

Perspectiva comparada de una poética visual mística. La tradición a través de Paradjanov y Val del Omar

Elena Galea Pozo

Universidad de Córdoba, España

Abstract

The paper reaches to confirm the existence of ethnographic cultural tradition in the works of the film directors Serguei Paradjanov and Jose Val del Omar through poetry, cinematographic techniques and traces of theoretical and practical mystique. Subsequently, two major issues are analysed: identifying signs of ethnographic tradition, and confirming clear examples of mystical visual poetics. The analysis of their films unearths topics such as the discussion of unique film genres with features from others, the concept of Pathosformel, or the use of mystical literary structures as a cinematic narrative technique.

For its creation and development, the nature of poetic films with a mystical component requires specific and complex techniques to illustrate the depth of the poetic message seen in the technical and aesthetic cinematic treatment on the chosen movies – we will focus to find similarities between the works of the Armenian and the Spanish filmmakers.

Keywords: Poetic cinema, Ethnography, Mystique, Semiotics, Pathosformel.

Introducción

Las obras cinematográficas de José Val del Omar y Sergei Paradjanov son ejemplos de la comunión entre identidad, tradición y espiritualidad mística en el séptimo arte. El cine de ambos aparece bajo la forma de poesía visual mística donde buscan respuestas a condiciones sociales, culturales y antropológicas, preocupándose por aspectos más profundos que la técnica o los beneficios de exhibición de sus productos. Esta peculiar forma de entender el cine sigue vigente en la actualidad solo que con otras etiquetas como cine experimental, videoarte o cine-ensayo.

El artículo se centra en la obra de Paradjanov Նրան գույնը (*El Color de la granada*, 1969) y en el *Triptico Elemental de España* de Val del Omar, formado por *Aguaespejo granadino (La Gran Siguiriya)* (1953-1955), *Fuego en Castilla (Táctil-Visión del Páramo del Espanto)* (1960) y *Acariño Galaico (de barro)* (1961-1995).

Exploramos estos filmes como continentes de la tradición cultural y etnográfica recogida en el folclore, las leyendas populares y las manifestaciones artísticas que inspiran a Val del Omar y Paradjanov, a las que dan forma de poemas visuales místicos, donde confluyen las formas poéticas, la poesía mística castellana y la sufí persa, diferentes técnicas cinematográficas y los elementos y estructuras de doctrinas místicas como el sufismo, el taoísmo o la mística de los carmelitas San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila.

Tradición cultural etnográfica

Uno de los nexos entre el cineasta armenio y el español es la influencia y la representación de la tradición cultural y etnográfica, la identidad de sus respectivos pueblos, donde aparecen el folclore popular, la mitología propia y la heredada de pueblos vecinos e invasores, en palabras del propio Paradjanov su «campo de interés se hallaba en los problemas a los que nos enfrentamos; en la etnografía, en Dios, el amor y la tragedia» (*Parajanov: A Requiem* 1994).

Estas manifestaciones culturales etnográficas llegan hasta Paradjanov y Val del Omar a través de la pintura, las artes decorativas, la imaginería, la música y la literatura. Estos medios junto con la realidad histórica permitirán que ambos cineastas puedan reinventar o «inventar la tradición» (Hobsbawm y Ranger 1983).

Influencias y préstamos artísticos

La composición del plano de Paradjanov encuentra el equilibrio del «arcaísmo frontalizante –heredado de Méliès–, la hieraticidad, la instrospección y la modernidad del discurso romántico» (Copón 2017, 229), «es un tapiz lúdico que abreva en la miniatura persa, la pintura de iconos, el Renacimiento italiano, las artes folclóricas, los pintores del Cáucaso sur (Pirosmani, Hovnatanyan), la pintura de la época Qajar y las vanguardias históricas del siglo XX» (Manrique 2017, 51). Paradjanov construye *tableaux vivants* que componen el filme a partir de códices medievales, específicamente los *Códices Armeniaci*, los manuscritos armenios dentro de los códices latinos conservados en el *Codex Vindobonensis*. De forma similar, Val del Omar utiliza como elementos base las tallas barrocas del Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid y la Capilla de Alonso de Benavente de Medina de Rioseco las tallas de Santa Ana de Juan de Juni, San Sebastián de Alonso Berruguete, o *La Muerte* del escultor hispano-flamenco Gil de Ronza.

Los sonidos y la música que utilizan, a pesar de tener orígenes distintos comparten la naturaleza de pertenecer a culturas donde representan una parte importante de la vida y sus costumbres: la tradición de juglaría *ashik* (o *ashough*), el flamenco, y composiciones identitarias como las de Manuel de Falla (*El Generalife de Noche en los Jardines de España* y *El Retablo del Maese Pedro*) así como las de Komitas Vardapet.

Poesía y tradición mística castellana

«Val del Omar emprendió la tarea de escribir poesía con imágenes fotoquímicas y electrónicas y su perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de un Edison y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance,

pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila y la vena poética y reflexiva que empalmaba con San Juan de la Cruz y con María Zambrano» (Gubern 2004, 7).

La poesía del granadino Federico García Lorca inunda con sus motivos y sus imágenes la obra de Val del Omar. Ambos comparten el duende, comparten «un asombroso universo que funde lo folclórico con lo universal, lo lírico con lo surrealista» (Llano Sánchez 2015). Encontramos en la obra valdelomariana algunos temas de la poesía de Lorca como el amor, la muerte y el paso del tiempo, el pueblo gitano, y símbolos como el agua, la sangre, la luna y la noche o la naturaleza. Ambos muestran una espiritualidad desarrollada de una educación católica pero desligada de los ritos habituales, de lo que derivará un uso compartido de iconografía religiosa y la consecuente presencia en sus obras. Serán así de influencia dos grandes obras poéticas y la única obra en prosa de Lorca: *Poema del Cante Jondo* (1929) y *Poeta en Nueva York* (1930); e *Impresiones y Paisajes* (1918). La sentencia que abre *Fuego en Castilla* son versos del propio Lorca: «En España, todas las primaveras viene la muerte/ y levanta las cortinas», que el propio Val del Omar justifica en un texto: «Esta frase [de Federico García Lorca] nos descubre una mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos y, frente a frías luces marchitas, aconseja prender fuego al hombre» (Val del Omar 1961).

