

El pensamiento de José Val del Omar: claves de su *mecamística*.

M^a Ángeles JIMÉNEZ HERRERA

I. E. S. Federico García Lorca (Churriana de la Vega)

Correo electrónico: mjimenez@fibicc.org

Resumen: Con este artículo se propone un análisis del pensamiento de José Val del Omar a través de uno de los conceptos clave de su planteamiento intelectual. En el análisis revisamos la tradición filosófica en la que se enmarca lo que él denomina *mecamística* para la expresión de sus ideas a través del cine.

Palabras clave: José Val del Omar, cine, *mecamística*, técnica, instinto.

Abstract: In this article we propose an analysis of the philosophy of José Val del Omar, through one of the key concepts of his intellectual approach, through his cinema works. In the analysis we review the philosophical tradition in which he frames what he calls *mecamística* to express his ideas through the cinema.

Keywords: José Val del Omar, cinema, *mecamística*, technology, instinct.

1. INTRODUCCIÓN

José Val del Omar (Granada, 1904-Madrid, 1982), fue el creador más joven de la Generación del 27 y en el que se conjugaba de una forma más heterodoxa el realismo, la técnica y la mística. En 1921 viajó a París, donde consiguió la representación de los coches marca Buick para Granada, en una clara apuesta por la modernidad. Tras su primera película fallida, en 1925 se retiró a la Alpujarra para meditar. Allí se inició su interés por la mística oriental y la comprensión de la realidad y del prójimo.

Desde muy pronto tuvo una importante preocupación por la educación que, junto a la influencia de Manuel Bartolomé Cossío, le llevó a participar en las Misiones Pedagógicas entre 1933 y 1934, al igual que otros artistas o literatos como Luis Cernuda, Federico García Lorca o María Zambrano, donde realizó gran cantidad de fotos y documentales, perdidos la inmensa mayoría.

En 1935, al margen de las Misiones Pedagógicas, rodó en dos días *Vibración de Granada*, que es su primer paso hacia un cine experimental y lírico.

Cuando acaba la Guerra Civil, ya en Valencia y posteriormente en Madrid (donde residirá toda su vida) comienza a trabajar para distintas instituciones del régimen. Paralelamente empieza a desarrollar y patentar sus innovaciones técnicas, tales como la Diafonía, el Fara-Tacto, el Desbordamiento Apanorámico de la Imagen, el Objetivo de Ángulo Variable, entre otras muchas, que le servirán para materializar su pensamiento en el cine, como veremos más adelante.

Entre 1953 y 1962 emprende su *Tríptico Elemental de España*, formado por *Aguaespejo granadino* (1954), que tenía como tema el agua, *Fuego en Castilla* (1959), que estaba dedicado al fuego, y *Acaríño galaico*,

elemental que dejó inconcluso, dedicado al barro. En 1981 quiso añadir un 'vórtice' titulado *Ojalá* que daría un nuevo sentido al tríptico, pero que no llegó a realizar. Hay que señalar que en 1961 Val del Omar recibe el Premio de la Comisión superior Técnica del cine Francés por *Fuego en Castilla* en el Festival de Cannes. No obstante, este premio se contrapone a la gran cantidad de desaires oficiales y laberintos burocráticos que sufrió injustamente José Val del Omar y su obra, tanto películas como inventos técnicos, durante toda su vida.

Durante la década de los sesenta comienza progresivamente a centrarse en sus escritos, ocupando la *mecamística*¹ un lugar central en su pensamiento, al concebirla como la necesidad de que la técnica esté al servicio de la mística para poder acceder al misterio de lo real a través del cine. Así la define el propio autor: «Es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo. Es todavía más deseable que la magia sea la propia cristalización de la sustancia-motivo» (2010: 281).

A partir de 1977 Val del Omar empieza montar su laboratorio P.L.A.T. (Picto Lumínica Audio Táctil) en el que desarrollará sus últimos proyectos como la *Óptica Biónica*. En la última etapa de su carrera se dedicó a especialmente a sus escritos, *collages* y fotomontajes, en los que están muchas claves de su pensamiento, aún cuando se pueden considerar la versión artesana de sus inquietudes técnicas y artísticas frustradas por las instituciones.

Val del Omar es una de las figuras más importantes del cine español y autor de culto, pero al mismo tiempo un creador injustamente incomprendido en vida y que sigue siendo desconocido por el gran público y el cine experimental mundial. No obstante, se han llevado a cabo distintas iniciativas tras su muerte para reivindicar su obra², empezando por la conservación de su legado, formado por todos sus escritos, filmes y su laboratorio P.L.A.T., cuando alrededor de 1990 sus herederos, María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga comenzaron a buscar apoyo institucional para tal empresa, gracias a lo cual consiguieron que se completara la película *A cariño galaico (de barro)* en 1995, la publicación de toda su filmografía, la proyección de su obra

¹ Este concepto lo empieza a usar en 1955 cuando lo anota en el libro *Qué ha dicho verdaderamente Teilhard de Chardin*, de Quinzio (Val del Omar 2010: 269).

² En 1982 se inicia el redescubrimiento de su obra cuando Eugeni Bonet y Juan Buffil seleccionan *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* para la muestra *Cinema d'avant-garde en Espagne: une anthologie*, Centre Georges Pompidou (París).

diferentes ámbitos y la edición y publicación del triple volumen *Val del Omar, sin fin*¹.

Posteriormente, grandes hitos en la difusión y análisis de su obra han sido: El espacio que Val del Omar tuvo dentro de la *II Bienal de la Imagen y el Movimiento* en 1992-1993; la presentación de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* en la 51ª Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica di Venezia en 1994. El estreno del documental *Ojalá Val del Omar*², de Cristina Esteban, publicado también en 1994. En 1995 la publicación de la obra colectiva con ensayos y artículos periodísticos de contemporáneos del creador *Ínsula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales*³, coordinado por Gonzalo Sáenz de Buruaga. La presentación de su página web oficial⁴ en 2002 con abundante material del autor e imágenes; también en 2002 se recuperan, digitalizan y sonorizan sus documentales que se han conservado de las Misiones Pedagógicas, así como de las fiestas en Murcia⁵, además de *Vibración de Granada*. En 2004 se inaugura la Fundación José y María José Val del Omar y se pone en marcha el proyecto de investigación denominado Fondo Filmográfico José Val del Omar. En 2005 se estrena la película *Tira tu reloj al agua (variaciones sobre una cinegrafía intuita de José Val del Omar)*, realizada por Eugeni Bonet⁶; la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, que se presentó en 2010 en el Centro José Guerrero y en el MNCA del Reina Sofía, en torno a su vida y obra, con la posterior publicación del catálogo de la misma, en la que se incluyen textos de Víctor Erice, Manuel Villegas o Javier Codesal, entre otros⁷; en este mismo año destacamos la publicación de una selección de textos manuscritos de José Val del Omar, a cargo de Javier Ortiz-Echagüe, *Escritos de técnica, poética y mística*:

¹ Sáenz de Buruaga, Gonzalo y María José Val del Omar (ed.) (1992). *Val del Omar, sin fin*. (1ª ed.). Granada: Diputación de Granada/ Filmoteca de Andalucía.

