

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**LABORATORIO DE VAL DE OMAR: UNA
CONTEXTUALIZACIÓN DE SU OBRA A PARTIR
DE LAS FUENTES TEXTUALES, GRÁFICAS Y
SONORAS ENCONTRADAS EN EL ARCHIVO
FAMILIAR.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Javier Viver Gómez

Bajo la dirección de la doctora

Consuelo de la Cuadra González-Meneses

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-5999-0

© Javier Viver Gómez, 2010

Departamento de Escultura.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid.

Tesis Doctoral:

“Laboratorio Val del Omar. Una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar.”

Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses
Doctorando: Javier Viver Gómez

Madrid, febrero de 2010.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. PRESENTACIÓN	5
2. AGRADECIMIENTOS	11
3. INTRODUCCIÓN	13
3.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL AUTOR	13
3.1.1. LA OBRA DE VAL DEL OMAR	13
3.1.2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE VAL DEL OMAR	15
3.1.3. CONTEXTO ARTÍSTICO Y GENERACIONAL EN VAL DEL OMAR	19
3.1.4. VAL DEL OMAR Y EL ESTATUTO DEL ARTISTA AUDIOVISUAL	26
3.2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS, ARCHIVÍSTICAS Y DOCUMENTALES	28
3.2.1. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FONDOS ARCHIVÍSTICOS.	28
3.2.2. CONSIDERACIONES HERMENEÚTICAS Y TERMINOLÓGICAS	30
3.2.3. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FORMATOS DE ESTA TESIS	34
4. GUIÓN ANOTADO DEL DOCUMENTAL	39
5. CONCLUSIONES	109
6. CRONOLOGÍA DE JOSÉ VAL DEL OMAR	119
7. RELACIÓN DE FUENTES DE IMAGEN Y SONIDO	125
7.1. RELACIÓN DE FUENTES DE IMAGEN	125
7.2. RELACIÓN DE FUENTES DE SONIDOS	136
8. RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y HEMEROGRÁFICA	141
8.1. ESCRITOS DE VAL DEL OMAR	141
8.1.1. ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS	141
8.1.2. OTRAS PUBLICACIONES	142
8.1.3. DOCUMENTOS INÉDITOS CITADOS	144
8.2. BIBLIOTECA DE VAL DEL OMAR	146
8.3. OBRAS SOBRE VAL DEL OMAR	156
8.3.1. LIBROS Y MONOGRAFÍAS	156
8.3.2. REVISTAS	158
8.3.3. PERIÓDICOS	161
8.3.4. OTRAS PUBLICACIONES	163
8.4. OBRAS CON REFERENCIAS A VAL DEL OMAR	165
8.4.1. LIBROS	165
8.4.2. REVISTAS	166
8.4.3. PERIÓDICOS	167
8.5. OTRAS PUBLICACIONES	168

1. PRESENTACIÓN

La tesis doctoral que el espectador y lector tiene en sus manos, tiene por objeto la obra de José Val del Omar¹ (Granada 1904 - Madrid 1982), analizada a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar. Pretende, por tanto, ofrecer el contexto creativo e intelectual en el que se realizó su producción: el origen de sus teorías poético-místicas sobre la visión y la percepción en el espectáculo del cinema; el fundamento de sus desarrollos técnicos y de su peculiar sistema de producción (alejado de los patrones de la industria cinematográfica nacida durante esos años); las influencias que ejercen otros autores, lecturas y experiencias como las Misiones Pedagógicas, en esta personal concepción del cine.

Desde nuestro punto de vista, la complejidad de su obra (la interdisciplinariedad, fragmentación y carácter inconcluso de su producción) exige esta labor de contextualización, con el fin de ofrecer algunas luces sobre el sentido unitario y, hasta cierto punto, totalizante que, pensamos, pretende su creación.

La tesis doctoral es el resultado de una investigación realizada, entre 2007 y 2010, de forma principal en el último laboratorio de VdO (denominado PLAT) y en su Archivo familiar María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga,² hija y yerno de VdO respectivamente. Hemos tenido acceso a la totalidad del Archivo, descubriendo un valiosísimo material desconocido hasta la fecha. Con anterioridad existen algunos precedentes de investigaciones a partir de este Archivo, aunque no siempre

¹ En adelante, con el objeto de facilitar la lectura utilizaremos las siglas VdO para referirnos a Val del Omar.

² En adelante, con el objeto de facilitar la lectura utilizaremos las siglas AVdO para referirnos al Archivo familiar María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga.

ha podido ser consultado en su totalidad. El primer acceso a la obra valdelomariana vio su resultado en el libro publicado en 1992 por los citados María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga: *Val del Omar sin fin*³, que suponía el primer intento de abarcar monográficamente la figura poliédrica del autor y recogía una gran cantidad de documentación, tanto escrita como gráfica. Posteriormente, encontramos el estudio monográfico de tesis doctoral de Rafael Rodríguez Tranche, de 1995: *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*⁴ (como resultado del proyecto investigador sobre la obra de VdO, comenzado en 1990 por la Filmoteca de Andalucía y dirigido por él mismo). Más reciente, breve e intensa es la biografía de Román Gubern: *Val del Omar cinemista*,⁵ de 2004. Finalmente encontramos tres obras audiovisuales sobre VdO como resultado de un trabajo de campo en el AVdO y el laboratorio PLAT: la obra documental dirigida por Cristina Esteban: *Ojala Val del Omar*, de 1994, en la que se ofrecen algunos planos filmados en el laboratorio PLAT y otros tomados de las películas de VdO; la obra *Acariño galaico (De barro)*, realizada por Javier Codesal en 1995, a partir de las notas y el material filmado por VdO, que no llegó a concluir; y, por último, la realización por parte de Eugeni Bonet, de la Web www.valdelomar.com y la película *Tira tu reloj al agua (Variaciones sobre una cinegrafía intuida de José Val del Omar)*, realizada entre 2003 y 2004, en la que se recogen muchos fragmentos audiovisuales de la última etapa de VdO (principalmente a partir de 1968). Todos estos trabajos han sido nuestro punto de partida.

³ (En adelante *VdO sin fin*). SÁENZ DE BURUAGA, José; VAL DEL OMAR, María José (ed.). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.

⁴ RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar*. Tesis doctoral. Director: Lara García Antonio. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, 1995.

⁵ GUBERN, Román. *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

Con respecto a estos trabajos la presente tesis doctoral ofrece varias aportaciones:

1. Incorpora el descubrimiento de nuevos materiales originales de VdO no clasificados hasta el momento, que aportan decisivas luces para el entendimiento de su obra: esto se debe a que su hija M^a José, hoy difunta, entre el abundante legado conservado en el AVdO, guardó cuidadosamente mucha documentación sin clasificar (correspondencia personal que se remonta a los años 20, nuevos cuadernos y pliegos manuscritos y mecanografiados, fotografías y collages desconocidos, grabaciones sonoras de viva voz de VdO en cintas casetes, documentos fotográficos sobre los procesos de trabajo empleados por VdO, etc.) que nos han permitido desvelar nuevos aspectos de su producción.

2. Accede, por primera vez, al estudio de los libros que componen la biblioteca de VdO, con frecuentes anotaciones y subrayados de su puño y letra, de gran valor para desentrañar el origen de sus afirmaciones y el trasfondo de las imágenes y sonidos que emplea en sus obras. En ocasiones nos encontramos ante las mismas fuentes originales que cita libremente en sus escritos y configuran su pensamiento.

3. Propone un doble formato: audiovisual y textual (contemplativo y crítico), como medios complementarios de acceso a la obra valdelomariana. Esta opción nos ha permitido ofrecer el documento original de imágenes, sonidos y textos que –en muchas ocasiones- atestiguan las tesis vertidas.

4. Estos aspectos han permitido completar una interpretación de la obra valdelomariana, aportando nuevos enfoques sobre su personal “teoría del ojo colectivo”, de la percepción plurisensorial y táctil (una auténtica “pintura sin manos”) llevada a cabo en el espectáculo del cinema. La valoración del proceso de expectación, que inicia VdO, fue decantándose –como trataremos de justificar en esta tesis- hacia un entendimiento procesual de su obra: un laboratorio de experiencias audiovisuales, que encuentra una clave interpretativa en el concepto valdelomariano de “meca-mística”. VdO realiza un doble proceso de automatización y desautomatización de la percepción, de valoración del registro automático y de extrañamiento de ese documento

indicial. Pero de estos asuntos trataremos en las notas al guión de narración y en las conclusiones del trabajo.

La tesis doctoral que presentamos es peculiar por su género. Se presenta en dos volúmenes con formatos claramente diferenciados pero complementarios e interrelacionados: uno audiovisual (DVD) y otro textual (libro).

El volumen audiovisual (volumen A) contiene una obra documental de 60 minutos aproximados de duración, realizada a partir de las imágenes y sonidos originales de VdO, dispuestos en una línea de tiempo y, por lo tanto, ordenados según nuestro criterio con una intención narrativa. La mayor parte de las imágenes, sonidos y textos vertidos en el documental proceden del AVdO.

El volumen textual (volumen B) propone un comentario crítico de las fuentes y argumentos ofrecidos en el volumen audiovisual. Por lo tanto hace explícito y desarrolla con cierto rigor las aportaciones expuestas en el documental.

Dado que una de las principales aportaciones de esta tesis es el material inédito que contiene (imágenes, sonidos y textos), consideramos que el volumen audiovisual es insustituible. Ofrece claves decisivas para una interpretación de su obra.

Sin embargo, aunque el documental se explica de forma autónoma, sin necesidad de un texto que lo haga comprensible, pensamos que, para un trabajo de tesis doctoral, es conveniente un complemento textual expuesto de forma sistemática, con el fin de ofrecer el rigor del discurso científico, basado en la justificación crítica de las fuentes. De esta forma el volumen textual nos permite llegar allí donde el medio audiovisual se encuentra más limitado. Este

es el sentido de presentar la tesis doctoral en dos formatos distintos pero complementarios.

Sobre el orden de acceso a los contenidos de esta tesis, se recomienda comenzar viendo el documental del DVD al finalizar de leer esta presentación, con el fin de acceder a esta investigación de forma circular. Así este visionado sería la primera vuelta de un ciclo que se iría completando al leer los distintos capítulos del volumen textual. Este recorrido cíclico del conocimiento –por otra parte- es una constante en VdO, de tal forma que, contemplando su producción, tenemos la impresión de estar volviendo continuamente sobre los mismos temas, ampliados de forma paulatina en cada nuevo recorrido.

El volumen textual de la tesis se compone de esta PRESENTACIÓN, los AGRADECIMIENTOS (cap. 2), la INTRODUCCIÓN (cap. 3), el GUIÓN ANOTADO del documental (cap. 4), las CONCLUSIONES (cap. 5) y tres apéndices: el CRONOLÓGICO (cap. 6), el de las FUENTES DE IMAGEN Y SONIDO (cap. 7) y el BIBLIOGRÁFICO Y HEMEROGRÁFICO (cap. 8).

El GUIÓN y especialmente las anotaciones realizadas son la parte argumentativa principal de este volumen textual, en la que se vierten las aportaciones críticas de esta tesis. Hemos seguido el formato académico de escritura de guiones incorporando una anotación a pie de página con los comentarios pertinentes. En ellos se ofrecen las fuentes textuales de los abundantes escritos de VdO (en muchos casos inéditos), otras referencias en las que se inspira VdO (obtenidas de sus escritos y libros anotados o de recortes de prensa que guardaba). También se comentan en estas notas asociaciones con otros autores que arrojan nuevas luces al conocimiento de VdO (como pueden ser Dziga Vertov, Federico García Lorca y Bill Viola).

La CRONOLOGÍA es mayoritariamente autobiográfica de VdO, está realizada a partir de la compilación de dos currícula inéditos, escritos por el propio VdO.

La relación de las FUENTES AUDIOVISUALES vertidas en el documental se ofrece con la referencia al minutaje de aparición en el documental, tanto de las imágenes como del audio. Y con la descripción técnica y la referencia de publicación, cuando han sido publicadas, o la indicación de “inédito”, cuando no.

Por último se ofrece una BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA, en la que se incluye la relación, ofrecida por primera vez de forma exhaustiva, de los volúmenes que componían la biblioteca personal de VdO, con una indicación de los libros que están subrayados y/o anotados por VdO. También aparece una relación de los textos manuscritos o mecanografiados inéditos que se citan en esta tesis.

Para terminar esta presentación, es conveniente señalar la complejidad que comporta un trabajo interdisciplinar de esta índole, para el que – habitualmente- un artista visual, en una Facultad de Bellas Artes, no ha sido formado. Esto ha supuesto la incursión en una disciplina de crítica histórica, con un trabajo de campo en archivos de textos, imágenes y sonidos en una multitud de formatos y soportes, a la que no estamos habituados. Y, por otra parte, la elaboración de una producción audiovisual, desarrollada de una forma autónoma, en la que se han asumido los distintos papeles de guionista, productor, realizador y editor de una película documental, con todo lo que implica cada una de estas funciones.

2. AGRADECIMIENTOS

Como hemos dicho los fondos principales utilizados en esta tesis proceden del AVdO. Esta investigación hubiera sido imposible sin la inestimable colaboración de Gonzalo Sáenz de Buruaga, que tan generosamente me ha abierto los fondos archivísticos y documentales de VdO, y a la entusiasta atención de Piluca Vaquero, en lo relativo a la gestión del archivo de las copias audiovisuales de VdO, y en la propia producción de este documental. A ellos mi más sentido agradecimiento.

Junto a estos fondos, también han prestado su colaboración en esta tesis los siguientes Archivos: el Archivo de la Biblioteca Nacional, la Filmoteca Nacional, la Filmoteca de Andalucía y la Filmoteca de Valencia, el Archivo General de la Administración, la Residencia de Estudiantes, el Archivo de Luis Cernuda, el Archivo de la Institución Libre de Enseñanza, Fundación Giner de los Ríos, la Real Cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña y los archivos personales de Juan José Serrano. A este último he de agradecerle su paciente conversación y los recuerdos de VdO, que han sido de una insustituible ayuda.

Un especial agradecimiento debo al profesor Javier Ortiz-Echagüe, experto valdelomariano, que en la actualidad prepara una edición antológica de textos del autor granadino, para la exposición monográfica preparada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, prevista para mayo de 2010. Ha sido mi habitual interlocutor sobre VdO desde hace años, en el intento de desvelar el trasfondo de sus textos y teorías. Desde los últimos meses hemos compartido muchas sesiones de trabajo en el AVdO.

También he de agradecer a Eugeni Bonet, comisario de la exposición del MNCARS, sus conversaciones y su colaboración al facilitarme algunos materiales digitalizados de audio y cine de VdO.

Con respecto a la producción del documental, hemos utilizado algunos medios cedidos gentilmente por V10 producciones y, para la composición de imágenes, la ayuda de Vicente Lacorzana y ED Media. A Luis de Diego hay que agradecer su generosa colaboración en sonido y masterización del documental, a Begoña Hernando y Guillermo López Morante su participación en la locución y a Rafael Guijarro, sus acertados consejos sobre el ritmo y la narración audiovisual.