La poesía mística castellana es una de las influencias más destacadas de la obra valdelomariana tanto cinematográfica como poética. Si atendemos a los motivos de los poemas mayores de San Juan de la Cruz *Cántico Espiritual*, *Noche Oscura* y *Llama de Amor Viva* aparecen la noche y la llama, la naturaleza a través de la flora y la fauna así como los tópicos de la tradición provenzal y del siglo XVII. Los temas centrales de la poesía del místico carmelita son el amor —representado por el Amado y la esposa, amor-hereros y amor-divino (Andrés Gil 2004, 3)— y la muerte; «algunos de los temas suelen ir emparejados con su contrario, es decir, la temporalidad y la eternidad (también mencionada como abolición del tiempo y representada en la corporeidad) o la ausencia y la presencia» (Andrés Gil 2004, 9). Por ejemplo, una muestra son los versos de *Cántico*: «Mi Amado las montañas/ los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos».

Val del Omar rescatará la caracterización del rechazo a Dios y la espiritualidad como ceguera siguiendo el ejemplo de *Llama de amor viva*: «profundas cavernas del sentido/ que estaba oscuro y ciego» y la metáforas de la unión en *Noche oscura*, por ejemplo en la estrofa cinco: « ¡oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada! » y la siete: «con su mano serena / en mi cuello hería / y todos mis sentidos suspendía».

Leyendas populares y folclore

Las leyendas populares y el folclore tanto oriental como occidental forman el núcleo temático de las

obras cinematográficas de estos dos cineastas. En la parte oriental (Paradjanov) intervienen aspectos populares y folclóricos de la zona caucásica, Persia, Irán y Turquía mientras que en la occidental (Val del Omar) aparecen la herencia celta y pagana (pueblos prerromanos), cristiana y judeo-musulmana.

Paradjanov distorsiona elementos compositivos de su cultura local pero trata de conservar la esencia que los caracteriza. El cineasta armenio aborda en su filmografía temas como la tradición pastoril, los ritos y ceremonias (bodas y funerales), los trabajos manuales y la vida de los trabajadores, la juglaría medieval *ashik*, y la literatura popular (Sayat Nova) y culta (Shevchenko, Mandelstam) tanto oral como escrita de la zona transcaucásica. Rollet explica que la mayoría de sus filmes tienen como base la misma leyenda oral, pero las diferentes variantes de cada región geográfica enriquecen el resultado (Rollet 2003, 216).

Dejando a un lado el folclore mítico con elementos fantásticos, los filmes de la primera etapa de Paradjanov —desde *Dumka* (1954) hasta *La flor sobre la piedra* (1964) — muestran estampas cotidianas de la URSS. A pesar de ser películas que siguen la estela documental que exigía el Goskino, el espectador puede entrever imágenes y rasgos del Paradjanov más conocido de la segunda época creativa (1964-1990), cuando retoma las diégesis inspiradas en leyendas populares, iniciándose así esta época creativa con *Sombras de los ancestros olvidados* (1965) inspirada en un relato sobre el pueblo hutsul del escritor Mikhailo Kotsiubynsky. A este proyecto seguirán *Sayat Nova. El Color de la granada* (1969), *La leyenda de la fortaleza de Suram* (1985) y *Ashik Kerib, un cuento de hadas turco* (1988), ambas inspiradas en leyendas populares que sus autores escucharon durante viajes por la zona transcaucásica.

El Color de la granada (1969), la obra más popular del cineasta soviético, es la biografía libre de Sayat Nova (Harutyun Sayatyan, 1712-1795), la figura más emblemática del arte *ashik* en Armenia. Esta figura de la cultura popular armenia nació en Tiflis (Georgia), de madre armenia y padre sirio y sus composiciones fueron escritas en armenio, georgiano, ruso, y especialmente turco azerí. El reconocimiento de Sayat Nova viene de su valor como músico y de la vigencia de los temas y los retratos de la cultura de su *nación*. Cantaba principalmente sobre el amor pero dedicaba también canciones de queja al rey e himnos al cristianismo armenio ortodoxo.

Por su parte, Val del Omar desea «excitar la profundidad española», «la sustancia, la estructura íntima, la frecuencia española que alienta estratos bajo postizos y barnices extraños» (Val del Omar 1992, 83). El cineasta granadino filma la Semana Santa en Murcia, Lorca y Cartagena prestando atención a todos los detalles, especialmente los de las personas y los elementos de la naturaleza. Años después cuando *construye* el *Tríptico Elemental de España*, ahondará en estos aspectos donde relaciona tres elementos con tres zonas de España: agua - Andalucía (Granada), fuego - Castilla, y barro - Galicia siguiendo «la doctrina de los cuatro

elementos de Aristóteles: aire, agua, fuego y tierra» (González Manrique 2008, 152).

