

RAFAEL R. TRANCHE es Profesor Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, y es miembro del consejo de redacción de la revista *Archivos de la Filmoteca* (IVAC). Entre sus numerosas publicaciones destaca el libro *NO-DO: El tiempo y la memoria*, co-escrito con Vicente Sánchez-Biosca (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000), Premio Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España al mejor libro del año 2000. Entre 1991 y 1996, dirigió la pionera investigación sobre la obra de José Val del Omar financiada por la Filmoteca de Andalucía.

## Val del Omar más allá de la pantalla

«En las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece; solo 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 cuál el instinto se reconoce».

*José Val del Omar*

José Val del Omar (1904-1982) es uno de los personajes más singulares del cine español. Situación que en parte es debida al carácter multiforme, interdisciplinar y heterodoxo de su obra. Precisamente, esa versatilidad, unida a su vocación experimental, le acarreó la incompreensión de sus contemporáneos y ha suscitado su insistente y justificada reivindicación post mórtem<sup>1</sup>. Ciertamente, la operación de rescate de su legado no es de ahora. Se inicia hacia 1990 cuando sus herederos, María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga, consiguen sensibilizar a diversas instituciones para que se recupere su obra<sup>2</sup>. La iniciativa más importante fue la emprendida por la Junta de Andalucía a través de la Filmoteca de Andalucía. De 1991 a 1996 un equipo de investigadores realizó una exhaustiva labor de catalogación, restauración y preservación de diversos materiales que permitió hacer una primera evaluación de la magnitud y diversidad de su obra<sup>3</sup>. A partir de entonces se sucedieron los homenajes, las retrospectivas y las publicaciones. De todas estas iniciativas merecen retenerse tres: el espacio que Val del Omar tuvo dentro de la *II Bienal de la Imagen y el Movimiento*, la presentación de *Aguaespejo granadino* (1954) y *Fuego en Castilla* (1959) en la 51ª Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica di Venezia y la restauración/finalización de *Acariño galaico*<sup>4</sup> (1961).

Con todo este bagaje, la exposición «desbordamiento de VAL DEL OMAR» ha podido partir de avances sustanciales en el conocimiento y la difusión de la obra del artista granadino. Su primera formulación se presentó en el Centro José Guerrero (Granada, 13 mayo-4 julio 2010) y la versión definitiva en el MNCA Reina Sofía (6 octubre 2010-28 febrero 2011). Pero antes de analizar sus contenidos, conviene que reparemos en dos circunstancias singulares de este nuevo «redescubrimiento» de Val del Omar: su ámbito y el carácter antológico. El desplazamiento de su obra al espacio museístico es, sin duda, un paso decisivo para entender la variedad y complejidad de registros en los que discursó: fotografía, sonido, cine, ensayo, desarrollos técnicos,

[1] Incompreensión no exenta de selectos admiradores, siempre invocados en las reivindicaciones de VDO, como Luis Cernuda, Gonzalo Menéndez Pidal, Jorge Oteiza, Víctor Erice o Manuel Villegas López.

[2] Con anterioridad, y en vida de Val del Omar, José Manuel Palacio y Eugeni Bonet, fueron los pioneros de esta reivindicación al seleccionar su *Triptico Elemental de España* (del que finalmente solo se exhibirían *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*) para la muestra *Cinema d'avant-garde en Espagne: une anthologie*, Centre Georges Pompidou (París, marzo 1982).

[3] El director de esta investigación fue Rafael R. Tranche y los directores de la Filmoteca de Andalucía durante el tiempo en que se llevó a cabo, Begoña Soto y José Luis Chacón. La labor previa realizada por Filmoteca Española fue también decisiva a este respecto.

[4] Respectivamente, Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1 de diciembre de 1992 al 18 de enero de 1993) y Venecia (4 y 5 de septiembre de 1994). El proceso de finalización de *Acariño galaico* fue realizado por Javier Codesal con la ayuda de Ascensión Aranda. Su estreno tuvo lugar el 31 de mayo de 1996 en Granada.



