé su existencia ... Mi Dios es el firme Firmamento, el mudo asiento de todos los temblores que hacen danzar al Universo. Mi Dios es El Tiempo” (Val del Omar 289). El autor aquí no solo está criticando un tipo de mirada que oculta más de lo que revela, sino apuntando igualmente a una forma de ver alternativa en la que la luz asume funciones táctiles.

Para el cineasta español, la visión táctil ha de producirse como consecuencia de una visión supernatural, y aquí entra el cine junto con el sistema ideado por él. Tal como afirma él mismo en “Cromatacto”: “[e]sta supervisión ha de provenir de una nueva iluminación *pulsatoria*. ... Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitanes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa ‘sensibilidad reactiva’” (Val del Omar 115-16). La luz pulsada no solo permite iluminar ciertas áreas de las estatuas a expensas de otras zonas que quedan en penumbra, sino que, además, proyecta patrones de luz que van recorriendo la superficie marmórea (Losada 109). Val del Omar desarrolla precisamente el sistema de Tactil-Visión, que proyecta haces de luz que discurren sobre el objeto, para sugerir al espectador la consistencia y textura que sentiríamos si empleáramos las yemas de nuestros dedos para tocarlo.

Moore destaca igualmente el rol central de la tactilidad en el cine *salvaje*, consagrado a producir un “shock” en el público: “The magic of cinema, its ability to touch you with no hands, elate you, shock you, though limited, ... is nonetheless a defining feature of the medium” (3). La misma autora se encarga, además, de establecer las similitudes entre dicho cine y las prácticas rituales del hechicero en base a su común interés por la tactilidad y el shock, entre otros recursos: “The practices of attraction, distraction, tactility, shock, and repetition not only are film’s stock-in-trade but also make for healing and sorcery” (11). La tactilidad permite evidenciar la materialidad de los objetos en pantalla y se extiende más allá del propio acto de tocar un objeto con nuestras manos. El resto de los sentidos (vista, oído, olfato) también incluirían una dimensión táctil que el cine inmersivo perseguido por Val del Omar lograría poner de relieve.

En *Fuego en Castilla*, el empleo de su sistema de Tactil-Visión en combinación con otros recursos tales como las rotaciones de objetos, los desplazamientos de cámara, la distorsión óptica de la imagen o los sonidos angustiantes le permiten a Val del Omar *imprimir movimiento* a las esculturas capturadas por el objetivo. Las estatuas de Alonso Berruguete y Juan de Juni conservadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid parecen adquirir vida propia y contornearse de dolor mientras miran a la cámara aterrorizadas. De hecho, Ansa Goicoechea destaca la capacidad de

los ángulos de cámara y el uso de la luz para resaltar lo siniestro de los ritos y la iconografía nacionalcatólicos y *desfamiliarizar* así una religión sancionada e impuesta por el poder: “la película propicia un montaje que des-familiariza o saca lo siniestro del ritual de la Semana Santa y de las estatuas consagradas al patrimonio nacional” (495).

En cualquier caso, la particular presencia fílmica de las esculturas de Berruguete, junto con los planos de detalle del lienzo *San Francisco en éxtasis* del Greco tienen su razón de ser en la tendencia de estos artistas a elongar las figuras humanas que representan. Esa “distensión vertical” es la metáfora de unos seres en éxtasis que se proyectan verticalmente hacia un plano transcendental (Val del Omar, “Óptica” 255). A su vez, la secuencia final del film (la única en todo el film donde se emplea el color para capturar las flores de un campo) parece arrojar un rayo de esperanza vislumbrando la puerta de acceso al jardín del tercer y último film del *Tríptico elemental de España*.