En el folclore de Granada aparece el flamenco, el pueblo gitano, la lectura historiográfica de la arquitectura y una lectura popular de la vegetación. El papel de la arquitectura respecto al folclore radica en la iconografía: la cueva es la vivienda típica del Sacromonte; la Alhambra, monumento emblema de la ciudad, así como las fuentes albergan todo el legado y la herencia del pueblo árabe, el trazado de la ciudad es judío y los ángeles y las campanas pertenecen a la religión cristiana; el folclore castellano es el del «páramo del espanto», ligado al posromanticismo becqueriano, las creencias medievales y la mística castellana; y finalmente, a pesar de que el montaje final no fuese hecho por Val del Omar, en las imágenes y sonidos de *Acaríño Galaico* aparecen elementos típicos de la tierra gallega: la música tradicional, la catedral de Santiago de Compostela. La topografía de Galicia, clave en la tradición celta y pagana, aparece en el paisaje, de piedra, vegetación y mar al igual que en las cuevas oscuras y enfangadas.

Ambos cineastas recurren al folclore popular para construir estos filmes pero dentro de las leyendas y el folclore aparece la religión como aspecto identitario, haciendo uso de textos religiosos para buscar explicaciones a los elementos de su alrededor. El cristianismo católico y el apostólico ortodoxo, el sufismo dentro del islam e incluso el judaísmo son representados de forma iconográfica en imagen y sonido, aunque la dimensión que ofrecen Paradjanov y Val del Omar se dirigirá hacia un aspecto más abstracto.

Reconstrucción mítica en el cine

Lévi-Strauss en *Antropología estructural* planteaba la constante evolución y transformación de los mitos:

Se sabe, en efecto, que los mitos se transforman. Estas transformaciones que se operan de una variante a otra de un mismo mito, de un mito a otro mito, de una sociedad a otra sociedad para los mismos mitos o para mitos diferentes, afectan ora la armadura, ora el código, ora el mensaje del mito, pero sin que éste deje de existir como tal; respetan así una suerte de principio de conservación de la materia mítica, en los términos del cual de todo mito podría siempre salir otro mito (Lévi-Strauss 1979, 243).

Paradjanov y Val del Omar hacen un estudio exhaustivo del origen de las leyendas, de un origen formado por episodios míticos y por acontecimientos históricos reales. La reconstrucción del mito es el medio para producir obras artísticas patéticas, que serán universales teniendo en cuenta el pasado común de los mitos. Ambos acuden a fuentes primitivas y populares, cercanas al pueblo y alejadas de entornos cultos o académicos. Este ejercicio cinematográfico es místico en lo que a ellos se refiere. La mística inherente en estas obras reside principalmente en el uso y representación de la naturaleza a través del agua, el fuego y el barro así como de seres vivos –

humanos y animales–, que remiten constantemente a la mítica y la mitología de la creación del mundo y de la vida. En los primeros minutos (00:05:16 – 00:06:10) de *El Color de la granada*, una voz en *over* narra el mito bíblico de la creación del libro del Génesis (*El Color de la Granada* 1969):

En el inicio, Dios creó el cielo y la tierra. En el sexto día, Dios dijo: «Ahora crearemos al hombre a mi imagen y semejanza». Y Dios creó al hombre a su imagen. Dios creó al hombre. Y Dios creó al hombre del polvo de la tierra, y le insufló el aliento de la vida y el hombre fue un alma viva. Y Dios puso al hombre que había creado en el jardín del Edén, para que el hombre labrara la tierra y cuidara del jardín. Y el Señor anunció al hombre...

Ambos cineastas convierten los mitos contenidos en las imágenes-*mitemas* en nuevos. Los objetos, los edificios y los paisajes constituyen relatos mitológicos que dialogan entre sí. Por ejemplo, la referencia más destacada es la que contiene la granada, cargada de simbolismo. Val del Omar se centra en el nombre de la ciudad aunque también aparece el fruto, mientras que Paradjanov explora la iconografía derivada del fruto; ambos aluden al mito grecolatino de Perséfone y la creación de las estaciones, a la fidelidad, la fertilidad, la muerte, la vida y la resurrección. La granada aparece representada como un obsequio o un remedio con poderes divinos para la fertilidad –tanto masculina como femenina– y para el amor. En general, la mayoría de estas prácticas sociales y representaciones mitológicas en las que participa el fruto se han influenciado mutuamente y han intercambiado características (Pfeifer 2015).

Construcción de diégesis místico-patéticas

Relatos diegéticos y elementos místicos catafáticos y apofáticos

Los elementos que aparecen y componen los relatos diegéticos de los filmes están cargados de simbolismo: los objetos, los personajes y los paisajes forman series iconográficas en las que establecen diálogos. Algunos son parte del imaginario de la mística, por lo que pueden clasificarse en catafáticos y apofáticos, es decir, elementos reales y naturales que se cree que son vías para la comunicación con Dios y aquellos contrarios a esta idea de la esencia divina en las cosas.

Los elementos catafáticos serían los elementales agua, tierra y fuego; y en segundo plano, las series de objetos que recrean la asociación de ideas hasta la emulación de Dios, por ejemplo, las granadas, los animales como los gallos, las tortugas y los peces, los libros y las ventanas. Por otro lado, los elementos apofáticos aparecen en estas diégesis en forma de oraciones, canciones y poemas. Estos elementos aparecen dentro de los parámetros espacio, personajes y tiempo, los cuales se tratan a continuación.

1. Espacio

Las acciones de estos filmes se sitúan en espacios reales. Estos lugares incluso forman parte de los

títulos —excepto *El Color de la Granada*, cuyo título antes de la censura soviética era *Sayat Nova*, y permitía identificar por contexto el lugar donde la acción transcurre—: *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico* dejan claro que los lugares que sirven de escenario son Granada, Castilla y Galicia.