² Esteban, Cristina (1994), *Ojalá Val del Omar*, en VV. AA. *Val del Omar Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4.

³ Sáenz de Buruaga, Gonzalo (1995) *Ínsula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

⁴ www.valdelomar.com

⁵ Las películas se editaron conjuntamente con el título *Fiestas cristianas / Fiestas profanas*. En: VV.AA. *Val del Omar. Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 2.

⁶ Bonet, Eugeni (2005), *Tira tu reloj al agua (variaciones sobre una cinegrafía intuita de José Val del Omar)*, en VV. AA. *Val del Omar Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 5.

⁷ VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.

José Val del Omar¹, además de la publicación del cofre de cinco DVD *Val del Omar Elemental de España*² que reúne la mayoría de materiales filmicos que realizó el autor. Desde entonces se suceden numerosas proyecciones de su obra, así como distintos proyectos que pretenden que se conozca y analice desde distintas perspectivas, como, por ejemplo, la obra escrita por Rafael Llano, *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*³, en la que analiza la relación estética que hay en los universos creativos de ambos autores o la exposición titulada *Val del Omar: la mecámistica del cine*, organizada por el Museo Reina Sofía en 2012 en la que se mostró gran parte del legado del cineasta que la familia ha cedido a este museo.

No obstante, creemos necesario analizar desde un punto de vista filosófico las líneas fundamentales del pensamiento y la obra de Val del Omar, centrándonos para ello en su concepto de *mecámistica*, noción fundamental mediante la que Val del Omar definió su pensamiento multidisciplinar basado en la necesidad de enfrentarse a las máquinas con una actitud mística para poder penetrar en el misterio de lo real (2010: 236). Nuestro objetivo será profundizar en este concepto a través de los tres campos complementarios que hay en la obra del autor, es decir, su *cinema*⁴, sus innovaciones técnicas y sus escritos.

Teniendo en cuenta que esta búsqueda de lo trascendente y del misterio, parte un realismo que le conduce a la mística. Esto convierte a Val del Omar en un cineasta excepcional que es al mismo tiempo un pensador heterodoxo enraizado en la tradición de pensamiento español que al mismo tiempo tanto influye en su obra a través de pintores como El Greco, pensadores como Miguel de Unamuno, literatos y poetas como Federico García Lorca o Juan Ramón Jiménez o Ángel Ganivet y místicos como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila⁵, entre otros. Para Val del Omar lo propio del pensamiento

¹ Val del Omar, José (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Ed. de Javier Ortiz-Echagüe. (1ª ed.). Madrid: Ediciones de La Central.

² VV. AA. *Val del Omar Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 5.

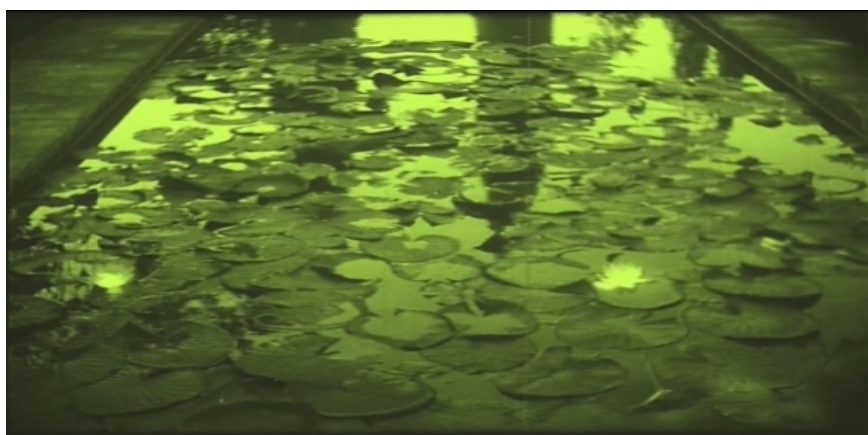
³ Llano, Rafael (2015). *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*. Madrid: Pre-textos.

⁴ 'Cinema' es un neologismo creado por Val del Omar para designar el tipo de cine que él concebía desde sus presupuestos estéticos. Véase el «Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema» (2010: 50-51) y «Creyentes del cinema. El estado cinematográfico» (2010: 52-56).

⁵ En el triple volumen *Val del Omar, sin fin*, que editaron Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, se realiza un recorrido cronológico por la vida y obra del autor y en el que además se incluyen reseñas periodísticas de la época, manuscritos,

español se encuentra en la mística española. Adentrarse en los temas de esta mística se convierte en la finalidad principal que guía su trabajo (2010: 165). En este sentido, el cine adquiere un valor fundamental para el creador al convertirse en «el gran instrumento revelador de la meca-mística, o sea aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos» (2010: 236). No obstante, las películas de Val del Omar quedan incompletas para entender este concepto si no se complementan con sus escritos e inventos técnicos.

Por otra parte, el incuestionable valor de sus obras, tanto desde el punto de vista estético como filosófico, ha sido una importante influencia para autores posteriores como Eugeni Bonet, Javier Viver, Velasco Broca¹, entre otros y su actualidad, o incluso, podríamos decir, atemporalidad, sigue suponiendo la posibilidad de abrir nuevas vías de desarrollo tanto para el pensamiento como para el arte contemporáneo.