AGUAESPEJO GRANANDINO

Aunque se desarrolle plenamente en *Fuego en Castilla*, la Visión Táctil asoma también en forma de pulsaciones lumínicas en *Aguaespejo granandino*, proyecto de anteguerras que Val del Omar recupera en 1953 y concluye en 1955. Es sintomático que el film lleve por subtítulo *La gran Siquiriya*, haciendo referencia al Cante Jondo que para Lorca era una de las más misteriosas y extasiantes expresiones de la cultura andaluza. Subtitulado como “un corto ensayo audiovisual de plástica lírica”, no es de extrañar que Gubern sostenga que el primer impacto que produce esta película se deba a su soberbia calidad plástica: “Sus encuadres y composiciones hacen pensar en Flaherty y en Eisenstein, pero desborda sus fuentes al metaforizar el paisaje con analogías figurativas” (52). Efectivamente, junto a la utilización de recursos como el virado de la imagen a verde, las pixelizaciones, la iluminación por pulsaciones, la cámara lenta, o el rebobinado, Val del Omar emplea en este film imágenes dobles que recuerdan la técnica pictórica que Salvador Dalí aplicó en algunos de sus cuadros. Así, en *Aguaespejo granandino* se produce una concatenación entre la toma de una fuente con dos rostros en relieve y el plano de dos cuevas que se equiparan a las bocas-surtidor de los dos rostros de la imagen anterior y de las que sale un hombre. Esta imagen puede relacionarse asimismo sin dificultad con el mito de la caverna de Platón y, más concretamente, con el momento en el que el esclavo, liberado de sus ataduras, logra salir al exterior y descubrir la realidad que hasta entonces se le había ocultado.

En la introducción al libro de la exposición *Del éxtasis al arrebatado. Un recorrido por el cine experimental español*, se afirma que esas manipulaciones técnicas de la imagen y el sonido con las que experimenta Val del Omar deben entenderse como una forma de arte total que busca ante todo conmocionar al espectador (Hispano y Pinent 18). En la introducción se añade que el cine del granadino, al igual que cualquier otro ejemplo de cine experimental y vanguardista, no suele buscar un efecto ilusorio, sino concreto: “No es un cine hipnótico que busque nuestra suspensión perceptiva, bien al contrario: es una hipnosis que nos hace conscientes de nuestros sentidos sin ocultar el mecanismo que los ha despertado” (Hispano y Pinent 19).

Aparte de las imágenes dobles, otro mecanismo que pudiera estar orientado a despertar nuestros sentidos son las asociaciones. Una de las más reiteradas a lo largo de la película es la equiparación entre el agua y las nubes. El agua saltarina de los surtidores, la que fluye de las fuentes, la de los ríos... tiene su complemento en las nubes que pasan de forma acelerada por el cielo: todo parece participar de una danza cósmica, incluidas la luz y las sombras. Nuevamente, nos encontramos inmersos en una dialéctica donde lo que está en movimiento se opone a lo estático, incluida el agua estancada.

Esta sustancia, por otro lado, es el símbolo por excelencia de las corrientes místicas tradicionales cristiana e islámica, no sólo por ser fuente de vida sino por su estatus de materia primigenia sin forma. Y, a su vez, es el componente clave de los jardines árabes que adornaron en el pasado la Andalucía de Val del Omar. Tal como aquellos *hortus conclusus* eran una suerte de paraíso en la tierra, el *Aguaespejo granadino* de Val del Omar parece también recrear un espacio paradisíaco al que se accede tras la revelación mística. Muguero puntualiza precisamente que “*Aguaespejo* es principio y fin, película que funda y espera, jardín que aguarda la llegada, después de haber superado las etapas transfiguradoras del Tríptico y que finalmente nos permitirá ‘ver’. Esa es SU promesa, despertar la visión” (175). Llegar hasta el agua cristalina, especular, es cerrar un ciclo, es retornar a un punto de partida. Llegar al lugar prometido es retornar al espacio a partir del que el ser humano comenzó su viaje autoconsciente.

De todas formas, tal como sucede en las otras entregas del *Tríptico*, la noción de lo elemental no se circunscribe en *Aguaespejo granadino* exclusivamente al sentido de elemento material primigenio (en este caso concreto, el agua). Otros valores semánticos del término “elemental” tienen que ver nuevamente con la naturaleza en general y, en este film de forma especial, con una serie de pueblos primitivos que supuestamente retendrían