Los lugares y edificios elegidos tienen un papel importante en la tradición popular de las diferentes zonas donde las acciones suceden: en España, la Alhambra y el Generalife, los barrios del Sacromonte y el Albaicín, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid; y en Galicia, la Catedral de Santiago y la plaza del Obradoiro. Por su parte, las localizaciones de Paradjanov se ubican en la Armenia histórica (Armenia, Georgia y Azerbaiyán): los monasterios de Haghpat, Sanahin, Akhtala y la iglesia de San Juan (Arđvi), la ciudad de Baku y la fortaleza Nardaran.

2. Personajes

Siguiendo la idea de que los personajes no envejecen sino que son sustituidos, de acuerdo con «el concepto de la creación eternamente renovada inherente a los preceptos sufíes de Ibn-al'Arabi y la teología atomista de los asharitas, nada ni nadie cambia. Solo aparece, desaparece y aparece luego bajo la forma de una entidad semejante, en un proceso continuo» (Manrique 2017, 57).

El Color de la Granada hace un recorrido por la vida de Sayat Nova comenzando por la niñez. Para representar al poeta en las diferentes etapas de su vida, Paradjanov utiliza cuatro actores diferentes (Alekian, Chiaureli, Galustian y Gegechkori). Los demás personajes en el filme pertenecen a la verdad histórica de la época de Sayat Nova: sus padres, el rey Erekle II, la princesa Ana, los monjes de Haghpat o el *cathólicos* Lázaro.

Destaca el trabajo de la actriz georgiana Sofiko Chiaureli, quien interpreta al ángel de la Resurrección (también identificada como musa del poeta), al poeta Sayat Nova en su juventud, a la princesa Ana, a uno de los mimos y a la monja con hábito blanco. Además de la capacidad interpretativa de la actriz, su interpretación sugiere la representación tradicional persa de los enamorados con rasgos aparentemente idénticos o la androginia.

Los personajes de *Aguaespejo granadino* son los gitanos, los de *Fuego en Castilla* son las tallas que representan a personajes del universo bíblico cristiano, una especie de seres humanos petrificados, al igual que las esculturas de Baltar y las tallas de la catedral de Santiago de Compostela en *Acariño Galaico*, sin embargo los verdaderos protagonistas, personajes de otra materia, son el agua, el fuego y el barro.

3. Tiempo

La construcción temporal en la obra cinematográfica de Val del Omar y Paradjanov se puede caracterizar según la definición de Villegas López (1995, 28) como «el viejo mito del eterno retorno, porque en realidad está ahí siempre, [...] el tiempo de los mitos y las religiones, donde lo que pasó una vez está

continuamente presente, torna sin cesar por la magia y por el rito, para volverse a vivir como ayer».

En *El Color de la granada* se nos presenta la vida de Sayat Nova desde su infancia hasta su muerte. Esta temporalidad es únicamente alterada por el episodio onírico que Paradjanov justifica como un sueño del propio Sayat Nova. Del mismo modo, Val del Omar sigue una progresión temporal en el *Triptico* donde sigue una línea natural de día/noche/día, algo que justifica la importancia de la naturaleza como elemento base y motor de los filmes.

No obstante, a pesar de seguir una temporalidad lineal, es necesario tener en cuenta que las imágenes contienen un tiempo (pasado y presente), un tiempo en desarrollo de forma permanente, de acuerdo con la expresión valdelomariana *reciclaje concéntrico táctil* y las teorías de Deleuze sobre la imagen-tiempo, donde «el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra en cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva» (Deleuze 1986, 115).

Montaje y narración

El montaje original de *Sayat Nova* (montado por Maria Ponomarenko) que Paradjanov entregó a la productora fue censurado así como editado por Sergei Yutkevich, quien eliminó y cambió de orden algunas de las secuencias y creó nuevos intertítulos, se hizo una nueva banda de sonido en ruso, eliminando las voces en armenio, azerí y georgiano.

La estructura de *El Color de la Granada* se divide en once capítulos, como indican los intertítulos al comienzo de cada uno de ellos. Sylvie Rollet (2003, 10-11) tratando de arrojar luz sobre la fragmentación y continuidad diegética paradjanoviana, establece la oposición del cineasta a los cánones a través de un triple rechazo (a la continuidad narrativa, al continuum espacial y al temporal):

opposée au modèle dominant dans la production américaino-soviétique de son temps ou, du moins, comme un acte de résistance. S'y manifeste, en effet, un triple refus: refus de la continuité narrative, donc du mouvement servant de véhicule à l'action et des échanges verbaux visant à faire progresser le récit; refus du continuum spatial qu'établit l'alternance de gros plans et de plans d'ensemble, de champs et de contrechamps; refus, enfin, du continuum temporel qu'instaure la logique des raccords.

Este rechazo también lo comparte la obra valdelomariana. El montaje de ambos cineastas se preocupa por ser poético y patético, a la manera de Eisenstein. Paradjanov se dirige hacia un montaje más clásico, casi podría decirse arcaico, en lo que se refiere a la continuidad de las imágenes, los movimientos de cámara y la composición de los planos, mientras que Val del Omar encaja más dentro del modelo del cine experimental. Esta influencia está presente en el tratamiento del montaje de la música así como del ritmo y la angulación de planos, la iluminación, los movimientos de cámara, y por supuesto, en la

intención de la atracción, la repercusión patética en el espectador.

Dentro de los aspectos del montaje, en el ritmo destaca la repetición de elementos que forma una lógica interna a la manera de la poesía, en la que riman las imágenes y los elementos que aparecen en ellas, se repiten voces y sonidos. Tigran Mansurian, el compositor de la BSO de *El Color de la granada*, sostiene que los motivos, las imágenes, los planos y la música se repiten para acentuar la idea del filme como herramienta con un propósito espiritual. A su vez, el ritmo de las imágenes valdelomarianas también usa esta repetición como recurso poético, «estos films veloces, apretados de inacabables sugerencias, fuera de todo itinerario narrativo, descriptivo» (Bonet y Palacio 1983, 24).