Además he de agradecer a Maite Labiaga y Marta Díez Yáñez su ayuda en la revisión de las fuentes, a José M^a Rodríguez de Santiago las correcciones de estilo, a Montse Labiaga su seguimiento sobre la formalización del guión, escrito según el canon académico. Y a Francisco Viver y M^a. Encarnación Gómez su incondicional apoyo para llevar a cabo este trabajo.

Por último quiero agradecer a Consuelo de la Cuadra, directora de esta tesis, su constante apoyo y confianza en el proyecto, desde el primer momento en el que le conté mi idea de hacer una tesis audiovisual sobre VdO hasta su conclusión con la lectura de la tesis. Sin ella no hubiera sido posible esta investigación.

3. INTRODUCCIÓN

3.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL AUTOR

3.1.1. LA OBRA DE VdO

La obra de José VdO es singular en muchos sentidos. Tras una serie de estancias en París en los años 20⁶, realizó su primera película: *En un rincón de Andalucía*, en 1924. Esta primera experiencia resultó fallida, hasta el punto de destruirla. En 1926 se retiró durante seis meses, dedicados a la meditación espiritual en las Alpujarras granadinas. De esa experiencia volvió decidido a dedicarse al cine.

De 1932 a 1936 participa en las Misiones Pedagógicas de la República, en las que se encargó de la sección de cinematografía y proyecciones fijas, dedicada tanto a filmar como a proyectar películas. El contacto con el público virgen que se encontró en los pueblos más alejados de España durante las Misiones resultó decisivo en su concepción del cine, que entendió como una “misión” personal, cuyo objetivo último era llegar al público y conmocionarle, sacarle de sus casillas y abrirle un mundo nuevo (nada más ajeno, por tanto, a las intenciones comerciales o de entretenimiento).

Durante esos años realizó multitud de fotografías y diversas películas documentales, de las que se conservan las obras colectivas promovidas por el Patronato de las Misiones: *Estampas 1932* y *Bustarviejo* (1935); *Vibración de Granada* (1935) y tres rollos publicados bajo el título *Fiestas cristianas / fiestas profanas* compuestas por *Semana Santa en Lorca* (1934), *Semana Santa en Murcia* y *Cartagena* (1935), *Fiestas de primavera en Murcia* (1935), estas

⁶ Sobre sus estancias en París en los años 20: los datos que tenemos hasta la fecha son los de una estancia en París en el año 21. Vid. GUBERN, Román. 2004. P. 8. Y los de otra en noviembre de 1928, en la que ya anda implicado en desarrollos fílmicos. (Vid. *Carta a su padre*. [Documento manuscrito inédito]. París, 18 de noviembre de 1928. AVdO).

últimas realizadas en colaboración con otros misioneros. También se remontan a mediados de los años 30 (C. 1934-1939) una serie de filmaciones de escenas familiares conocidas como *Películas Familiares*.

Después de la guerra civil, VdO crea un circuito perifónico por las calles de Valencia, se dedica a experimentar con el sonido y comienza a trabajar en radiodifusión (Radio Nacional de España). Trabaja en cine como fotógrafo en los Estudios Chamartín. Realiza un Auto Sacramental Invisible presentado en el 52 en el Instituto de Cultura Hispánica bajo el título *El mensaje diafónico de Granada*.

Retomó su producción cinematográfica a finales de la década de los 50, con *Aguaspejo Granadino* (1953-1954), y *Fuego en Castilla*, (1957-1959), dos cortometrajes poéticos. Para ese año había desarrollado ya diez patentes de invención de procedimientos cinematográficos. En 1961 comenzó a rodar *Acariño Galaico (De Barro)*, que no llegaría a terminar. En la década de los ochenta retoma ese proyecto y se plantea unirlo a sus dos películas anteriores en un Tríptico Elemental de España, que debía cerrarse con un vórtice llamado *Ojala*. Nunca llegó a concluir este proyecto.

Durante los años 60 trabajó para el Ministerio de Información y Turismo en la realización de una serie de documentales titulados *Festivales de España*, tampoco terminados. Tras ese intento montó y dirigió un Laboratorio en la Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía sin conseguir el apoyo para implantar los sistemas desarrollados. Al dejar la Escuela realiza sus primeras experiencias con Láser en 1971 y comienza a colaborar con Enosa en el 72.

De su última etapa se conservan dos películas sobre Granada: *Granada 1968* y *Granada 1974*, ambas en el sistema por él inventado Bi-Standard 35, donde volvía al tema de los surtidores y fuentes de la Alhambra, que ya había tratado en sus películas granadinas anteriores.

Durante los años setenta, instaló su laboratorio PLAT (Picto-lumínica-audio-táctil) en el que, desde el fallecimiento de su mujer (1977), vivió monásticamente en una pequeña celda. Allí retomó los ensayos realizados anteriormente (con nuevos sistemas y formatos, proyecciones superpuestas y desbordadas, experiencias láser, etc.). Realiza multitud de micro-piezas experimentales en Súper 8 y vídeo. Registra y monta (en una acumulación de fotogramas sin continuidad) películas de sus excursiones y experiencias. Y realiza una infinidad de fotografías, diapositivas, diakinas y tetrakinas, collages, textos y otros formatos. De esos años son piezas como las *Variaciones sobre una Granada* en 35 mm.

El legado que ha dejado VdO es abundante, pero peculiar. Se conservan patentes, desarrollos técnicos, textos, obra artística en muy diversos formatos, cortometrajes y fragmentos audiovisuales articulados dentro de un laboratorio. Este concepto de su obra como un taller-laboratorio expuesto por Rafael Tranche⁷, necesita una puesta en acto para su contemplación: labor conjunta de historiadores y comisarios, restauradores, técnicos multimedia y diseñadores, por la variedad de disciplinas, soportes y sistemas de proyección y exposición que exige su obra.

3.1.2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE VdO

Sobre la reacción de la crítica e historiografía ante la obra de VdO puede verse el estudio de Rafael Rodríguez Tranche⁸ en el que comenta la visión de la crítica en la prensa y las revistas especializadas, la reacción de

⁷ Vid. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 322. En esta tesis se habla del “carácter multiforme, interdisciplinar y heterodoxo de su obra” y “la noción taller-laboratorio como ámbito específico de producción de la obra valdelomariana”. Es conveniente señalar que aquí nos referimos no al laboratorio físico conocido como PLAT, sino al conjunto de su obra artística y técnica en la diversidad de formatos y soportes.

⁸ Ibid. P. 14-45.

los historiadores contemporáneos a VdO y la de una segunda generación de historiadores posteriores a VdO hasta 1995. En ese estudio se puso de manifiesto el aporte de María José VdO y Gonzalo Sáenz de Buruaga y el trabajo de contextualización dentro del cine experimental de los años 60 y 70 por parte de Eugeni Bonet y Manuel Palacio y el del propio profesor Tranche.

En los últimos 15 años, cabe destacar, la continuada labor de difusión de Gonzalo Sáenz de Buruaga, con la publicación de dos nuevos volúmenes⁹. En ellos aparece un texto de Víctor Erice¹⁰ en el que VdO es asociado a las grandes utopías cinematográficas y con algunos cineastas de las vanguardias cinematográficas. Posteriormente es importante mencionar los textos publicados en 1996, en el catálogo *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*, con las aportaciones de Rafael Rodríguez Tranche y Javier Codesal¹¹. Estas son las primeras publicaciones realizadas como resultado de una investigación a partir de los textos personales de VdO en su archivo. Posteriormente caben destacar las aportaciones realizadas por Román Gubern, en *Val del Omar cinemista*¹². Se trata del primer volumen biográfico sobre VdO en el que el autor desarrolla un importante ejercicio de síntesis y clarificación sobre la figura de VdO. En este volumen se señalan, entre otros aspectos, su relación con la Generación del 27 y con algunos realizadores poéticos y experimentales de las vanguardias cinematográficas,

⁹ SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.) *Insula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Semana del Cine Experimental, 1995, y el catálogo de la exposición *Galaxia Val del Omar: SÁENZ DE BURUAGA*, Gonzalo (ed.). *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2004.

¹⁰ ERICE, Víctor. "El llanto de las máquinas". En: SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. P. 109.

¹¹ VVAA. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada y Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

¹² GUBERN, Román. 2004. P. 7-12 y 50.

dentro de una poesía del cine y un “surrealismo místico”¹³. Más generalista, y en ocasiones desde una visión externa e inexacta de la compleja realidad valdelomariana, está el reciente intento de contextualización de Jesús Manuel González Manrique¹⁴.

Por otra parte, el proyecto fotográfico que se llevó a cabo en el marco de las Misiones, en el que participa de forma decisiva VdO, fue recuperado de modo casi simultáneo por Horacio Fernández¹⁵ y Jordana Mendelson¹⁶, y más tarde, en la exposición monográfica sobre las Misiones organizada por la Residencia de Estudiantes de Madrid¹⁷.

Sobre la amplísima información aparecida en Internet (más de medio millón de entradas con el nombre “José Val del Omar”¹⁸), sin ánimo de analizar este material, es importante señalar el proyecto de Web sobre Valdelomar (www.valdelomar.com), actualmente “en construcción”, dirigido por Eugeni Bonet, en el que se ofrece amplia documentación de su obra,

¹³ Ibid. P. 96.

¹⁴ GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista*. Loja: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 2008.

¹⁵ FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid: La Fábrica, 2004. P. 72-79.

¹⁶ MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and Modern Nation 1919-1939*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2005. P. 93-124.

¹⁷ *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006. Pueden verse también: VV.AA. “El cine en las misiones pedagógicas. La figura de Val del Omar”. *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. P. 193-195.

VV.AA. *Val del Omar y las misiones pedagógicas*. Murcia: Residencia de Estudiantes de Madrid, 2003.

¹⁸ Consulta realizada en www.google.com con fecha de 2-1-2010.

tanto gráfica, como audiovisual y textual, con fotografías, fragmentos de videos y comentarios a las obras, etc. Por otra parte, recientemente se han volcado en la Web (<http://multidoc.rediris.es/valdelomar>) una multitud de textos manuscritos en formato pdf. Este material ofrece la oportunidad de acceder de forma universal a los escritos de VdO, aunque se ha volcado en la red con unos criterios archivísticos dudosos que hacen muy difícil su manejo (en ocasiones por lo ilegible del contenido, y por la falta de criterios en la ordenación, contextualización y descripción del material). Se trata de un escaneado de las fotocopias de los textos de VdO, realizadas durante el proyecto de catalogación de la Filmoteca de Andalucía en el laboratorio VdO, al que ya nos hemos referido anteriormente.

Con todo esto, el caso de VdO, a pesar de la labor historiográfica y del amplio reconocimiento que recibieron sus obras por parte de la crítica¹⁹ resulta difícil de contextualizar, y frecuentemente se presenta sencillamente como un capítulo aparte (una “ínsula”)²⁰ en el panorama del arte o del cine contemporáneo. Esta situación es debida, en gran parte, a la naturaleza poliédrica de su producción (de gran complejidad, que se resiste a una fácil clasificación y puesta en escena) y al planteamiento utópico y hasta cierto punto marginal de sus propuestas.

Concretamente, han sido factores de esta marginalidad la entidad experimental, procesual e inconclusa de su obra, y el carácter

¹⁹ Pueden verse, por ejemplo, las críticas que recibieron *Aguaespejo Granadino* o *Fuego en Castilla* en *VdO sin fin*. P. 111-115.

²⁰ Esta imagen la planteó SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.). 1995. VdO aparece literalmente como un capítulo aparte, aparentemente imposible de integrar en el resto de la historia, en LÓPEZ CLEMENTE, José. *Cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960. P. 193-196, que situaba a VdO como representante del “film experimental”, y empezaba reconociendo que “el film experimental no es un producto que se dé o se haya dado en España más que muy excepcionalmente”.

interdisciplinar²¹ de su producción. Estos aspectos -que trataremos de documentar en la tesis- son, por otra parte, los que le convierten en un adelantado. Cuando VdO realizó sus películas la industria cinematográfica, artística y cultural en España no estaba capacitada para asumir sus planteamientos (por lo que se le puede encuadrar dentro del género utópico²²). Hoy en día sus propuestas y procesos de creación han sido tipologizados en tendencias y movimientos que nos permiten entender su particular sistema de producción y concepción artística.

3.1.3. CONTEXTO ARTÍSTICO Y GENERACIONAL EN VdO

VdO “pertenece cronológicamente a la familia de cineastas de la generación del 27”²³ tal como ha señalado Román Gubern, dentro del

²¹ “La razón de que Val del Omar no sea persona conocida en toda su magnitud técnico—artística, se debe a... la dificultad que ha tenido para hacerse entender; sus explicaciones cuando (estaban) dirigidas a los poetas, iban sobrecargadas de tecnicismos acústicos y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía” (LÓPEZ CLEMENTE, José. “Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.T.E.C”. *Espectáculo*. Madrid, febrero de 1956, nº. 102. P. 23. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 64).

²² El término fue concebido por Tomás Moro en su obra *De Optimo Republicae Statu deque Nova Insula Utopia*, donde Utopía es el nombre dado a una comunidad ficticia cuya organización política, económica y cultural contrasta en numerosos aspectos con las sociedades humanas contemporáneas al autor. En términos contemporáneos Hans Belting (*The Invisible Masterpiece*. Londres: Reaktion Books, 2001. P. 16), ha planteado una historia tomando como punto de partida la idea de que “el arte contemporáneo (del mismo modo que toda la era moderna) tiene una naturaleza esencialmente utópica, que entra en conflicto con el carácter finito y limitado de la obra concreta”. Con este planteamiento examinaba el estatuto de la obra de arte desde el culto a las obras clásicas (cuyo máximo ejemplo es la *Gioconda*) hasta la desmaterialización y valoración del proceso en la segunda mitad del siglo XX. En el caso de VdO esta tensión entre la idea, la constante experimentación y la dificultad para finalizar sus obras resulta patente, de modo que plantea de una manera ejemplar esta problemática.

²³ Vid. GUBERN, Román. 2004. P. 7.

surrealismo, que comparte con Buñuel o Dalí.²⁴ VdO asiste al nacimiento del primer movimiento de vanguardia cinematográfica en París, consagrado como impresionismo. Víctor Erice lo relacionó²⁵ con la “fotogenia” de Louis Delluc y con el “visualismo” y el “cine integral” de Germaine Dulac, un cine no narrativo. Eugeni Bonet lo asoció con Dziga Vertov y el “cine ojo”.²⁶

El surrealismo valdelomariano se relaciona explícitamente con el de Lorca, al que le unía una buena amistad. VdO leyó y asumió *La teoría del duende* lorquiano, que citaba frecuentemente²⁷. En este sentido representa la aplicación cinematográfica del “duende” y “la cultura de la sangre”. Este vínculo con lo atávico desde una visión moderna, que también se da en Falla, le conecta con la mística encarnada de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, de un fuerte realismo.

VdO se consideró inscrito en esta tradición “realista y mística”, como dan prueba de ello infinidad de textos del autor. Al menos desde 1935, en el Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema, encontramos esta doble condición, a la que solía añadir a partir de los 50 otros dos adjetivos con los que aludía al mismo concepto ampliado por la nueva tecnología moderna: “El español es, para mi juicio, un individuo realista y místico,

²⁴ Ibid. P. 9-11.

²⁵ ERICE, Víctor. 1995. P. 109.

