

VAL DEL OMAR: (DES) ACUERDOS SURREALISTAS

María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba
l52mobam@uco.es

Resumen:

En estas páginas se pretende analizar el posicionamiento de José Val del Omar en el contexto artístico del surrealismo, un movimiento de vanguardia con el que coincidió en el tiempo y cuyos principios conoció. En esta línea, el trabajo profundiza en las claves de la vinculación del *cinemista* con la estética surrealista, destacando el carácter bifronte de dicha relación, en la que pueden distinguirse abundantes puntos de conexión, pero también importantes motivos de disyunción. Así pues, este ensayo se propone indagar en los aspectos de unión y desunión entre el realizador granadino y esta corriente artística, analizando distintos elementos a nivel técnico, estético y conceptual. Se plantearán asimismo diálogos creativos con la obra de destacadas figuras del surrealismo, como Luis Buñuel, Salvador Dalí, y Antonin Artaud, entre otros.

Palabras clave: Mecamística, Surrealismo, Tactilvisión, Val del Omar

*‘Ya he dicho que más que alumbrar a los hombres
hay que pegar fuego a los hombres.’¹*

No son pocos los autores que han observado cierta vinculación entre la producción cinematográfica de José Val del Omar (1904-1982) y el surrealismo, un movimiento con el que el realizador granadino coincidió en época e incluso en el contacto personal con integrantes del colectivo, caso del también cineasta Luis Buñuel, a quien conoció en la Residencia de Estudiantes y reencontró décadas después en México. Autores como Román Gubern y González Manrique han señalado la influencia del surrealismo hispano-francés en la obra del autodenominado *cinemista*, y han subraya-

¹ VAL DEL OMAR, J. (2010): *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 119.

do igualmente la afinidad de Val del Omar con miembros de la Generación del 27, entre ellos su admirado paisano García Lorca. Así las cosas, estas páginas pretenden rastrear expresamente los motivos que justifican este paralelismo, con objeto de entablar un maridaje efectivo entre Val del Omar y el surrealismo. ¿En qué términos cabe, por tanto, plantear este diálogo? En lo que sigue procederemos a desglosar los principales elementos de este singular hermanamiento.

1. Diafonía y Tactilvisión

En primer lugar, conviene considerar los notables inventos cinematográficos de José Val del Omar, cuya premonitoria modernidad alcanza el video, el láser, e incluso los dispositivos multimedia. Inquieto y apasionado alquimista de la técnica, Val del Omar concibe a partir de 1976 la Unidad *Picto-Lumínica-Audio-Táctil* (PLAT), un laboratorio de experimentación cinematográfica en el que pasaría largas horas de entregado trabajo, sobre todo en los últimos años de su vida. Como fruto de esta intensa dedicación, se asientan finalmente los dos pilares básicos de su labor investigadora: la Diafonía y la Tactilvisión, en los que venía trabajando desde los años 30. En este contexto, resulta llamativo que buena parte de los intereses técnicos que aborda el *cinemista* sean también objeto de atención para los artistas del surrealismo. Ocurre así con la Diafonía, un sistema diatónico de sonido que funcionaba por dos canales, uno frontal al espectador y otro a su espalda. El objetivo de esta inmersión sonora era, en palabras de su creador, el “choque plástico” y la “introyección reactiva”, o lo que es lo mismo, una forma de provocar extrañamiento en el espectador e inducirlo a liberarse de los sonidos preconcebidos que bullen en su mente, los discursos ya sabidos, la tradición, las voces normativas. La Diafonía ‘*produce [en el espectador] el desbordamiento de su conciencia y le induce a formar criterio y salir del estado pasivo [...]. Se trata, en suma, de originar una reacción en el espíritu del espectador.*’² Según Val del Omar, este nuevo sistema encaminaba al sujeto hacia el autómatas. No es de extrañar que esta idea agradase al surrealismo: liberar el inconsciente maquínico. No por casualidad, el propio Val del Omar definió el sonido diafónico como un “*superrealismo* sonoro de superior potencia emotiva”.³

Es más, podemos decir que la Diafonía comparte objetivos con tentativas concretas de disociación sonora puestas en práctica por los surrealistas. Por ejemplo, el

² SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M. J. (1992): *Val del Omar sin fin*, Granada, Diputación de Granada, 109.