Val del Omar, José. Fotograma de *Aguaespejo granadino*

2. CRISIS DE SENTIDO Y BÚSQUEDA DE NUEVAS VÍAS DE CREACIÓN

José Val del Omar lleva a cabo en numerosas ocasiones la denuncia del imperio de la razón en la cultura dominante. Este tiene como consecuencia principal un individuo autómatas, indefenso ante el poder de la sociedad alienante y la cultura-espectáculo. Sin embargo, para él, el cine y sus posibilidades expresivas eran al mismo tiempo una vía para

documentos técnicos, collages, cartas, etc., podemos encontrar gran cantidad de referencias a los autores aquí señalados.

¹ La obra de estos artistas inspirada en Val del Omar se encuentra recogida en VV. AA. *Val del Omar Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD 4 y 5.

superar el individualismo y restablecer las relaciones profundas entre las personas (2010: 158-160). En este sentido afirma en 1961:

La verdad es que muchos de nosotros vivimos *entre máquinas de ensuciar cerebros*, donde conquistar, sugestionar seducir, alucinar son actividades encomiables, admitidas como excelentes. Son horas de lluvia radioactiva y de efectos subliminales en el campo del espectáculo. *Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace ver sin mirar, oír sin escuchar y marcar el paso sin apercibirnos* (2010: 159).

La exploración de nuevos medios técnicos y expresivos o marcos conceptuales desde los que realizar la tarea creadora que lleva a cabo el cineasta granadino es similar a la que realizan otros creadores, pensadores y científicos del siglo XX en sus respectivos campos, que ven agotada la tradición que acogen y en la que se forman y que hacen necesario romper con la misma, para abrir nuevas vías de expresión y creación, adentrándose de este modo en la realidad desde otras perspectivas que permitan comprenderla y aprehenderla mejor. Muchos de ellos, en ese intento de renovar o romper con una tradición imperante que llega hasta sus días y que como marco conceptual no les sirve de soporte en el que desarrollar su arte, ciencia o filosofía, deciden volver a una tradición rechazada o marginada por el mundo occidental, para a partir de ahí, dar respuesta a su propia búsqueda creativa. Por ejemplo, Picasso se interesó además de por la tradición de pintura española, por el arte primitivo africano o el arte prehistórico, infravalorado hasta ese momento. O en el campo de la física Albert Einstein encontró en la geometría no euclidiana el instrumento conceptual que le permitiría desarrollar su Teoría de la Relatividad General. Del mismo modo, en música, Arnold Schönberg¹, crea el dodecafonismo para poder adentrarse en la composición atonal y abrir la puerta para el posterior desarrollo del serialismo. Por su parte, Val del Omar llega al cine experimental y de vanguardia en su

¹ Cuando en 1956 se proyecta la película *Aguaespejo granadino* en el Festival de Cine de Berlín, el crítico Konrad Haemmerling, en *Der Tagesspiegel*, compara a Val del Omar con Schönberg afirmando: «Como un Schönberg de la cámara, nos descubre la atonalidad del lenguaje filmico. [...] Sacude y sobrecoge al espectador con choques profundos y le sorprende con imágenes siempre nuevas de expresividad explosiva. De esta forma, surgen fantasmagorías goyescas y visiones de pesadilla en las que se desvelan los dioses y demonios del mundo, descubriéndose el caos tras la máscara del orden» (Gubern 2004: 57-58).

‘elemental’¹ *Aguaespejo granadino* (película completada en 1955 y que tendrá su antecedente en la obra *Vibración de Granada*, de 1935), tomando como objeto de análisis fílmico y creación estética el arte nazarí musulmán, símbolos tradicionales de la cultura hispano-musulmana² y el arte barroco andaluz.

Esta necesidad de denuncia del imperio de la razón y búsqueda de nuevas vías que atiendan a todas las potencias que operan en el ser humano conlleva al mismo tiempo la empresa de ampliar y explorar los límites de la sensibilidad y la razón. Para ello utiliza la experiencia estética que le proporciona al espectador el cine, para desde ahí acceder a la realidad profunda. Para ello Val del Omar considera que «la técnica del cinema tiene la misión de transmitir de forma emotiva y con la mayor área sensorial del documento de un proceso [...] el cine es el arte que facilita la experiencia» (Sáenz de Buruaga 1992: 160). En definitiva, como afirma en relación a su *mecamística*, «hay que vivificar la constante atracción por el *Misterio* y nuestra situación y tendencia hacia la *Unidad* valiéndonos de la aséptica exactitud instrumental de la automática progresiva» (Gubern 2004: 71-74).

3. REIVINDICACIÓN DEL INSTINTO. EL DUENDE Y LA ‘CULTURA DE LA SANGRE’

José Val del Omar consideraba al cine como un sistema que permite ampliar nuestra visión de la realidad, un instrumento con el que acceder al misterio mediante la proyección de aquello que ha sido captado por la cámara, a la que considera «retina colectiva» (2010: 82). Para que el espectador pueda penetrar en lo real más allá del simulacro de la imagen es necesario apelar al instinto como potencia de conocimiento primera y más fundamental. Esta potencia puede poner en contacto al espectador con lo que la película ha registrado de la realidad y que se muestra en la sala de cine, a la que también califica como «ojo colectivo» (2010: 63).

La función principal del instinto será la clarividencia (2012: 85), que ha sido coaccionada por sistemas educativos anquilosados que mediatizan e impiden la relación directa con la realidad, el intelectualismo y la cultura-espectáculo dominante que construye

¹ Utiliza el concepto ‘elemental’ en vez del tradicional ‘documental’, ya que se refiere a los elementos de la naturaleza y a la posibilidad de profundizar en cada uno de ellos.

² Por ejemplo, en el segmento nocturno de *Aguaespejo granadino* la imagen vira a verde, color tradicional en el Islam por su correspondencia con la naturaleza y que simbolizaba la noche en la cultura hispano-musulmana.

espectadores pasivos, hipnotizados y que él simboliza con el agua estancada¹. Como otros pensadores de la época, Val del Omar reivindica el valor de la intuición, al que llama instinto, representado para él por el mundo oriental, frente al imperio de la razón en el pensamiento occidental². El autor defiende la importancia de los instintos frente a la hegemonía de la razón en nuestra cultura, porque, «civilizar no es domesticar. Civilizar es provocar una superación en los instintos, es darles carta de naturaleza sensibilizándolos por medio de su propio idioma» (2010: 44)³.