²⁶ “Puede decirse que Val del Omar se ha formado en la senda del documentalismo, del cine-ojo y de la tecnología como extensión de los órganos humanos (de ahí cierta identificación explícita con las tesis de McLuhan). (...) “Por otra parte, ya que he mencionado el *cineojo*, diría que Val del Omar, como Vertov, también persigue el *cine-verdad*, aunque no la verdad objetiva o tutorial del reportaje sino la verdad poética de las cinegráficas libres”. BONET, Eugeni. “Amar: Arder. Candentes cenizas de Val del Omar”. Esta versión se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, verano 2000, nº 34.

²⁷ GARCÍA LORCA, Federico. “Teoría y juego del duende”. En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1966.

infrarrojo y ultravioleta”²⁸. En un texto del año 1956 VdO declara que su cine procede de esa raíz: “Realismo y mística es nuestro arte. La meta-mística va en nuestra médula” (...) “si admitimos que España es un país con profundidad histórica, con religiosidad mística original, con concepto y gusto plástico, ¿porqué no admitir que nuestro cinema ha de venir de una vieja raicilla puesta en actividad?”.²⁹ Dentro de esta corriente místico-realista, que tiene su esplendor en la edad de oro de la cultura española (siglo XVI y XVII), VdO sintió una predilección literaria por los dos místicos carmelitas anteriormente citados, y por otros autores como el Greco y Zurbarán en pintura y Alonso Berruguete o Juan de Juni en escultura. En este sentido VdO realiza una renovación del género místico, ampliado por la novedad del medio fotográfico y cinematográfico. Como expondremos en las notas al guión de narración, VdO participa de esta tradición junto a autores como Lorca o Cossio (con los que se relaciona personalmente), que impulsaron un regeneracionismo cultural. Por otra parte, aunque no nos consta que hubiera una relación directa, existen puntos de conexión con otros intentos de renovación de esta tradición místico-realista, como son la revolución de mística nuclear daliniana, en conexión con el realismo del siglo del oro español; y la estética sensual y teológica de Gaudí, explícitamente realista; autor que presenta muchas coincidencias con VdO en los procesos fotográficos y escultóricos realizados en el taller de la Sagrada Familia.

Por otra parte VdO anticipa, desde los años 40, algunos movimientos experimentales³⁰ de los años 60 y 70 en el terreno audiovisual y

²⁸ VdO. *Meca-mística*. [Documento manuscrito], Noviembre de 1959. P. 3. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 187-190.

²⁹ VdO. *Reaccionando ante los gigantes*. [Conferencia pronunciada en el Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas. Documento mecanografiado inédito de 3 páginas]. Madrid, enero de 1956. AVdO.

³⁰ Conservamos una grabación sonora en la que VdO afirma: “La consideración de experimentales, naturalmente que es válida en estas dos cintas, con las que se inician en el mundo unas nuevas técnicas. En la primera, el sonido diafónico. Y en la segunda, la óptica de rototraslación, la

cinematográfico. Entre ellos se encuentran asociaciones con el cine expandido, la psicodelia³¹ y, como expondremos a continuación, algunas manifestaciones del arte total y procesual. En este sentido VdO es uno de los pocos representantes cinematográficos en el ámbito nacional, si no el único, en el que confluyen ambos movimientos artísticos.

El primero en aplicar el término “*expanded cinema*” a VdO es Rafael Rodríguez Tranche.³² La expresión procede del estudio de Gene Younblood.³³ Es interesante comprobar cómo este libro situaba el cine expandido en relación con experiencias sinestésicas,³⁴ muy presentes en la obra y escritos de VdO. En lo social, Younblood vinculaba el término a una “consciencia cósmica” (dada por los medios de comunicación) y lo relacionaba, a su vez, con la noosfera de Teilhard de Chardin.³⁵ En sus últimos años, VdO estuvo muy vinculado al pensamiento de Chardin, y conservaba en su biblioteca muchos de sus estudios. Fue un artista fascinado por el cinematógrafo en el momento de su nacimiento como realidad social. Estuvo directamente

iluminación pulsante y la nueva estructura sonora en monorritmo abierto en pentágrama de profundidad. Pero aún siendo estas aportaciones importantes en el campo técnico, el autor cree a su juicio que son minúsculas que si las compara con la sustancia aportada y la incorruptible cristalización en elemental”. VdO. *Introducción a Fuego en Castilla*. C.1960. [Cinta magnética abierta]. AVdO.

³¹ Existen collages y grabaciones sonoras de VdO en la década de los 70, que asumen directamente la cultura popular y estética de la psicodelia. Sobre esas imágenes VdO sin fin. P. 332-354.

³² RODRIGUEZ TRANCHE, Rafael. “Cine y Vanguardia en España (1975-1989)” *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del 3er. Congreso de la AEHC). San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991. P. 416.

³³ YOUNBLOOD Gene. *Expanded Cinema*. Nueva York: E. P. Dutton & Co, 1970.

³⁴ Ibid. P. 75-134.

³⁵ Ibid. P. 57-59.

implicado en la consideración de la TV como “aldea global”³⁶. También vincula el fenómeno del “cine expandido” a la simbiosis entre máquina y cuerpo,³⁷ y cita en innumerables ocasiones a McLuhan, al que VdO también leía asiduamente.

VdO planteó el cine como “arte total”³⁸: disolución de la vida en el espectáculo del cinema³⁹. Propuso y experimentó la integración de las artes y los sentidos en el espectáculo del cinema: VdO planteó proyecciones plurisensoriales en salas adaptadas, con efectos de luminotecnia, sonido diafónico en canales delanteros y traseros, iluminación táctil, desbordamiento apanorámico de la imagen por el suelo y las paredes de la sala y, en el culmen del delirio proyección de un perfume inductor, butacas adaptadas con programas pulsatorios sobre el cuerpo y sabor en forma de aperitivo para cada película⁴⁰. También se reúnen en sus películas temas arquitectónicos

³⁶ Vid. MCLUHAN, Marshall & B. R. Power. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1990.

³⁷ YOUNBLOOD Gene. 1970. P. 80-85.

³⁸ “El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total) se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales”. Como es de dominio público en http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_total (entrada de 30-8-09).

³⁹ El primero que hizo referencia a este fenómeno fue su estrecho colaborador Cristóbal Simancas en 1935. En ese artículo hablaba de “proyecciones sin límites” en las que “la imagen ha desbordado la pantalla”. “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 sonidos están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo”. “De esta manera no asistiríamos a la proyección de una película, sino que nuestro espíritu y nuestro organismo se convertirían en el centro de cuanto constituyera el espectáculo, transformándonos en espectadores activos, con lo que habríamos llegado al espectáculo total”. SIMANCAS, Cristóbal. “El Espectáculo total”. *Revista Espectáculo*. Marzo 1944, nº 24. (VdO sin fin. P. 82-85).

⁴⁰ “Straripamento apanoramico dell’immagine”. *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, 7º Salone Internazionale della

como los de la Alhambra, pinturas y esculturas como las del Greco y Berruguete y la música de Falla.

En el año 1928 Antonio Gascón le entrevista en *La Pantalla*⁴¹, y define el cinema como “el arte supremo de la experiencia”, por tanto de la vida. Esta convicción encuentra muchos puntos de coincidencia con la “obra total”, tal como la entendió el movimiento Fluxus y John Cage, que pretendía la disolución arte-vida. Cage incorporó elementos como el ruido, los gritos y las atonalidades musicales en sus acciones. Es sorprendente la correspondencia de estos planteamientos con los de VdO. En el 32 escribe: “La teoría de los hipertonos que yo he oído a Manuel Falla me ha hecho ver la rotura de los timbres limitados y la de los puentes de las melodías. Todo el ruido es hoy sentido armónico. Y no menos interesante es el grito, vibración más espontánea que libre y muy expresiva.”⁴² Es conocido que VdO se interesó y utilizó “sonidos concretos” y que cita en sus escritos a Pierre Schaeffer⁴³, considerado padre de la “música concreta”. Por otra parte Cage fue alumno de Arnold Schönberg, del que parte la atonalidad dodecafónica. Durante el Festival de Berlín del 56, en el que se presentó *Aguaespejo granadino*, Konrad Haemmerling hizo una elogiosa crítica de la obra. En ella decía: “como un Schönberg de la cámara, nos descubre la atonalidad del lenguaje fílmico”⁴⁴. Otro compositor que experimentó con la atonalidad fue Edgar Varèse, con el

Tecnica. (Torino 29 sept.-1 oct. de 1957). Turín, 1957. Reproducido también en: *Espectáculo*, sept.-oct. de 1957, nº 120. P. 10-11. (151-155).

⁴¹ GASCÓN, Antonio. *La Pantalla*. Madrid: Rivadeneyra, 30 septiembre de 1928, nº 40; reproducido en *VdO sin fin*. P. 49-51.

⁴² “FOTO – FONO – CINE – TECA - NACIONAL”. [Documento mecanografiado]. 1932. (Reproducido en *VdO sin fin*. P. 64)

⁴³ VdO. *Carta a Pío Cabanillas*, [Documento manuscrito inédito]. 23 septiembre de 1977. P. 7.

⁴⁴ HAEMMERLING Konrad. *Tagesspiegel*, Berlín, 29 de junio de 1956. Reproducido en *VdO sin fin*, P. 132.

que debió coincidir en la Exposición Universal & Internacional de Bruselas en 1958. VdO presentó Aguaespejo Granadino y Varèse realizó un poema electrónico para el Pabellón Philips (construido por Le Corbusier). VdO le citó en *Magnificación de la paraula*⁴⁵.

Por último, VdO acomete, especialmente en su última etapa, formas de trabajo relacionadas con el “arte procesual”, aunque desde una perspectiva muy personal y sin relación personal con los movimientos que asumen estos principios como el mencionado Fluxus, el videoarte de Vostell, Beuys o Nam June Paik. VdO, como los anteriores, realizó superposición de proyecciones sobre objetos, con ópticas y filtros rotativos y manifestaciones cercanas a lo que luego se dio en llamar la “vídeo instalación”. También realizó las primeras experiencias con rayos láser en el 71. De esta forma el propio laboratorio en proceso se convirtió en la propia obra⁴⁶, como “el arte se convierte en el lugar en que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla”⁴⁷. VdO realizó sus películas para experimentar sistemas de expectación, como es el caso de Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla. Toda su producción ofrece una resistencia a

⁴⁵ “Edgar Varese hablaba constantemente de las posibilidades de la palabra como valor acústico, como sonido puro”. VdO. “Magnificación de la paraula”. *Comunicación de José VdO al 2º Congreso Internacional para la enseñanza del español*. Madrid, enero-febrero de 1971. P. 6.

⁴⁶ VdO se refiere con frecuencia a sus máquinas como creaciones, o más exactamente como “criaturas” o “hijos mecánicos” y los pone al mismo nivel que sus producciones audiovisuales. Vid. *Poesía mami* (cara B). [Grabación sonora inédita en cinta casete]. Locución de VdO. C. 1973. AVdO.

⁴⁷ BONITO ARCHILE, Oliva & ARGÁN Giulio Carlo. *El arte moderno: el arte hacia el 2000*. Madrid: Akal, 1992. P. 77. Así define el arte procesual, citando a su vez a CELANT, Germano. “Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta”. *Del arte Povera a 1985*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985. P. 11-20.

ser concluida. Esas mismas películas concluyen con el título “sin fin”. Especialmente en el PLAT se puso de manifiesto un laboratorio de experiencias, sin una finalidad expositiva. Un taller de experiencias audiovisuales.

3.1.4. VdO Y EL ESTATUTO DEL ARTISTA AUDIOVISUAL

VdO fue pionero en la utilización de la imagen con fines pedagógicos y de investigación⁴⁸ y participó en la euforia del nuevo medio. Vio en el cine la superación de la esquizofrenia existente entre el arte y la ciencia⁴⁹. “Por instinto –decía-, yo quería fugarme del negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz”⁵⁰.

Desde el punto de vista del estatuto artístico VdO es un precedente de lo que hoy conocemos como un artista multimediático⁵¹. Un artista

⁴⁸ Del 2 al 12 de octubre de 1931 participa en el 1er Congreso Hispanoamericano de Cinematografía figurando como vocal, en la que propone la creación de una cinemateca educativa y ofrece un aparato de difusión propio: el microfilme escolar (Grafo-Omar) para sustituir las láminas y estampas de los libros por proyecciones fotográficas de luz, e incluso cine pedagógico en 35 y sonoro. En 1932, propuso una foto-fono-cine-teca a la Biblioteca Nacional.

⁴⁹ Y en el “Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica”. [Conferencia pronunciada en la Institución Libre de Enseñanza] [Documento mecanografiado]. Junio de 1932. AVdO. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 57-60), afirma: “creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimientos de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia” “El cinema por esencia supera, actualiza y excita el valor sumo de la universidad”.

⁵⁰ VdO. “Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema”. [Documento mecanografiado]. Madrid, 1935. Reproducido en: *VdO sin fin*. P. 73.

⁵¹ Utilizamos esta expresión, a pesar de lo viciado del término -convertido en un lugar común de fenómenos tan variados como contrapuestos-, por concentrar en ella una concepción del artista que usa el cine y los otros medios surgidos a partir de la aparición de la imagen sonora en movimiento como espacio de creación. VdO recibió con expectación el

autónomo, solitario con su cámara, cuya obra no está supeditada a los ritmos de la producción de un rodaje cinematográfico convencional. De hecho no encajaba en el término de cineasta, que él rechazó proponiendo el de cinemista, por alquimista⁵².

Este modelo de artista audiovisual independiente que hoy en día empieza a encontrar su espacio en la industria del arte contemporáneo era una figura inexistente en la España de mediados del siglo pasado. La industria cinematográfica no estaba preparada para asumir el desvarío de sus investigaciones audiovisuales con fines poético-místicos. Menos aún la industria museística y cultural. VdO trabajó como un *outsider*⁵³ en la soledad de sus sucesivos laboratorios, rodeado de unos pocos amigos, con los que compartía sus experiencias audiovisuales. A pesar de ello, como consecuencia de su entusiasta dedicación y de interminables gestiones entre los despachos ministeriales, contó con puntuales ayudas institucionales, nunca bien comprendidas, que concluyeron en el fracaso. VdO desarrolló su investigación sufragadas con trabajos temporales en industrias cinematográficas, de radio y óptica, como los Estudios Chamartín, RNE, Radio Madrid, Enosa; y gracias a la magnanimidad y constante dedicación de su hija M^a José, auténtica mecenas de su padre.

nacimiento del vídeo (que utilizó, como da prueba de ello la cámara que se conserva en su laboratorio PLAT) y otros formatos que permitían un manejo autónomo de los sistemas de producción.

⁵² La asociación la hizo GUBERN, Román. 2004. P. 14. En otras ocasiones usó el término "cinematurgo". En cualquier caso, se situaba en un campo más allá de la investigación técnica convencional, que él creía demasiado limitada. "A los técnicos se nos condiciona a ser ciego cuerpo de especialistas, prisioneros de sus medios instrumentales, normalizados muchas veces por el propio demonio, en forma babélica y anticuada. La racionalización, la productividad, la rentabilidad de clase o de grupo, la aceleración de reacciones, ya disparadas por sistema, han alicortado al *tecné* griego; y el actual experto, sin destino, sufre ciertamente de crisis íntima y de oscuro vértigo" (VdO. "Reflexión sobre los formatos". [Documento mecanografiado inédito]. 28 de abril de 1967. AVdO. P. 4).