³ Nótese que el término “*superrealismo*” se usó con frecuencia en España como sinónimo para designar al movimiento surrealista. Alude a la sobrerrealidad que perseguían estos artistas de vanguardia. Como confiesa André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924): ‘Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar.’ BRETON, A. (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 24.

polifacético escritor Antonin Artaud, creador del “Teatro de la Crueldad” y figura inspiradora del primer surrealismo francés, proponía dinamitar la asociación cinematográfica de sonido e imagen buscando precisamente el extrañamiento y la activación *afectante* del público. En concreto, pretendía separar la voz y el rostro del actor en pantalla. Artaud abandona así el doblaje simple por el *dubbing*, lo que implicaba la postsincronización con dos actores, simultaneando la cara de uno con la voz de otro. Por su parte, Luis Buñuel aplica un desajuste parecido en *L'Âge d'or* (1930), descalbando el primer plano del actor Gaston Modot respecto del sonido de sus palabras, lo que ocasiona una especie de onírico “soliloquio asincrónico”, como lo ha denominado Román Gubern.⁴ El fin que perseguía Buñuel no era otro que impactar en el inconsciente entumecido del público y sacarlo de su actitud pasiva, liberándolo de sus lastres y prejuicios. Se trata de una finalidad semejante a la de la Diafonía, definida por Val del Omar como “una técnica que provoca el llanto” y expande la conciencia al promover una reacción en el espíritu del espectador, contraria al adormecimiento del cine comercial de Hollywood.⁵

La proyección en Berlín y en Cannes de *Agua espejo granadino* (1953-55), la primera de las películas del *Tríptico elemental de España* de Val del Omar, seguida de *Fuego en Castilla* (1958-60) y *Acariño galaico* (1961, 1981-82), se llevó a cabo mediante el sistema diafónico por indicación del *cinemista*, que lo había patentado ya en 1944. Si bien no fue hasta el año 1955, en la Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, cuando Val del Omar lo expuso al público, junto con su otra invención técnica más destacada: la Tactilvisión o *Visión táctil* (en la peculiar grafía valdelomariana). De su nombre se extrae que la Tactilvisión alude al paso del régimen óptico al táctil, a una percepción *háptica*, generada por medio de vibración lumínica, esto es, iluminación por fuentes de luz pulsada con sincronización. En palabras de Val del Omar: ‘*Gracias a la energía lumínica, complementada con la sensibilidad óptica, hemos realizado una extensión del tacto.*’⁶ Dicha técnica, que deviene especialmente significativa en *Fuego en Castilla*, aspiraba a convertir la vibración lumínica en psicovibración. En esto también nos recuerda Val del Omar a Antonin Artaud, quien decía que el cine es un asunto de magia mecánica y vibraciones neuro-fisiológicas a partir de la imagen. Como afirmase el propio *cinemista*:

⁴ GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 127-128.

⁵ ‘La Diafonía estaba basada en dos fuentes sonoras, una situación delante y otra detrás de los espectadores, cercándolos con dos contracampos acústicos, pero no para pasivizarlos hipnóticamente con un efecto envolvente de intención realista al modo de estereofonía hollywoodense de la época, sino produciendo un diálogo o contrapunto perceptivo-espacial, pues la fuente sonora posterior tenía que provocar una oposición y choque al flujo acústico de la pantalla, como sonido subjetivo y emocional (no lingüístico), opuesto al documental o circunstancial de delante. A diferencia de la estereofonía, popularizada en los años cincuenta, la diafonía activaba el eje perpendicular de la pantalla y tendía a producir un efecto de “extrañamiento” [...]’. GUBERN, R. (2004): *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 61.

⁶ Val del Omar (2010), op. cit., 115-116.