lo esencial del ser humano. Los herederos de esos pueblos ancestrales cuya conciencia colectiva no se ha visto contaminada en exceso por las reglas de conducta y los valores de la civilización son, en *Aguaespejo granadino*, los gitanos. García Guerrero reconoce en este sentido que en este film “parecen pervivir en algún grado en Val del Omar las discusiones en torno al gitano como un ser primitivo emparentado con la esencia de un pueblo” (79). Quizá el propio Federico García Lorca, citado libremente al inicio del film, influye en la esencialización operada en esta entrega del *Tríptico*. No puede pasar desapercibido que dicho escritor ya habría propuesto una visión idealizada de este colectivo. Así, en su conferencia “El cante jondo – Primitivo canto andaluz”, el poeta granadino se había referido a una era pretérita gobernada por un panteísmo magnificante en el que era posible capturar el halo imperceptible que conecta la totalidad de las cosas (García Lorca, *Obras* 209). El cante jondo, expresión genuina de los gitanos andaluces, sería un remanente de ese mítico período que García Lorca asociaría, a su vez, con la mítica civilización de Tartessos. La influencia de la concepción lorquiana del gitano en el film de Val del Omar explicaría los planos de este colectivo donde cantan y bailan, como el del niño que baila flamenco en un aparente estado de trance mientras que la mujer que lo acompaña marca el ritmo con las palmas (*Aguaespejo* 00:01:49-00:02:09). Al respecto de este mismo plano, García Guerrero añade que ejemplifica una visión ociosa del gitano que lo alejaría de la productividad exigida por la sociedad desarrollada: “Sus ocupaciones se reducen al cante y el baile. Ésta es la forma en la que los gitanos, madre e hijo, expresan sus sentimientos y, a juzgar por la indumentaria del niño que baila con los ojos cerrados y sin camisa, es una expresión cultural simple” (80). En efecto, Val del Omar representa a los gitanos como un colectivo primitivo, rural, sin las comodidades ni la sofisticación de la civilización urbana, pero, por lo mismo, en conexión directa con la naturaleza y con capacidad para acceder al trance colectivo a través de un arte con reminiscencias míticas. En este sentido, otros planos que servirían para atestiguar la sabiduría perenne supuestamente retenida por los gitanos serían las de los rostros de diversos niños cuya boca abierta y ojos extraviados parecerían indicar que se encuentran igualmente al borde del éxtasis.

Y de la misma forma que los rostros en éxtasis no son exclusivos de esta entrega del *Tríptico*, tampoco lo es el hecho de que en este film no se case con ninguna confesión en particular. Buena prueba de ello son las múltiples tomas de la Alhambra como símbolo de la intersección de las tres principales religiones monoteístas. E incluso estas confesiones deben competir con esa fe natural de substrato panteísta y animista que, en

Aguaespejo granadino, sigue estando presente por medio de las numerosas escenas de la naturaleza.

En el ensayo “Desbordamiento apanorámico de la imagen”, Val del Omar argumenta que es necesario emplear todos los recursos técnicos a nuestro alcance para lograr que el cine sea capaz de producir en el espectador sensaciones, emociones y sentimientos (136). Aunque, en último término, a lo que aspira Val del Omar es a “despertar la visión”, como Muguero señalaba acertadamente en la cita anteriormente referida. Una vez más, Val del Omar y los autores de la “teoría salvaje” coinciden en sus objetivos. Todos ellos persiguen producir un shock o éxtasis capaz de abrir al espectador a nuevas fórmulas de entender y contemplar el mundo. Es por esa razón que durante toda su vida Val del Omar no cesará en buscar soluciones técnicas que, como la Tactil-Visión, la Diafonía en el ámbito auditivo y el Desbordamiento apanorámico en el visual, tratan de ofrecer al público una nueva experiencia cinematográfica integral. Lo que ambiciona Val del Omar, en definitiva, es “fundar una neopercepción audiovisual, de alcance cinestésico e, incluso, fundadora de una nueva antropología espectral” (Gubern 76). Algo plenamente coherente con la afirmación, hecha en el transcurso de la entrevista concedida al semanario *La Pantalla* en 1928, de que el cine es el arte supremo de la experiencia. Una experiencia, por lo demás, que debe vivirse intensamente con todos los sentidos porque en eso consiste, al fin y al cabo, la experiencia mística: en un momento de intensidad tal que logra romper la cadena del tiempo y volverse eterno por un instante. La obra de Val del Omar se define, en este sentido, como una búsqueda constante de ese momento atemporal a través del cine.

University of North Carolina, Wilmington

NOTES

- 1 El aura no sólo se encuentra, dice Benjamin, en objetos emplazados en la historia, sino también en objetos o eventos naturales.
- 2 Críticos como Elixabete Ansa Goicoechea o Isaac García Guerrero ya han establecido esa conexión en los dos respectivos artículos citados en el presente ensayo.
- 3 Nótese que “Tactil” no lleva acento porque Val del Omar prefería escribir así dicha palabra.