⁵³ Vid. GUBERN, ROMÁN. 2004. P. 7.

3.2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS, ARCHIVÍSTICAS Y DOCUMENTALES

3.2.1. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FONDOS ARCHIVÍSTICOS.

Como se ha dicho en la presentación los fondos principales sobre VdO, vertidos en el documental, proceden del AVdO. Desde mis primeras incursiones en estos fondos me llamó poderosamente la atención la ingente cantidad de material existente, en su mayoría inédito y en muchas ocasiones no catalogado o perdida toda referencia.

Además me sorprendió la variedad de formatos y soportes encontrados, entre los que vemos textos manuscritos, mecanografiados o impresos y con constantes anotaciones y subrayados del autor; la correspondencia personal; los documentos sobre patentes, proyectos, ponencias en congresos y recortes de prensa; los libros que formaban su biblioteca personal; una multitud de películas y cintas de audio en decenas de formatos; los cientos de fotografías, diapositivas, tetrakinas, diakinas, diapositivas experimentales y cristales pintados; en otras ocasiones nos hemos encontrado con colecciones de fotografías inéditas, en algunos casos con negativos e incluso rollos de película fotográfica de 35 mm sin positivar, conservados en botes en el propio laboratorio PLAT.

Además hemos podido filmar el propio laboratorio en el que trabajo VdO, denominado PLAT, en el que se encuentra el jardín de las máquinas e inventos técnicos y la celda en la que vivió a partir de la muerte de su mujer M^a Luisa, en el año 1977.

Una consideración aparte necesita el archivo de cintas sonoras con grabaciones tomadas de la radio, conferencias, conciertos y todo tipo de sonidos concretos y efectos sonoros, músicas populares y experimentales, etc. También se conservan grabaciones y locuciones directas de VdO en las que habla de su obra y misión y la correspondencia familiar grabada en cintas

magnéticas para casete convencional. Este insólito material tiene una justificación. Durante los últimos años de vida, M^a Luisa Santos, mujer de VdO, se quedó ciega a consecuencia de la diabetes que padecía. La solución para seguir manteniendo correspondencia con sus hijas, que vivían en el extranjero, fue el registro sonoro, mediante grabaciones caseras en cintas. En otras ocasiones VdO grababa las conversaciones telefónicas mantenidas y otra clase de tertulias familiares. Este material ha tenido un valor importante para contextualizar al autor e insustituible para el conocimiento de hechos tan decisivos como el motivo por el que VdO no concluyó una de sus películas sobre el barro de Galicia, o sobre el sentido de su poesía.

Para el manejo de estas fuentes hemos partido del catálogo archivístico realizado por la Filmoteca de Andalucía y dirigido por Rafael Rodríguez Tranche, especialmente en lo que se refiere al inventario de los textos manuscritos de VdO, a las cintas de audio, películas, diapositivas, así como los aparatos, patentes y prototipos. Hay que señalar que con frecuencia se encuentra perdida la referencia o la ubicación de la fuente referida. En todo el campo de documentos, fotografía y collages hemos tenido de comenzar una labor de visionado y selección desde cero, entre una multitud de carpetas sin clasificar.

Una parte de las fotografías, documentos y libros del AVdO, relacionados con las Misiones Pedagógicas, se encuentran actualmente en depósito en la Residencia de Estudiantes. Allí también hemos consultado y utilizado fuentes fotográficas del Archivo de Luis Cernuda y cartas de VdO a Cossío en el Archivo de la Institución Libre de Enseñanza, Fundación Giner de los Ríos. También en la Residencia de Estudiantes se encuentra una copia de la filmación del III Aniversario del Coro y Museo del Pueblo en Bustarviejo.

Otras fuentes utilizadas han sido el Archivo de la Biblioteca Nacional, en lo referido a material fotográfico y sonoro sobre las Misiones Pedagógicas.

El Archivo General de la Administración sobre todo lo relacionado con la correspondencia e instancias de VdO y el Ministerio de Información y Turismo, la Filmoteca Nacional y la Filmoteca de Andalucía, en lo relativo a las fuentes cinematográficas y audiovisuales de VdO. Y la Filmoteca de Valencia en lo relativo al documental sobre las Misiones, *Estampas 1932*. Finalmente también hemos consultado algunos documentos escritos de Juan José Serrano, estrecho colaborador de VdO desde los años 60.

Por último las citas visuales vertidas en relación a las fotografías de Gaudí pertenecen a La Real Cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña (archivo de la colonia Güell). Además se citan obras gráficas y audiovisuales de artistas como Dziga Vertov, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Bill Viola o Andrey Tarkovski.

3.2.2. CONSIDERACIONES HERMENEÚTICAS Y TERMINOLÓGICAS

La consideración de la obra valdelomariana como un laboratorio en proceso obliga a establecer unos criterios interpretativos según los cuales las obras o fragmentos de ese laboratorio no se explicarán por si mismos como entes cerrados, sino dentro del conjunto de su obra. Sólo desde esta perspectiva es posible abarcar el universo valdelomariano.

Por ejemplo, se conservan decenas de diapositivas aparentemente abstractas, pintadas por VdO sobre cristales. Son imágenes con barridos de color muy cercanos al expresionismo abstracto.

Cuando estas diapositivas se proyectan el resultado es espectacular. Sin embargo, cualquiera que conozca mínimamente la obra de VdO, se sorprendería al ver estas diapositivas como obras autónomas o cuadros independientes, dado el carácter procesual de esos cristales. Y, ciertamente, sería una incongruencia en su línea de trabajo si no fuera porque, considerada en el conjunto de su laboratorio, encuentra su sentido. VdO creó

esas diapositivas como fondos útiles para superponer otras imágenes documentales. Concretamente esta actitud proviene del año 1957. En el *Desbordamiento Apanorámico de la Imagen* sostiene un sistema de proyecciones en el que se superpondrían dos imágenes, una proyectada en el círculo foveal correspondiente a nuestro ángulo de visión central y otra en el campo extrafoveal. Esta segunda imagen proyectada se desbordaría “sobre paredes, techo y suelo del frontal de la pantalla. (...) Esta segunda proyección no es exclusivamente una imagen objetiva documental. A nuestro juicio constituye una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos proceden de imágenes abstractas y movimientos subjetivos; queriendo decir con esto que la dinámica de estos reflejos de desbordamiento y su cromatismo serán factores importantes para la participación del espectador en el espectáculo”⁵⁴.

Desde nuestro punto de vista, esta hipótesis de trabajo que supone el considerar su obra como un laboratorio en proceso, aporta muchos aspectos esclarecedores sobre el sentido de su producción y la posibilidad de acceder a una interpretación coherente de su conjunto.

Concretamente nos permite incluir sus máquinas y desarrollos técnicos en el ámbito artístico. VdO fue consciente, y así lo expresó en muchas ocasiones, de que el sentido de sus técnicas era poético y no exclusivamente técnico. Entre otras cosas, este es el motivo por el que no consiguió introducir en el mercado ninguna de sus patentes. Este concepto alquímico de la técnica tiene sin embargo un valor poético y artístico de mucho calado, como manifestación de una utopía a la que dedicó su vida. Él mismo se expresaba en estos términos: “Si quisiéramos, como final, encontrar las raíces a mi posición técnica habría que ir a una filosofía, a una poética y a una mística”.⁵⁵

⁵⁴ VdO. “Desbordamiento Apanorámico de la Imagen”. *VdO sin fin*. P. 155.

⁵⁵ VdO. *En qué consiste la iniciativa sobre la diafonía*. [Documento

Hay que hacer ahora unas aclaraciones sobre el complejo campo terminológico que rodea la obra textual de VDO. Entre la compleja obra escrita de VdO aparecen textos técnicos, ensayos pedagógicos, consideraciones poético-sapienciales, correspondencia epistolar, textos autobiográficos y oraciones o comentarios místicos. Con frecuencia intercala la prosa con la prosa rimada. El tono general de esos textos, incluso en muchos de los escritos técnicos es el de un visionario o un profeta.

Muchas de las expresiones y frases se repiten en distintos escritos con ligeras variaciones, formando, como sucede con el resto de su obra, un collage de conceptos apropiados de otros textos y aplicados al nuevo contexto según las necesidades argumentales de cada nuevo propósito. Esta forma de escribir hace que la teoría de VdO se fundamente en un cuerpo reducido de conceptos y argumentaciones recurrentes basados en los mismos principios. Por ejemplo esto ocurre en los textos de tres ensayos técnicos: la *Teoría de la Tactil*⁵⁶ *Visión* de 1955, *Palpicolor* de 1963 y *Cromatacto* de 1967, los tres basados en la idea de la visión como una prolongación del tacto.

En ocasiones encontramos términos creados por el autor como consecuencia de la unión de varias palabras, por ejemplo “aproximarse” como consecuencia de la unión de prójimo y aproximarse. O “cinemista” de cine y alquimista. O el término clave de “meca-mística” al unir mecánica y mística, con lo que concluimos una mística del movimiento maquinal o automático, de lo cinético: del cine. Sirvan estos ejemplos para dar a conocer

manuscrito inédito de 3 páginas]. Madrid, s.f. AVdO. P. 3.

⁵⁶ Aunque VdO escribe en ocasiones “visión táctil” con tilde en la a, como en los intertítulos de *Fuego en Castilla*, la mayor parte de las veces lo escribe sin tilde, respondiendo al golpe de voz en la última sílaba, con el que solía pronunciar la palabra. Lo mismo sucede con sus derivados “iluminación tactil”, “visión Tactil”, etc. Cuando lo escribamos respetaremos su peculiar modo de proceder.

el terreno en el que nos encontramos. Con frecuencia se aludirán a estos términos en las notas al guión, siempre con un carácter instrumental, con el objeto de ofrecer claves interpretativas puntuales de sus textos.

Finalmente es importante aclarar una cuestión de análisis semántico: con cierta frecuencia VdO utiliza terminología técnica o científica muy especializada para designar realidades de índole poéticas.

Es el caso de la expresión "infrarrojo y ultravioleta", anteriormente citada. Con esos términos el autor quiere dar a entender que el español tiende a hacer visible lo invisible: el misterio de la realidad y no la apariencia. Los rayos infrarrojos y ultravioletas, según la física moderna, son longitudes y frecuencias de ondas no perceptibles por el ojo humano. De la misma forma que Zurbarán o el Greco hicieron visible mediante apariciones pintadas el mundo sobrenatural, oculto a la visión empírica, el español místico del cinema debía hacer visibles esas regiones ocultas, que pertenecían al misterio de lo real. Esta mezcla de géneros en ocasiones se hace explícita, como en el caso del Cromatacto, subtulado "Teoría filosófica y Técnica experimental".

Entramos aquí en una cuestión hermenéutica decisiva para el estudio textual de VDO. Lo explicaremos según el principio clásico: "un texto entrega su verdad según su género literario". VdO utiliza con frecuencia varios géneros en un mismo texto, pasando de alusiones técnicas a filosóficas o poéticas. Este fenómeno es una de las principales causas que dificultan la lectura de VdO, pudiendo aparecer como enmarañadas o confusas. Por otra parte implica la necesidad de discernir en todo momento el ámbito en el que se debe interpretar el texto a partir del contexto. En este sentido son acertadas las palabras del documentalista y escritor cinematográfico José López Clemente: "sus explicaciones, cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de

alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía.¹⁵⁷.

3.2.3. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FORMATOS DE ESTA TESIS

Como hemos explicado en la presentación, el soporte textual, propone un comentario crítico de las fuentes originales de VdO. También se hacen comentarios a los argumentos ofrecidos en el guión, que aparece anotado. Sin embargo no pretende ser una crítica exhaustiva según los cánones del método crítico-científico, aplicados en las ediciones de crítica textual, sino una útil herramienta metodológica que permita conocer el origen y valor de las fuentes, en relación con el hilo argumental de este guión, con el objetivo de fundamentar una interpretación coherente y plausible de la compleja obra valdelomariana.

El soporte audiovisual contiene una película que corresponde al género documental, concretamente se trata de un “cine-ensayo” y más específicamente de una obra de “cine que habla del cine”.

Como el espectador observará, en la realización de este documental partimos del material gráfico y sonoro grabado por VdO. Se trata de un material de altísimo valor, producido en la mayor parte de las ocasiones sin una explícita voluntad expositiva, únicamente planteado como ensayo de experiencias con una entidad fragmentaria y dentro de una obra en proceso. Además hemos filmado su laboratorio personal, en el que se conservan intactas las máquinas y la celda en la que vivió a partir de 1977. Este material constituye la materia prima casi exclusiva del documental.

Por ese motivo, tal como se explica al comienzo del documental, hemos decidido ofrecer en la pantalla, en todo momento, la información técnica de las imágenes y del audio exhibido. En la parte superior de la pantalla se

⁵⁷ LÓPEZ CLEMENTE, José. “Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.T.E.C”. *VdO sin fin*. P. 64.

ofrece la referencia técnica escrita de las imágenes que se ven en cada momento y por debajo la referencia del audio que se escucha. En ambos según el siguiente orden: autor, año de realización, título de la pieza, formato y la indicación “fragmento” cuando se trate de una fotografía fragmentada. Se entiende que los documentos audiovisuales y sonidos siempre serán fragmentos temporales de las obras completas. El objetivo de este recurso es que el documental sirva, en primer lugar, como un archivo de referencias audiovisuales de la obra mostrada de VdO. Una suerte de fichero con un desarrollo temporal, capaz de ser consultado por cualquiera al pasar adelante, detener o retrasar la posición en la línea de tiempo de la imagen y el sonido. También aparece escrito el título del documental, el capítulo y el minutaje (minuto, segundo y fotograma) en el que nos encontramos, con el fin de poder citar la localización temporal de esas fuentes en el documental. Cuando aparezca en la pantalla una composición de varias imágenes o se escuchen varios registros de sonido, no realizados por VdO, se mostrarán arriba o abajo respectivamente, distintas líneas: una para cada fuente; dejando así constancia de que esa composición no es de VdO. De la misma forma la variación del contenido de las fuentes aparecidas indicará que el montaje no es de VdO. Por el contrario, cuando la sucesión de planos mantenga en las referencias escritas el mismo autor y título de la obra sabremos que se trata del montaje del propio autor.

Hemos procurado mostrar las imágenes y sonidos respetando su integridad documental. Cuando no ha sido posible, lo hemos hecho constar en la pantalla con la indicación: “fragmento”. Si embargo, es importante tener en cuenta que VdO, como se demostrará en las anotaciones del guión, junto a admitir el valor original del documento, somete este documento a continuos recursos de distorsión a través de recortes, filtros, composiciones y técnicas de distanciamiento. Esto se pone de manifiesto ya en el proyecto colectivo fotográfico de las Misiones, que fueron publicadas en muchos casos

como fragmentos⁵⁸. Todavía más claro es el caso de las obras posteriores, en la mayor parte de las ocasiones concebidas con una intención poético-experimental, como piezas de un engranaje o laboratorio al que se deben adecuar. Esta entidad de la obra como laboratorio hace necesaria una labor interpretativa, con el fin de contemplar las piezas dentro del contexto para el que fueron pensadas por su autor. Con esta intención, en ocasiones, las fuentes han sido sometidas a recursos como el zoom, la vibración lumínica intermitente o la composición de imágenes, con el fin de hacer explícito el sentido de las imágenes dentro del discurso audiovisual.