«La visión táctil ha de producirse como consecuencia de una supranatural visión. Esta super-visión ha de provenir de una nueva iluminación pulsatoria. Yo me fijé en la luz como vibración, palpitation, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese esencial latido. Hay que aprovecharlo y convertirlo en psicovibración [...]. Hay que realizar una iluminación *pulsatoria* [...] convertir a las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitante, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa sensibilidad reactiva».⁷

En línea de la Tactilvisión, Val del Omar diseñó también el Palpicolor o Tacticolor, un artefacto que llegó a ofrecer a Luis Buñuel para sus rodajes.⁸ Y también el Cromatacto, que prolonga la Tactilvisión hacia la apropiación de la teoría del color por medios electrónicos. Más concretamente: *El “Cromatacto” es un dualismo impresionista y expresionista, surreal, programado, latente, histórico*.⁹ No se pase por alto la implicación surrealista de la definición. Todo ello se complementa con la comunicación conmovional del Fara-Tacto, un sistema de modulación de vibraciones instalado en las butacas de la sala de cine, que funcionaba a base de corrientes farádicas, es decir, corrientes eléctricas producidas por inducción.¹⁰ A este respecto, Román Gubern se ha preguntado si Val del Omar conocería el Cine Sensible que describió Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932), caracterizado por incorporar sensaciones táctiles a través de electrodos aplicados en las butacas.¹¹ No contento con esto, Val del Omar quiso implementar “perfume inductor”, y hasta sabores, para proporcionar al espectador una inmersión en sensaciones lo más completa posible. Con este propósito, el *cinemista* desarrolló el Desbordamiento Apanorámico, un método por el cual la imagen cinematográfica no quedaba limitada a la pantalla, sino que desbordaba el marco y se expandía por paredes y techo de la sala, rodeando al público.¹² Esta conti-

⁷ GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008): *Val del Omar. El moderno renacentista*, Motril (Granada), Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 232.

⁸ ‘Val del Omar admiraba profundamente *Los olvidados*, que le recordaba a su público de las Misiones Pedagógicas, y en carta de 6 de junio de 1962, a la vez que felicitaba a Buñuel por el éxito de *El ángel exterminador*, le ofrecía su invento del Tacticolor.’ Gubern (2004), op. cit., 77.

⁹ Val del Omar (2010), op. cit., 134.

¹⁰ ‘El complemento a la nueva visión táctil (producida por iluminación pulsatoria táctil) y consistente por este complemento en un programa de efectos pulsatorios con regulación independiente en cada butaca.’ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 250.

¹¹ Gubern (2004), op. cit., 63.

¹² Val del Omar concibe así una especie de “mística del espectáculo”, según la expresión acuñada por Cristóbal Simancas, que la describe en estos términos: ‘[...] imaginaos que entramos [en la sala de cine] y tomamos asiento en un salón que estuviese preparado de la siguiente manera: en lugar del lienzo plano que hoy conocemos, el local acaba en una superficie ligeramente cóncava, que insensiblemente enlaza con los dos lienzos y paredes laterales y con el techo de la sala. Además de los altavoces que existen tras la pantalla nuevos focos de sonido están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo [...]. ¡De pronto nos damos cuenta de que la proyección carece de límites, de que no hay marco,

nua preocupación por lo táctil conduce, pues, a Val del Omar a intentar la invención de una pantalla corpórea.¹³