Respecto a la narración, ambos directores eligen una voz *over* que guía las diégesis. En el caso de Val del Omar se leen versos y sentencias que informan sobre la idea del autor e los elementos que aparecen. En *El Color de la granada* una voz repite «Yo soy aquel cuya vida y alma son tortura», de lo que puede decirse que el propio poeta (adulto) narra su historia a través de sus canciones, pero de acuerdo con Tenor Gómez (2019, 13), el Sayat Nova niño es el narrador a la vez que el eje de la narración, sin embargo el tiempo verbal en intertítulos como «De los colores y aromas de este mundo, mi infancia creó la lira de un poeta y me la ofreció» hace al Sayat Nova adulto un candidato más lógico como narrador.

Cinemística y surrealismo

La *cinemística* se basa en la *meca-mística*, «idea filosófica motriz de la técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura» (Val del Omar 1992, 187). Se compone de técnicas emotivas y de avances técnicos como el desbordamiento apanorámico, la tactilvisión y el sonido diafónico. Estas técnicas caracterizan al fin místico-espiritual como mecánico, donde también influyeron algunos avances del cine experimental, como el *expanded cinema* de Vanderbeek y Young, la polivisión de Jean Mitry o las teorías de Marshall McLuhan.

La *cinemística* se construye principalmente a través de las técnicas patentadas por Val del Omar que se explican brevemente a continuación y varios motivos de diferentes doctrinas místicas. La práctica del desbordamiento apanorámico

consiste en una doble proyección concéntrica de dos imágenes, mediante unas lentes especialmente diseñadas que se acoplan al proyector o proyectores (de hecho, ambas pueden estar impresas en la misma copia). La primera imagen se proyecta normalmente sobre la pantalla y es enmarcada por la segunda imagen, de tamaño cuatro veces mayor y en proyección que se desborda el techo, paredes y suelo de la sala (Gubern 1995, 128).

La tactilvisión

nos proporciona una perspectiva cúbica temporal. Es un cubismo luminoso: la luz lame los objetos. No se limita a envolverlos y realzarlos sino que se mete dentro de ellos y nos informa sobre su sustancia y su temperatura. La luz “posee” el objeto iluminado, precisamente para excitar nuestro instinto de posesión (Sáenz de Buruaga y Val del Omar 1992, 215).

El sonido diafónico es «un sistema superador de la estereofonía. [...] Se trata de un sonido de “choque” entre espectador y espectáculo, producido por altavoces situados rigurosamente a contracampo en pantalla y fondo de sala» (Sáenz de Buruaga y Val del Omar 1992, 215). En esencia, el sonido diafónico ofrece al menos dos canales de sonido por el que circulan los sonidos y permite que el receptor disfrute de una mayor cantidad de sonidos a la vez que participa de la construcción patética fílmica.

Doctrinas místicas como la rama mística del cristianismo católico, sobre todo la mística castellana, permiten aplicar el esquema del proceso místico (estadios) y la estructura del camino místico como estructura de los relatos diegéticos. En la práctica de la mística católica ortodoxa aparecen textos como los *Relatos de un peregrino ruso*, donde también se sigue un proceso de autoconocimiento pero hacia un fin más ascético.

El camino místico se divide en tres partes: la peregrinación, el anuncio de la unión y la unión. Del mismo modo, existe una analogía en los filmes que se analizan, por ejemplo, en el *Tríptico* también vemos, al menos, tres partes. En *Aguaespejo Granadino*, el relato se organiza en día-noche-día; quizá la analogía latente en *Fuego en Castilla* puede equiparar la vía mística con el relato bíblico. En el caso de *Acariño Galaico*, se aprecia que el montaje final no ha sido hecho por Val del Omar, pero existe una evolución desde los elementos más primitivos, el barro y la tierra hacia el moldeado de esculturas hasta convertirse en humanas. En *El Color de la granada* pasa algo parecido a *Fuego en Castilla* debido a la reminiscencia alegórica bíblica, no obstante el relato sigue el crecimiento de Sayat Nova desde la infancia hasta la vejez, en el que el protagonista enfrenta la espiritualidad de una manera específica en cada una de las etapas de su vida.

Asimismo, la influencia de otras doctrinas místicas orientales como el taoísmo y el sufismo aparecen en las obras del cineasta armenio y el español. El *Tratado del Tao Te Ching* marca un camino basado en un culto a la naturaleza desde el silencio y la humildad. Los *pensamientos* que recoge el Tao aparecen en la obra cinematográfica valdelomariana, como el pensamiento 81 «La verdadera sabiduría: el sabio cuanto más da, más tiene» coincide con la máxima del Padre Manjón en *Aguaespejo granadino*: «Matemáticas de Dios, el que más da es el que más tiene»; otras ideas como la forma (21. *Forma sin forma*) y el movimiento: 40. *Movimiento del Tao* («Reversivo es el movimiento del Tao») (Tse 1983, 125) y 47. *Cuanto más lejos se va, menos se aprende*. Val del Omar concluye sus *cinemáticas* «sin fin» y los filmes siguen una progresión

lineal pero que se repite infinitas veces, entonces el tiempo es «retornante, reversivo». Este movimiento no requiere distancia, a la manera de la mística occidental, el camino conduce hacia dentro. Este viaje interior es la «noche oscura» de San Juan, el estado de ceguera previo al éxtasis en el sufismo.