En relación a la banda sonora se han utilizado los registros sonoros hallados en el AVdO (grabaciones de sonidos, creación de música concreta y ensayos experimentales de VdO), conservados en una multitud de cintas de distintos formatos. También se han utilizado las bandas de sus películas. Finalmente se han utilizado los sonidos grabados en el propio laboratorio PLAT (P. Ej. el sonido de los niños en la piscina contigua al laboratorio, al comienzo del documental).

Todo ese material audiovisual está ordenado y montado, ofreciendo un recorrido y una lectura coherente y fidedigna de la obra valdelomariana al hilo de una narración en off. Esta narración omnipresente parte de la descripción de las imágenes y audios mostrados en la pantalla para ir remontándose a las implicaciones historiográficas, poéticas y filosóficas presentes en la obra de VdO. De esta forma el narrador nos va descubriendo los distintos aspectos de su obra y la propia personalidad del autor.

⁵⁸ Es conocido que las publicaciones de esas fotografías en las Memorias de Misiones o en la revista *Residencia*, usaban técnicas de recorte y fragmentación sobre los negativos originales. El sentido era primar el valor emocional sobre el estrictamente documental: preferían mostrar los rostros de los niños que los planos generales. Sobre este tipo de procedimientos, FERNÁNDEZ, Horacio. 2004. P. 74-75; y ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. "Ver cine por primera vez: la experiencia de Misiones Pedagógicas". En: MONTERO, Julio; CABEZA, José. *Por el precio de una entrada: estudios de historia social del cine*. Madrid: Rialp, 2005. P. 140-144.

A esta primera narración se le unen otras dos: las narraciones de las películas originales de VdO (en ocasiones es la propia voz de VdO y en otras las de un tercer locutor) y las declaraciones o conversaciones familiares grabadas en cintas casetes que hemos superpuesto a las imágenes (sonoras o no) de VdO. Este hecho hace aún más necesaria la opción de incorporar la descripción técnica de lo que aparece en el documental (audio e imagen), con el fin de saber en todo momento donde termina el montaje de VdO y donde empieza el del realizador del presente documental.

Por último hemos ordenado la narración siguiendo los siguientes capítulos:

Introducción.

Capítulo 1. El ojo colectivo.

Capítulo 2. El ojo cámara.

Capítulo 3. Entre el documento y el misterio.

Capítulo 4. Los elementales.

Capítulo 5. Laboratorio PLAT.

El capítulo 1 y 2 proponen como modelo interpretativo el ojo. VdO entendía el espectáculo como un gran ojo colectivo: el interior de un gran globo ocular en el que se congregaban los espectadores frente a la pantalla (la retina de ese ojo). La misión del realizador fue para VdO la de alumbrar documentos sociales. Es el hombre-cámara, o el ojo-cámara, el que filma y proyecta sobre el ojo colectivo de la sala de proyecciones.

Los capítulos 3 al 5 ofrecen los tres momentos más diferenciados en la producción valdelomariana. Su actividad como documentalista (capítulo 3), sus cortometrajes “elementales” como cine puramente poético (capítulo 4) y finalmente su producción más puramente procesual, desarrollada en el laboratorio PLAT.

4. GUIÓN ANOTADO DEL DOCUMENTAL

Laboratorio Val del Omar

Escrito por Javier Viver

1. SEC. PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL DE VdO.

1.

La pantalla en negro. Se escucha la voz de narrador que explica:

NARRADOR (VO)

Este documental es el resultado de la investigación realizada en el archivo familiar del realizador granadino José VdO (Granada 1904 - Madrid 1982).

Después vemos un PANEO sobre una sucesión de tiras de contactos, de la marca Kodak, del laboratorio PLAT. En ellos se aprecia un laboratorio de paredes blancas, bombillas desnudas colgadas del techo y unas amplias ventanas por donde entra la luz del sol. En las fotografías se aprecian proyectores, estanterías que alojan rollos de película, una nevera, ventiladores, cámaras de cine, un trípode, cables, una mujer en una esquina. De fondo se escucha la conversación de VdO con un aldeano.

La mayor parte de las imágenes y sonidos mostrados en esta película son originales del autor. Este gran depósito audiovisual, junto al último laboratorio que utilizó -llamado PLAT-, componen su legado. En el PLAT se conserva el jardín de las máquinas, la biblioteca personal, una multitud de textos manuscritos y la celda-dormitorio, en la que vivió los últimos años de su vida.

VdO formalizó sus experiencias en cortometrajes de gran intensidad poética y documental, y en una multitud de fragmentos experimentales, dentro de un laboratorio en proceso, detenido en el tiempo.

Este documental pretende ofrecer, desde una óptica y montaje personal, el contexto en el que se desarrolló ese gran laboratorio de experiencias audiovisuales.

En el volumen adjunto a esta película se ofrece más información sobre las fuentes, con comentarios y referencias que amplían las interpretaciones realizadas.

2. SEC. LAS FICHAS AUDIOVISUALES VDO.

2.

NARRADOR (VO)

Hemos optado por mostrar en todo momento, junto a las imágenes y sonidos, la ficha técnica de lo expuesto.

Aparece en la pantalla un retrato sonriente de VdO.

NARRADOR (VO)

Por ejemplo, cuando aparezca una imagen, como este retrato de VdO, se indicará en la parte superior el autor, si se conoce, el año de realización o -en su defecto- la fecha aproximada precedida de una c; el título y formato. Lo mismo sucederá con el audio, en la parte inferior. VdO solía registrar sus pensamientos y conversaciones en cintas casetes. Si completáramos este retrato escuchando una grabación de su voz, lo indicaríamos con las siglas VdO, seguidas del año en el que se realizó la grabación. Luego añadiríamos el título de la cinta que se grabó y el formato; en ese momento escucharíamos la sugerente voz de Val del Omar conversando con un paisano en Granada.

3. SEC. CONVERSACIÓN CON UN PAISANO

3.

Volvemos a las imágenes del laboratorio PLAT.

VDO (VO)

Creo que el gozo, lo que estamos buscando todos que es el gozar, el gozar en la vida, pues el gozo muchas veces viene de la austeridad también, (...) cuando pasa el momento se alegra uno de haber sido así. (...) Yo recuerdo haber leído algo así dice: cuando pasa uno por un sitio así difícil, luego lo mira uno desde lejos, cuando ha pasado y ve uno un pedregal: pasó uno por un pedregal, pero de alegría. O sea, aquel pedregal se convierte en un motivo de alegría.

PAISANO (VO)

Si, si.

VDO (VO)

Un motivo de gozo, es como decir, bueno hice lo que creí yo que debía de hacer.⁵⁹

El paneo se detiene en una fotografía con el calendario colgado en la pared, del mes de Julio de 1982. Al lado una ventana abierta por la que entran unos rayos de sol y una bandeja con conchas y piedras.

NARRADOR (VO)

Estas fotografías del laboratorio PLAT fueron realizadas al poco tiempo de morir VdO, por un autor desconocido. Entre el pliego de contactos, encontramos la imagen de una improvisada naturaleza muerta, tal como la debió dejar VdO...

En ella vemos, a través de la ventana abierta, unos rayos de luz. Sobre la pared, el calendario detenido en el mes de julio, y cerca, una bandeja llena de moluscos y piedras calcificadas con apariencias óseas.

Se muestra un plano detalle de la bandeja con las formaciones de moluscos y luego se abre el plano.

NARRADOR (VO)

El 4 de agosto de 1982 moría VdO⁶⁰. Se fue una luminosa mañana como la que recoge esta fotografía. Había pasado las últimas semanas de su vida en el hospital Rúber de Madrid, tras un fortuito accidente de tráfico. En su laboratorio, todavía hoy se escucha, en verano, el ajetreo de unos niños jugando en la piscina contigua al edificio.

4. SEC. LOS NIÑOS DE LA PISCINA CONTIGUA AL PLAT. 4.

Una sucesión de imágenes, filmadas por VdO, en la piscina contigua a su laboratorio, llena de niños. El montaje de VdO está compuesto de pequeños instantes en una sucesión continúa.

⁵⁹ VdO. *Conversación con el portero*. C. 1970. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.

⁶⁰ En el recordatorio de su funeral, en la parte posterior (inédita) se fecha su muerte el 4 de agosto de 1982. AVdO.

NARRADOR (VO)

La misma piscina que había filmado en Súper 8 y montado como una explosión de instantes. Allí, en el barrio del Pilar de Madrid, en un bajo semienterrado de un bloque de viviendas de protección oficial, permanece todavía el laboratorio PLAT⁶¹.

ENCADENADO con el plano de la fotografía del laboratorio que hemos visto previamente. Se sigue oyendo el ajetreo de los niños.

NARRADOR (VO)

Allí continuarán escuchándose cada verano los gritos de los niños, los mismos gritos que le conmocionaron en las proyecciones cinematográficas de las Misiones Pedagógicas.

Funde a negro

INTERTÍTULO: CAPÍTULO I: EL OJO COLECTIVO⁶²

⁶¹ El laboratorio PLAT se mantiene prácticamente intacto tal como lo dejó VdO. Ha sido conservado durante estas décadas gracias a la incondicional dedicación de su hija M^a. José y su yerno Gonzalo Sainz de Buruaga, quien dirige en la actualidad el archivo familiar de VdO.

⁶² VdO sentía una predilección por las representaciones del ojo. En las miradas conmocionadas de los niños de las Misiones Pedagógicas vio el ojo colectivo. Existen imágenes en primer plano del ojo en las tomas de su película inconclusa sobre Galicia, puestas en relación con el ojo divino que todo lo ve. También encontramos infinidad de diapositivas con estos motivos, varios collages y un póster que fijó con chinchetas en la pared de su laboratorio PLAT.

VdO vio en la pantalla cinematográfica la superficie cóncava de una retina colectiva: "Hasta la posible gran pantalla cóncava del mejor sistema cinematográfico no es más que *una sola retina gigante*." (VdO. *Teoría de la nueva visión táctil*. [Documento mecanografiado inédito]. Madrid, s.f. AVdO. P. 1).

"La pantalla de cine es la retina colectiva del espectador." (VdO. *El viejo espectador de cine...* [Documento manuscrito inédito]. Madrid, s.f. AVdO. P. 1).

También: "La pantalla como retina colectiva de un gran autómatas". (Vid. VdO. "Straripamento apanoramico dell'immagine". *VdO sin fin*. P. 153).

5. SEC. PROYECCIONES CINEMATOGRAFICAS EN LAS MISIONES. 5.

Una serie de fotografías de NIÑOS, niños observando un espectáculo con los ojos muy abiertos. Fotos de las Misiones Pedagógicas en las que se va haciendo ZOOM a los rostros de los niños. Mientras se ven las fotografías se nota cierta oscilación en la luz, al igual que produce la proyección de película cinematográfica.

NARRADOR (VO)

"Cuando a un niño por primera vez se le enseña un objeto cualquiera, aunque sea un carbón encendido, instintivamente echa la mano para cogerlo" ⁶³.

"El acto de ver es un latido instintivo. Nuestra mirada se orienta, se concentra, presiona, obtiene y nos trae una noticia. Es un salir con nuestro tacto hasta hacer contacto, para luego regresar con una información" ⁶⁴.

"La más cierta noticia nos viene aplicando los dedos a la llaga. Por el tacto descubrimos al mundo palpable que nos circunda. Una perfección del tacto es la vista. Como una perfección de la vista es el radar." ⁶⁵

Son las reflexiones de VdO, especialmente apropiadas al contemplar el rostro de los niños asistiendo por primera vez al cine. Imágenes elocuentes del nacimiento del

⁶³ VdO. "Teoría de la visión táctil". *VdO sin fin*. P. 118.

⁶⁴ VdO. "Cromatacto. Push-pull fotocromático modulado en intensidad para conseguir un más equilibrado empleo del color en las imágenes espectaculares de la televisión y del cinema". *Actas del IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión*, (Barcelona, 19-21 octubre de 1967), 1967.

⁶⁵ VdO. *Palpicolor*. 1963. *VdO sin fin*. P. 237.

Expresiones como esta se repiten continuamente en VdO. También subrayó en el libro de Alan Watts: "*Todos nuestros sentidos son formas de un sentido básico, digamos el tacto. La vista es tacto de alta sensibilidad. Los ojos tocan, o sienten, ondas luminosas*" (WATTS, Alan, *El libro del tabú*. Barcelona: Kairós, 1972. P. 29).

espectáculo⁶⁶ y testigos directos del instante en el que los ojos vírgenes de unos niños se abrieron a la imagen⁶⁷.

“Todo el público -solía repetir- es un gran niño enamorado de lo extraordinario, y lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano”⁶⁸.

⁶⁶ La expresión fue popularizada por DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995. Sin embargo VdO usa el término espectáculo en otro sentido más cercano a la utopía de McLuhan o Teilhard de Chardin.

VdO consideraba que “la televisión puede ser una buena vanguardia de la Aproximación”. Y lo mismo ocurría con el cine. De éste, le interesaban “sus propias posibilidades espectaculares”, de las cuales la más importante era “la congregación”: “el hecho de congregarse, de aproximarse y de coincidir los espectadores en un mismo ámbito. La sala cinematográfica debe servir a la producción conmocional” (VdO. “Telecinedifusión Hispánica” del VI Congreso Internacional Cinematográfico de Barcelona. Octubre de 1965. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 247-248).

⁶⁷ Las primera proyección cinematográficas públicas se realiza en París en el Gran Café del *Boulevard des Capucines* en 1895. Las proyecciones de Misiones supusieron el testigo del paso de una sociedad sin relación con la imagen mediática, “criaturas vírgenes” -según ha señalado Víctor Erice-, a la sociedad de la imagen. (ERICE, Víctor. 1995. P. 109).

⁶⁸ VdO. “Meridiano de color en España”. [Ponencia pronunciada en el I Congreso Internacional del Color en Barcelona. 29 Septiembre de 1959]. Recogido en GUARNER, José Luis; OTERO, José María (ed.). *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962. P. 179-183.

En relación con esta mística de lo cotidiano VdO dirá: “hasta que no ames a la piedra y al gusano no entrarás en el reino de Dios” VdO. *El gran choque que la actual crisis energética...* [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. P.6. La cita proviene de Lorca: “Mientras no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios” (GARCÍA LORCA, Federico. “El maleficio de la mariposa”. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1966. P. 670). Lorca propuso una “estética de las cosas pequeñas” (GARCÍA LORCA, Federico: “Granada (paraíso cerrado para muchos)” (1926). En: GARCÍA LORCA, Federico. *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*. Granada: Miguel Sánchez Ediciones, 1971. P. 76).

También alude con cierta frecuencia a la conocida sentencia de Santa Teresa de Jesús “entre los pucheros se encuentra Dios”. Y en otra ocasión: “Dios en el mundo entero en los pliegues de lo chiquito / en un grano de granada por la savia la clarividencia / el rojo enérgico sangre vegetal / trama que entraña luz laser / entrañas de la cohesión amor” (VdO. *Cara a los descreídos y desanimados*. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO).