Pues bien, esta fantasía valdelomariana de un “cine total”, que fusiona la imagen con el resto de sentidos, deviene especialmente notoria entre los surrealistas. Mantiene, por ejemplo, una poderosa similitud con el “cine en relieve” que profetizó Antonin Artaud. También con obras pictóricas de Roberto Matta, caso de la serie titulada *Intervision* (1959), realizada en colaboración con Victor Brauner. Pero sobre todo sorprende el parecido con los frustrados inventos cinematográficos de Salvador Dalí, a quien Félix Fanés calificó como “cineasta sin filmes”. Una de las obsesiones de Dalí, al igual que de Val del Omar, era diseñar un artefacto capaz de integrar la imagen con el tacto, olores y otras sensaciones.¹⁴ Este proyecto daliniano, finalmente no realizado, queda recogido en una carta que el pintor dirige a su amigo Luis Buñuel adjuntando sugerencias para el rodaje de *L'Âge d'or*. Los bocetos que el artista incluye en dicha misiva prácticamente ilustran las técnicas del *cinemista*, y podrían vincularse incluso al Sensorama y la realidad virtual. En este contexto, a Val del Omar se le ha considerado, precisamente, el precursor del cine en 3D. En este sentido tampoco resulta extraña la expresión de Gubern cuando afirma que a Val del Omar: ‘*Le hubiera gustado hacer una película con Salvador Dalí, con cuya imaginación congeniaba.*’¹⁵ Sea como fuere, la cualidad táctil de la imagen cinematográfica se convierte en una meta reiterativa para el granadino, convencido de que: *Tras la verdad palpable, hoy nos adentramos más y más en un profundo sueño táctil.*¹⁶

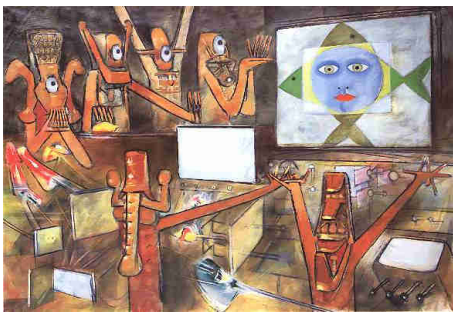


Figura 1 y Figura 2. Roberto Matta & Victor Brauner: *Innervision* (1956).

de que falta el encuadre! ¡La imagen ha desbordado la pantalla y ocupa toda la superficie [...]!’ Citado en González Manrique, op. cit., 210.

¹³ En 1960, en México, Val del Omar ‘Se interesó en esta etapa en desarrollar una pantalla corpórea, en línea con su interés hacia el cine táctil, tal vez prolongando las investigaciones del ingeniero soviético Semion Ivanov, creador en 1940 del sistema de relieve Stereokino, sin gafas, en el que la pantalla estaba sustituida por una red de hilos tendidos en profundidad [...].’ Gubern (2004), op. cit., 78.

¹⁴ GALE, M. (ed.) (2007): *Dalí & Film*, London, Tate Publishing, 66.

¹⁵ Gubern (2004), op. cit., 96.

¹⁶ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 125.

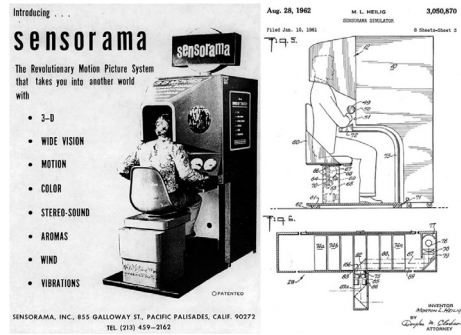
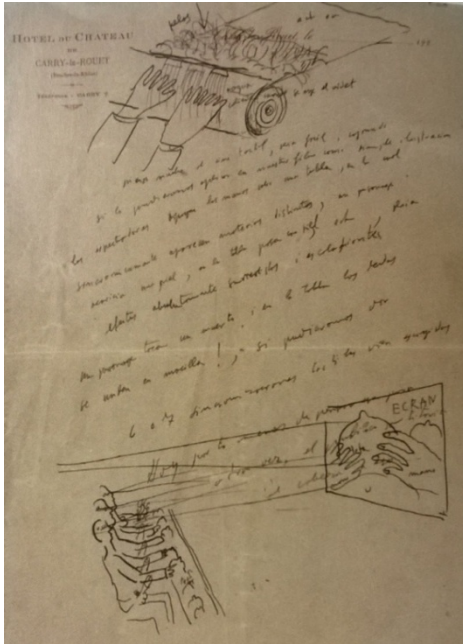


Figura 3. Carta manuscrita de Salvador Dalí a Luis Buñuel adjuntando ideas para *L'Âge d'or* (1930).
Figura 4. Anuncio publicitario de la máquina Sensorama (izq.), e ilustración de la patente (dcha.).