Ibn Arabi (1195-1240), el máximo exponente del sufismo en la península, es mencionado en varias ocasiones por Val del Omar en sus textos, quien bebe de las manifestaciones literarias de los místicos sufíes, de su lenguaje técnico cargado de erotismo y de elementos como el fuego, las referencias al vino, al agua, la subida hacia un punto elevado (una montaña), frutos y árboles. De aquí los códigos dialécticos valdelomarianos del fuego y el agua, arder y amar: «La muerte es solo una palabra que se 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» (*Fuego en Castilla* 1960). Del mismo modo, la tradición sufí persa influye al poeta Sayat Nova, quien escribe «¿Cómo puedo proteger mis céreos castillos de amor del calor devorador de vuestras llamas? Eres fuego, vestido de fuego...». Este amor desgarrador que busca el éxtasis de la unión aparece en algunos textos de Val del Omar, por ejemplo en «Meridiano del color» (Val del Omar 2004, 104-105):

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.

El sufismo es el camino de purificación del alma en cuyo final se encuentra la Unidad (Dios). El proceso místico sufí se caracteriza por ser un ejercicio exhaustivo de búsqueda interior a través de la reflexión y la palabra en busca del amor y del *ardor*, así exponentes del sufismo como Ibn Arabi o el persa Rumi se consideraban *fieles del amor*. El místico sufí ha de buscar la verdad dentro de sí mismo: «La verdad es, por contra, un misterio oculto dentro de las cosas, escondido en su mundo interior» (Adonis 2008, 187).

Otro de los componentes de la *cinemística* es el surrealismo. En las obras cinematográficas de ambos cineastas hay ecos de cineastas surrealistas como Luis Buñuel, Maya Deren, Kenneth Anger o Hans Richter. Paradjanov se valdrá de un *surrealismo iconográfico* y Val del Omar creará todo un aparato técnico que construirá una obra de varios filtros, uno de ellos surrealista. «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» (Molina Barea 2018, 875). Esta proximidad con el surrealismo está en estrecha relación con la poesía, donde las licencias creadoras se antepone al sentido, en el que las imágenes tienen la carga visual de despertar y provocar ideas nuevas, es decir, confirma la función del *pathos* contenida y reflejada por los filmes.

Los avances técnicos de Val del Omar y el peculiar estilo de escenas oníricas a la manera de un *tableau vivant* de Paradjanov conulgan con las ideas de algunos artistas surrealistas en el plano del desarrollo técnico. Por ejemplo, la práctica del sonido diafónico enlaza con las ideas de Artaud, quien «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» (Molina Barea 2018, 868-9).

El surrealismo, al igual que el sufismo, supone la desaparición de la lógica y el sentido a medida que el éxtasis se acerca, como dice el Segundo Manifiesto Surrealista: «Todo hace pensar que existe cierto punto en el espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo de arriba y lo de abajo dejan de ser percibidos contradictoriamente» (Bréton 1929, 781).

La imagen-pathos: el gesto y el éxtasis

Los gestos contienen toda la memoria y la historia de sus portadores, creando varios códigos de sentido que facilitan la comprensión de la imagen como elemento portador del *pathos*, «las imágenes cinematográficas no son ni *poses eternelles* (como las formas del mundo clásico) ni *coupes immobiles* del movimiento, sino *coupes mobiles*, imágenes ellas mismas en movimiento, a las que Deleuze llama *imagen-movimiento*» (Agamben 2001, 52). En la búsqueda mística a través del cine, aparece el concepto de *pathos*, el cual Bordwell define en este contexto a partir de la lectura de Eisenstein y su montaje de atracciones:

“El efecto del pathos de una obra consiste en llevar al espectador hasta la situación de éxtasis.” [...] Eisenstein insiste en que éxtasis significa “fuera de stasis”. Es decir, un estado de embeleso, de sentirse transportado. [...] El éxtasis se convierte en la versión psicologizada de su versión fisiológica anterior a la empatía. [...] el éxtasis religioso es lo que más se aproxima a lo que él persigue (Bordwell 1999, 226).

La «imagen-pathos» cinematográfica es el resultado de una simbología y una iconografía muy concreta, mayormente religiosa, que se convierte en iconografía gestual (teatral y ritual) en tanto que las expresiones de esculturas, personajes y personas son extremas: expresiones neutras o dolorosas y alegres (en la medida que las facciones posibilitan esta lectura), de sorpresa. Esta gestualidad sin voz humana que salga de la propia boca de esos rostros nos hace pensar en la ventriloquía, en la pérdida progresiva de la voz, de la suspensión del lenguaje previa al éxtasis.

El *Triptico* es un muestrario de rostros de carne, hueso, yeso, madera y piedra: hombres, mujeres, niños y ancianos. Siguiendo la lógica establecida por Val del Omar donde el *acariño de barro* va en primer lugar y el *aguaespejo* en último, los gestos de los personajes van dulcificándose y distorsionándose

hasta estallar en agua que baila en éxtasis. Desde el barro primitivo y las esculturas del peculiar estilo de Baltar, la rudeza de la tierra y los ritos que aparecen en *Acariño Galaico*, suceden las facciones espectrales y dolorosas de las tallas en *Fuego en Castilla*, donde el gesto se justifica con la búsqueda del ardor que invoca el fuego y el amor divino. Finalmente se llega a la última parte del proceso místico en *Aguaespejo granadino*, donde el agua siempre sube tratando de no estancarse, acompañada por gestos como las palmas que acompañan al flamenco.

