

Visionarios andaluces

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Cuando en 1992 se celebró en el Museo de Arte Reina Sofía la "Bial de la Imagen en Movimiento", dedicada a los Visionarios Españoles, comprobé con satisfacción que entre los nombres propios seleccionados sólo aparecían los de José Val del Omar (precedido de Segundo de Chomón), en el apartado "Cinema", y el de Claudio Guerin Hill en el de "Televisión". Tal como se indicaba en la "Presentación" de la publicación se justifica la inclusión del primero "porque búsqueda expresiva y conocimiento e investigación tecnológica resultan indisociables en él; de él hemos querido destacar la modernidad y singularidad de sus planteamientos plásticos"; del mismo modo, al segundo se le considera "el más nítido caso de autor ajeno a cualquier viso de uniformidad" en el contexto de la televisión franquista entre 1965 y 1973.

José Val del Omar, nació en Granada (1904) y murió en Madrid (1982). Inventor de elementos audiovisuales y cineasta. Su nombre se incorpora a la cinematografía española en los años veinte con aportaciones sustanciales en el campo de la óptica: objetivo de ángulo variable (zoom), pantalla cóncava, imagen aporámica e iluminación táctil. En el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1930) presentó el primer microfilme escolar. Autor de numerosos documentales y fotografías sobre la actuación de las Misiones Pedagógicas de la República (1933 y 1934) fue, posteriormente, creador de efectos especiales en los Estudios Chamartín, fundador del Laboratorio Experimental de Electroacústica de Radio Nacional de España así como del Servicio Audiovisual del Instituto de Cultura Hispánica, entre otras actividades. Su filmografía está basada en lo que llamó "Tríptico elemental de España" compuesta por los cortometrajes "Aguaspejo" —granadino— "La gran seguriya" (1952-1955), primer filme en "diafonía", "Fuego en Castilla" (1960), primera película en "tactilvisión" y "A cariño galaico (De barro)" (1961). Granada, Castilla y Galicia son las zonas geográficas que le permiten bucear en el arte y la antropología de sus tierras desde una personalísima visión y expresión. En ellos ha desarrollado las teorías estéti-

cas mencionadas, donde la luz es utilizada con una dimensión mayor de simple servicio óptico, la vibración psíquica, y el sonido, diafónico, maneja dos fuentes, una frente al espectador, objetiva, otra, posterior, subjetiva. El cine es así vehículo comunicador para un "místico", soñador y filántropo, cuyos conocimientos se hunden en una cultura asumida con delicada sensibilidad. Sus planteamientos artísticos, semejantes a los propios de la música de cámara, se sitúan en el entorno de la condición poética y lejos de la cadena industrializada que organiza la producción de un filme comercial. La crítica nacional e internacional se ha ocupado de su singular filmografía, ahora restaurada, sin regatear elogios. La actual evidencia de sus intuiciones, la industrialización posterior de procesos técnicos descubiertos por él en laboratorio, le convierten en un "iluminado" que, a partir de su muerte, ha conocido oportuna reivindicación; la filmografía y bibliografía sobre su persona y obra así lo evidencian.

Claudio Guerin Hill (Sevilla, 1938; Santiago de Compostela, 1973) practicó el periodismo radiofónico, publicó crítica cinematográfica y se tituló en la Escuela Oficial de Cinematografía (especialidad de "Dirección"); trabajó como "realizador" en televisión y "director" en la industria cinematográfica española. Su dramática muerte, al caerse de una torre cuando rodaba los últimos planos de su película *La campana del infierno*, cerraba treinta y cuatro años de una vida y de una obra convertida en paradigma de una generación que se formó y profesionalizó en el marco del franquismo.

La obra de Guerin Hill reúne un total de veinticinco títulos. Su paradoja consiste en haberse constituido en adelantado de su generación al efectuar trabajos para la televisión estatal que le acreditan hoy como "visionario" de ese medio mientras su brevísima carrera en el cine industrial tiende a inscribirse en la narración y temática homologada por la rutinaria comercialidad.