2. La espiritualidad de la Mecamística

Llegados a este punto, las innovaciones técnicas antes citadas sirven a Val del Omar para emprender los fines prácticos de una propuesta espiritual concreta a través del cine; una misión místico-cinematográfica que bautizó con el nombre de *Mecamística*. La propugnada liberación del espectador a la que aspiraban la Diafonía y la Tactilvisión se encaminaba, de hecho, a una ambición trascendental, y tenía, además, un origen personal. Val del Omar relata su “experiencia místico-simbólica” de la siguiente manera: *A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien: ¡Alégrate si vas por el camino buscando a Dios! ¿Y qué era Dios? ¿El Creador del universo...? ¿...mi asidero para no morir...?*¹⁷ Resultado de esta crisis, se refugió durante algún tiempo en la Alpujarra, donde halló un retiro tranquilo para reflexionar sobre las potencialidades de la estética cinematográfica. Al salir de esta etapa de introspección decidió orientalizar su apellido (separando “Val-del-omar”) y pasar a designarse *cinemista*, mezcla de cineasta y alquimista. *Es importante la magia de la mística*.¹⁸ Asume entonces Val del Omar un rol de demiurgo cinematográfico, un “cineurgo” que reflexiona sobre el sentido místico de la energía, sobre el

¹⁷ Val del Omar (2010), op. cit., 289.

¹⁸ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 260.

prójimo y sobre sí mismo. De ahí partirá la razón esencial de su arte: *Quiero hacer un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía*.¹⁹

Pero el suyo es un peculiar misticismo. Lejos de la religiosidad institucional al uso, Val del Omar se aproxima a una experiencia intuitiva de Dios y abraza la idea del Absoluto amoroso, que mucho tiene que ver con la actitud de los místicos cristianos y orientales. La fe valdelomariana consiste en un proceso de acercamiento hacia la Unidad, que resume, con su propia voz casi ahogada al final de *Fuego en Castilla*: “El que ama, arde. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es ser lo que se ama.” En este panorama, Val del Omar reconoce una influencia expresa y una deuda directa de la mística española, sobre todo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz.²⁰ También del sufismo, y especialmente del taoísmo, piedra angular de su imaginario espiritual. El granadino entronca directamente con la idea taoísta de conectar con la Vía:

«Yo estoy despierto a la Unidad que -en reflexión es blanca- en transparencia es negra. Yo siento que la Unidad fue mi punto de partida y es mi punto de regreso, yo paso por un arco iris. Yo entiendo que la vida se nos ha hecho posible a nosotros, pobres, cojos, mancos, tuertos, gracias a un desgarro de la Unidad».²¹

Val del Omar ansía la Unidad. Entre sus escritos se conserva un poema que dedica a su esposa un año después de su fallecimiento: *Ya estás en la Unidad viéndolo todo sin facetas/ enséñanos a amarnos de verdad fuera del tiempo/ que discurre y marchita*.²²

«Val del Omar no era religioso en sentido convencional, es decir ni era practicante ni mantenía con la Iglesia jerárquica vinculación alguna. Tenía un sincretismo religioso siempre en expansión, al unísono con su incesante curiosidad cultural: en la cabecera de su cama podían convivir la vida y obras de San Juan de la Cruz en ediciones varias con el Tao Te King de Lao Tse también en ediciones distintas. A ello se unían las obras de Teilhard de Chardin, Khalil Gibran y, obviamente, sus poetas que leía y releía con unción cuasi religiosa: García Lorca (“el Federico de la tierra”, según dice una voz en *Aguaespejo granadino*), Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y, cuando redescubre Galicia, Rosalía de Castro».²³

¹⁹ Val del Omar (2010), op. cit., 59.

²⁰ En palabras de Val del Omar, ‘para nuestra monja de Ávila, es el amor el único camino de verdadero conocimiento; y esta trayectoria de acción direccional retrospectiva y de poesía motriz profunda y vertical, yo entiendo que es la propia de nuestro cinema.’ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 248.

²¹ *Ibíd.*, 235-236.

²² Sáenz de Buruaga [...], op. cit., 39.