Rodaje de *Acariño galaico*, ca 1961. Foto Anric Massó, Archivo Arturo Baltar.

propuestas experimentales con luz, imagen, sonido, óptica, láser... Es en este marco del arte contemporáneo donde pueden evaluarse dos ejes determinantes de su trabajo: la conexión efectiva entre todos esos registros y la preeminencia del proceso sobre la obra terminada<sup>5</sup>. Porque a lo largo de su vida Val del Omar, tanto por necesidad como por impulso, osciló de una práctica a otra, de un motivo a otro. Esta circunstancia generó que buena parte de su pulso creativo quedara mar-

cado por una circularidad obsesiva, por una búsqueda sin fin indiferente (en su última etapa) a la plasmación definitiva<sup>6</sup>. De ahí la necesidad de poder contemplar «toda» la obra, a pesar de sus discontinuidades, sus reiteraciones (quizá lo más revelador de su funcionamiento) o su carácter fragmentario. De manera que el primer problema que plantea, desde el punto de vista expositivo, es cómo trazar ese mapa, cómo delimitar sus contornos. En este sentido, «desbordamiento de VAL DEL OMAR» hace una propuesta confusa, lastrada por un excesivo protagonismo de lo biográfico, donde no quedan definidas las líneas maestras del pensamiento valdelomariano. Veamos a qué nos referimos.

La exposición se estructura en catorce salas, cuyo itinerario combina lo cronológico con lo conceptual y la exhibición de objetos, piezas (fotos, collages, diapositivas) con la proyección de obras. A este respecto, resulta cuestionable el modo en que se muestran estas últimas. Partamos de una obviedad: una película no es un cuadro; por tanto, es delicado hacer convivir distintas proyecciones (como ocurre en la sala de las películas dedicadas a Granada) en un mismo espacio, sobre todo si desaparece la pantalla y la obra sufre las deficiencias técnicas de proyectar sobre una pared. Ante la visión de varias imágenes compitiendo entre sí —y empequeñecidas, respecto a su tamaño lógico de proyección—, la tendencia del visitante es olvidar su estatus de espectador y pasar de largo sin tomar conciencia de la entidad y duración de cada obra<sup>7</sup>. Además, se proyectan otras imágenes no cinematográficas cuyo criterio de selección y disposición es cuestionable. Val del Omar trabajó con diferentes formatos de imagen fija (diapositivas 35 mm., 6x6, diakinas, fotogramas...) como punto de partida para diversas experiencias multimedia. Por tanto, la apreciación aislada de cada imagen es una aporía. Puestos a mostrarlas fuera de su lógica original, lo ideal hubiera sido ofrecerlas en una larga cadencia (para dar tiempo a que el espectador «recorra» la obra como haría con un cuadro o una foto) que evitara la idea de sucesión. Es decir, vistas tal y como se ofrecen en la exposición parecen formar parte de una cadena, de un programa que nunca existió en la intención del autor. En este punto llegamos a otra de las carencias llamativas de la propuesta expositiva: la falta de información explicando la naturaleza y

[5] Por otro lado, esta asunción de la práctica valdelomariana en la institución museo forma parte del progresivo protagonismo que la imagen (foto, cine, digital) ha adquirido como contenido expositivo.

[6] Y también, nos atreveríamos a decir, por un grado de autoexigencia rozando con la inseguridad.

[7] Tal vez, este sea un litigio pendiente con el ámbito museístico: su resistencia a reconocer la dimensión temporal del cine y, por tanto, la necesidad de crear espacios acordes con ella y sus exigencias de contemplación (por ejemplo, la proyección en cine y no en copias digitales). El caso más llamativo son esas exposiciones donde se proyectan fragmentos de películas sobre las paredes, conviviendo con otro tipo de piezas, como si se pudiera soslayar su mutilación y todo tuviera la misma naturaleza.

circunstancias de cada obra y, sobre todo, qué es genuino y qué se ha recreado o reconstruido.

El mapa valdelomariano que plantea la exposición tiene tres puntos fuertes: las Misiones Pedagógicas, el *Tríptico Elemental de España* y el PLAT. Sin duda, siendo actividades disímiles, son los ejes principales de su obra y vertebran una de las claves de su pensamiento: ir más allá del cine en busca de sus posibilidades expresivas. A cambio, se han sacrificado dos facetas fundamentales: el sonido y la tecnología. Las investigaciones sonoras (tanto formales como técnicas), que tanto ocuparon a Val del Omar, apenas quedan reflejadas en una pequeña sala. Existen infinidad de grabaciones hechas por él con las que se podría trazar una propuesta de su universo sonoro. Respecto al Val del Omar inventor, más que la relación de sus patentes, hubiera sido preferible plasmar su dimensión heterodoxa, su vocación de *bricoleur* que se vale de la técnica para adaptarla a su creación. Mejor que mostrar sus inventos para la industria (como el Bi-standard, el Intermediate 16-35 o los prototipos de reproductores ópticos) era factible otra vía: poner en acción, con sus propias pruebas, la Visión Táctil, la Óptica Biónica (incomprensiblemente ausente de la exposición) o el Adiscopio modificado (aunque sí están presentes el Desbordamiento Apanorámico y las experiencias con láser).

