

POÉTICA DEL MONTAJE EN AGUAESPEJO GRANADINO: INVESTIGACIÓN ESTÉTICA, TÉCNICA Y PEDAGÓGICA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR

GONZALO DE LUCAS

IVÁN PINTOR IRANZO

I. INTRODUCCIÓN

«Queremos hacer un cinema que mire hacia Dios al encuadrar y perseguir la magia»¹, la declaración con la que el cineasta andaluz José Val del Omar comenzaba la presentación de *Aguaespejo granadino* (1953-55), la primera de las películas de su *Tríptico Elemental de España*, constituye también el programa que guía toda su obra. De las *Estampas* (1932) realizadas en el contexto de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española, a *Acariño Galaico* (1961-95), el cierre póstumo de su cinematografía, la mística, entendida, con Heidegger, como un contra-movimiento elemental², se convierte en el motor que anima un constante ejercicio sobre la condición táctil de la imagen. No hay símbolos ni metáforas en Val del Omar, sino que hay un acercarse a las personas y las cosas en el lugar —*stimmung*— en el que se abren al mundo³. Con su simultánea labor como cineasta —*cinemis-*

ta, prefería él— e inventor, intentó siempre transformar la experiencia del espectador, trascender la distancia impuesta por la contemplación visual: el desbordamiento apanorámico de la imagen, el sonido diafónico y la llamada visión táctil se convirtieron en los ejes de su investigación visual.

Cuando, en el verano de 1961, coincidieron en las pantallas del festival de Cannes *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, y *Fuego en Castilla* (1960), de Val del Omar, no solo un mismo trasfondo iconográfico se desplegó de dos maneras completamente diferentes ante el espectador, sino que además se dio a conocer un autor cuya labor constituye un eslabón clave entre el cine de vanguardia de los años veinte y el cine expandido y *underground* de los sesenta y setenta. Durante cinco décadas, Val del Omar no dejó de articular un tratado de la búsqueda de la luz, creando formas experimentales desde un legado afín a la tradición poética española y andalusí. «Por instinto. Yo quería fugarme del

negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz», anota en su *Manifiesto* (1935), en un despliegue poético que podría inscribirse asimismo en la denominada *filosofía de la luz* que el místico sufí Suhrawardī restauró en el Irán islamizado del siglo XII y en una tradición que, a través de Ibn'Arabi, cristaliza en la poesía de San Juan de la Cruz.

Sin embargo, nada hay que no arranque, en la obra de Val del Omar, de la concreción de los volúmenes, el montaje y los valores hápticos de la imagen, en un retorno a las cosas afín a la mística de Santa Teresa, la posición «del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y con las manos. En un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad»⁴. El presente texto recoge una investigación sobre las condiciones con las que el cine de Val del Omar se acerca a una idea totalizadora y transformadora de la experiencia cinematográfica fundada en la idea de la participación táctil. A través de un análisis del montaje y de los mecanismos poéticos de rima, adyacencia y yuxtaposición que modelan la creación de tiempo, espacio y sentido en *Aguaespejo granadino*, se estudia la atención minuciosa de Val del Omar hacia las mecánicas potencia-acto, estasis-dinamismo y estatismo-movilidad.

Por un camino diverso pero en muchos aspectos coincidente con el de la tradición del cine de vanguardia estadounidense, de Stan Brakhage a Marie Menken, en cuyas poéticas resuena el eco panteísta del trascendentalismo norteamericano de Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Henry David Thoreau, el objeto último de la obra de Val del Omar es el papel de la imaginación en el ser humano como mediación con la experiencia trascendente. Las imágenes de agua, fuentes, taraceados, celosías, cardos en flor, Cristos velados con celofán, cruces en llamas, anfibios y pulpos en calderas de cobre que atraviesan el *Triptico Elemental de España* constituyen únicamente el umbral de su interés último: la fisonomía huma-

na, el rostro como espacio al que se llega, nunca del que se parte. Para Val del Omar, nunca es ver sino llegar a ver el mecanismo que sustenta una poética basada en la idea de revelación. Las cosas se revelan porque siempre se parte de un misterio, de una opacidad que es el fundamento del canto, pues ante las películas de Val del Omar estamos sobre todo ante formas poéticas.

Precisamente por eso, es necesario definir un espacio teórico esencialmente fenomenológico, donde el acercamiento a las formas en sí coexista con la movilidad que Val del Omar imprime sobre las formas imaginarias. Junto al proyecto de Aby Warburg de acercamiento a una historia gestual de las supervivencias plásticas en Occidente, que permite detenerse, entender las lógicas del montaje con arreglo a las fórmulas expresivas de *pathos* —*pathosformeln*—⁵, es necesario manifestar lineamientos más atentos a la materia imaginaria. Así, en un sentido liminar, la fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard y, en cierto modo, el método comparado de Albert Béguin (1993), deben de manera necesaria convivir con un conjunto de herramientas metodológicas capaces de definir el espacio de la condición mediadora de la imaginación. El fundamento estructural y a la par legitimado desde las reacciones conductuales de autores como Betchérev que propone Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960) se ensambla así perfectamente con las investigaciones del islamólogo Henri Corbin, discípulo del arabista Miguel Asín Palacios, sobre la condición heurística y axiológica de la Imaginación Creadora —*‘ālam al-mitālī*—, en la tradición sufí y la gnosis chiíta— como órgano de conocimiento.

Si la vindicación de la imaginación agente quedó asociada a lo irreal y las falsedades de la fantasía en Occidente —con las excepciones de una cadena áurea de artistas y filósofos como Plotino, William Blake, Heráclito, Pico della Mirandola, Swedenborg, Shakespeare, Coleridge, los románticos alemanes o Jung—, las categorías que el sufismo propone en sus diferentes vías (*turuq*) aceptan,

en primer lugar, que la imaginación creadora (*‘ālam al-mitālī*) ejerce como facultad cognoscitiva; media entre la percepción sensible y el entendimiento y da pie a un mundo tan real ontológicamente como el de los sentidos y el del intelecto (Corbin, 1964, 1996, 2000). En él se percibe el sentido espiritual de los textos y los seres. Éste mundus imaginalis, tal como lo translitera al latín Corbin, constituye un intermundo, una auténtica geografía «imaginal» y no una mera alegoría, ya que asume una función noética o cognitiva propia: permite acceder a una región del ser que sin él resultaría inaccesible (Corbin, 1971-1973).

Allí donde, como se sostiene el análisis de *Aguaespejo granadino*, conduce el cine de Val del Omar es también al enclave de una región ontológicamente real y accesible desde la aproximación poética a las cosas en sí. El laboratorio PLAT (Picto Lumínica Audio Táctil) de Val del Omar, donde diera origen a sus muchas innovaciones técnicas y de montaje, constituye también un lugar desde el que sostener esa «geografía visionaria» de la que habla todo el acercamiento de Corbin a la gnosis chiíta, acompañando a cada imagen con un solo verbo: tocar, palpar sin más, consumirse en el tacto para doblegar la oscuridad, la muerte que, como sentencia el final de *Fuego en Castilla* «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». Esa persecución de la magia a la que Val del Omar aludía en la declaración que encabeza este texto es también, ante todo, un conjuro contra la desaparición, la muerte, que sostuvo a lo largo de toda su obra con el célebre remate que rubricaba todas sus películas, Sin Fin.