²³ *Ibíd.*, 41.

Tal sincretismo religioso hace de Val del Omar una suerte de místico heterodoxo, que no se queda ensimismado en su iluminación, sino que da un salto decidido hacia el Otro.²⁴ Cual Zaratustra que baja de la cumbre a “despertar” a sus conciudadanos, al igual que Cristo baja del monte a enseñar la Buena Noticia, Val del Omar adopta su ideal artístico como un compromiso amoroso con el prójimo, a quien pretende liberar de sus cadenas mediante la percepción artística del cine. He aquí el manifiesto vital del *cinemista*:

«Hace mucho tiempo que até a la bandera de mi apellido la cinta de un lejano grito genial: “Que estoy soñando y que quiero hacer el bien, pues no se pierde el hacer el bien ni en sueños”. El curso de cada vida humana, no es otra cosa que el sueño de un instante. Una sola explosión percibida por nosotros al ralentí».²⁵

Esta profunda convicción explica la afirmación con la que comienza *Aguaespejo granadino*: “Las matemáticas de Dios: Quien más da, más tiene”. Y es aquí justamente donde entra en juego la importancia del cine, pues para Val del Omar: *El cine es el gran instrumento revelador de la mecánica, o sea, aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos*.²⁶ Por medio de la Diafonía y la Tactilvisión, Val del Omar se propone guiar al prójimo hacia la Unidad, hacia la revelación del Absoluto. Así es como concluye *Aguaespejo granadino*: “Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Dios... ¡Dios! Amor. ¡Qué ciegas, estando tú tan abierto!”

Si el cine posee, en consecuencia, la capacidad de propulsar la vida humana hacia un estado de superior conciencia y libertad, la visión surrealista del cine no se aleja demasiado de dicho ideal. Por su parte, los surrealistas entienden las posibilidades expresivas de la imagen cinematográfica como camino para la emancipación del individuo y para trascender hacia lo misterioso, lo maravilloso y lo extraordinario. Lo *surreal*, en definitiva, como dijera Artaud: *Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación*.²⁷ Así las cosas, Val del Omar coincide con los surrealistas al considerar el cine una herramienta fundamental para liberar el espíritu. En esto encaja con Luis Buñuel, para quien el cine era “el ojo de la libertad” que debía sacudir la conciencia del espectador, aletargada a causa de la realidad cotidiana y el cine comercial, opio del pueblo que provoca la muerte del poder liberador de la pantalla.²⁸

²⁴ ‘El prójimo debe inspirarnos un gran respeto. Debemos considerarle como nuestra esperanza. Él es el lugar donde nos vamos a sembrar nosotros. Es la tierra propicia a nuestra simiente. La criatura que frente a la pantalla nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro.’ Val del Omar (2010), op. cit., 62.

²⁵ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 234.

²⁶ *Ibid.*, 246.

²⁷ ARTAUD, A. (2002): *El cine*, Madrid, Alianza, 16.

²⁸ En palabras de Buñuel: ‘Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente

En la conferencia *El cine, instrumento de poesía*, impartida en México en 1953, comentaba con ironía Buñuel:

«Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo, parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada».²⁹

Val del Omar comparte este mismo convencimiento. En sus palabras: *El cine se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y de su aparente prosperidad*.³⁰ También Artaud aspiraba a un cine capaz de romper con la rutina del cine comercial y lanzar la cinematografía por una senda nueva, *una profunda renovación de la materia plástica de las imágenes, en una liberación de todas las fuerzas ocultas del pensamiento*.³¹ Estas concomitancias justifican que Román Gubern haya etiquetado reveladoramente a Val del Omar como “surrealista místico”.³² Es más, si Buñuel y Artaud abogaban por un cine que despertase brutalmente la conciencia embotada del espectador, Val del Omar urgía la necesidad de prenderle fuego. *Yo entiendo como obligación del cinematógrafo el arrebatarse, el encantar, el enajenar, el liberar, unificar, fundir, el projimizar*.³³ Es el propósito valdelomariano de “pegar fuego a los hombres”. Pues el cine debe, en efecto, “conmocionar”. Es lo que pretendía Val del Omar desde *Aguaespejo granadino*, película que según Gubern *posee eso que tanto le gustaba a su coetáneo Buñuel, a saber, misterio*.³⁴ Como dijera el cineasta: *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*.³⁵