Aparecen unas tomas de un grupo de MISIONEROS proyectando una película y un fragmento de la fotografía que se ha visto hace unos segundos: un niño mamando del pecho de su madre, mientras otra niña mira conmovida fuera de campo. Luego vemos una película proyectada de Charlot.

6.SEC. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

6.

NARRADOR (VO)

Las Misiones Pedagógicas fueron creadas durante la Segunda República, en mayo de 1931, con el fin de acercar la educación y la modernidad a las aisladas poblaciones rurales de España.

Se ven unos planos de los misioneros arrancando un proyector y una foto de varios de ellos delante de la pantalla de proyecciones. Más planos de las expediciones y fotos de un improvisado museo de pintura.

NARRADOR (VO)

Compuesta por misioneros laicos, la mayor parte universitarios, organizaba expediciones a los pueblos más deprimidos, en los que era inusual la luz eléctrica. En coche o a caballo los misioneros trasladaron una escuela ambulante con bibliotecas y representaciones teatrales, una colección de copias de cuadros del Museo del Prado, gramófonos, proyectores cinematográficos y otros instrumentos pedagógicos⁶⁹.

⁶⁹ Una visión general sobre las Misiones en: OTERO, Eugenio. *Las Misiones Pedagógicas. Una iniciativa de educación popular*. Coruña: Edición do Castro, 1982). VdO trabajó tanto en el Museo Ambulante como en el Servicio de Cine y Proyecciones Fijas. Sobre su trabajo en el Museo, dejó escrito muchos años después en una carta al presidente Suárez: "Cuando usted tenía 3 añitos, llevé a su pueblo un Museo de Pinturas (pequeño conjunto de reproducciones del Prado)" (*Carta a Adolfo Suárez*. [Documento manuscrito inédito]. 8 mayo 1977. AVdO. P. 2).

De nuevo las fotografías de las proyecciones cinematográficas filmadas de una revista en la que se ven publicadas las fotos.

NARRADOR (VO)

VdO tomó muchas de estas fotografías⁷⁰. Sin embargo en los volúmenes de las Memorias del Patronato de Misiones⁷¹ fueron publicadas como anónimas. Quizá porque, en la intención de sus autores, tan sólo fueron el resultado de un proyecto colectivo que trascendía lo personal⁷². En cualquier caso las Misiones fueron posibles

⁷⁰ El propio VdO se refirió a esta labor suya como fotógrafo y realizador documental en diversas ocasiones. En: *Reaccionando ante los gigantes*. 1956. P. 3, escribía: “Comencé el año 32 a hacer cine en 16 mm. Intenté sin descanso lo imposible, pero me ganó la necesidad de funcionar como persona normal, de servir de instrumento, y me dirigí, por el camino que me era más simpático, en Misiones Pedagógicas, a los pueblos más escondidos, a gozar con muchas gentes de su primera proyección cinematográfica [...]. Yo recogí más de 9.000 magnesios de extrañas reacciones de los más humildes”.

⁷¹ Existen dos volúmenes publicados por el PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS: *Memoria de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 / Diciembre 1933*. Madrid: S. Aguirre, 1934. Y *Memoria de Misiones Pedagógicas. Memoria de la Misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de los trabajos realizados en el año 1934*. Madrid: S. Aguirre, 1935.

Memoria de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 / Diciembre 1933. Madrid: S. Aguirre, 1934. Y *Memoria de Misiones Pedagógicas. Memoria de la Misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de los trabajos realizados en el año 1934*. Madrid: S. Aguirre, 1935.

⁷² Cara a su difusión en revistas, libros y otros medios, estas fotografías se publicaron muy pocas veces con firma. El pie de foto habitualmente se limitaba a decir: “Archivo de Misiones Pedagógicas”. Por eso muchos autores como Horacio Fernández, (2004. P. 72-79), ha interpretado la sección fotográfica de las misiones como un proyecto colectivo, donde importaba poco la autoría individual de uno u otro fotógrafo. En esto, las misiones eran parecidas a otros grandes proyectos colectivos, como el de la Farm Security Administration en Estados Unidos entre 1935-42, la *Asociación Rusa de Fotógrafo Proletarios* o *Mass Observation* en el Reino Unido a partir de 1937. Otros autores han aceptado y desarrollado esta interpretación, como Jordana Mendelson, (“Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas”. En: VV.AA. *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 2006. P. 158-171).

gracias a la juventud y dedicación de unos pocos misioneros.

Algunas de estas películas, como *Estampas 1932*, en la que se documenta la actividad de las Misiones, fueron filmadas por VdO⁷³ con la colaboración de otros misioneros. En *Bustarviejo*, también está presente VdO, durante la celebración del 3er. Aniversario del Coro y Teatro del Pueblo.

Se oyen niños cantando y un plano de una chica enseñando. Otros planos de los niños corriendo y finalmente un coro cantando.

8. SEC. LOS COROS EN BUSTARVIEJO

8.

Vemos en otro escenario otro CORO de voces jóvenes cantando la siguiente canción, con subtítulos.

MUJER 1

(...)Cogió el cordón en la mano y se fue a peregrinar. Peregrinar...

MUJER 2

(...)Dadme limosna buen conde, por Dios y su caridad. Echó la mano al bolsillo y un real le da. Para tan grande señor poca limosna es un real. Pues pida la romerica que lo que pida tendrá. Yo pido ese anillo de oro que en tu dedo chico está.

⁷³ En el catálogo de la exposición *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* Alfonso Puyal afirma que: "El único cineasta acreditado en las *Memorias de Misiones Pedagógicas* (1934 y 1935) es José Val del Omar, que se erigirá en el encargado del servicio de documentación gráfica. Su nombre se consigna en contadas ocasiones: en la misión de la Alpujarra (Granada, del 14 de julio al 1 de agosto de 1933), en la cual aparece "en calidad de cineasta, para rodar una película documental de aquella región y de la actuación misional" (p. 25), y en la misión de Galicia (del 11 de agosto al 17 de diciembre de 1933), donde "el cineasta y colaborador de Misiones señor Val de Omar se une al equipo de Santiago para rodar un film documental de esta actuación" (p. 26). ("Gonzálo Menéndez-Pidal o el cine como documento". VV.AA. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. 2006. P. 392. Parte de estos materiales posiblemente fueran los exhibidos en una sesión del madrileño cineclub GECL, en el Cine Tíboli, en marzo de 1935, bajo los títulos *Santiago de Compostela* y *Granada*. Vid. VILLEGAS, Manuel. *Espectador de sombras*, 1935. P. 21-22. También el Cineclub GECL proyectó un documental titulado *Murcia* de VdO, según atestigua *La Época*, 31 enero 1936.

CORO

(...) Viva el amor?

Al acabar la canción aplaude el gentío. Seguidamente se observan planos de COSSÍO entre el gentío mientras comenta el espectáculo.

MANUEL BARTOLOMÉ COSSÍO (VO)

Tan bien hecho como está, tan simple,
tan... tan natural (...)

El plano de Cossío se ENCADENA con dos fotos de éste tomadas por VdO.

9. SEC. COSSÍO Y LA PEDAGOGÍA DEL CINE

9.

Dos fotos de Cossío. Una imagen de una proyección al aire libre y otro retrato de VdO. Seguidamente aparece la imagen del artículo: Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica. Por último una fotografía de los misioneros preparando las proyecciones.

NARRADOR (VO)

En esa ocasión VdO registra con la veneración del discípulo las imágenes de Manuel Bartolomé Cossío, presidente de las Misiones⁷⁴. Dos fotografías, tomadas por VdO desde el mismo punto de vista de la cámara cinematográfica, nos permiten asociarle a la filmación del evento.

Fue, su amigo Federico García Lorca, el que le orientó hacia Cossío, interesado en el cine como instrumento pedagógico. "En su dormitorio me recibió -recordaría VdO-, allí le proyecté mis imágenes y allí me presentó a Antonio Machado"⁷⁵. A raíz de

⁷⁴ Tenemos seguridad de la autoría de las fotografías, pertenecientes a la colección privada de VdO. Las tomas de la película (Bustarviejo, 1935. Palabras de Manuel Bartolomé Cossío dedicadas al 3er. Aniversario del Coro y Teatro del Pueblo. Residencia de Estudiantes, Madrid) están realizadas en la misma actuación y desde el mismo punto de vista que las fotografías de VdO. Es de suponer que el joven realizador granadino (uno de los principales integrantes del Servicio de Cine y Proyecciones Fijas) participara en esa filmación de Bustarviejo.

⁷⁵ La cita completa dice: "En Granada y ayudado de un relojero había realizado el prototipo del Primer Microfilm Escolar. Mi amigo Federico García Lorca me orientó a don Manuel Bartolomé Cossío, primer ciudadano

ese decisivo encuentro, VdO pronunció una conferencia sobre el cine a los maestros de la Institución Libre de Enseñanza,⁷⁶ y pasó a integrar el cuerpo de misioneros dentro del Servicio de Cine y Proyecciones Fijas⁷⁷.

Fundido a negro de la foto con la pantalla de proyecciones

10. SEC. CINE DE MISIONES: LO PROYECTADO

10.

Aparece una foto de una proyección al aire libre, con el público dirigiéndose hacia la pantalla. En la pantalla se superpone una imagen en movimiento de Charlot, reconstruyendo el ambiente de una proyección típica. Aparece un plano de una película de CHARLOT, en el que sube por unas escaleras hacia una puerta en la que se lee "hope mission" (la misión de la esperanza). Y luego las imágenes de los propios aldeanos.

NARRADOR (VO)

En las misiones se proyectaban películas pedagógicas y de ficción, como la Calle de

de honor de la República. En su dormitorio me recibió, allí le proyecté mis imágenes, y allí me presentó a Antonio Machado." (VdO. *Fernando de los Ríos, ministro...* [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. P. 2).

Sobre la relación entre el encuentro con Cossío y la citada conferencia: "Con Cossío presidente de la Institución Libre de Enseñanza simpatiqué desde el primer momento. Tuve el privilegio de tener siempre vía libre a su dormitorio (estaba en cama por una tuberculosis vertebral). Ello me animó al atrevimiento de un analfabeto hablando a pedagogos. "Introducción a la pedagogía kinestésica", era el pomposo título de una conferencia" (Se refiere al "Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica"). (Ibid.)

⁷⁶ VdO. "Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica". 1932.

⁷⁷ En el Archivo de la Institución Libre de Enseñanza, Fundación Giner de los Ríos, Madrid, se conservan tres cartas de VdO a Cossío, una de ellas sin fecha y las otras dos fechadas el 20 de agosto y 17 de septiembre de 1932. De esta correspondencia se deduce la confianza con que se trataron desde el primer momento, y la implicación de VdO en el proyecto, concretando cuestiones prácticas y presupuestos para los trabajos de Misiones.

la Paz de Charlot, en la que descubrimos el prelude de una esperanza⁷⁸.

Pero lo que más les admiraba era descubrirse en las propias proyecciones. Según cuenta Germán Somolinos "con frecuencia provocábamos intencionalmente una reacción popular consistente en volver a los pueblos llevándoles la película tomada durante la actuación anterior. Esto producía un asombro indescriptible y un gozo inmenso; gritaban y se hacían repetir una y otra vez la cinta para verse y reconocerse recordando hasta los detalles más nimios de lo sucedido en la otra actuación."⁷⁹

11. SEC. CINE DE MISIONES: LOS ESPECTADORES

11.

Varias fotos de las Misiones durante las proyecciones cinematográficas, en las que se aprecia a la gente mirando fuera de campo. Espectadores conmocionados, sonrientes y algunos sorprendidos por lo que están viendo. Los niños está descalzos. En otras fotografías se ve el proyector cinematográfico.

NARRADOR (VO)

VdO describió la experiencia con las siguientes palabras: "En el aire que rodea a este grupo está cristalizando una conciencia colectiva. La estimulan el espectáculo que están viviendo más otras sensaciones en la sombra: respiraciones contenidas, inconscientes codazos de expansión vital, ruidos de gargantas que

⁷⁸ Las imágenes son de la película "Easy street", 1917 de Charles Chaplin. En sus escritos, VdO se refirió a las proyecciones de "aquel Charlot bombero y Vagabundo, aquella inolvidable Calle de la paz", VdO. *Reaccionando ante los gigantes*. 1956. P. 3.

Otras fuentes de las Misiones se refieren igualmente a películas de Chaplin. Por ejemplo, la revista *Residencia*. Residencia de Estudiantes. 1933, nº1. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1926-. Todo esto indica que las proyecciones de Chaplin fueron habituales en las Misiones.

⁷⁹ SOMOLINOS D'ARDOIS, Germán. *Las Misiones Pedagógicas en España (1931-1936)*. Cuadernos Americanos, septiembre – octubre de 1953. Año 12, vol.5. P. 216. Sobre las reacciones del público ante las misiones ver: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2005. P. 133-158.

tragan saliva, el manotazo en las espaldas de cualquiera, las exclamaciones y los gritos. Desde la cuna de los sueños de cada uno, por la sangre de cada espectador, asciende a la superficie, a ese aire que los contagia y unifica, sus más puros sentimientos. Y esta conciencia colectiva coacciona al individuo noblemente”⁸⁰

“Si el hombre abandona sus zapatillas y se descalza, es para gozar la congregación con sus semejantes, para vivir en concentración de espectadores, sentirse participando en la cópula conmocional aprojimante”⁸¹

VdO creía ante todo en el cine como utopía capaz de provocar la unión de los espectadores, o como a él le gustaba decir: como medio de “projimización”, en el “valle de las diferencias”⁸².

Rememorando aquellas expediciones, comentó: “llegando a los rincones más apartados de España y conviviendo cuatro años con las criaturas más humildes. Ellas fueron las

⁸⁰ VdO. “Vivencia del apoyo mutuo”. *Espectáculo*. Marzo 1959, nº 133. P. 24.

⁸¹ VdO. “La cultura del cassette”. *Ponencia del Ciclo de Conferencias Inventemos nosotros en Club Pueblo*. [Documento mecanografiado inédito de 23 páginas]. Madrid, 25 de noviembre de 1970. AVdO. P. 19. En otra ocasión VdO hablaba de sus técnicas cinematográficas como “técnicas de aprojimación”. (*Introducción a la nueva lengua*. [Documento mecanografiado inédito]. 3 de mayo del 67. AVdO.)

⁸² Vid. infra, n.163. Esta expresión, muy frecuente en VdO para aludir al aspecto cambiante del mundo frente a la Unidad que sólo se alcanza en Dios, posiblemente proceda de los versos de San Juan de la Cruz, que distinguía entre dos mundos (uno alto, angélico y celestial, y otro bajo, humano y terreno): “*El bajo de diferencias / infinitas componía; / mas el alto heroseaba / de admirable pedrería.*” (JUAN DE LA CRUZ, Santo. *Romance 3: de la Creación*. En: SALINAS, Pedro (ed.). *Poesías Completas, Versos Comentados, Avisos y Sentencias, Cartas*. Madrid: Signo, 1936. P. 44). El subrayado es de VdO en el ejemplar de este libro que se conservaba en su mesilla de noche en el momento de su fallecimiento.

que me misionaron y emotivamente me convirtieron a lo que soy”⁸³.