2. HACIA UNA VISIÓN TÁCTIL

Desde sus experiencias en las Misiones Pedagógicas de la República, en la década de 1930, las ideas de Val del Omar sobre la proyección cinematográfica adquirieron una preocupación humanística y

pedagógica. De esa época conservamos el testimonio emotivo de las fotografías que tomó de los espectadores que, en los pueblos a los que llevaban el cine, descubrían las imágenes proyectadas, con el rostro en trance, y los ojos y bocas abiertas: «Sobre esos rostros extáticos se generaba un vaciamiento, un circuito de transfiguración que entraba por los ojos (la emoción de las imágenes vistas por primera vez) y salía por la boca, como un leve soplo», como escribe Carlos Muguero⁷ (Ortiz-Echagüe, 2010: 114).

Esa experiencia pedagógica atraviesa su obra cinematográfica. En 1932, Val del Omar escribía: «Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora [...]. El cinema substituye al libro porque lo que sólo es útil retener es la verdad científica expresada por el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica. Substituye al maestro en serie por su mejor continuidad, por su mejor método, pues yo preferiría que éste se limitara a mostrar el mundo sin explicaciones y luego a procurar la convivencia real, afectiva, del niño con sus camaradas» (Ortiz-Echagüe, 2010: 43). Y en 1961 anotaba: «hemos avanzado en los instrumentos de comunicación física, pero nuestras mentes siguen cerradas y lejanas». O: «Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario» (Ortiz-Echagüe, 2010: 282).

La proximidad entre estas reflexiones y las ideas que Stan Brakhage desarrolló en uno de sus escritos más famosos, *Metáforas sobre la visión*, iluminan la idea de llegar a ver que recorre la obra de Val del Omar, a partir de un mecanismo de contramovimiento o movimiento hacia el origen: «Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo

de césped para el bebé que gatea inconsciente de “verde”? ¿Cuántos arco iris puede crear la luz para el ojo no instruido? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo de las variaciones en las ondas de calor en un espejismo?» (Brakhage, 2014: 51).

La obra como cineasta de Val del Omar resulta, en este sentido, inseparable de su tarea como inventor y de su pensamiento teórico sobre el cine y su pedagogía, tal como resume Nicole Brenez: «tuvo que fabricar sus propias herramientas (dimensión técnica y logística de su obra), desarrollar su propia concepción de los fenómenos (dimensión teofánica de su estética), y sistematizar las lógicas de organización que estructuran sus films (dimensión metódica)» (MNCARS, 2010: 48). De esta forma, el trabajo del Val del Omar en su laboratorio PLAT muestra la confluencia entre investigación científica y artística, inventando artugios y formas poéticas para pensar qué actos de conocimiento puede generar lo audiovisual.

Entre sus inventos, ocupan un lugar muy relevante las teorías sobre la luz y el color expuestas en su concepción de la visión táctil, como expone Rafael Tranche: «Val del Omar analiza previamente los mecanismos perceptivos que intervienen en el acto de la visión. En este proceso sensorial descubre la intervención instintiva del tacto para obtener una impresión más ajustada e intensa del objeto percibido. Así, cuando alguien mira un objeto [...] lo palpa con dos superficies sensibles (sus retinas) para que entre las dos, y por diferencia entre ellas, le den la noticia de la forma y la distancia a que éste se encuentra”. Pero además, la necesidad de tocar, de “palpar” físicamente ese objeto está implícita en la acción de mirar» (Burua-ga, 1995: 172).

Val del Omar parte del esquema elemental de la visión: el ojo y la luz, un proceso óptico y otro lumínico. En cuanto al procedimiento técnico, se basa en utilizar luces de baja pero concentrada intensidad, que inciden sobre zonas determinadas del objeto con ciclos temporales breves (fracciones de segundo) y alternados. Además, con estas lu-

ces dirigidas se pueden proyectar sobre el motivo, por medio de elementos auxiliares de iluminación, puntos, líneas, áreas de luz con tramas y colores.

En ese sentido, el estudio de sus materiales en Súper 8 resulta muy revelador sobre su proceso de trabajo en PLAT. Como si se trataran de cuadernos de notas, Val del Omar efectúa con la cámara ensayos, esbozos, estudios o tentativas sobre los motivos que aparecen a lo largo de su obra: así, el agua de los surtidores de la Alhambra, las flores o las nubes, motivos sobre los que compuso *Aguaespejo granadino*, resurgen en los diferentes rollos según otras variaciones o aproximaciones. En ese laboratorio, en la década de 1970, con recursos ya muy modestos, Val del Omar proseguía sus ensayos sobre la visión táctil a través de las potencias de la película fotosensible: experiencias pictolumínicas, rayos láser, el adiscopio —proyector de diapositivas cuadrúples— o la Óptica Biónica Energética Ciclotáctil —«objetivo anamórfico en rotación, a velocidad variable, acoplado en el mismo eje con un objetivo normal»⁸—, en la búsqueda de una representación figurativa que aspirara a la verticalidad: «España no tuvo un cinema porque el desenfrenado engranaje horizontal de la máquina no fue dominado por los pueblos mediterráneos, sobre todo en aquella marcada tradición vertical, mística» (Ortiz-Echagüe, 2010: 52).

Si la cámara es un instrumento de conocimiento que sirve para ver algo que no veríamos con nuestros ojos —de ahí que Vertov la asemejara a un microscopio—, como escribe Didi-Huberman (2010): «todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (...) La cuestión es más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asentamos golpes o acariciamos, construimos o tomamos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo

(nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez».

De este modo, Val del Omar truca, manipula, transforma los aparatos de imagen y sonido, pero sus técnicas responden a un fin pedagógico, humanista y de conocimiento para el espectador, a través de los juegos de lenguaje, las asociaciones conceptuales y los estados emocionales que combina en estructuras atonales que emparentan su lógica de montaje con la música de Schönberg. Esta forma de investigación, que da pie al mecanismo del llegar a ver a través de un trabajo muy riguroso sobre la emoción, se puede estudiar en detalle si nos fijamos en la estructura y en las rimas poéticas que vertebran una de sus grandes películas, *Aguaespejo granadino*.

3. UN ENSAYO DE PLÁSTICA LÍRICA

En el primero de los rótulos del genérico de *Aguaespejo granadino* Val del Omar señala que la película es «un corto ensayo audio-visual de plástica lírica», relacionado la vocación ensayística —el pensamiento conceptual— con la poesía visual —las asociaciones líricas—. Sobre esa doble, pero indisociable naturaleza se irán conjugando los diferentes sentidos del film, tal como vamos a observar: nos encontramos, pues, con una obra que se desmarca de la narrativa para expresar los pensamientos y los sentimientos del cineasta con el deseo de suscitar en el espectador sentimientos análogos. Si la narrativa se organiza sobre todo a partir de relaciones de continuidad entre las acciones descritas —y en ese sentido en el cine suele predominar una lógica horizontal en la lectura, propia de la frase escrita y la narrativa verbal—, en la poesía suele predominar una lógica conceptual según la cual las imágenes se relacionan entre sí mediante ideas, y se produce una tematización a partir de los motivos visuales, tal como Eisenstein investigó a través del montaje y la yuxtaposición.

Después de anotar una propiedad técnica del film —sonido diafónico—, dos rótulos diferentes,

que luego se recuperarán en el film, nos invitan a una primera conceptualización: «Matemáticas de Dios» y «El que más da... más tiene». Desde el inicio, Val del Omar parece plantear una visión panteísta, que cabría relacionar con el sentimiento de unidad tal y como expone Salvador Pániker: «Val del Omar tiene el sentimiento de la unidad de todas las cosas: hombre y naturaleza, conciencia y materia, lo interno y lo externo, el sujeto y el objeto. Como ha escrito Gonzalo Saénz de Buruaga, ha sufrido los contrarios en carne propia (tradición versus modernidad, arte versus técnica, individualidad radical versus aldea global, etc.) e intenta sintetizarlos agónicamente» (1995: 11-12).