El gesto es un medio que absorbe y proyecta la luz, que contiene un *pathos* y crea uno nuevo. El gesto es una ventana, como ensaya Val del Omar en *Vibración de Granada* (1934-1935) y Paradjanov recoge en *El Color de la granada* con la adaptación de la canción de Sayat Nova *Ashkhare me panjara* e («El mundo es una ventana»), pero las ventanas también pueden ser «cárceles del alma», imagen a la que Val del Omar recurre con frecuencia: «Aquí la tenéis suspensa, estancada, prisionera en el camarín de su cultura» (*Aguaespejo granadino* 1955). La salida de estas «cárceles» se consigue en el medio cinematográfico a través del movimiento y los estados del agua, del fuego y del barro.

En la construcción del *pathos* cinematográfico también intervienen factores como la música y los sonidos. Por ejemplo, la diégesis sonora de *El Color de la granada* está compuesta por «cantos, pasajes recitados, exhortaciones, no obstante siempre señalados por Paradjanov en su diferencia diegética —generalmente en *off*— como si procediesen de otra dimensión» (Ruiz de Samaniego 2017, 191). Tigran Mansurian, el compositor, «propone la creación de efectos sonoros simbólicos asociados a determinadas imágenes como lluvia, viento, con la posibilidad de apertura a la construcción simbólica de cada signo y su uso en la descripción poética» (Copón 2017, 231-2) donde la banda sonora funcionase como una *capa sonora* en lugar de una banda sonora.

Este concepto de *capa sonora* también se corresponde con la construcción sonora del *Tríptico*, compuesta a partir de fragmentos de obras diferentes, por ejemplo, en *Fuego en Castilla* «utiliza fragmentos de obras españolas del Renacimiento, Igor Stravinsky, mambo jazz y ritmos de la “siguiriya castellana” interpretados por Vicente Escudero» (valdelomar.com 2019) y en *Aguaespejo Granadino* «incluye fragmentos de Manuel de Falla y de cantos y bailes flamencos, y efectos de ruidos, ecos, reverberaciones, desplazamientos tonales y diafónicos» (valdelomar.com 2019).

En la búsqueda espiritual mística cinematográfica que parte de los elementos de la naturaleza y de su esencia como origen de la tradición y los mitos, se produce un detrimento (o casi desaparición) de la ficción, que da paso a la sinestesia, de ahí la tactilvisión, el desbordamiento apanorámico, los *tableaux vivants*, el palpícolor y el gesto que ofrece a los espectadores. González Manrique califica el cine de Val del Omar como cine *imagen-poesía*: «cine que camina en la búsqueda de cine concreto en el

que todo es artificial a fin de que el espectador no tenga posibilidad alguna de olvidar que está ante una ficción, ante un ‘dato estético’» (González Manrique 2008, 34). La poesía y la mística son decisivas en la construcción de la «imagen-pathos», ya que exhortan a una comprensión emotiva del entorno y a su vez a una destrucción del sentido, el orden y la lógica.

Conclusiones

La naturaleza del medio cinematográfico como herramienta para la reflexión nos permite llevar a cabo un estudio profundo de las capas de su forma, las cuales aparecen como palimpsestos de otras obras y de otras disciplinas, y tendrán su razón de ser en la dialéctica que crean las series de objetos que se repetirán en los filmes, que hacen que los planos y las imágenes dialoguen, como expone Poyato Sánchez sobre la intertextualidad cinematográfica como herramienta esencial «desde los referentes iconográficos que en las imágenes pueden percibirse, hasta las formas incorporadas a modo de citas y autocitas. Estos modos de presencia de las distintas formas artísticas [...] pictóricas, [...] arquitectónicas [...] y escultóricas» crearán un texto visualmente rico donde «ecos, reenvíos y complicidades» (Poyato Sánchez 2015, 67) sostengan los nuevos programas iconográficos dentro del lenguaje propio del filme. El cine, al igual que la poesía, puede operar semióticamente respecto a diferentes códigos de forma simultánea. Al concebir el montaje a la manera de Eisenstein y Pudovkin, el cine funciona como un verso: las escenas no se desdoblaron en una sucesión, un orden gradual, sino que se reemplazan —se convierten en versos independientes, unidades independientes de medida que van siendo reemplazadas— en un momento determinado (Tinjanov 1981, 93). Cuando a la forma cinematográfica se aplican las formas poéticas o la propia poesía (versos, poetas), como consecuencia el guion, la composición de planos y el montaje tendrán rasgos poéticos. Muestra de ello son las obras de Eisenstein, Dovzhenko, Tarkovski, Pasolini, Bresson u Ozu —quienes vivieron en el contexto de Val del Omar y Paradjanov— o cineastas más jóvenes como el ruso Alexander Sokurov o los españoles Albert Serra o Lois Patiño.

La obra cinematográfica de estos cineastas tiene la forma de un poema visual místico, compuesto a partir de una idea principal que se adapta a cada uno de los parámetros (poesía, medio audiovisual, mística) y se construye a través de las peculiares técnicas que crearon estos artistas, por ejemplo, la unidad P.L.A.T. (Picto-Luminica-Audio-Táctil) de Val del Omar o la distribución estética a la manera de un *tableau vivant* y los códigos de color de Paradjanov, el uso de versos narrados o canciones, las series de objetos y sus códigos de significado (tanto normativo como de nueva creación) tanto poéticos como místicos.

Asimismo, existe una gran influencia de la tradición y la cultura etnográfica y la representación de estas en las obras cinematográficas de Paradjanov y Val del Omar. El origen y las raíces de sus respectivos pueblos aparecen a través de objetos y rituales, sin embargo

el núcleo emotivo y mítico de las culturas se presenta en forma de «imágenes-pathos», consiguiendo como resultado final un estilo cinematográfico propio y único, que bebe de varios géneros y estilos artísticos para encontrar respuestas de carácter técnico, espiritual, cultural, social y psicopedagógico.