12. SEC. ENTREVISTA EN LA REVISTA LA PANTALLA. 12.

Se observa una fotografía de un artículo publicado en la Pantalla por Antonio Gascón. Se hace un ZOOM IN muy suave hacia una foto de VdO de joven que está en el artículo. Luego se pasa por corte a un plano detalle de una parte del texto del artículo en el que aparece la palabra “cinemista”. Seguidamente aparece un plano de un molino cartagenero, junto a unos facsímiles de la patente americana del zoom.

NARRADOR (VO)

Unos años antes de su experiencia en las Misiones, el 30 de septiembre de 1928, apareció publicada en “La Pantalla” una entrevista a VdO⁸⁴. En ella encontramos, de forma germinal, los principales elementos de su visión del cinema. El joven de 24 años, expone el planteamiento incipiente de algunas de sus técnicas, posteriormente desarrolladas.

13. SEC. ENTREVISTA EN LA PANTALLA: EL ZOOM. 13.

Plano con un ZOOM IN de las aspas de un molino Cartagenero girando.

NARRADOR (VO)

En ella aparece por primera vez el término “cinemista”, por alquimista; habla del cinema como “el arte supremo de la experiencia”; y dice haber “conseguido un

⁸³ VdO. *Carta a Pío Cabanillas*. 1977.

⁸⁴ “Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema”, entrevista realizada por Antonio Gascón publicada en *La Pantalla*. 30 septiembre de 1928, nº 40; reproducido en *VdO sin fin*. P. 49-51. VdO obtuvo esa entrevista por mediación de Florián Rey, que ya por entonces era un director conocido. Poco después, en 1930 estrenó la que sería su obra maestra, *La aldea maldita*, VdO colaboró en la segunda versión sonora de esta última película, estrenada en 1942. Al parecer, fue también Florián Rey quien le animó a arabizar su apellido separando el Valdelomar original. Esta entrevista de *La Pantalla* es el primer texto publicado de VdO. Es probable, como ha planteado Gubern (2004. P. 16), que su publicación fuera estratégica para darse a conocer en Madrid inmediatamente antes del Primer Congreso Español de Cinema, que se inauguró el 16 de octubre de 1928.

procedimiento", basado en "un objetivo de ángulo variable", por el que "se consigue la continuidad de planos", "sin cambiar la posición del aparato"⁸⁵.

Aparecen los facsímiles de la patente del Zoom.

NARRADOR (VO)

VdO estaba hablando del Zoom, patentado en 1902 por Clile C. Allen, pero no desarrollado industrialmente para una cámara de cine hasta 1932⁸⁶. Posiblemente de esos desarrollos procedan las tomas de los molinos de Cartagena, filmadas en 1935⁸⁷. Al

⁸⁵ La cita completa dice: "he conseguido descubrir un procedimiento, mediante el cual se pueden obtener distintos planos, en continuidad del ruedo [rodaje], sin cambiar la posición del aparato...". GASCÓN, Antonio. 1928. *VdO sin fin*. P. 50.

En otro momento VdO añade: "La óptica dominante *zoom*, se la atribuye la casa Zoomar, con una antigüedad de Patente solicitada en 1930. Pero España debe saber que en la Prensa de Madrid, ya en 1928, el director Florián Rey y su operador Josemaría Beltrán, daban fe de que un español había concebido y experimentado el PRIMER OBJETIVO DE ÁNGULO VARIABLE." (VdO. *Una docena de pasión*. Conferencia dentro del ciclo "Inventemos Nosotros" en Club Pueblo de Madrid. [Documento mecanografiado de 4 páginas]. 25 noviembre 1970. AVdO).

⁸⁶ Como en la actualidad es de dominio público (*Wikipedia, the free encyclopedia*. [En línea, consultado el 25 de septiembre 2009]. http://en.wikipedia.org/wiki/Zoom_lens) y puede contrastarse con los facsímiles digitales de la primera patente. Además se indica como el zoom lo popularizó en 1959 la casa Voigtländer Zoomar al lanzar el primer Zoom para cámaras fotográficas. Concretamente se afirma en el link: "The first true *zoom* lens, which retained near-sharp focus while the effective focal length of the lens assembly was changed, was patented in 1902 by Clile C. Allen (U.S. Patent 696,788). The first industrial production was the Bell and Howell Cooke "Varo" 40–120 mm lens for 35mm movie cameras introduced in 1932. The most impressive TV Zoom lens was the VAROTAL III from Rank Taylor Hobson from UK built in 1953. The Kilfitt 36–82 mm/2.8 Zoomar introduced in 1959 was the first zoom lens in regular production for still 35mm photography."

⁸⁷ Vid. CÁNOVAS, Joaquín; DURANTE, Isabel. "Los documentales de la región de Murcia y las Misiones Pedagógicas". En VV.AA. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. P. 117-130. Y HERRERA, Javier. "Val del Omar en Murcia: el documental *Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas*". *Ibid.* P. 131-148.

margen de otras cuestiones, resulta sorprendente que un joven de 24 años estuviera trabajando en Granada, de forma independiente, en estos desarrollos ópticos.

14. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA.

14.

Volvemos al texto del artículo en el que se destaca la palabra: relieve.

NARRADOR (VO)

En ese mismo artículo VdO habla del cine "en relieve" como consecuencia de una iluminación en movimiento.

15. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA: LA TACTIL VISION. 15.

Se ve el artículo de la Visión Táctil en un recorte impreso y un plano de *Fuego en Castilla* con las palabras: "tactilVisión del páramo del espanto".

NARRADOR (VO)

Se trata de un claro precedente de su Visión Táctil, escrita en 1955⁸⁸ y experimentada en el 57, durante el rodaje de *Fuego en Castilla*.

Imágenes de un plano de *Fuego en Castilla* en el que aparece una escultura iluminada según la técnica de la Visión Táctil.

NARRADOR (VO)

La "tactilVisión" era una iluminación por impulsos sobre un objeto en rotación, con el fin de alcanzar la visión en relieve.

Intertítulo: "Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable"

⁸⁸ Vid. VdO. "Teoría de la visión táctil". *Espectáculo*. Febrero de 1959, núm. 132. P. 26-27, y *Archivos de la Filmoteca*, otoño de 1992, núm. 13. P. 85. (VdO *sin fin*. P. 118-121). Publicada originariamente como "Teoria della visione tattile. La Diafonia e le ragioni della sua esistenza nella televisione". *5° Salone Internazionale della Tecnica. Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*. (Torino, 6-8 octubre de 1955).

17. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA.

17.

De nuevo el texto de la revista La Pantalla, en el que se llama la atención sobre las palabras: pantalla cóncava.

18. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA: SIMULACIÓN DEL DESBORDAMIENTO APANORÁMICO DE LA IMAGEN.

18.

Aparecen las imágenes de la ponencia en el Congreso Internazionale Della Tecnica Cinematografica de Turín, el esquema dibujado por VdO del Desbordamiento Apanorámico de la Imagen y una reconstrucción de la sala de proyecciones con este sistema, a partir de imágenes de archivo de VdO, según se describe en la narración.

NARRADOR (VO)

Finalmente, VdO habla en ese documento de "la pantalla cóncava", un concepto que luego desarrollaría en la ponencia "Desbordamiento apanorámico de la imagen", enunciada en 1957 en Turín⁸⁹. En el reverso del texto publicado, VdO dibujó un esquema de la sala, entendida como el interior de un gran globo ocular⁹⁰. La pantalla cóncava haría las funciones de la retina colectiva, en la que confluían dos proyecciones. Sobre el área de la pantalla actual A, en el ángulo de visión foveal, se proyectaría una imagen objetiva documental. A esta se le

⁸⁹ El texto se publicó originariamente en italiano como "Straripamento apanoramico dell'immagine". 1957. Pero VdO afirmaba que la idea del desbordamiento apanorámico ya estaba en el artículo de La Pantalla, en 1928: "Igualmente este documento ofrece en cine la idea de la pantalla cóncava, imagen apanorámica e iluminación táctil". (VdO. *La óptica norteamericana "Zoomar"*. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO). En el artículo de 1928 habla del momento en el que "todo el mundo ha conseguido vibrar al unísono" y dice: "en ese caso la pantalla es cóncava. Aunque no se rectifique se considera cóncava y va proyectado a la parte del centro". Esta frase nos hace suponer que VdO ya entiende la pantalla como una retina colectiva, por tanto "cóncava", con una zona central en la que se proyectan los documentos (fóvea), tal como sucede en el ojo humano.

⁹⁰ "El latido crea el ámbito espacio dentro del ojo (...) la sala donde vemos la TV es el globo del ojo / la luz fue táctil / latiendo creo la retina / el eje latido / cristalino pupila / fóvea retina / la sala cinematográfica motivó la congregación de espectadores" (VdO. *Latido crea el ámbito*. [Documento manuscrito inédito de 4 páginas]. s.f. AVdO. P. 1).

sumaría una proyección B, en el área extrafoveal, hecha a partir de "imágenes abstractas y movimientos subjetivos", desbordados por las de paredes y el suelo de la sala⁹¹. Esta segunda imagen sería "una zona puente entre el espectáculo y el espectador". Por increíble que pueda parecer, VdO propuso en ese documento, junto al desbordamiento apanorámico, proyecciones plurisensoriales en salas adaptadas, con efectos de luminotecnia, sonido diafónico en canales delanteros y traseros, iluminación táctil -y en el culmen del delirio- proyección de un perfume inductor, butacas adaptadas con un programa de masajes sobre el cuerpo⁹², y sabor en forma de aperitivo diseñado para cada película⁹³. Estaba poniendo las bases

⁹¹ Este procedimiento de proyectar dos pantallas al mismo tiempo enlaza de nuevo con las primeras vanguardias. Por no citar más que un caso, se podría recordar cómo László Moholy-Nagy (*Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. P. 98-99), propuso un "cine simultáneo" o "policine", en el que se debían proyectar varias imágenes simultáneamente sobre una misma pantalla. El punto de partida para esta propuesta era la convicción de que "la nuestra es la era [...] de la simultaneidad de eventos sensorialmente perceptibles" (Ibid. P. 96). Y en otro lugar, el mismo Moholy-Nagy citaba dos ejemplos como modelo: el Walter Ruttmann de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, por su renuncia a la "trama" convencional, y el *Napoleón* de Abel Gance, que "emplea tres cintas de película que corren juntas simultáneamente" (Ibid. P. 113). En su intención de fondo, este planteamiento es muy distinto al de VdO, pero resulta claramente paralelo en su interés por la experimentación. También Vid. GUBERN, Román. 2004. P. 63.

⁹² VdO denominó a este invento el Fara-tacto, en la medida que se producía mediante un programa de corrientes farádicas en las butacas.

⁹³ Es bien conocido cómo Aldous Huxley describió este tipo de "cine total" o "polisensacional" en HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Edhasa, 2004.

También se podría recordar, en este sentido, cómo Salvador Dalí afirmaba, en 1942, entre otros muchos inventos, haber desarrollado un "cine táctil, que habría permitido al espectador, por medio de un mecanismo sumamente sencillo, tocarlo todo en sincronismo con lo que veía: sedas, pieles, ostras, carne, arena, perros, etc. Objetos destinados a proporcionar los más secretos placeres físicos y psicológicos." (DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942). Barcelona: Dasa, D.L., 1981. P. 312).

del cine expandido (generalizado en los años 60 y 70), como genuina manifestación del arte total⁹⁴

Funde a negro

INTERTÍTULO: CAPÍTULO II: EL OJO CÁMARA⁹⁵

19. SEC. VDO COMO "EL HOMBRE CON LA CÁMARA" DE VERTOV. 19.

Aparece la misma fotografía de la proyección al aire libre. En la pantalla se superpone un plano de un avión de VdO. Luego otro plano muy parecido con tres aviones de Dziga Vertov. Y otro tercero con el plano de los aviones proyectado en una sala.

NARRADOR (VO)

Llama la atención la importancia que prestó VdO al proceso de aparición y expectación de la imagen. Como en la conocida película de Dziga Vertov, el ojo colectivo, congregado en la sala de proyecciones, buscó el ojo de un poeta-cámara, capaz de iluminar los documentos.

Unos planos en los que aparece VdO en una sesión fotográfica con su cámara, subido en un todo terreno descapotable⁹⁶. Seguidamente aparecen las imágenes de Vertov, con la cámara filmando sobre un coche parecido.

NARRADOR (VO)

"El hombre con la cámara" podría ser la viva imagen de VdO. Siempre con la cámara a cuestas.

NARRADOR (VO)

⁹⁴ *"Se marcha a la integración de todas las artes y sus técnicas en un espectáculo total"* Vid. VdO. "Lo audiovisual". En: *VdO sin fin*. P. 170.

⁹⁵ VdO prestó mucha atención a la novedad que introducía la máquina automática (como llamaba al cinematógrafo). Participó de la euforia hacia el cinema (de ahí la creación de la Asociación de Creyentes del Cinema) y dedicó la mayor parte de su tiempo a inventar y patentar máquinas y sistemas de espectación en el espectáculo del cine.

⁹⁶ La sesión se grabó en la década de los 70 en La Corzana, Álava. La modelo era Raquel Sainz de Buruaga, hija de Mario.

Existen constantes documentos sobre el proceso de registro de imágenes. Y una obsesión maquinista. La obra de VdO es ante todo manifestación de una admiración por el nuevo medio. "El medio -repetirá con McLuhan- es el mensaje"⁹⁷. Y el proceso: la obra. Registrar ese proceso temporal será el objetivo del cinematógrafo⁹⁸.

20. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN PITRES

20.

Foto en la que aparece VdO fotografiando la llegada de los misioneros a un pueblo.

NARRADOR (VO)

En 1933 documenta el entusiasmo de los niños ante la llegada de los misioneros a Pitres, en las Alpujarras granadinas. VdO aparece fotografiando y fotografiado.

21. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN PEDRAZA

21.

A continuación aparece una serie de tres fotografías de grupo en un árbol. En las dos primeras aparece de LUIS CERNUDA rodeado de niños. En la tercera VdO sustituye a CERNUDA.

NARRADOR (VO)

En Pedraza, Segovia, aparecen de nuevo los niños rodeando a Luis Cernuda. El fotógrafo registra el acontecimiento desde distintos

⁹⁷ MCLUHAN, Marshall; DE FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage*. Londres: Penguin Books, 1967. VdO conservaba este libro en su biblioteca.

⁹⁸ En "Raíces religiosas de una técnica cinematográfica", la revista *Espectáculo*. Agosto de 1958, dice: "La técnica del cinema tiene la misión de transmitir de forma emotiva y con la mayor área sensorial el documento de un proceso" y "poner al hombre de pie sobre los procesos es montarlo sobre el tiempo. Por ello pienso que el cine es el arte que facilita la experiencia" (VdO *sin fin*. P. 160).

Cuando VdO explicaba el zoom siempre se refirió a la necesidad de filmar el tiempo. Vid. GASCÓN, Antonio. *La pantalla, 1928 VdO sin fin*. P. 50. Esta valoración del proceso y el tiempo se manifestará en el desarrollo de una mística de lo secular que desarrollará en la teoría meca-mística: una mística de lo mecánico o la máquina automática, del movimiento cinético o cinema. (VdO. "Fundamental creencia". [Documento mecanografiado]. 1956. Reproducido en *Archivos de la Filmoteca*, otoño de 1992, nº 13. P. 90-91).