Tras el P1 —el cielo, con una torre en la parte izquierda inferior del encuadre—, se sucede un conjunto de cuatro planos (P2-P5) que establecen una primera relación plástica y conceptual: peces en un estanque (fig.1), flores flotando en el agua (fig.2), un niño abriendo unas cortinas (fig.3) y dos rostros tallados en la piedra de una fuente (fig.4).

Teniendo en cuenta que, en principio, la película podría entenderse en su sentido más amplio y literal como un documental lírico sobre Granada y la Alhambra, este inicio nos invita a ver ya el juego de asociaciones que caracteriza al film: el movimiento frente al estatismo / la permanencia frente a la impermanencia / lo natural frente a lo artificial. Estos planos muestran una serie de motivos asociados con la naturaleza (cielo-peces-flores-niño-piedra), pero en la fig.1 y fig.2 los peces y las flores están estancadas o encerradas en una construcción artificial: el estanque que constriñe su libertad y marca los límites del espacio. En la fig.4, en la piedra se han esculpido dos figuras que dan forma a una fuente (espacio arquitectónico). En la fig.3, el niño abre las cortinas de una casa como si abriera un telón. La relación entre la naturaleza (el cielo, las flores, los peces) y lo arquitectónico (estanque, fuente, casa) dibuja esta oposición: el ámbito de la naturaleza y el de la cultura, que, como se analizará después, aparece vinculada al estancamiento.

Los motivos están bien delimitados —cielo, peces, flores, niño, fuente— pues Val del Omar ofrece planos despojados y casi siempre centrados en su focalización. Este despojamiento va a recargarse en la segunda y tercera parte, progresivamente más barrocas y en las que los elementos se irán agrupando originando cartografías poéticas mucho más densas. Ahora bien, volviendo a esa sencillez inicial, parece lógico percibir ese montaje también como una introducción al tema más documental: imágenes de Granada o de la Alhambra, previamente ensayado en *Vibración de Granada* (1935). Entre estos dos niveles se moverá constantemente el film: por un lado, el reconocimiento de espacios concretos; por el otro, el trabajo fílmico consistente en una estilización de estos motivos mediante inventivas alteraciones ópticas y auditivas. En el primer caso, se intenta fijar el film a Granada, el tema subyacente en una lectura literal e inmediata; en el segundo, se apuntan las asociaciones retóricas pertinentes para elaborar su conceptualización lírica. También hay que señalar la introducción de la voz en off en el plano del niño, con el texto «Qué ciegas!» que anticipa la idea de la ceguera que se desarrolla a partir del P6: un hombre sale de una cueva; el plano muestra dos cuevas, casi simétricas, como las cuencas vacías de unos ojos (fig.5), mientras la voz recita: «¡Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo!» (Gubern, 2004).

El siguiente plano (P7) sostiene de nuevo la lectura conforme a la dialéctica entre movimiento/represión. Un niño baila mientras una mujer gitana, agachada, palmea. «Bailan sin saber por qué» dice la voz. El P8 muestra a un viejo recostado en una pared (fig.6); el P9, a un hombre también estático que gira circularmente sobre su propio cuerpo a

De arriba a abajo.

Figura 1. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

Figura 2. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

Figura 3. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

Figura 4. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).





Figura 5. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).



Figura 6. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

la vez; el P10 es el primer plano de una mujer inmóvil, que igualmente gira sobre su propio cuerpo; por último, el P11 es el primer plano de una anciana (fig.7), de nuevo inmóvil sobre el movimiento circular de su cuerpo.

4. LA FUENTE DEL ÉXTASIS

Val del Omar parece exponer el agarrotamiento o inmovilidad —el estancamiento— de los cuerpos en una idea figurativa del concepto de represión, mediante hombres que parecen figuras escultóricas, como los burgueses de *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Al igual que las flores flotaban y los peces nadaban encerrados entre los límites del estanque, los cuerpos humanos están sujetos, fijos a un movimiento externo que no controlan. Como *pathos* expresivo del sufrimiento, son cuerpos que ni siquiera exponen su dolor, cosa que transformaría su potencia en acto y haría emerger en su desconuelo la conexión con un elemento originario, lo que Nietzsche denomina la fuente, *Urquell*⁹. El artificio, la imposición, la construcción se significan por unos giros circulares externos al propio movimiento del cuerpo; los cuerpos parecen sos-

tenerse en un soporte gravitatorio que se mueve a una velocidad autónoma.

Aunque hasta el momento el montaje podría entenderse como una aproximación documental al motivo «Granada», se hace evidente que se están efectuando operaciones de otro índole, que tienden a tematizar la represión y el artificio frente al movimiento y la libertad. El P12 avanza los continuos desplazamientos temporales, a partir del paso veloz de la luz; sobre Granada cae la noche (figs 8-9). Este plano inaugura una tipología visual característica del film, la expresión sobre el «instante perpetuo»: «La vida es sólo una explosión al ralenti, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante» (Buruaga,



Figura 7. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).



Arriba. Figura 8. Aguaespejo granadino (José Val del Omar, 1960).



Abajo. Figura 9. Aguaespejo granadino (José Val del Omar, 1960).

1995: 24). Hay en Val del Omar una actitud que coincide con lineamientos que atraviesan diferentes tradiciones religiosas: «el sufrimiento mismo es un engaño (*upādhi*), porque su núcleo es el éxtasis, que es el atributo (*upādhi*) de la iluminación», señala Joseph Campbell en su ejercicio sobre mitología comparada *Las máscaras de Dios* (2017: 95).

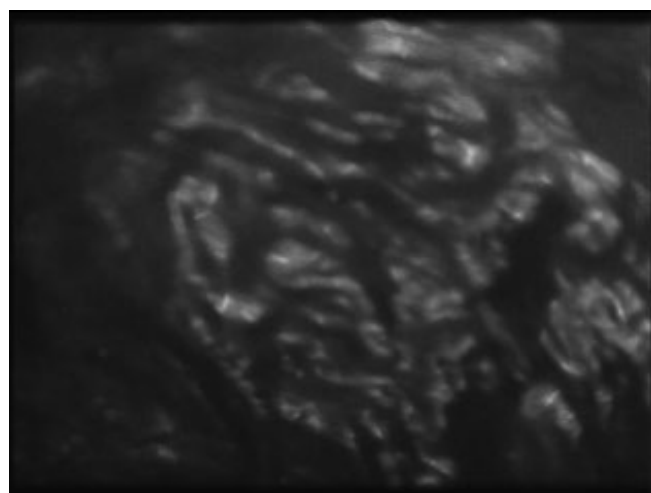
Frente a ese éxtasis, la voz en off insiste en la ceguera: «Dios, pero qué ciegas son las criaturas si sus razones no alcanzan ni a la sombra de los cuerpos». Surgen también las sombras, que atraviesan y cubren como intermitencias o vibraciones las laderas: el film se adentrará en las sombras que se ciernen sobre la ciudad, con el advenimiento de la noche, de modo que el P13 muestra, sobre el detalle acuático de un estanque, diversos cambios de

luz (fig.10). El agua es el elemento preponderante de la película, así como en sus filmes posteriores lo será el barro, en *Acarinho galaico*, y el fuego en *Fuego en Castilla*).

Tal como sucede con los versos de Lamartine que Bachelard subrayara en *El agua y los sueños* «nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos duerme, el agua nos devuelve a nuestra madre» (1978: 200)¹⁰. Los planos del agua espejean, fluyen y cambian. Celebran el movimiento, puntuados por el montaje sonoro, cuando no se trata por el contrario de constatar su presidio en el estancamiento. Así, el detalle acuático se añade a los planos primeros de los peces (fig.1) y las flores (fig.2), pero con una clara singularidad: aquí los cambios de luz son constantes con lo que el plano reacciona, al mostrar movimientos de luz y agua, con el estatismo de los rostros humanos mostrados en P9, 10 y 11. A la vez, estamos observando cómo se introducen algunas manipulaciones técnicas —el acelerado y el estatismo móvil de los cuerpos—.