Todo ello podía haberse inscrito en el ámbito del PLAT. Sin embargo, la propuesta es otra. El centro, espacial y conceptual, de la exposición lo ocupa acertadamente el PLAT (cuyas siglas corresponden a Picto-Lumínico-Audio-Táctil), concepto con el que Val del Omar condensó la última fase de su trabajo. Es difícil definirlo, pero en términos espaciales se fundamenta en la idea de laboratorio donde se concitan el desarrollo de prototipos, la modificación artesanal de aparatos convencionales y la experimentación con sistemas de iluminación, proyección y sonido<sup>8</sup>. En el corazón de este moderno *studiolo*, Val del Omar instaló una truca compuesta por multitud de dispositivos de producción y modificación de imágenes que confluían sobre una pantalla Fresnel, captada a su vez por una cámara. Un cine más allá del cine. Este laboratorio-taller se ha trasladado al marco expositivo, como si de una pieza artística se tratara. Pero el resultado decepciona, pues se queda a medio camino. Es decir, están los objetos (más o menos dispuestos como en el original), pero no están «activadas» sus funciones. La cuestión es si sugiere la idea de obra en gestación. Es más bien un decorado, una almoneda que poco puede ilustrar a un espectador sobre el sentido de laboratorio de «imágenes en proceso» que constituía. Una recreación posible de su actividad hubiera sido poner en marcha la truca. A cambio, se han dispuesto diferentes proyecciones en varios huecos simulando ese estado de «licuefacción plástica». La impresión es que ni las imágenes se imbrican en el conjunto ni éstas consiguen definirse como expresión del trabajo experimental (una vez más, su reducido tamaño desactiva su potencial).

Adosado a este espacio-enjambre se ha colocado, como en el original, la celda-dormitorio donde Val del Omar descansaba rodeado de un sobrio asce-

[8] Para llegar a esta fórmula, Val del Omar pasó por sucesivas configuraciones de este espacio, a medio camino entre el taller y el laboratorio tradicionales, que había definido a lo largo de décadas de invenciones y experiencias.

[9] «:desbordamiento de VAL DEL OMAR», Madrid (Centro José Guerrero/MNCA Reina Sofía, 2010).

tismo. Aquí la concesión hagiográfica parece inevitable, dado que este cubículo es, en sí, una forma de arte vital.

Val del Omar trabajó para las Misiones Pedagógicas entre 1932 y 1937 como fotógrafo, operador y proyccionista. Pero más que el resultado estético de lo allí realizado, es determinante la concepción del cine, como un espectáculo para conmocionar, que de esa experiencia extrae. La sala que recrea este ambiente de «pedagogía popular», con fotografías y documentos de la época, da idea de la intensidad del encuentro entre misioneros y campesinos.

La parte final de la exposición se consagra al, ya mencionado, *Tríptico Elemental de España* (compuesto por *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico*). Echamos en falta información sobre la importancia de su conexión como trilogía dentro del pensamiento final de Val del Omar —de hecho, la elaboración de un prólogo denominado *Ojalá* ocupó parte de sus últimos desvelos— y la «invitación» al espectador para que transite estos tres territorios como experiencia final de la visita. Es de agradecer que se haya dispuesto una sala de proyección para cada obra. Ello permite sumergirse en la conmoción que, por diferentes vías, provocan estas piezas. No obstante, el resultado técnico queda a bastante distancia de la proyección cinematográfica. Ha desaparecido la fotografía contrastada, poderosa y brillante del original fotográfico. El sonido y su reproducción (sin diafonía, como señalábamos antes) no tienen la fuerza, la rudeza que permiten sobresaltar al espectador.

Acabada la experiencia de su recorrido, uno no puede por menos que preguntarse qué conclusiones sacará un visitante prototípico de museos de una exposición tan atípica. Tal vez, una disposición circular del espacio, trazando un sinfín imaginario, ahondaría en sus interrogantes. A este respecto, el catálogo editado resulta una ayuda inestimable para (re)componer el itinerario<sup>9</sup>.

Con sus contrasentidos, con sus aciertos y carencias, «:desbordamiento de VAL DEL OMAR», abre una nueva etapa en la apreciación de la obra de Val del Omar. A partir de ahora ya no será posible entonar el canto lastimero de su olvido o desconocimiento. Comienza el tiempo de su lectura en perspectiva, de su estudio analítico, de trabajar los numerosos y apasionantes interrogantes que suscita. El personaje ya descansa tranquilo en el panteón de los hombres ilustres.

*Rafael R. Tranche*