Todos los elementos, el tratamiento de estos y las técnicas ayudan a la construcción patética y mística del filme que interesará al espectador ya sea por la temática cultural, la antropológica, la cinematográfica, la lúdica o la espiritual. José Val del Omar en España y Serguei Paradjanov en la URSS crearon unos estilos cinematográficos independientes de toda norma a pesar de convivir y pertenecer en algunos aspectos a corrientes como el cine experimental o el de vanguardia.

Bibliografía

Acariño galaico (de barro). 1961-1995. Val del Omar, José. España: Filmoteca de Andalucía.

Aguaespejo granadino, o la Gran Siguiriya. 1953-1955. José Val del Omar. España.

Adonis. 2008. *Sufismo y Surrealismo. Nota introductoria y traducción de José Miguel Puerta Vilchez*. Guadarrama, Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo.

Andrés Gil, Carlos M. 2004. *La experiencia poética y la experiencia mística en la poesía de San Juan de la Cruz*. Maryland, EEUU: Scripta Humanistica.

Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.

Ashik Kerib. 1988. Paradjanov, Sergei y Abashidze, David. URSS: Coproducción URSS-Georgia y Qartuli Pilmi. Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel. 1983. *Práctica Filmica y Vanguardia Artística en España: The Avant-garde Film in Spain, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Bordwell, David. 1999. *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Bréton, André. 1992. *Œuvres complètes*, tomo I. París, Gallimard.

Copón, Miguel. 2017. "Contaminación", en *Leyenda de Paradjanov*. Ensayos, coord. Alberto Ruiz de Samaniego, 210-261. Santander: Shangrila.

Deleuze, Gilles. 1986. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

El Color de la granada. 1969. Sergei Paradjanov. URSS: Armenfilm.

Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto). 1960. José Val del Omar. España: Hermic Films.

González Manrique, Manuel Jesús. 2008. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Loja, Granada: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.

Gubern, Román. 1995. "La neopercepción de Val del Omar" en *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, coord. Gonzalo Sáenz de Buruaga, 128-133. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Semana de Cine Experimental.

Gubern, Román. 2004. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

La leyenda de la fortaleza de Suram. 1988. Paradjanov, Sergei y Abashidze, David. URSS: Qartuli Pilmi.

Lévi-Strauss, Claude. 1979. *Antropología Estructural: mito, sociedad, humanidades*. España: Siglo XXI.

Llano Sánchez, Rafael. 2015. *García Lorca y Val del*

Omar. La imagen-duende. Valencia: Pre-Textos, Fundación Gerardo Diego.

Manrique, Mariel. 2017. "Medio revólver plateado. El principio del collage en la obra de Sergei Paradjanov" en *Leyenda de Paradjanov. Ensayos*, coord. Alberto Ruiz de Samaniego, 49-61. Santander: Shangrila.

Molina Barea, María del Carmen. 2018. "Val del Omar: (des)acuerdos surrealistas" en *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, coord. Mercedes Miguel Borrás. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

Paradjanov: A Requiem. 1994. Ron Holloway. EEUU-Germany: Kino Video.

Pfeifer, Moritz. 2015. "Life History of a Fruit. Symbol and Tradition in Paradjanov's Caucasian Trilogy", *East European Film Bulletin*, vol. 58 (Octubre de 2015), <https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-inparadjanovs-caucasian-trilogy/>. Accedido el 09 de marzo de 2020.

Poyato Sánchez, Pedro. 2015. *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Editorial Síntesis.

Rollet, Sylvie. 2003. "Caucase mon beau souci: continuité et fragmentation chez Paradjanov" en *Le Septième Art*, dir. Jacques Aumont, 213-225. París: Léo Scheer.

Ruiz de Samaniego, Alberto. 2017. "Arabescos de Paradjanov (Leyendo Sayat Nova en compañía de Mallarmé)", en *Leyenda de Paradjanov. Ensayos*, coord. Alberto Ruiz de Samaniego, 168-199. Santander: Shangrila.

Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, María José (eds.). 1992. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada.

Sombras de nuestros antepasados (Los corceles de fuego). 1964. Paradjanov, Sergei. URSS: Dovzhenko Film Studios.

Steffen, James. 2013. *The Cinema of Sergei Paradjanov*. Wisconsin: The Wisconsin University Press.

Tenor Gómez, María. 2019. "Sayat Nova (Serguei Paradjanov, 1969). La mirada de la infancia como estructura" en *ÑAWI*, vol. 3, Núm. 1 Enero: 13-41.

Tinianov, Yuri. 1981. "On the Foundations of Cinema," en *Russian Formalist Film Theory*, ed. Herbert Eagle, 81-100. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.

Tse, Lao. 1983. *Tao Te Ching. Edición preparada por Carmelo Elorduy*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Vibración de Granada. 1935. Val del Omar, José. España. Val del Omar, José. 1961. "Duende, Furia, Fuego, Meca-Mística, Cubismo Luminoso", en *Filmespaña*, suplemento núm. 3.

Val del Omar, José. 1961. "Mecanicista del cine" en *Cinestudio*, nº 1.

Val del Omar, José. 1992. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cine", en *Archivos de la Filmoteca nº 13*.

Val del Omar, José. 1992. *Tientos de erótica celeste, selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar*. Granada: Diputación de Granada.

Val del Omar, José. 2004. "Meridiano del color en España. Primer Congreso Internacional del Color. Barcelona, 1959", en *Val del Omar, cinemista*, Román Gubern. Granada: Diputación de Granada.

Villegas López, Manuel. 1995. "Val del Omar, poeta del cine" en *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, coord. Sáenz de Buruaga, Gonzalo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Semana de Cine Experimental.