Los cuatro planos siguientes (P14-17) retoman el tema del agua y muestran diversas fuentes (figs. 11-12), en un motivo anticipado en el P5 del film (fig.4). Como en la mística del Siglo de Oro, y en la tradición islamo-persa, la fuente es un motivo esencial de la película, pues conjuga la idea de potencia —«El corriente que nace de esta fuente /

Figura 10. Aguaespejo granadino (José Val del Omar, 1960).



bien sé que es tan capaz y omnipotente / aunque es de noche», escribe San Juan en el *Cantar del alma* que se huelga de conocer a Dios por fe— con la idea de límite. Si bien brota con una apariencia de libertad, el agua surgiendo del caño encarna para Val del Omar una imagen de los límites, la prisión o el encierro que la cultura fija sobre la naturaleza, con el añadido de ser fuentes figurativas, rostros —«¡Oh cristalina fuente / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados!», clama la Esposa en el *Cántico Espiritual* de San Juan—. La tercera fuente (P16) conduce mediante una panorámica descendente a una tortuga en un estanque: este animal, lento, casi inmóvil, se relaciona quizás con las figuras humanas fijas anteriores, según el continuo juego entre movimiento y estatismo que traza el film. Sea como fuere, Val del Omar sugiere ya una relación conceptual de montaje que atraviesa el sentido poético del film: un marco estático —las fuentes/los rostros— y un movimiento — fluido, en el caso del agua; automático, en el caso de los seres humanos—.

5. LA VISIÓN

Tras el plano de unos árboles, comparece, por vez primera, una distorsión fisionómica de un rostro mediante la anamorfosis provocada por la óptica (P19). Distorsiones análogas, siguiendo la búsqueda de verticalidad figurativa, resultan frecuentes y contaminan de un sentido acuático y especular la figuración de los rostros, como si se hubiera removido el agua que refleja las imágenes, como en el Cristo hundido en la marisma de *Fuego en Castilla*. La idea del agua como espejo de la vida encuentra, pues, un correlato plástico. A partir de este punto, la película hilvana una red de motivos que irán reapareciendo y variando: por ejemplo, el P27 es una niña saliendo de una cueva, que enlaza con el niño abriendo las cortinas (P4) y el hombre saliendo de la cueva (P5). Estos juegos simétricos son constantes: cada figura de *Aguaespejo granadino*



Figuras 11 y 12. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

dino aparece al menos en dos ocasiones, según la estructura de asociaciones y rimas. Ciertos motivos, como apoyo y contrapunto musical, permiten profundizar los anteriores: por ejemplo, el campo de flores, que sugiere el modo en que la naturaleza o los cuerpos se nutren del agua a través de una energía que emerge de la tierra, frente al bloqueo del ser humano, atrapado en su cultura, en una imagen que la poesía romántica y simbolista ha frecuentado y que algunos autores como Rilke han conducido a su máxima expresión: en la octava de las *Elegías de Duino* (1999) evoca la idea de Lo abierto (*Das Offene*), ante lo cual solo puede situarse la mirada del animal, pues lo humano está siempre en el mundo y anquilosado, alejado de ese *no-lugar sin negación* (*Nirgends ohne Nicht*).

En la parte final del primer bloque, se produce uno de los momentos más extraordinarios: el baile o éxtasis del agua, en un ralentizado que casi funciona como un paso de manivela. Primero aparece estancada (fig.13), «prisionera en el camarín de su



Figura 13. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

cultura», como indica la voz en off más adelante y, de inmediato, comienza a dibujar formas escultóricas (P33), en una loa a la facultad poética del cine, que cambia la visión de las cosas, desde su literalidad material a su contemplación como esculturas que se diría han sido talladas en cristal (figs. 14-15). Lo ordinario u ornamental revela, a través de la meta-mística de Val del Omar, otra belleza extraordinaria¹¹, una metamorfosis poética, animada por el baile, como si el agua pudiera transmutar su frágil y fluida materia en algo más sólido, de igual modo que el fotograma intenta esculpir, fijar, materializar de otra forma la vida en curso, según su proceso irreversible. *Aguaespejo granadino* cumplía así las expectativas que Val del Omar sugería para los creyentes del cinema: «No pretender represiones. Caminar en la sola dirección centrípeta de engrandecer, conectar y armonizar el instinto. Este cinema ha llegado a nuestras manos».

El film compone la Alhambra, al igual que hará Marie Menken en *Arabesques for Kenneth Anger* (1958-61), como un espacio trazado, emocional y rítmicamente, por las imágenes manejadas por el cineasta. En un espacio que, como muestran sus Súper 8 ha sido fotografiado hasta la saciedad por multitud de turistas ¿cómo componer una imagen



Figuras 14 y 15. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

interior, una visión, una metamorfosis poética? Si el agua es prisionera en el camerín de su cultura, se trata de liberar sus potencias plásticas —en éxtasis, en cántico—, mediante las potencias del cine, la óptica y el montaje, transformándola en formas semejantes a esculturas de cristal o fuego, en oposición al cliché turístico, a la imagen prefijada, al objeto monumental que no se puede tocar. En una presentación de la película, Val del Omar afirmaría: «El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar... [...] Pero no ven la ascensión» (Ortiz-Echagüe, 2010: 222).

La experiencia de la visión opuesta a la vista, en Val del Omar, se caracteriza aquí por esa concepción pedagógica en que la imagen se libera del aprendizaje verbal, en una forma semejante a la



Figuras 16-19. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

idea de Brakhage, tal como resumía Jacques Aumont: «Su utopía, o su fantasma, es la visión pura, totalmente liberada del lastre del lenguaje; una visión sin prejuicios, sin saberes, perfectamente inocente, y que operaría únicamente a través de su inmenso poder. [...] El cine no se ha entregado bastante a la visión y sí demasiado a la vista, ratificando una vieja tendencia de todas las artes de la imagen en Occidente, aferradas a lo visible exterior. El resultado: se ha vuelto difícil engendrar visiones fílmicas, regresar mediante el cine a ese visión “natural” que quizás sea la del niño antes de que el lenguaje le imponga sus restricciones, y que le permite “reconocerlo” todo antes de conocerlo» (1999: 71).

Esta concepción del filme, como proponía Carlos Muguiro, en forma de *jardín de la visión* configura la estructura de la película en tres secciones temporales: día (P1-P36)-noche (P37-P95)-día (P96-190) con arreglo a una estructura afín a la que Gilbert Durand traza en su atlas de la imaginación humana *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*: régimen diurno, régimen nocturno y régimen sintético-diseminatorio o de síntesis. Si nos fijamos en el número de planos —día (36 planos), noche (59 planos), día (95 planos)— la primera y segunda parte suman idéntico

número a la tercera parte. Cada parte se diferencia gracias a marcas visuales —el filtro verde que separa los planos centrales de la noche— como sonoras —frases de apertura como: «Huye el día y la razón de las fuentes de Granada» (P36), «Y con la luna» (P37); y frases de cierre como: «Pasó la verde locura de la luna. Ahora, con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas» (P95)—. En cada una de estas secciones se producen una serie de manipulaciones temporales: acelerados, dilataciones o parpadeos lumínicos, en un tiempo subjetivo que rompe con la apariencia de linealidad temporal —con la horizontalidad— para captar la sensación casi palpable del tiempo.