Del mismo modo, María Zambrano, filósofa coetánea a Val del Omar, intenta ampliar estos límites de la razón discursiva conjugando intuición y razonamiento en su método filosófico, la razón poética⁴. O Henri Bergson, filósofo que también defiende el valor de la intuición en la práctica filosófica. Para él es el método que, frente a la actividad intelectual que estudia el aspecto más superficial de la realidad, permite ocuparse de una realidad más profunda, aquella que es imposible descomponer, sin distinciones, que se está dando en el fluir temporal, cambiando de forma constante⁵. Esta realidad profunda de carácter

¹ La defensa de la experiencia frente a la razón y de la imagen como herramienta educativa que lleva a cabo en toda su obra coinciden con las ideas de Manuel Bartolomé Cossío, ministro de Justicia del primer Gobierno provisional de la República entre el 14 de abril de 1931 y diciembre de ese mismo año, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes hasta el 12 de junio de 1933 y presidente de las Misiones Pedagógicas en las que participó Val del Omar llevando el cine por distintos pueblos de España y realizando numerosas fotografías y varios documentales (unas 9000 fotografías y 40 documentales, la mayor parte perdidos. Actualmente se conserva el documental *Estampas 1932*) sobre estas misiones en las que participó entre 1933 y 1934. Cossío influyó profundamente en el pensamiento del cineasta granadino. Sirva de ejemplo el documento que escribió Val del Omar en los años 70 de carácter autobiográfico, «Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas» (2010: 30-34), en el que relata cómo conoció a Cossío y su relación a través de las Misiones Pedagógicas.

² En la conferencia que pronunció en 1932 para un grupo de profesores de la Institución Libre de Enseñanza, «Sentimiento de la pedagogía kinestésica», Val del Omar afirmó: «Creamos firmemente en la civilización como un acto de armonía entre nuestros instintos y nuestra razón» (2010: 44).

³ En las películas *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* el autor rompe con el principio de identidad y la significación tradicional del objeto mismo para sumergir al espectador en un mundo de sugerencias y metáforas en las que todo se convierte y remite a todo al mismo tiempo, plasmando, de este modo, cinematográficamente sus ideas sobre la mecamística.

⁴ Hay que tener en cuenta que ‘poética’ en el sentido que lo utiliza la pensadora tiene que ver con el término griego *poiesis*, que Zambrano define como «expresión y creación a un mismo tiempo» (2012: 53).

⁵ Bergson distingue en su libro *Introducción a la metafísica* entre un conocimiento relativo que vendría de la mano del análisis y un conocimiento absoluto (que implica

temporal solo se puede captar por intuición y ser mostrada posteriormente mediante metáforas, o sugerencias de carácter artístico, tal y como lleva a cabo el propio Val del Omar en el cine, como podemos comprobar en este texto:

Puedo deciros que en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Fundirse (2010: 44).

En relación al concepto de instinto en el pensamiento de Val del Omar es fundamental la influencia que recibe de Federico García Lorca, especialmente de la conferencia que pronunció en 1933 en la Residencia de Estudiantes, «Teoría y juego del duende» en la que el poeta pone de manifiesto la original contribución del espíritu español al pensamiento universal, a través de su tradición artística, gracias a las singularidades de la cultura española y andaluza¹; considera que la poesía, medio expresivo necesario para elevar al arte a un nivel trascendental, precisa de la metáfora para simbolizar e interpretar a la realidad y desarrolla el concepto de duende entendido como dolor, conciencia del mal o desgracia que viene de dentro del artista y que al mismo tiempo lo atraviesa como una fuerza que lo eleva y trasciende más allá de sí mismo (1957: 42-43). De este modo, el artista tiene la peculiaridad de poder canalizar y hacer que se desborde hacia el espectador esta energía conmocionándolo. Este duende convierte a la representación en obra de arte y al mismo tiempo permite que el espectador participe del mismo duende como receptor estético.

Val del Omar quiere hacer presente a este duende a través de su cine y de los medios técnicos que permitan desarrollarlo para crear en el espectador una experiencia estética producida por la conexión con

simplicidad e infinitud) de la realidad misma producido por la intuición. Este conocimiento absoluto va a implicar conocer el movimiento, la duración, desde dentro del objeto mismo que se mueve, buscando la coincidencia con el objeto a conocer mediante la intuición y respetando de este modo, las distintas cualidades de lo real (1986: 5-20).

¹ En esta conferencia García Lorca utiliza la expresión ‘cultura de la sangre’ que posteriormente será adoptada por Val del Omar. Ambos reivindicaban la ‘cultura de la sangre’ frente al racionalismo como representación de lo esencial, primigenio de la tradición de pensamiento español y andaluz. Porque, según Val del Omar: «En la masa de la sangre habita la cultura esencial. Aquella misteriosa experiencia vital esculpida por el fuego de las conmociones. Aquella que nos hace escarmentar y ciegamente intuir las savias vivencias que a todas horas nos están regando la conducta» (2010: 76).

esta fuerza creadora, instinto primario, o emociones, que la cultura de masas ha adormecido.

Para él «sensibilizar es sembrar interés por cuanto nos rodea; y con el fin de conquistarle campos al MISTERIO» (2010: 287). Así lo explicaba en 1965, a propósito de la proyección de su *Elemental de España*:

El Duende, nuestro duende español, decía Federico García Lorca, «*se esconde en las últimas habitaciones de la sangre*».

Por mi parte, yo le he visto brincar en Valladolid, seco de soles del páramo, enjuto, nervudo, destemplado, elegante...En Granada, subir de los aljibes disfrazado de Arcángel...en Galicia, vivir en los relojes sin manillas, en el barro, en las campanas y en los barcos.

[...] Por instinto hoy hablamos con silencios y escribimos en lenguaje subterráneo entre renglones.

Ya están normalizadas las técnicas que nos hacen *ver sin mirar, oír sin prestar atención* y hasta *marcar el paso sin apercibirnos* (2010: 247).

En el poema «Tu duende sonriendo», Val del Omar considera necesario desenmascarar la cultura y sociedad dominante a través de la recuperación del instinto, las emociones. De este modo será posible hallar el Duende:

Destruye en buena hora los laberintos de la rutina
y descubrirás a tu Duende sonriendo.

Destruye todo proyecto de pasos sin pasión.
¡rata envenenada!

¡memoria perversa!