En su práctica televisiva, dirigirá y realizará programas especializados donde la experimentación y la novedad constituyen factores básicos para impresionar al espectador de un nuevo canal, el segundo (Uhf) que, apoyado en tendencias y formas deliberadamente modernas, se ofrece como estimulante cultural. Los títulos rodados en "video-tape", generalmente adaptaciones de obras teatrales, le permitieron explorar posibilidades expresivas tales como la incorporación del "contracampo" y la utilización del "decorado corpóreo"; la riqueza de planificación conseguida comportó alguna de las más significativas novedades. El conjunto de

procedimientos utilizados modificó la estética del "dramático" en la televisión española.

Es muy posible que la aproximación a la obra de José Val del Omar debiera hacerse desde un conocimiento que abarcara tanto la significación y alcance de sus técnicas como la interpretación de sus temáticas, si es que una y otra pudieran disociarse al menos desde puntos de vista analíticos y pedagógicos. Como quiera que otros colegas, conocedores del legado, han establecido ya algunas pertinentes conclusiones, partimos de ellas para avanzar nosotros en ciertos aspectos concretos. Así pues, la preocupación valdelomariana se orienta hacia la triada "espacio-tiempo", "movimiento", "luz/color" más instalada en los alledaños de la filosofía, la mística o la poética que en los estrictos límites de la técnica cinematográfica, por más que ésta tenga un campo de acción preferentemente lindante con la óptica o la mecánica y cuyo resultado pretenda traspasar los límites del espectáculo en su formulación comercial y al uso.

La capacidad de innovar y romper con lo establecido le sitúa como puente entre la vanguardia histórica y la contemporánea. Sin embargo, ¿quién ha recogido, en toda su dimensión artístico-técnica-estética, el palpito valdelomariano?. Concretamente, la esencia cinematográfica de Andalucía, extractada y filmada en *Aguaespejo* responde a una cosmovisión tan personal como difícilmente transferible. Si "a distinguir me paro las voces de los ecos", la respuesta se desvela muy vacía.

La catalogación como género de los títulos "Aguaespejo granadino", "Fuego en Castilla" y "De barro", no se inscribe, por deseo del propio autor, en la taxonomía cinematográfica habitual; frente al término "documental", legitimado por la tradición, el autor granadino reclama para ellos el denotativo "elemental" (Al igual que "vórtice", aplicado a filme). No es un banal juego de palabras ni un mero sustituto de un significante por otro; es un planteamiento semiológico que afecta a las dos caras del signo saussuriano. Sus tres filmes son, en consecuencia, "elementales" sobre el agua, el fuego y el barro, respectivamente, con sus semejanzas estilísticas y sus diferencias temáticas.

Aguaespejo se nutre de una pluralidad de elementos que derivan de una rica tradición cultural, literaria y plástica. La condición poética, integrada en la que podríamos llamar la "poesía de un científico", se sirve de vivencias y pasiones cuyas raíces intelectuales y sentimentales ascienden hasta San Juan de la Cruz y

descienden hasta García Lorca. Y ello fundido con la impregnación de lo árabe, con el sentido de la mística oriental. La comunión con la esencialidad de Granada, de la Alhambra, se continúa en la significación que se le otorga al agua y a los surtidores. Los componentes literarios que acompañan a la visualización de Aguaespejo establecen una serie antitética donde se conjuga la temporalidad con la espacialidad, lo fugitivo y huidizo con lo permanente y duradero; a su vez, los elementos iconográficos contrastan lo antropomórfico con lo zoomórfico, lo vegetal con la naturaleza animada e inanimada, lo estático con lo dinámico. Al tiempo, palabra e imagen unen y combinan sus significados unas veces, contrastan y se oponen otras. Su Granada y el agua son una y distinta, noche y mañana, tierra y cielo, sangre y savia, voz y silencio, sol y luna, gitano y payo, piedra y ...agua... y otra vez Granada.

Más allá de esta sensual y epicureísta concepción de los elementos naturales, los ecos de un juanramoniano Dios deseante y deseado, que a su vez se combina con las claras voces de San Juan, parecen sentirse en la estrecha relación que Val del Omar, en "Tientos de erótica celeste", establece entre ambos conceptos: "el agua es voz del Dios que buscamos / que necesitamos porque somos casi agua / agua fuego misterio".