La llegada de la noche, con la aparición de la luna, «primera epifanía dramática del tiempo», como dice de ella Durand (1982: 95) aparece teñida por un filtro verde. Los primeros planos recuperan algunos motivos vistos en la parte inicial: el rostro de una niña (P43), distorsiones fisionómicas, movimientos de agua que remueven los reflejos, árboles, los jardines de la Alhambra, luces... Las fuentes cristalizan en los surtidores, figuras verticales que centran el bloque nocturno, y las sombras vuelven a ser protagonistas en algún plano, como por ejemplo, la sombra de una mano que se desliza sobre un rostro situado horizontalmente (P48). En el estanque, los nenúfares y hojas se agrupan; Val del Omar se acerca hasta el detalle de una flor: «Amor» (P53). Después, cuando recupere la imagen de esa flor, unas gotas de agua caen sobre los pétalos (P56). La idea concreta aún más la relación entre el agua, que constituye un motivo recurrente en la primera sección, y las flores, motivo que aparecía por vez primera en el P28 del film. En la noche, las imágenes parecen surgir de una ensoñación, etéreas como si estuvieran flotando o se reflejaran en uno de los estanques (figs. 16-19).

6. PRISIONES DEL ALMA

Un motivo relevante en esta segunda parte son las ventanas, figura de la contemplación, que se espejan también en los propios encuadres y la idea

de la visión táctil. Así, la niña del P43/P45 reaparece en el P68 mirando a cámara y, en el P67, un hombre acerca la mano izquierda al objetivo. En palabras de Pániker: «Val del Omar recupera la ontogénesis del ser adulto retrotrayéndose a la creatividad del niño. Este niño que coordina su universo visual con el táctil, pero también viceversa» (Buruaga, 1995: 13).

El P69 funciona, en cierto sentido, como una síntesis de diversos elementos contemplados: un estanque con nenúfares estilizado por los destellos de luz. Así pues, tenemos el estanque, el agua, las flores, la luz, elementos que han ido apareciendo aislados o relacionados y que ahora están reunidos en una misma imagen. *Aguaespejo granadino* propone, por tanto, un conjunto de asociaciones conceptuales y de motivos visuales que al principio aparecen aislados para ir progresivamente combinándose y tornándose complejos. Primero, se introducen separados —el agua, la fuente, la niña— y luego se conjugan en imágenes de mayor densidad —la niña bebiendo agua en la fuente—.

La tercera parte del filme empieza con la voz diciendo: «Pasó la verde locura de la luna. Ahora, con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas». El «milagro» y el «misterio» van a ser centrales en esta última sección. Buruaga compara las búsquedas cinematográficas de Val del Omar con la física moderna: «También los laberintos de la física moderna se han convertido, así, en fructíferos misterios que, como los agujeros negros, van expandiendo nuestra visión del cosmos. De aquí que, como dice Pániker, todo es misterio: «Hoy los científicos nos presentan un universo —macro y microfísico— enormemente misterioso, turbulento, incierto, ambivalente, triturador del viejo orden newtoniano. Y añade: «Esta es la nueva evidencia, únicamente soportable desde la raíz mística» (Buruaga, 1995: 157). Más adelante, retoma la idea del misticismo: «Como ha escrito Valente, la primera paradoja del místico es señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede

alojar: el místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de tensión máxima, al punto en el que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez. Esta profunda introspección aplicable al lenguaje poético de san Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, cabe aplicarla a Val del Omar; como aquellos, intenta comunicarlos lo indecible, hacernos ver lo que no se puede ver y oír lo que no se puede oír» (1995: 158). Lo indecible, en Val del Omar, son las piedras, las miradas, las flores, las nubes; todos los elementos que sobrepasan nuestra razón o crean una razón de engaños y sombras y espectros, pues tal como escribe: «Me siento sumergido en un ser que palpita. Los encadenamientos lógicos nos encadenan y aprisionan». (Ortiz-Echagüe, 2010: 269)

No es casual que el último acto se abra desde la cima de una montaña (P92), que en todas las tradiciones, del Monte Carmelo a la montaña de Randa de Ramon Llull, es el culmen de la experiencia mística, coronada además por el sol. La luz adquiere en esta parte una naturaleza misteriosa para sugerirse a la vez como «milagro divino» y como «llegar a ver», esto es como despertar platónico o plotiniano a la visión una vez superado el obstáculo que la dificultaba. Los planos de la aparición de la luz sobre la ciudad (P100) o las montañas (P101) se mezclan con imágenes de las casas granadinas, vistas desde lo alto (P104). Y es en este punto donde las ideas de Val del Omar sobre la visión táctil, a través de las experiencias con la luz, alcanzan su mayor profundidad. En su biblioteca, el cineasta tenía subrayadas, en *El libro del tabú* de Alan Watts, las siguientes palabras (en cursiva): «*Todos nuestros sentidos son formas de un sentido básico, digamos el tacto. La vista es tacto de alta sensibilidad. Los ojos tocan, o sienten, ondas luminosas*» (Ortiz-Echagüe, 2010: 270).

Por último, y de un modo general, cabe concluir que toda la parte final se sustenta en detalles del agua ascendente, brotando de los surtidores, combinada con planos generales de Granada y

otros motivos ya utilizados en el primer y segundo bloque. En esta parte, se crea un paralelismo directo entre la ciudad suspendida y el estanque en el que la aguas permanecen quietas; y se verbaliza el citado aprisionamiento del agua sobre un patio de la Alhambra (figs. 20-22): «Prisionera en el camarín de su cultura».

Sobre estas imágenes en las que el agua en el estanque —tal como aparecía al principio del film—, acaba emergiendo de nuevo la potencia poética del agua frente a la construcción de arcos, ventanas y rejas que oprimen: el agua baila y se transforma otra vez en una forma escultórica (P176), casi sólida por un instante, transfigurada ahora su sustancia en llamas, fuego, imagen ardiente (fig.23), en un acuerdo entre agua y fuego propio de la lógica de la transmutación alquímica¹².

En su visión de la Alhambra, Val del Omar ha estilizado algunas de sus imágenes recurrentes: las fuentes, el agua, las flores o la luz han sido algunos de los elementos filmados por el cineasta para configurar una dialéctica entre movimiento y prisión, libertad y represión. La idea es de profunda inspiración rousseaniana: el hombre está bloqueado, carente de vitalidad y energía, y debería intentar salir de ese estado de crisálida para desarrollar su verdadero potencial, un tema que, recorre muchos de los textos teóricos de Val del Omar.

Del mismo modo, a partir de la idea de «eterno instante» o «explosión al ralentí», se intuye el contraste entre la permanencia y la impermanencia de las cosas, tal como escribe Pániker: «Hay resonancias claramente orientales en estas palabras, incluso búdicas; la explosión al ralentí a la vez instantánea y total. La paradoja es que la misma impermanencia nos libera. Si todo fuera permanente estaríamos en una cárcel; sucedería como con los plásticos modernos que no pueden ser destruidos [...] Val del Omar sentía la necesidad de conciliar ambas dimensiones: la mística y la racional, la originaria y la técnica. Él sabía que un ser humano completo se define por ser a la vez



Figuras 20-22. Aguaespejo granadino (José Val del Omar, 1960).

plenamente secularizado y plenamente resacralizado [...] Val del Omar no disocia el espíritu de la materia, y sin duda debió tener una concepción del erotismo esencialmente integral, corpórea y



Figura 23. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

sagrada. Y hablar de erotismo es hablar de arte. Nada de ascender a la espiritualidad; en todo caso, conciliar el ascenso al espíritu con el descenso a la materia, que ya es hora de clausurar un cierto platonismo residual» (Buruaga, 1995: 4, 11-12). Tal vez no sea anecdótico añadir aquí que el libro de poemas que escribió el cineasta se titula *Tientos de erótica celeste* (1992). En *Aguaespejo granadino* las flores, el agua y los hombres están inmersos en la vastedad de los campos granadinos mediante constantes planos generales del cielo y la ciudad. De este modo, la figura humana queda inmersa en un paisaje superior. Así, mientras las culturas de influencia diurna hacen predominar la figura humana y tienen tendencia a agigantar a los héroes y sus proezas, como indica Durand (1960) las poéticas que se forman en torno a un misticismo y al sentimiento de acuerdo cósmico tienden a preferir la iconografía de la naturaleza como refugio como muestra toda la mística de San Juan de la Cruz.