Así pues, tanto Val del Omar como los surrealistas encuentran en las posibilidades del cinematógrafo el medio para trascender, para revelar la dimensión de la vida oculta, para desencadenar lo misterioso, lo inconsciente, lo virtual inmanente. Pero he aquí que este vínculo resulta ser también el punto clave de la disensión latente entre Val del Omar y el surrealismo. El objetivo del primero será encaminar al espectador hasta alcanzar la fusión con la Unidad. Esto es, un Dios cristiano, pero a la vez pan-

vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.’ CESARMAN, F. (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 9.

²⁹ LÓPEZ VILLEGAS, M. (ed.) (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 65-66.

³⁰ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 259.

³¹ Artaud, op. cit., 19.

³² Gubern (2004), op. cit., 96.

³³ Val del Omar (2010), op. cit., 118.

³⁴ Gubern (2004), op. cit., 54.

³⁵ *Ibíd.*, 246.

teísta, sufi, taoísta, el Dios-Amor de los místicos, que es el Dios de Val del Omar. *¡Dios mío! Yo quiero traer tu reino de amor y de Unidad a este Valle de las Diferencias, donde nos han sembrado como palpitaciones.*³⁶ En cambio, los surrealistas rastrean una superrealidad desprovista de Dios, una vida espiritual que es la vida del deseo inconsciente liberado, sin referencia a entidad autosubsistente alguna. Los surrealistas buscan desacreditar la figura de Dios en pro de un hombre dueño de sí mismo, libre por fin de cargas moralizantes. Así, Artaud enarbolaba la bandera de “la muerte de Dios”, y Buñuel, que se definía a sí mismo como “ateo, gracias a Dios”, mostraría a lo largo de su vida una particular relación de acercamiento y provocación para con lo religioso. Esta polaridad apunta la línea divisoria que distingue el enfoque cinematográfico de Val del Omar del de los surrealistas. Pues a pesar de coincidir en la base procedimental, tanto uno como otros lo desarrollarán con matices diferentes. En este sentido, opina Sáenz de Buruaga:

«No creo que sea suficiente explorar las influencias surrealistas en Val del Omar, pues aunque los surrealistas abominaban de los contrarios por fragmentar la realidad, Val del Omar, que ha sufrido los contrarios en carne propia (tradicción versus modernidad, arte versus técnica, individualidad radical versus aldea global, etc.) y como fuerzas opuestas en el entorno social, intenta sintetizarlos agónicamente para que se produzca el movimiento, el proceso hacia la Unidad».³⁷

Diremos, pues, resumidamente, que el cine en Val del Omar conducirá a lo inefable divino, mientras que en los surrealistas a lo inefable humano. Con lo cual, entre ambos cabe apreciar interesantes coincidencias, pero al mismo tiempo diferencias insalvables.

3. Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (2002): *El cine*, Madrid, Alianza.
- BONET, E. y PALACIO, M. (Coords.) (1983): *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- BRETON, A. (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor.
- CESARMAN, F. (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama.
- COLLADO SÁNCHEZ, E. (2012): *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Fundación Arte y Derecho, Trama Editorial.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008): *Val del Omar. El moderno renacentista*, Motril (Granada), Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.
- GALE, M. (ed.) (2007): *Dalí & Film*, London, Tate Publishing.

³⁶ Val del Omar(2010), op. cit., 275.

³⁷ Sáenz de Buruaga [...], op. cit., 33.

- GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (2004): *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada.
- LÓPEZ VILLEGAS, M. (ed.) (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M. J. (1992): *Val del Omar sin fin*, Granada, Diputación de Granada.
- VAL DEL OMAR, J. (2010): *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra.
- VAL DEL OMAR, J. (1992): *Tientos de erótica celeste*, Granada, Diputación de Granada.