WORKS CITED

- Acariño galaico*. Dir. José Val del Omar. *Val del Omar: Elemental de España*. Cameo, 2010.
- Aguaespejo granadino*. Dir. José Val del Omar. *Val del Omar: Elemental de España*. Cameo, 2010.
- ANSA GOICOECHEA, ELIXABETE. "Fuego en Castilla (1957-60): el cine espectral de José Val del Omar." *Revista de Estudios Hispánicos* 50.2 (2016): 485-507. Web.
- ARTAUD, ANTONIN. "Sorcery and Cinema." *The Screaming Body: Antonin Artaud: Film Projects, Drawing and Sound Recordings*. Ed. Stephen Barber. London: Creation, 2005. 37-39.
- . *The Theater and Its Double*. New York: Grove, 1994.
- BENJAMIN, WALTER. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 17-57.
- . "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *One-Way Street and Other Writings*. London: NLB, 1979. 225-39.
- BERGSON, HENRI. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Buenos Aires: Sudamericana, 1962.
- BONET, EUGENI. "Amar: Arder. Candentes cenizas de Val del Omar." *Trafic* 34 (2000). Web.
- BRUNO, GIULIANA. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.
- CHACÓN, PEDRO. "Mecánica y mística: La filosofía de la religión de H. Bergson." *Filosofía de la religión. Estudios y textos*. Ed. Manuel Fraijó. Madrid: Trotta, 1994. 403-17.
- DELEUZE, GILLES, Y FELIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- EISENSTEIN, SERGEI M. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Trans. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- EPSTEIN, JEAN. *Critical Essays and New Translations*. Ed. Sarah Keller y Jason N. Paul. Amsterdam: Amsterdam UP, 2012.
- Fuego en Castilla*. Dir. José Val del Omar. *Val del Omar: Elemental de España*. Cameo, 2010.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Conferencias*. Vol. I. Madrid: Alianza, 1984.
- . *Obras completas*. Vol 3. Madrid: Aguilar, 1986.

- GARCÍA GUERRERO, ISAAC. "Materialidad histórica como subversión en *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar." *Revista de Estudios Hispánicos* 51.1 (2017): 73-99. Web.
- GUBERN, ROMÁN. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- HISPANO, ANDRÉS, Y ANTONI PINENT, EDS. *Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español. 1957-2005*. Barcelona: Cameo, 2009.
- LOSADA, MATT. "San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The Technological Mysticism of José Val del Omar's *Tríptico elemental de España*." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 7.2 (2010): 101-15. Web.
- LLANO, RAFAEL. "El duende de la ascética castellana: *Fuego en Castilla*." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá* 197-206.
- MARKS, LAURA U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000.
- MOLINA BAREA, MARÍA DEL CARMEN. "Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis." *Escritura e Imagen* 13 (2017): 75-94. Web.
- MOORE, RACHEL O. *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Durham: Duke UP, 2000.
- MUGUIRO, CARLOS. "Jardines de la visión: *Aguaespejo granadino* y el avant-garden cinematográfico." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá* 174-83.
- ORTIZ-ECHAGÜE, JAVIER. "El Sputnik y el Cuerpo Místico." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá* 276-80.
- PIÑOL LLORET, MARTA. "La influencia del Greco en la producción cinematográfica de Sergei Eisenstein: una propuesta de análisis." *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Eds. Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos, y Elena Sainz Magaña. Cuenca: UCLM, 2016. 413-24. Web
- SÁENZ DE BURUAGA, GONZALO, ED. *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2002.
- SÁENZ DE BURUAGA, GONZALO, Y MARÍA JOSÉ VAL DEL OMAR, EDS. *Val del Omar sin Fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.
- SHKLOVSKY, VIKTOR. "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon, y Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 3-24.
- VAL DEL OMAR, JOSÉ. "Cromatacto." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá* 115-24.
- . "Desbordamiento apanorámico de la imagen." Val del Omar, *Escritos* 135-40.
- . "Dilema y poder." Val del Omar, *Escritos* 158-60.
- . "Engañoso espacio | Tiempo sin fin." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá*. 267-72.
- . "Entrevista en el semanario *La Pantalla*, 1928." Val del Omar, *Escritos* 95-98.
- . *Escritos de técnica, poética y mística*. Ed. Javier Ortiz-Echagüe. Madrid: La Central; Museo Nacional de Arte Reina Sofía; U de Navarra, 2010.
- . "Idea clave". Val del Omar, *Escritos* 289.

- . "Meca-mística del cine." Val del Omar, *Escritos* 281-83.
- . "Óptica biónica energética *ciclo-tactil*." Val del Omar, *Val del Omar. Más allá*. 254-57.
- . "Teoría de la Visión Tactil." Val del Omar, *Escritos*. 113-17.
- . *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Ed. Elena Duque. Buenos Aires: BAFICI, 2015.