Esa búsqueda de lo indecible se encuentra en el centro de las tematizaciones de Val del Omar sobre Dios y el Misterio (recordemos la voz en off: «Misterio. Misterio. Iremos al pleno misterio» (P129-130); «Misterio es que la leche brote generosa» (P131-132); «Misterio es que el sol levante a la hierba» (P133); «Misterio es que se levante el agua»

(P134)). Como una salmodia extática trabada sobre el modelo del *dhikr* o recitación de los nombres de dios en el sufismo, o como las *Contemplaciones de los misterios* de Ibn'Arabi (1994), Val del Omar compone sus tentativas de una representación figurativa vertical: «Un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la *energía*» (Ortiz-Echagüe, 2010: 53).

Según Buruaga, el misterio se enlaza entonces con el laberinto: «Val del Omar repite insistentemente en su película granadina que “vivimos en pleno misterio” y lo repite, yo diría, con fruición, con esa serena atracción hacia el misterio que también entrevió Jorge Luis Borges, al decir que uno simplemente trata de cumplir órdenes de Algo o de Alguien sin mayor precisión. Pero el gran escritor argentino nos da también una de las claves del laberinto, uno de sus temas más recurrentes: el laberinto es el símbolo más evidente de la perplejidad y del asombro puesto que es una rara arquitectura hecha para que se pierda la gente» (1995: 158).

7. CONCLUSIONES

Así, de los nombres de Dios a la inversión del misterio en el laberinto, los pasajes de *Aguaespejo granadino* están formados por los estanques y canales, por todas las construcciones cerradas que configuran la cartografía del film. Al respecto, cabría insistir en la utilización por parte de Val del Omar de unos pocos motivos —el agua, las flores, las nubes— y recordar que, como sostiene Durand (1960: 264) a propósito de Van Gogh y su predilección por los temas pequeños, unos mínimos elementos le sirven al místico para sugerir una cosmología completa. Precisamente, siguiendo la idea de síntesis de Durand, todo el film puede leerse a partir de la búsqueda de un espacio de intimidad, de un refugio místico frente al tiempo. La Alhambra resulta entonces una proyección del exterior. Los marcos de las puertas y las ventanas son imagen de lo que Santa Teresa llama en su poema

Vivo sin vivir en mi «esta cárcel, estos hierros / en que el alma está metida», un motivo anticipado en las primeras imágenes de los estanques.

De esta forma, el entrelazamiento o montaje figurativo de la película da forma al sentido profundo que Val del Omar pretendía otorgar a la experiencia del espectador, una experiencia del misterio: «el hombre está sometido a una triple tensión: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes», dirá Val del Omar (Ortiz-Echagüe, 2010: 230). Esa experiencia conlleva situarse en un *entre*, en un intervalo o pasaje transformador. A través del gesto y manejo de la cámara, y de la proyección de luz como visión táctil, la relación entre las imágenes abre un espacio «imaginal» (Corbin, 1996) en la percepción del espectador, una sensibilización y un conocimiento de posibilidades perceptivas, participativas y de pensamiento ante lo real; emoción en la que el espectador toca la luz con los ojos y traza paisajes de la visión: «Puedo decir 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. Y fundirse» (Ortiz-Echagüe, 2010: 44). ■

NOTAS

- 1 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 227.
- 2 (*elementare Gegenbewegung*). Heidegger, Martin. *Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem in Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 56/57. Zur Bestimmung der Philosophie*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1987, pp. 313-314.
- 3 Se entiende el término *stimmung* en el sentido específico con el que Giorgio Agamben ha perfilado la lectura de este concepto en sus obras *Il linguaggio e la morte* (1982) y *Vocazione e voce* (1980) a partir de *Sein und Zeit* (1927), de Martin Heidegger, y de la lectura de la poesía de Hölderlin. Agamben no solo subraya la condición

de “tonalidad emotiva”, que es la traducción más habitual de *stimmung*, sino que indaga en su relación con el lenguaje a partir de la proximidad de la raíz de este término y de *stimmen*, voz. Pero, sobre todo, insiste en su naturaleza liminal: el *stimmung* no corresponde ni a la interioridad del ser, el *Dasein*, ni al mundo, sino al límite entre uno y otro. El *stimmung* se define así como la apertura misma del *Dasein* al mundo.

- 4 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 222-223
- 5 Véase, sobre todo, Warburg, A. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (2005) y Didi-Huberman, G., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002).
- 6 Literalmente «mundo del espejo», que corresponde al llamado mundo imaginal de la teología islamo-persa.
- 7 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 114.
- 8 Sobre las técnicas en los Super 8 ver el artículo de Elena Duque (2017, enero 13), *Val del Omar y el cinematógrafo que cabe en un bolsillo. A propósito de la sesión 'Arder amando'*.
- 9 «Das Leid, die Sehnsucht, der Mangel als Urquell der Dinge» (El sufrimiento, el anhelo, la carencia como fuente primera de las cosas). En Nietzsche, 1968: 210.
- 10 Lamartine, Alphonse de, *Las confidencias* (1952). Apud. Bachelard, G. (1978: 200).
- 11 Val del Omar definió la metamística como una actitud teresiana, realista y mística al mismo tiempo. Y efectivamente, el realismo español del Siglo de Oro se había planteado este problema de «representar lo irrepresentable», de unir un realismo extremo con la experiencia de lo extraordinario. El cine era un medio capaz de registrar automáticamente las acciones más corrientes, y precisamente —diría Val del Omar en «Palpícolor»— «lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano». En este sentido, la mecánica era heredera de esa «estética de las cosas pequeñas» que, en el siglo xx, retomaron autores como Lorca (Ortiz-Echagüe, 2010: 270).
- 12 “Fuego que no quema” o “agua que no moja las manos” son algunos de los nombres que recibe el secreto último de la alquimia, la transmutación de la materia, como señala Patrick Harpur (2006).

ANEXO

P1. Cielo, nubes y una torre.
P2. Peces en un estanque.
P3. Flores en un estanque.
P4. Niño abriendo unas cortinas.
P5. Dos rostros tallados en la piedra de una fuente.
P6. Entrada de dos cuevas. Un hombre sale por la cueva derecha.
P7. Niño pequeño bailando; mujer palmeando.
P8. Viejo durmiendo, recostado en una pared agrietada.
P9. Hombre girando circularmente.
P10. Primer plano de una mujer girando circularmente.
P11. Primer plano de una mujer anciana girando circularmente.
P12. Paso acelerado del día sobre las montañas de Granada (nubes, luz, llegada de la noche).
P13. Detalles del agua en un estanque. Cambios de luz.
P14. Caída del agua de una fuente con la figura de un rostro.
P15. Fuente que representa a un joven.
P16. Detalle del grifo de una fuente; el chorro de agua cae sobre una tortuga.
P17. Fuente que representa un busto.
P18. Árbol tomado en contrapicado.
P19. Rostro distorsionado.
P20. Hombre y mujer junto a un niño.
P21. Tortuga en unas rocas.
P22. Canal bajo una pared rocosa. Cambios de luz.
P23. Un hombre, junto a unos burros, recorre un camino serpenteado.
P24. Tortuga moviéndose horizontalmente hacia la derecha.
P25. Destellos de luz sobre un paisaje coronado por una iglesia.
P26. Tortuga girando hacia la izquierda.
P27. Niña saliendo de una cueva.
P28. Campo de flores.
P29. Sombra del agua de una fuente en el suelo empedrado.
P30. Rostro distorsionado.
P31. Reflejo de un edificio de la Alhambra en un charco. Pequeño canal. Desenfoque.
P32. Canal de la Alhambra.
P33. Chorro de agua en primer término, con la fuente detrás. Enfoque/desenfoque.
P34. Paso acelerado de las nubes sobre un paisaje de la Alhambra.