La polución de las comunicaciones te ha robado,
te está robando tu tiempo
tu andar hacia tu centro (2012: 65).



Val del Omar, José. Fotogramas de *Estampas 1932*

4. TÉCNICA AL SERVICIO DE LA MÍSTICA. LA PRIMACÍA DEL TIEMPO SOBRE EL MOVIMIENTO

El creador granadino entiende que el cine se convierte en un vehículo lírico mediante el que poder captar el tiempo, primando, de este modo, la realidad fluyente frente al ser estático, ficción creada por el pensamiento occidental. En este sentido afirma: «ya va siendo hora de que esta incipiente técnica nuclear nos proporcione una amplia base física a nuestro pensamiento, nos aporte una lógica expansiva» (2010: 273).

El instinto supone la posibilidad de un acceso inmediato al objeto de conocimiento, como una visión privilegiada del mismo frente al análisis descriptivo y el lenguaje tradicional basado en el principio de identidad¹ y al mismo tiempo el único medio de comunicarnos con el otro «por una zona de simpatías elementales» (2010: 247). De este modo, las innovaciones técnicas de Val del Omar, como la Diafonía, el Desbordamiento Apanorámico de la Imagen o la Tactilvisión -en la que posteriormente basará su idea del Palpicolor y el Cromatacto (Sáenz de Buruaga 1992: 235-239), o el uso del láser para la iluminación de las figuras, tratan de liberar al espectador del espectáculo impuesto a su sensibilidad y razón por las películas comerciales y apelar a esos instintos para mostrarle lo inefable que no puede ser expresado mediante el lenguaje convencional. Así, Val del Omar afirma dirigiéndose a un grupo de maestros:

¹ «Definir es errar, confinar, detener, estancar, morir» (2012: 41).

Creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimientos de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia. [...] Yo os digo francamente que no creo en la educación, que no creo en la instrucción, que firmemente creo en la civilización. [...] Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación anti intelectual con el instinto (2010: 40).

En la obra *Fuego en Castilla* el autor explora las posibilidades expresivas, más allá del lenguaje racional, de la Tactilvisión. Este experimento técnico está basado en la idea de que las imágenes chocan, entran en contacto con el espectador e impresionan físicamente en el ojo (2010: 116-117). Además de la ya mencionada, utiliza otras técnicas como el *stop motion* de grabación fotograma por fotograma, la superposición de imágenes, el uso de gran angular o la distorsiones térmicas, para darle vida a las esculturas a través de la alquimia de la imagen en el tiempo. Val del Omar considera que el arte tiene la capacidad de captar el instante, para que posteriormente y a su vez sea captado por el espectador. «El sentido capta el instante y *el instante nos ciega la mirada para ver lo inmenso*» (2010: 304).

La incidencia de una luz pulsatoria proyectada en las figuras de madera que forman parte de una escena aumenta el poder expresivo de estas figuras al ser moldeadas por la luz como si fueran un lienzo sobre el que se pinta con pinceles (2010: 115-116). A su vez, estos fotogramas moldeados mediante la luz impactan físicamente sobre la retina del espectador como si fueran dedos, apelando directamente a su sensibilidad, a su instinto (2010: 119-120). Transfigurar la realidad más cercana mediante el extrañamiento de lo cotidiano a través de esta «perspectiva cúbica temporal» (2010: 236), tal y como el mismo autor la denominaba, el Desbordamiento Apanorámico de la Imagen y su Diafonía, permite cambiar el modo de ver las cosas y abrir una oquedad en la realidad misma que nos lleva a penetrar en ella sin la mediación de la lógica y el lenguaje, diluyendo, de este modo, el laberinto de las significaciones racionales para abrir paso a la experiencia estética tal y como la plantea el autor, porque «Las formas son solo apariencias, [...] la cultura atrapa y termina en simulacros» (2012: 78)¹. La función del

¹ También su teoría del Cromatacto, «sistema físico [...] por el cual la toma de vistas, el desarrollo fotoquímico y el mecanismo de la reproducción, fueron intencionados a una originalidad e inesperada súper-visión espectacular» (2010: 129), nos remite al

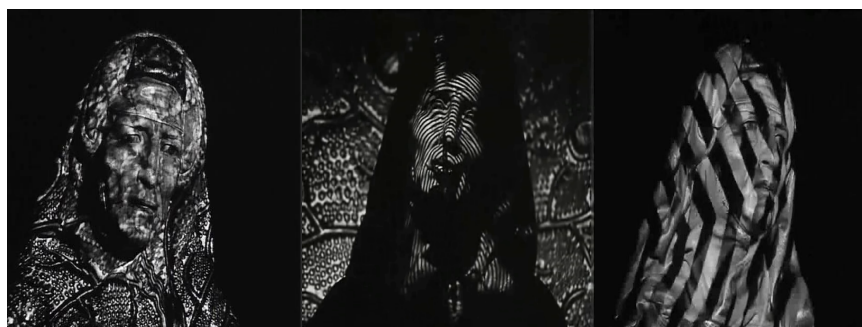
arte y especialmente el cine debe ser conmover al espectador apelando para ello a sus emociones. «Las imágenes *no las vemos en el cristalino, las sentimos nosotros mismos, nos tocan y las captamos directamente. Somos nosotros la retina*= la pantalla del tiempo pretérito» (2010: 305).

Para Val del Omar de este modo se accede a lo más espiritual a través de lo material, produciéndose así la paradoja de que lo espiritual aparezca y se canalice por medio de la máquina. El cine se concibe como catalizador de un fenómeno espiritual único en la época contemporánea que permite preguntar por aquello oculto que se me desvela en el extrañamiento de los objetos cotidianos mediante esa «penetración sin tacto real» (2012: 68). Para el creador: «todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario, y lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano» (2010: 119), porque «quien no tiene la capacidad de maravillarse, de abismarse ante el misterio, es un hombre muerto» (2012: 58). Por lo que, al mismo tiempo, el artista tiene la tarea de ir más allá de lo establecido para mostrarle al espectador el misterio que conforma lo real (2012: 54).