Pero las pulsiones de sus vivencias granadinas, cuando se manifiestan en la metáfora literaria o en la plástica lírica del ensayo audiovisual remiten al encuentro con otros artistas que inyectan con específicas palabras la variación sobre un mismo tema, escrito ahora con el énfasis del andaluz visionario, que se cimbraba en brazos de dos culturas, la occidental como recurso expresivo y posibilidad comunicativa y la oriental como vivencia interior y posibilidad meca-mística. El "mar" de Antonio Machado inmortalizado en los versos de Saeta, la "jaula del tiempo" que maneja su Juan de Mairena, se combina con la mística "soledad sonora" de San Juan, con los recursos pronominales utilizados por Pedro Salinas, con ciertas variantes versificadoras de León Felipe e, incluso, con algunos regustos ultraístas que posibilitan la sinestesia marcando en un sintagma un sustantivo y un adjetivo cargados, separadamente, de imposibles significaciones. Más allá de tales posos y semejantes presencias culturales, asoman en "Aguaespejo" dos andaluces universales, ambos amigos de Val del Omar: Falla y García Lorca. De entre los múltiples elementos sonoros utilizados en este "elemental", destacamos determinados compases de la música del insigne compositor.

Los collages valdelomarianos tienen muy presentes la iconografía de tantos rincones granadinos y la plasmación visual de "Noches en los jardines de España". Los compases de esta pieza presentes en "Aguaspejo", el montaje acompañado entre imagen y música fueron presentados en el encuentro promovido por la Unesco (Tánger, septiembre, 1955) para debatir las relaciones entre cine y televisión, a la que asistió como ponente Val del Omar.

Los resultados que años más tarde podrían percibirse en el título de Claudio Guerin "Noches en los jardines de España" tenían estos ilustres antecedentes. Esa música de Falla y esas anotaciones musicales de quejío flamenco son variaciones significativas que también se utilizarán, acaso de otro modo, en este título gueriniano producido por Televisión Española. Val del Omar, aunque recurre ocasionalmente a la música preestablecida, mantiene la individualidad de cada elemento y consigue hacer evidente la paradoja de una separación solidaria, de una armonía de contrarios que aglutina en homogénea pareja la dualidad de lo icónico y lo musical para ensamblar, en elocuente taracea, la contrucción audiovisual. Estos planteamientos, semejantes a los propios de la música de cámara, necesitan de un refinado modo de emisión y de un cultivado sujeto receptor; en consecuencia, la obra valdelomariana se sitúa en el entorno de la condición poética y lejos de la cadena industrializada que organiza la producción de un filme comercial.

Familiarmente nombrado como "Federico de mi tierra", el paisanaje, la amistad y la admiración obligan al cineasta a llevar a García Lorca a la banda sonora de su andaluz ensayo audiovisual. En otra variante menos sintética donde igualmente se recoge esta presencia, Val remeda a su paisano pidiendo al Señor oídos para entender a las aguas.

Peces y Luna, tan presentes en "Aguaspejo", tienen, sobre larga tradición literaria, fuerte presencia en la obra lorquiana. Para llevarlo al terreno estrictamente cinematográfico, el texto de Federico "Muerte de la madre de Charlot" y su guión "Viaje a la Luna", abundan en tales referentes, con significaciones que se repiten en su poesía o que toman connotaciones específicas en tales textos fílmicos.

Toda la utilización espacial de referentes granadinos se inscribe en una temporalidad que discurre en un ciclo diario de la naturaleza, de una naturaleza viva, dinámica, generosa y dadivosa. Granada, Sacromonte, Alhambra, Generalife, como escenario constante donde día, noche, madrugada, actualiza una temporalidad que se expresa en su cotidianidad o con ralentís y acelerados cinematográficos.

cos. El blanco y negro frente al virado en color, la nube y la luna en su discurrir habitual o mostradas en velocísimo viaje. Pero sobre todo esas aguas detenidas en estanque, chorros vivos que saltan y ascienden en formas informales, aguas acompañadas que sienten la música y siguen su compás, obedecen el ritmo del palo flamenco, se contonean queriendo ser ellas mismas en su esencia y dejando de serlo en sus rasgos. Todo ello conforma un paraíso donde la naturaleza animada e inanimada, lo estático del paisaje y lo dinámico del tiempo, la presencia de ancestrales rasgos humanos, se funden en un abrazo sin fin.