P35. Caída de una cascada de agua.
P36. Paso acelerado del día sobre un plano general de Granada.
P37. Llega la noche; movimiento acelerado de la luna sobre una colina.
P38. (A partir de ahora los planos, que representan la noche aparecen virados al verde). Reflejo del rostro de una niña.
P39. Rostro distorsionado.
P40. Otra vez la imagen de la niña; movimiento del agua que distorsionan el reflejo.
P41. Hilera de árboles.
P42. Jardín de la Alhambra.
P43. Rostro de una niña que se desplaza levemente hacia atrás, con la boca abierta.
P44. Luz y reflejos en el agua.
P45. Rostro de la misma niña del plano 43.
P46. Surtidor.
P47. Panorámica hacia abajo sobre un surtidor.
P48. Sombra de una mano que se desliza sobre un rostro situado horizontalmente. Panorámica vertical hacia abajo.
P49. Surtidor. Panorámica hacia abajo.
P50. Variación a cámara lenta del plano 48. Voz femenina.
P51. Reflejos en el estanque.
P52. Plano más abierto del estanque, repleto de hojas. Destellos de luz.
P53. Detalle de una flor.
P54. Rostro de mujer.
P55. Ventana de la Alhambra.
P56. Detalle de la flor (plano 53). Gotas de agua que caen sobre la flor.
P57. Fuente que representa el rostro de un lobo. Agua arrojada sobre la fuente.
P58-59-60. Fuentes que representan rostros de animales y personas; luces reflejadas (en el P60, iluminando los ojos).
P61. Fuente.
P62. Fuente (plano 60). Aparece un reflejo sobre los ojos.
P63. General de los jardines; imagen semicircular.
P64. Detalle de un portal de la Alhambra.
P65. Agua cayendo por una alcantarilla.
P66. Dos flores; cambio de luz.
P67. Rostro distorsionado a través de los reflejos del agua. El hombre acerca la mano izquierda al objetivo.
P68. Niña mirando (la misma de los planos 43 y 45).
P69. Plano del estanque repleto de hojas. Destellos de luz.

- P70. Plano más abierto del estanque. Destellos de luz.
- P71. General de la Alhambra. Plano acelerado; paso de las nubes.
- P72. Reflejos en el agua.
- P73. Peces.
- P74. Zoom sobre una torre.
- P75. Niña bajando la mirada (planos 43, 45 y 68).
- P76. Rostro distorsionado.
- P77. Peces. Plano más abierto que el 73.
- P78. Rostro de una niña. La distorsión decrece.
- P79-80-81-82. Planos de la Alhambra.
- P83. Ventanas de la Alhambra.
- P84. Detalle de una ventana.
- P85. Detalle de una boca distorsionada.
- P86. Reflejo de árboles en el agua. Variación luz-oscuridad-luz.
- P87. Cascada de agua.
- P88. El cielo, unos techos, árboles.
- P89. Árboles.
- P90. Cielo.
- P91. Fuente. Oscurece.
- P92. Cima de unas montañas. Oscurece.
- P93. Estrellas.
- P94. Vista general de Granada. Oscurece.
- P95. Pantalla en negro.
- P96. Cima de las montañas. Destello del sol.
- P97. Laderas de las montañas.
- P98. Estatua. Ojos de la figura de un anciano.
- P99. Imagen desde un arco; destellos de luz.
- P100. La luz sobre la ciudad. Decrecen las sombras.
- P101. La luz sobre las montañas. Decrecen las sombras.
- P102. Vista de la ciudad a través de un arco. Cambios de luz.
- P103. Detalle de las casas de la ciudad. Cambios de luz.
- P104. Vista general de la Alhambra.
- P105. Campanario.
- P106. Sombras en las paredes.
- P107. Niña bebiendo en una fuente.
- P108. Montañas.
- P109. Cascada.
- P110. Movimiento de cámara hasta el primer plano de una chica gitana.
- P111. Dos peonzas.
- P112. Ondas en el agua.
- P113. Peonza y tortuga.
- P114. Rostro de la chica gitana. Mueve la cara de derecha a izquierda.
- P115. Primer plano de un hombre. Mueve la cara hacia arriba.
- P116. Escritura en una pared.
- P117. Caída de agua.
- P118. Rostro de una mujer gitana.
- P119. Detalle de un cactus. Movimiento ascendente de cámara.
- P120. Árbol. Movimiento ascendente de cámara.
- P121. Cima de las montañas. Parpadeo de luz.
- P122. Chorro ascendente de agua hasta una esfera.
- P123. Vista general de Granada. Parpadeos de luz.
- P124. Chorro ascendente de agua hasta una esfera en la que se vislumbra un paisaje.
- P125. Laderas de la ciudad. Parpadeos de luz.
- P126. Imagen de la esfera (planos 122-124).
- P127. Campos. Tronco de un árbol en el margen derecho. Parpadeos de luz.
- P128. Vista general de la ciudad. Parpadeos de luz.
- P129-130. Ramas de los árboles y humo.
- P131. Imagen de una crucifixión entre unos troncos yermos.
- P132. Mujer dando el pecho a un niño.
- P133. Panorámica ascendente sobre un campo de flores.
- P134. Vista general de la ciudad.
- P135. Laderas. Cambios de luz.
- P136. Nubes. Plano acelerado.
- P137. Ojos de una mujer (mirada hacia arriba).
- P138. Canal de agua.
- P139. Plano a través de varios arcos. Luz intensa.
- P140. Chorro de agua.
- P141. Fuente. Plano cenital. Cambio brusco de luz.
- P142. Árboles. Chorro de agua.
- P143. Surtidor de agua a través de dos ventanas.
- P144. Surtidor de agua en la parte inferior de cuadro.
- P145. Detalle de un chorro.
- P146. Detalle de una fuente. Movimiento descendente de cámara.
- P147. Surtidores de agua alineados.
- P148. Canal con surtidores.
- P149. Diversas fuentes y surtidores en un plano abierto.
- P150. Detalle de un chorro de agua.
- P151-152-153-154. Chorros de agua.
- P155. Estatua de un ángel.
- P156. Viejo y niño mirando hacia la derecha de cámara.
- P157. Rostro del ángel.