Este experimento técnico de la Tactilvisión, que rompe con la comprensión racional de carácter tradicional de la realidad, nos remite al mismo tiempo a dos fenómenos cuánticos que parecen haber sido trasladados al terreno estético y que nos permiten simultáneamente profundizar en el concepto de lo real, que para Val del Omar está compuesto por una sustancia que es al mismo tiempo energía: la electricidad. Por una parte, nos remite a la dualidad onda-corpúsculo, muy relacionada con la discontinuidad cuántica a la que hace alusión Val del Omar en varias ocasiones en sus textos (2012: 58), esta teoría mantiene que muchas partículas mecanocuánticas exhiben comportamientos típicos de ondas en unos experimentos mientras que en otros se muestran como partículas compactas y localizadas. Esto implica que un rayo de luz puede, en determinadas circunstancias comportarse como un torrente de fotones con una cantidad de movimientos bien definida. Al incidir un rayo de luz sobre una superficie se desprenden electrones de esta superficie. La energía de los electrones arrancados a la superficie depende de la frecuencia de la luz incidente y de la propia naturaleza de la superficie. Al mismo tiempo, cada partícula en movimiento lleva asociada una onda. Así podemos decir, en relación a este concepto, que la incidencia de la luz pulsante del estroboscopio sobre las esculturas de Santa Ana, de Juan

hecho de que «el acto de ver es un latido instintivo [...] Para mí el color representa la sustancia [...] Es necesario *establecer artificialmente* el latido de nuestra visión. La salida *intencional* y el regreso *informativo* [...] El sistema de iluminación por destellos sin inercia puede proporcionarnos la solución. Tal sistema fue preconizado en “La Teoría de la *Visión Tactil*”» (2010: 130-131).

de Juni y de San Sebastián, de Alonso Berruguete, en *Fuego en Castilla* supone la posibilidad sinestésica de que esas figuras ‘toquen’ al espectador que presencia la escena, teniendo en cuenta que para Val del Omar «la percepción es corpuscular y ondulatoria» (2010: 305).



Val del Omar, José. Fotogramas de *Fuego en Castilla*

Por otra parte, el principio de superposición cuántica mantiene que un sistema físico tal como un electrón, posee simultáneamente dos o más valores de una cantidad observable, es decir, existe en parte en todos sus teóricamente posibles estados (o configuración de sus propiedades) de forma simultánea. Sin embargo, cuando se mide da un resultado que corresponde solo a una de sus posibles estados o configuraciones. El análisis fílmico de la imagen a través de sus distintas perspectivas, tal y como realiza Val del Omar en su *Tríptico elemental de España*, especialmente en *Fuego en Castilla* en numerosas ocasiones, nos remite metafóricamente a todos esos posibles estados del objeto subatómico, deconstruidos secuencialmente para ser mostrados al espectador que podrá llevar a cabo el ejercicio estético de reintegrarlos de nuevo. Este análisis da como resultado una especie de fotografía de la naturaleza y de la temporalidad del objeto mismo que, por un lado, fluye a través de las distintas secuencias que muestra la cámara (la figura no se le presenta al espectador de forma estática, sino que en esa superposición de perspectivas gracias a la luz pulsada disecciona a la figura en todos sus posibles estados), o, por otro, congela ese fluir en una imagen fija del movimiento, como ocurre con los surtidores de agua que muestra en *Aguaespejo granadino*, construyendo de este modo esculturas de carácter temporal, primando al tiempo sobre el movimiento mismo. De este modo entendemos que para Val del Omar una de las capacidades principales del *cinema* es poder registrar el tiempo mismo: «El *cinema* nos aportó la gran cosa de retener aquellos movimientos realizados en el tiempo y emitidos en otro tiempo» (2010: 166).

Este concepto de cine en el que se adentra Val del Omar está muy relacionado con dos tipos de imágenes filmográficas que analiza Deleuze en su libro *La imagen-tiempo*. Por una parte, la *imagen-sueño*, propia del cine surrealista y por otra parte, la *imagen-cristal*, en la que se mezclan dos imágenes, una actual y la misma virtual, de donde surge el cine del que emerge el tiempo y la vida¹.



Val del Omar, José. Fotogramas de *Aguaespejo granadino*

5. REALIDAD QUE FLUYE. NECESIDAD DE TRASCENDENCIA

Lo que está proponiendo el autor a través de su cine y los inventos de su laboratorio P.L.A.T. es un interrogarse a modo presocrático por el ser de las cosas, ser que se presenta fluyendo, transmutando, desplegado en la temporalidad. Un ser tal y como Platón lo define en *El Sofista* como un «llegar a ser que se da como si fuera ser» (2000: 246c).

¹ En el libro *La imagen-tiempo* el filósofo Gilles Deleuze reflexiona sobre el cine que se realiza después de la Segunda Guerra Mundial o cine moderno, en donde se sitúa el cine experimental de Val del Omar, que destaca por buscar la imagen directa del tiempo, subordinando, para ello, el movimiento al tiempo. De las clasificación de imágenes temporales que aparecen en el cine tal y como analiza Deleuze en esta obra, destacamos la *imagen-sueño* y la *imagen-cristal*.

La *imagen-sueño*, que se da en el cine surrealista, está íntimamente relacionada con las percepciones que tenemos en los sueños, percepciones se vuelven difusas, al ser al mismo tiempo percepciones exteriores e interiores, ajenas a la conciencia misma. La imagen virtual que se actualiza lo hace remitiendo a otra imagen virtual que remitirá a su vez a otra imagen virtual y así sucesivamente hasta el infinito (2019: 57-80).

La *imagen-cristal* a su vez está formada por la imagen actual y esa misma imagen virtual, mezcladas ambas sin poder dividirse. Es aquí donde aparece el cine del que brota el tiempo como desbordamiento, al mismo tiempo que la vida (2010: 81-116).

Para el autor el acceso a este ser profundo se produce por medio del alma, mediante la superación de la visión ordinaria, tal y como recoge en el ‘elemental’ *Aguaespejo granadino*, o en este poema:

Tenemos los ojos sucios por la urgencia.
No busques metas en el horizonte, logra progresos en
tu ardor.
Tú eres fluido gas, estimulado neuma, aliento,
Búscate con los ojos cerrados y brincará tu duende.
Abominable bosque de violencia y parálisis
memoria perversa y pasos sin pasión
te rodean (2012: 36).