En la filmografía de Guerin Hill, un grupo significativo de títulos, rodados en "cine", podría encuadrarse en el apartado al que podemos denominar "musical" por cuanto la música es elemento determinante de su composición, montaje y estilo. Del segmento formado por la trilogía "Noches en los jardines de España", "Sinfonía sevillana", y "A través del flamenco" seleccionamos la primera como evidente heredera de recursos procedentes de "Aguaspejo granadino". Los dos primeros títulos se caracterizan por tender a acomodar filmación y montaje a la estructura musical preexistente y por prescindir radicalmente de la palabra, ausente o en el "grado cero" de su verbalidad.

Guerin ha llamado "visualización" a este trabajo filmico; en él las abstracciones musicales, acústicas, se concretan y materializan en iconos del paisaje urbanístico-artístico granadino. En opinión del propio director, estos "musicales" plantean la expresión visual del lenguaje musical filmado "en cine" y emitido por televisión; frente a los soportes habituales, radio, disco, etc, idóneos para no perturbar la esencia de lo musical, los audiovisuales debieran encontrar imágenes que "sin distraer al espectador de la partitura, valoren la música potenciándola"; Guerin se mostraba satisfecho de haber ofrecido una concepción del musical que desentrañaba "dramáticamente" su composición al expresar "los sentimientos despertados en él", mientras rechazaba lo que, en su opinión, pudieran ser meras ilustraciones si no era el ritmo musical quien marcaba la pauta cinematográfica.

La "visualización" del realizador ofrece un conjunto de imágenes cuyo rasgo principal es servir al orden de los sonidos. El contraste entre el silencio y la música se produce enfrentando unos iniciales planos de paisaje nevado con otros de luz y sol que terminan, mediante un zoom, en un arroyuelo del Generalife. Lo estático de tierra y suelo se transforma en dinámico al presentar el agua; una explosión de vitalidad convierte a este elemento en protagonista y ofrece progresi-

vamente una gama cromática, una filigrana, una serie de figuras naturales que, por efecto cinematográfico, se convierten en caleidoscópicas.

Un brusquísimo movimiento de cámara salta de figura en figura, de león en león, pasa de los primeros planos a los generales para mostrar el patio en su conjunto. El chorro ascendente, visualizado en picados y contrapicados, alterna con planos de jardines; el agua comienza a metaforizarse y se convierte en sinfonía iconográfica cuyo rasgo caracterizador es el dinamismo. La duración del plano empieza a coincidir con la duración de la música. Cuando la cámara sale al exterior y muestra en planificación general Alhambra y Generalife, termina un movimiento de la sinfonía. El "leit motiv" del agua y la fuente se convierte en simetrías estrelladas hasta formar un fondo arquitectónico donde todo referente reflejado descompone su imagen. El travelín lateral descubre otra vez la combinación de flores y aguas cuyas figuras caprichosas tienen como fondo Granada.

Otro movimiento musical trae aparejado un nuevo factor: el antropomórfico. El elemento humano se presenta metonímicamente por medio de manos de mujer y pies de hombre; los bailarines son captados mediante un zoom violentísimo que avanza y retrocede tres veces, en contraste con otros planos de la fuente; luego, la cámara gira sobre sí misma y ofrece un montaje alternado del techo, en aparente movimiento, seguido de un travelín lateral sobre la fuente-estanque. La presencia del grupo gitano es una anticipación del conjunto de baile tal como aparecerá en A través del flamenco; ahora son "apuntes" de pasos aislados que se mezclan con la naturaleza, con la arquitectura, con el agua. La cámara descubre los arabescos y el mosaico de color se hace filigrana que baila al ritmo de la música; la imagen caleidoscópica funde y encadena con los pies del bailarín que marcan el compás ordenado desde la partitura; los bailarines, en grupo, aparecen fugazmente; pies, manos, rostro, sugeridos, vistos y no vistos, no quieren quitar protagonismo al decorado histórico, a los objetos inanimados, a la ornamentación arquitectónica. En el Palacio de Carlos V, el realizador desarrolla un impresionante travelín circular, donde la cámara gira vertiginosamente sobre sí misma, hasta el punto de descomponer completamente la figura enfocada: la abstracción musical requiere para sí una imagen que pierde su morfología. La exploración del espacio se hace también con un giro de 180° que continuará en un plano-secuencia mediante el cual se ofrece desfigurada la ciudad. La duración de la película se ha adaptado a la duración de la música.