- P158. Cielo.
- P159. Vista general de Granada.
- P160. Vista general de Granada.
- P161. Estanque.
- P162. Edificio ante un estanque.
- P163. Desembocadura de un canal.
- P164. Paredes ornamentadas.
- P165. Patio de la Alhambra.
- P165. Plano más abierto, desde el interior de unas arcadas, del mismo patio.
- P166. Surtidor de agua. Inicia un movimiento ascendente de cámara.
- P167. Surtidor de agua. Movimiento ascendente de cámara.
- P168. Cima de la Alhambra en la oscuridad.
- P169. Torre.
- P170. Zoom hacia una ventana.
- P171. Rostro de un hombre mirando hacia arriba.
- P172. Chorro de agua.
- P173. Rostro de un hombre (plano 171) mirando fijamente. Movimiento ascendente de cámara.
- P174. Piedra mojada.
- P175. Dos estatuas de animales. En su boca, un surtidor de agua.
- P176. Detalle de un chorro de agua. Variaciones temporales.
- P177. Rostro distorsionado de un hombre.
- P178. Aparición de la luna. Plano acelerado. Oscuridad.
- P179. Rostro de un hombre con la boca abierta. Movimiento descendente de cámara.
- P180-81-82-83-84-85. Imágenes fijas de chorros de agua montadas por encadenados.
- P186. Rostro de una niña.
- P187. Primer plano de un hombre.
- P188. Montaña. Paso acelerado de las nubes.
- P189. Rostro de la niña (plano 186).
- P190. Montaña. Paso acelerado de las nubes.
- Crédito final: Sin fin (el rótulo gira sobre sí mismo).

REFERENCIAS

- Aumont, J (1999). *La teoría de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Agamben, G. (1980). *Vocazione e voce*. G. Agamben (2005). *La potencia del pensiero* (pp. 77-90). Vicenza: Neri Pozza.
- (1982). *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Turín: Einaudi.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (Traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y M. Latorre).
- Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires: Untref.
- Buruaga, G. S. (ed.) (1995). *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental, 1995
- (ed.) (2003). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Murcia: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2003
- (1992). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía.
- Campbell, J. (2017). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Vol. I*. Girona: Atalanta (Traducción de Isabel Cardona. Edición revisada por Santiago Celaya).
- Corbin, H. (1964). *Mundus Imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal*, conferencia pronunciada en el Colloque du Symbolisme en París. *Cahiers internationaux du symbolisme*, n. 6, Bruselas. En: H. Corbin (1983). *Face de Dieu, Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*. París: Flammarion
- (1971-1973) *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques*. París: Gallimard (4 vols.).
- (1996). *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela (Traducción de Ana Cristina Crespo).
- (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranío*. Madrid: Siruela.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris.

- (2010). Cómo abrir los ojos. En: A. Ehmann y K. Eshun (Eds.). *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*. Londres: Konning Books [Faroki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-14). Buenos Aires: Caja Negra,].
- Duque, E. (2017). Val del Omar y el cinematógrafo que cabe en un bolsillo. A propósito de la sesión 'Arder amando'. Recuperado de <http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/val-del-omar-y-el-cinematografo-que-cabe-en-un-bolsillo/225650>
- Durand, G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: PUF. [Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus (Traducción de Mauro Armiño).]
- Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.
- Ibn'Arabi (1994). *Contemplaciones de los misterios*. Murcia: Tres Fronteras.
- Lamartine, A. de (1952). *Las confidencias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe [Col.Austral, 1073].
- MNCARS (ed.) (2010). : *desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Centro José Guerrero/Museo Reina Sofía.
- Nietzsche, F. (1968). *Werke, Kritische Gesamtausgabe*. Berlín: editado por G. Colli, M. Montinari, de Gruyter, I 3, 7[165] [Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial (traducción de Andrés Sánchez Pascual).].
- Ortiz-Echagüe, J. (ed.) (2010). *José Val del Omar. Escritos de técnica, poética y mística*. Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.
- Rilke, R. M. (1999). *Elegías de Duino*. Madrid: Hiperión (Edición y traducción de Jenaro Talens).
- Val del Omar, J. (1935). *Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema*. Madrid. Recuperado de http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_29.pdf.
- (1992). *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación de Granada (Selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar).
- Warburg, Aby (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.

POÉTICA DEL MONTAJE EN AGUAESPEJO GRANADINO: INVESTIGACIÓN ESTÉTICA, TÉCNICA Y PEDAGÓGICA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR

Resumen

A través del análisis del montaje y de los mecanismos poéticos de rima, adyacencia y yuxtaposición en *Aguaespejo granadino* (1960), se estudia la capacidad del cineasta Val del Omar para gestar una forma poética capaz de redefinir la experiencia participativa del espectador. Su triple condición de cineasta, teórico e inventor le permitió desarrollar la idea de una visión táctil, en la que perseguía una inscripción en la tradición de la poesía mística, al mismo tiempo que se convirtió en un eslabón clave entre el cine de vanguardia de los años veinte y el cine expandido y *underground* de los sesenta y setenta.

Palabras clave

Cine experimental; cine español; visualidad háptica; montaje; poesía mística; Val del Omar; *Aguaespejo granadino*.

Autores

Gonzalo de Lucas es Profesor de Montaje, Ensayo Audiovisual y Dirección en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Director del Postgrado en Montaje Audiovisual en la BSM-UPF. Programador en Xcèntric (CCCB). Co-editor de la revista *Cinema Comparat/ive Cinema* y es miembro del grupo de investigación *Cinema*. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras*, *El blanco de los orígenes*, y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Ha escrito artículos en más de una treintena de libros colectivos.

Iván Pintor Iranzo es Profesor de Tendencias del cine contemporáneo, Evolución de los lenguajes visuales e Historia del cómic en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Miembro del grupo de investigación *CINEMA*. Trabaja como programador de ciclos para instituciones como CaixaForum y ha dirigido congresos como *Mutaciones del gesto* (2012, UPF). Es guionista de cine y televisión, ha escrito artículos en más de una treintena de libros colectivos y ha publicado libros como *La Strada di Fellini* (2013), junto a Gino Frezza.

Referencia de este artículo

de Lucas, Gonzalo, Pintor Iranzo, Iván (2017). Poética del montaje en *Aguaespejo granadino*: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de Val del Omar. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 165-184.

POETICS OF EDITING IN AGUAESPEJO GRANADINO: AESTHETIC, TECHNICAL AND PEDAGOGICAL RESEARCH INTO THE EXPERIENCE OF THE SPECTATOR IN THE WORK OF JOSÉ VAL DEL OMAR

Abstract

Through the analysis of the editing and the poetic mechanisms of rhyme, adjacency and juxtaposition in *Aguaespejo Granadino* (1960), this article examines José Val del Omar's ability to create a poetic form capable of redefining the participatory experience of the spectator. His triple status as a filmmaker, theorist, and inventor enabled him to develop the idea of a tactile vision, with which he sought to follow in the tradition of mystical poetry. At the same time, he became a key link between the avant-garde cinema of the 1920s and the "expanded cinema" and underground cinema of the 1960s and 1970s.

Key words

Experimental film; Spanish Cinema; Haptic Visuality; Editing; Mystical Poetry; Val del Omar; *Aguaespejo granadino*.

Authors

Gonzalo de Lucas is a Professor of Editing, Audiovisual Essays, and Direction at Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Director of Graduate Studies in Audiovisual Editing at BSM-UPF. Film programmer at Xcèntric (CCCB). Co-editor of the journal *Cinema Comparat/ive Cinema* and a member of the *CINEMA* Research Group. Author of the books *Vida secreta de las sombras*, *El blanco de los orígenes*, and co-editor (with Núria Aidelman) of *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Author of articles published in more than thirty anthologies.

Iván Pintor Iranzo is a Professor of Contemporary Cinema Trends, Evolution of Visual Languages, and History of Comics at Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Member of the *CINEMA* Research Group. Film season programmer for institutions such as CaixaForum and coordinator of conferences like *Mutaciones del gesto* (2012, UPF). Screenwriter for film and television, author of articles in more than thirty anthologies, and author of books including *La Strada di Fellini* (2013) (co-authored with Gino Frezza).

Article reference

de Lucas, Gonzalo, Pintor Iranzo, Iván (2017). Poetics of Editing in *Aguaespejo granadino*: Aesthetic, Technical and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of José Val del Omar. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 165-184.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com