Se puede considerar que esta esencia de las cosas o *arjé* por la que se pregunta el *cinemista* granadino es la electricidad, ‘gota eléctrica’ (2012: 31-32) sometida a la discontinuidad cuántica¹, que se da componiendo y relacionando todo el universo, por la que todas las cosas son en esencia el mismo ser. Pero, en tanto que materia-energía (tal y como explicábamos anteriormente en relación a la dualidad onda-corpúsculo), la electricidad, entendida como sustancia, es al mismo tiempo amor² concebido como energía. Esta fuerza tiende hacia la unión mística de toda la realidad en una ‘Unidad’ que se da en un Tiempo infinito o instante eterno sin espacio a la que Val del Omar llama Dios³.

Este amor se manifiesta en el ser humano como deseo de romper con el solipsismo, alcanzar, tender hacia, lo otro que no soy yo en unidad primigenia y salirse del tiempo; en definitiva, como deseo de trascendencia (2012: 39). Es decir, un salir de sí o éxtasis místico, tal y como lo describen San Juan de la Cruz y Santa Teresa⁴. En este sentido, afirma en uno de sus textos: «Buscando, tras San Juan, el descubrimiento de la presencia de Dios, queriendo verle la carne he llegado a sentirla en este *cuerpo del espacio* que llamamos tiempo. En este

¹ Según la física cuántica, cualquier ser o un haz de luz no es algo continuo, sino cuantos de luz o paquetes energía que van seguidos, pero separados por el vacío.

² Val del Omar considera al amor en el sentimiento motriz más fuerte en el ser humano. «Por AMOR queremos contagiar nuestro gozo, derramar nuestros descubrimientos, encender en nuestros semejantes nuestro fuego propio, da a luz, transitar conectando a todo el mundo en el misterio de la Unidad» (2010: 285).

³ «Dios, es en el fondo de la más íntima partícula/ entre organizador y animador, siempre el último» (2012: 56)

⁴ «La mística es tensión hacia el futuro en plenitud amorosa/ vivencia inefable, erótica/ reclusión de la energía apetitiva, desear absoluto/ (negar es afirmar) apetito antagónico/ tensión es distensión, deseo agota» (2012: 88).

tiempo que no hemos visto, que no hemos percibido, porque anda fuera de nuestra vida» (2010: 306).

Podemos considerar que la necesidad de trascendencia, de ir más allá del solipsismo y dirigirse al infinito tiene para Val del Omar su correlato técnico en el plano visual en el Desbordamiento Apanorámico de la Imagen¹, que pretende estimular la visión periférica o extrafoveal² de los espectadores mediante la proyección en techo, suelo y paredes, imágenes abstractas y movimientos subjetivos al mismo tiempo que se proyecta en la pantalla la imagen objetiva documental (2010: 138-139).

Así se complementaría con la imagen la expansión sensorial producida con la Diafonía y su sonido envolvente, teniendo en cuenta que la imagen y los sonidos independientes deben ser unidos por el espectador, pero nunca mezclados. El creador selecciona a través del plano que secuencia en la película aquello que percibimos objetivamente de la realidad. Pero al mismo tiempo juega con la posibilidad de ir sensorialmente más allá de ese mismo plano para que la imagen salga de sus límites, es decir, se desborde. En definitiva, se buscaría expandir la imagen más allá de los límites lógicos que le impone el medio en el que se vehicula la obra. Por ejemplo, un cuadro en el que se aprecia esta necesidad de trascender la composición misma mediante el color es *El expolio*, de El Greco, en el que el paño de color rojo que tienen las vestiduras de Cristo destaca sobre el resto de la escena creando una composición en círculo sobre su figura que parece al mismo tiempo expandirse más allá de la obra misma.

Para Val del Omar la realidad espacio-tiempo está sometida a dos fuerzas opuestas, centrífuga y centrípeta. El amor, como movimiento que tiende hacia la cohesión de todos los seres, estaría asociado a la fuerza centrífuga gracias al cual se tiende a la 'Unidad' en el tiempo. «Cohesión molecular y gravitación universal son manifestaciones de una querencia a la Unidad, una cohesión-amor que constantemente nos cruza como fluido magnético, que nos induce a la integración» (2010: 309). En cambio, la fuerza centrípeta, asociada al espacio, separa, genera muerte y oculta al Tiempo (2010: 310).

Del mismo modo contraponen el concepto de línea, asociada al espacio que disgrega los seres, al de esfera, asociada al tiempo y a la fuerza centrífuga. La esfera, espacio que también remite a lo común y a un lugar íntimo de vivencias como forma de estar en el mundo, se

¹ Este invento fue presentado en el IX Congreso de Técnica Cinematográfica celebrado en Turín en 1957, aunque ya había sido exhibido en la proyección de *Aguaespejo granadino* en Berlín.

² «Fóvea y extrafóvea quiere decir *imagen que nos entra del exterior + imagen que nos circunda y proviene del interior nuestro*» (2010: 305).

convierte de ese modo, como afirma Sloterdijk, en «una intimidad consubjetiva» (2014: 97) o compartida que habitamos relacionándonos con lo otro.

Para Val del Omar la esfera remite a la idea de que todo está relacionado en el universo, de modo que todas las diferencias convergerán al relacionarse todos los seres mediante una síntesis de contrarios en un centro al que denomina como ‘el punto’, lugar donde se aloja lo sagrado, *Dios eléctrico*, vacío que es el Tiempo eterno mismo¹, energía que fundamenta toda la vida (2010: 293).

La atención esférica nos lleva al vacío del punto centro.
Temblor fuera del tiempo. Desde el circuito eléctrico,
pasado presente futuro sobreimpresos
ahogándonos en el dios del venir
y solo viendo el limbo pasado acondicionado (2012:
55).

Este concepto de esfera también intenta llevarlo al cine Val del Omar, creando para ello con los distintos medios técnicos que desarrolla un lugar en el que el espectador sea sometido a una experiencia estética en la que todos los elementos de la obra confluyan en él sin mezclarse, como punto de fuga de la proyección o centro de la misma.