Tras las diversas calas efectuadas, observamos que se dan frecuentes tendencias a las simetrías icono-acústicas; se desarrollan recursos expresivos cinematográficos, como el travelín que, en su principio y en su final, coinciden con una misma nota musical (construcción en anillo); tiende a identificarse el agua en movimiento con la música del piano; suelen coincidir los planos generales de la ciudad, de la Alhambra, de la sierra, con la actuación de toda la orquesta; concuerdan frecuentemente la continuidad del movimiento (zooms, travelines, cámara desplazada) y la musical (de orquesta, de uno o varios instrumentos).

Creemos que las tendencias observadas no responden a un "tratamiento científico" o de "rodaje con partitura en mano" a fin de conseguir la racional adecuación icono-acústica de una estética (la cinematográfica) a otra (la musical), tal como estableció Eisenstein con la composición de Prokofiev en "Alexander Newski", sino que los paralelismos aquí existentes son el resultado del hermanamiento música-imagen regidos exclusivamente por la emocional sensibilidad y la intuición artística del realizador (o el "sentimiento" y el "instinto", en palabras de Eisenstein).

En resumen, José Val del Omar y Claudio Guerin Hill son dos cineastas, nacidos en Andalucía, que desde las perspectivas del arte contemporáneo están considerados como "visionarios", el primero por su contribución a tantos aspectos del arte audiovisual y el segundo por ser adelantado en ciertas posibilidades expresivas de la televisión. "Aguaspejo granadino" es un "elemental" donde lo auditivo y visual sirven para la expresión de una "cosmovisión", de una weltanschauung. En él, recursos técnicos innovadores se dan la mano con un humanismo vitalista, y un arte, que tiende a ser totalizador, con un sentido religioso donde Granada se ofrece como texto discursivo. El cine es vehículo expresivo para un "místico" y un artista, para un soñador y un filántropo cuyos conocimientos se hunden en una cultura asumida con personalísima sensibilidad. "Noches en los jardines de España" es el documental de un innovador en el campo de la comunicación televisiva de los años sesenta. La propuesta efectuada en esta obra (como en "Sinfonía sevillana") acredita al realizador como virtuoso del montaje por conseguir adecuar imagen seleccionada a música preestablecida. El resultado es una brillante "visualización" donde los referentes granadinos elegidos lo son antes por sus posibilidades plásticas y adecuación al ritmo melódico que por la expresión de sus significaciones histórico-culturales.

BIBLIOGRAFÍA:

Bienal de la imagen en movimiento '92. Visionarios españoles (1992): Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DEMARQUEZ, S. (1968): **Manuel de Falla**, Barcelona, Labor.

FALLA, M. DE (1992): **Nuits dans les jardins d'Espagne**, París, Editions Max Eschig, (edición de 1970).

SÁENZ DE BURUAGA / VAL DEL OMAR (1992): **Val del Omar**. Sin fin, Granada, Diputación de Granada —Filmoteca de Andalucía, Incluye además Tientos de erótica celeste y la versión videográfica de Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla.

TRANCHE, R. (1992): "Pálpito, tacto y temblor (Aproximación a la obra de José Val del Omar)", en **Archivos de la Filmoteca**, Valencia, nº 13, Otoño.

UTRERA, R. (1987): **Federico García Lorca/Cine. El cine en su obra, su obra en el cine**, Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía.

UTRERA, R. (1991): **Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual**, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.