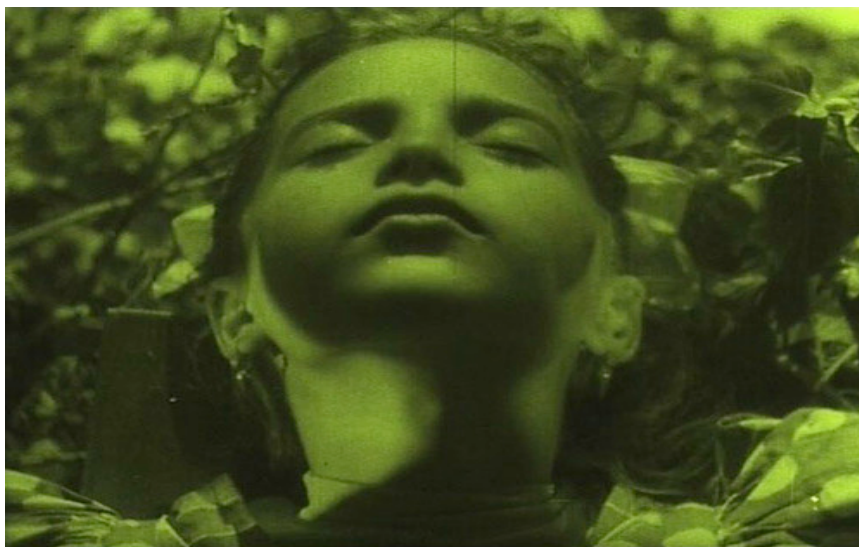
La tarea asignada por Val del Omar a la persona es la búsqueda de ese centro, profundizando para ello en el conocimiento de la naturaleza de la realidad profunda con el alma y *aproximación*² a los otros mediante el amor, porque la tendencia última en el ser humano es la unión con los demás y con el mundo mismo, para lo cual el cine se convierte en un medio esencial: «Esta gran meca-mística electrónica debe rendir un fruto de aproximación y entendimiento: de compenetración mutua» (2010: 281). En relación a este tema afirma: «*Nos encontramos incorporados a un juego mecánico invisible espacio-temporal complejo biológico, caminando hacia la Unidad centrífuga. El SER de las Galaxias*». (2010: 279). Y en este poema señala que:

No es el hombre, sino la humanidad, el centro,
lo invisible, el ser temporal y más perdurable
el proceso, la fluencia

¹ Val del Omar distingue entre el tiempo en el que nos desarrollamos y el Tiempo sin espacio, al que denomina ‘Dios’. «Sobre un panteísmo tiempo-espacio sensual está el Tiempo sin contorno, transparente, mudo, vacío no visible, que no transcurre, inmóvil, asiento de todo temblor» (2010: 296).

² Neologismo inventado por Val del Omar que surge de la unión de las palabras ‘aproximar’ y ‘prójimo’.

masa humana Una.
 Todas las criaturas en el tiempo son Una
 porque vienen y van a la Unidad.
 La variedad es color del espectro
 la temperatura funde amores en Amor (2012: 45).



Val del Omar, José. Fotograma de *Aguaespejo granadino*

6. CONCLUSIÓN

Como hemos señalado, la *mecamística* considera que la técnica debe estar al servicio de la mística para acceder al misterio de lo real, utilizando para ello las posibilidades expresivas del cine. La profundización en los temas de la mística, como forma de conocimiento de ese misterio, será la finalidad fundamental para el desarrollo de la técnica aplicada al cine. La intención última que guía a esta *mecamística* es la posibilidad de que la persona trascienda los límites de su ser para romper de este modo con el solipsismo que ha producido la sociedad de masas y la cultura del espectáculo.

Por esta razón Val del Omar se rebela contra el racionalismo reivindicando el instinto frente a la razón, entendiendo instinto como capacidad primera de conocimiento de la realidad que tiene como principal función la clarividencia. El cine debe conmocionar al espectador, mover su interioridad. Con este fin, Val del Omar, al igual que Federico García Lorca apela al duende, fuerza expresiva que va

desde el artista, vehiculada por medio de la obra de arte, al espectador de la misma.

La búsqueda de innovaciones técnicas que permitan dar forma a su pensamiento a través del cine, como la Tactilvisión, el Desbordamiento Apanorámico de la Imagen o la Diafonía, el Objetivo de Ángulo Variable, entre otras, hacen de Val del Omar un pensador heterodoxo que explora y va más allá de los límites técnicos para analizar en su cine experimental e inventos la temporalidad de lo real. El análisis de este carácter temporal de lo real va unido a la búsqueda de la esencia que conforma esta realidad, que el autor identifica con la electricidad. Esta se manifiesta al mismo tiempo como onda y corpúsculo, fenómeno que explica que toda la realidad tienda como energía, a la que llama amor, hacia la ‘Unidad’ de lo real en el ‘Tiempo’, en la que todas las diferencias entre los seres humanos confluyan y desaparezcan en lo que él designa como ‘el punto’, lugar donde se encuentra lo sagrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri (1986). *Introducción a la metafísica*. Trad. Manuel García Morente. México: Porrúa.
- DELEUZE, Gilles (2010). *La imagen-tiempo*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA LORCA, Federico (1957). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- GUBERN, Román (2004). *Val del Omar, cinemista*. (1ª ed.). Granada: Diputación de Granada Publicaciones.
- LLANO, Rafael (2015). *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*. Madrid: Pre-textos.
- PLATÓN (2000). *El sofista*, en *Diálogos*. Vol. V. Madrid: Gredos.
- ROSENBAUM, Jonathan y Adrian Martin (coord.) (2010). *Mutaciones de cine contemporáneo*. (1ª ed.). Madrid: Errata naturae.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo y María José Val del Omar (ed.) (1992). *Val del Omar, sin fin*. (1ª ed.). Granada: Diputación de Granada/ Filmoteca de Andalucía.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (1995) *Ínsula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- SLOTERDIJK, Peter (2014). *Esferas I*. Trad. Isidoro Reguera. Pról. de Rüdiger Safranski. (5ª ed.). Madrid: Siruela.
- VAL DEL OMAR, José (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Ed. de Javier Ortiz-Echagüe. (1ª ed.). Madrid: Ediciones de La Central.
- VAL DEL OMAR, José (2012). *Tientos de erótica celeste (PLAT)*. Selección y adaptación de María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga. (2ª ed.). Granada: Diputación de Granada.
- VV. AA. *Del éxtasis al arrebato*. Cameo, 2009. DVD.
- VV. AA. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: MNCARS y Centro José Guerrero, 2010.
- VV. AA. *Val del Omar Elemental de España*. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2010. DVD.
- ZAMBRANO, María (2010). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAMBRANO, María (2012). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.