ángulos. Después completa la serie introduciéndose en la escena como un personaje más.

22. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN LAS HURDES. 22.

Dos fotos en Las Hurdes.

NARRADOR (VO)

En Las Hurdes, Cáceres, fotografía a unos aldeanos en conversación. Luego deja la cámara sobre el trípode, asciende a un lugar elevado y congela el milagro de la máquina automática. El mismo milagro que filmara Vertov.

23. SEC. "EL OJO CÁMARA" ANTE SU SOMBRA. 23.

Planos de sombras de VdO.

NARRADOR (VO)

Lo automático, el indicio, la huella o la sombra como testigos directos de la realidad⁹⁹.

24. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN EL CLAUSTRO DEL MUSEO. 24.

Foto de un espejo tomada durante el rodaje del claustro de *Fuego en Castilla*. Luego vemos el plano tomado de *Fuego en Castilla* y otra fotografía del espejo más evidente. Se oyen los cantos de la banda sonora de *Fuego en Castilla*.

NARRADOR (VO)

También han quedado indicios del rodaje de *Fuego en Castilla*, como los que documentan la filmación de esta toma en el claustro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

⁹⁹ Charles Sanders Pierce distinguió entre tres tipos de signos: los "iconos" (signos dados por el parecido externo con la realidad), los símbolos (de semejanza puramente convencional) y los índices (signos por contacto físico). En esta clasificación, Pierce entendía que la fotografía era un índice, del mismo modo que la sombra es signo de quien la proyecta o el humo del fuego: eran signos para los que resultaba "físicamente forzoso" el contacto con lo que representan. Vid. PIERCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974. P. 48.

Un negativo encontrado entre sus archivos personales nos permite reconstruir el proceso, generado a partir de un espejo retrovisor convexo fijado con chinchetas.

25. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN EL LABORATORIO DEL MUSEO. 25.

Serie fotográfica del laboratorio instalado en el Museo de Valladolid. Intercalada con tomas de *Fuego en Castilla* relacionadas con esas fotos.

NARRADOR (VO)

En el Museo montó un laboratorio con sus técnicas de iluminación táctil y óptica de roto-traslación¹⁰⁰. Allí trabajó durante meses. Filmaba por las noches con una cámara del año 26 y lámparas de linterna de bolsillo¹⁰¹, rodeado de un barroco dispositivo de espejos cóncavos y convexos. Gracias a una serie de fotografías tomadas durante el rodaje, podemos reconstruir los sistemas de grabación e iluminación, al ritmo de la percusión que Vicente Escudero¹⁰² generaba con las uñas y los dedos.

¹⁰⁰ En una grabación de su propia voz (Vid. Supra. nº 30) VdO consideraba estos dos inventos como el resultado técnico de esta película. La "roto-traslación" consistía en filmar la imagen reflejada en un espejo convexo en rotación sobre el eje de la cámara. El efecto de travelling simulado se puede observar en *Fuego en Castilla* en algunos planos como los del claustro del Museo.

¹⁰¹ Vid. Collage de VdO en: *VdO sin fin*. P 213.

También dice un testigo presencial: "entre más de veinte proyectores de todos los años y modelos, entre más de mil cables eléctricos, carátulas, dispositivos de figuras geométricas, reóstatos, cámaras, tornillos micrométricos, espejos cóncavos, convexos, planos, entre infinitas bombillas de dos voltios, aparatos de carpintería, magnetofones, pólvora, "matracas". (MELGAR, Luis T. "He vivido 15 días en el gabinete del Dr. Caligari". *Film Ideal*. Madrid, Mayor de 1958, nº 19. P. 12. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 184-185).

¹⁰² Se conservan en el Archivo VdO la correspondencia con Vicente Escudero, como consecuencia de su amistad. Y algunas cintas magnéticas con sonidos realizados para *Fuego en Castilla*. Vicente Escudero, bailarín coreógrafo y dibujante ligado a las Vanguardias hizo carrera principalmente fuera de España. Fue intérprete destacado de la obra de Manuel de Falla.

26. SEC. "EL OJO CÁMARA" ANTE EL ESPEJO. 26.

Aparecen unos planos, de una bola plateada. Se mantiene la banda sonora de Aguaespejo en este plano y aparecen fragmentos de películas en Súper 8 en el que VdO se retrata delante del espejo.

27. SEC. "EL OJO CÁMARA" Y LOS TURISTAS. 27.

Tomas de los turistas en la Alhambra.

NARRADOR (VO)

También existen multitud de tomas de los nuevos fotógrafos y realizadores. VdO filmó el acontecimiento social como el que descubre en el adulto al niño que vio nacer en las Misiones.

28. SEC. "EL OJO CÁMARA" RETRATANDO A RAQUEL. 28.

VdO aparece filmado mientras fotografía a RAQUEL, los planos están mezclados con fotos de esa sesión. Hay primerísimos planos de los ojos intercalados con los de Vertov.

NARRADOR (VO)

En otras ocasiones le vemos fotografiando a Raquel con su cámara. Y tras la cámara el ojo del poeta, como en la película de Vertov. "La maquina del cine -decía VdO- es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente sólo debe ser permitido el acceso al auténtico poeta humano que movido por un arrebatador amor al prójimo, se disponga, (...) con cotidiana atadura a la noria, vislumbrar el infinito¹⁰³"

Realizó los ritmos de percusión que sirven de banda sonora en *Fuego en Castilla*.

¹⁰³ VdO. "Desbordamiento apanorámico de la imagen". *VdO sin fin*. P. 153.

VdO creía en la bondad intrínseca de la cámara, como sistema automático de registro. Sin embargo era consciente de la alta responsabilidad del realizador ante la retina virgen del espectador, en el globo ocular de la sala de proyecciones. De ahí la necesidad de poner a su cargo a un poeta guiado por una rectitud ética: "En el cine el espectador no sólo está privado de libertad espacial y temporal. Ha de asomarse necesariamente a la retina de otro hombre y hasta acompañar a su corazón el ritmo ajeno" (...). "El cinema

Y siempre el ojo, como el de Vertov en la cámara de cine.

INTERTÍTULO: CAPÍTULO III: ENTRE EL DOCUMENTO Y EL MISTERIO¹⁰⁴

29. SEC. LOS DOCUMENTALES.

29.

Planos de *Vibración de Granada* y de *Fiestas Cristianas y Profanas*.

NARRADOR (VO)

Durante la primera mitad de los años 30 VdO filmó algunos documentales, de los que hoy conservamos: *Vibración de Granada*, *Semana Santa en Lorca*, *Semana Santa en Murcia y Cartagena*, *Fiestas de Primavera en Murcia*¹⁰⁵. En todos ellos está presente su admiración por el documento cinematográfico como fiel archivero de la realidad.

Luis Gómez Mesa recuerda cómo: "captaban con sus cámaras a esas gentes, en sus paisajes, en sus medios ambientales. (...) . Vi en sesiones privadas algunos de estos testimonios directos, explicados por sus autores. Recuerdo muy bien que pertenecían a unos conceptos de cine auténtico, no manipulados, sino enaltecidos por una labor personalísima, de fusión -armoniosa- de lo artístico y lo técnico¹⁰⁶."

es una intencionalidad iluminando documentos. Un movimiento instintivo para contrastar y descubrir la verdad material que nos rodea. Pero es una interferencia, es una coacción, es una jaula que nos sugiere, encanta, conquista y hasta nos convierte; y sólo al poeta humano se le puede entregar el manejo de este instrumento." (VdO. *Palpicolor*. 1963).

"Y al joven-cámara, iluminador, pontonero y protagonista, sólo se me ocurre recomendarle aquello que un día dijo alguien: "Ama y haz lo que quieras". "Ama y haz lo que quieras". En: VdO. *Introducción a una nueva lengua*. 3 de Mayo de 1967. P. 14.

¹⁰⁴ VdO. *Palpicolor*. 1963. VdO *sin fin*. P. 237.

¹⁰⁵ Según describe Javier Herrera en la P. 132 de VV.AA. *Val del Omar y las misiones pedagógicas*. Murcia: Residencia de Estudiantes de Madrid, 2003.

¹⁰⁶ GÓMEZ MESA, Luis. "José Val del Omar, era el cine". *Alphaville Noticias*. Madrid: octubre-noviembre de 1982, nº 22-23. P. 2.

"Yo os aseguro -decía VdO en 1932- que las máquinas que responden a un principio de automatismo (...) han obrado el milagro. Y os digo más; yo que conozco esas máquinas he de ponerlas en práctica de este alto servicio¹⁰⁷."

NARRADOR (VO)

Años más tarde, en el 63, haciendo balance, escribía: "Este dualismo de asépticos documentos objetivos ordenados por una sensibilidad poética subjetiva, este latir cinematográfico entre el documento y el misterio, entre la información y la sugestión, constituye la palpitante razón vital del cinema como mágico instrumento amplificador de nuestra visión¹⁰⁸."

Así, los indicios aportados por la máquina automática eran índices, huellas tomadas del natural y reproducidas en la retina del espectador por contacto.

30. SEC. EL OJO Y EL SOL DE VAVILOV.

30.

Imágenes del libro *El ojo y el sol* (La luz, el Sol y el ojo) de VAVILOV con la reproducción del dios ATÓN. Se escuchan unos tambores, es la banda sonora de *Fuego en Castilla*.

NARRADOR (VO)

Entre los libros de VdO se conserva uno titulado *El ojo y el sol* del físico ruso Sergei Vavilov¹⁰⁹. En el interior encontramos destacada por VdO con rotulador azul una representación egipcia del sol

Sobre esto ha afirmado GUBERN, Roman. 2004. P. 95. "VdO confirmó que el carácter indicial y veridiccional de la imagen documental, como notaria de la realidad, no impide su utilización como materia prima para una escritura poética".

¹⁰⁷ VdO. "Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica".1932.

¹⁰⁸ VdO. *Palpicolor*. 1963.

¹⁰⁹ VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959.

Atón, cuyos rayos terminan en dedos¹¹⁰. Como los dedos del sol divino las ondas de luz proyectadas por el cinematógrafo estimulaban la retina del espectador imprimiendo la huella de los objetos de forma automática. Si la luz física aportaba valor documental al cinematógrafo también hacía palpable el misterio.

31. SEC. VDO EN LA TRADICIÓN REALISTA Y MÍSTICA. 31.

Imagen de un cuadro de ZURBARÁN tomada del catálogo de VdO en el laboratorio PLAT.

NARRADOR (VO)

Como en la mística española, el misterio se encarnó mediante la visión revelada¹¹¹. Y el cine era revelación de la luz de forma inconsciente, con la inconsciencia de la escritura automática¹¹² que aportaba el cinematógrafo. VdO vio en el cine la máquina surrealista, desveladora de verdad¹¹³.

¹¹⁰ “Los rayos del sol se pintaban 400 años antes de la era cristiana como dedos. *Nuestros ojos son yemas de dedos*. La visión es táctil, la lumínica es táctil, la acústica es táctil, el olfato es táctil, el gusto es táctil”. VdO. *El pueblo sabe lo mucho que se puede hacer con las uñas de los dedos*. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. P.2. Esta intuición también la aplicaba a la televisión: “La pantalla de TV es la yema de un dedo que nos tienta con el fluir humano.” (VdO. *El viejo espectador de cine...* P. 1).

¹¹¹ En una discusión reciente sobre este tema, Víctor Stoichita sostiene que los pintores del siglo XVII español, estaban tratando de pintar lo invisible. (*El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996).

¹¹² André Breton afirmaba que la “escritura automática” era “una auténtica fotografía del pensamiento” (BRETON, André. “Prefacio”. En: *Max Ernst*. Au Sans Pareil, 1921). Sobre la relación de Breton con la photographia en POIVERT, Michel. “Politique de l’éclair”. *Études Photographiques*. Mayo 2000, nº 7; [en línea en: URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index207.html>. Consultado el 20 de noviembre de 2009] Recogido también en: KRAUSS, Rosalind E. *L’amour fou: photography & surrealism*. Nueva York: Abbeville Press, 1985.

¹¹³ Sobre el valor veridiccional, afirma: “Hoy, el espectáculo público del cinematógrafo, es un obligado y casi fisiológico servicio social automático. Compensador de preocupaciones, recreador del hombre, libertador cultural,

32. SEC. VDO COMO SURREALISTA: BUÑUEL - LORCA - DALÍ. 32.

Aparece una foto de una proyección de cine al aire libre. Aparecen dos fragmentos de un ojo en primer plano. El primero es de *Un perro andaluz*, de Buñuel y el segundo de Acariño galaico de VdO. Luego diapositivas pintadas por VdO como motivos relativos a la sangre.

NARRADOR (VO)

Pero el automatismo de emociones psíquicas¹¹⁴, del que hablaba VdO, a diferencia del surrealismo descarnado de Buñuel¹¹⁵ -con el que compartió cartelera en

archivero y fiel transmisor del documental proceso histórico, aséptico conductor del movimiento inconsciente, portador de la verdad." (VdO. "Desbordamiento apanorámico de la imagen". *VdO sin fin*. P. 151).

Esto se realizaba porque la máquina de cine era capaz de "acercar, como diría Freud, el ello y el yo, identificando esas actividades, consciente e inconsciente, como plano de distintas densidades en un mismo recipiente". Este tipo de doctrinas ya eran conocidas en España: "El Yo y el Ello" aparece publicado ya en las *Obras completas del profesor S. Freud*, vol. IX, Madrid: Biblioteca Nueva, 1924.

La relación que esto tenía con las doctrinas surrealistas sobre la escritura automática es bien sabida. Y también las doctrinas surrealistas eran conocidas en España: en el mismo año 1924 se publicó el primer *Manifiesto surrealista*, que fue reseñado inmediatamente por Fernando Vela ("El superrealismo". *Revista de Occidente*. Madrid, 1924, nº 18). Algunos datos más sobre estas influencias aplicadas específicamente al cine en GUBERN, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. P. 9-13.

¹¹⁴ La expresión aparece p.ej. en *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*: "Maestros, educadores, yo creo que sí, yo afirmo que sí, yo os aseguro que las máquinas que responden a un principio de automatismo, a un principio de economía en nuestro aparato psíquico han obrado el milagro." (VdO. "Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica". *VdO sin fin*. P. 58). No olvidemos que Bretón definió el surrealismo en su primer Manifiesto Surrealista, 1924 como "un automatismo psíquico." (BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002).

¹¹⁵ El surrealismo de VdO, a diferencia del de Buñuel, no está enfocado hacia el gesto descarnado de la tradición negra goyesca, sino hacia la visión mística del Greco, Zurbarán o Velázquez. En una entrevista publicada en el periódico Signo, con ocasión de la proyección de *Aguaespejo Granadino* en el Instituto de Cultura Hispánica VdO ante la pregunta sobre una posible semejanza del documental realizado en las Hurdes con el de Buñuel declara: "No, Buñuel, atraído siempre por el realismo más descarnado, llegó en ese documental a forzar la realidad misma. En un paraje conocido como el

Cannes- se situó en la vertiente mística del duende lorquiano¹¹⁶. Frente a la cultura de las letras VdO encarnó "la cultura de la sangre"¹¹⁷. "Por instinto -escribía en el

"Despeñadero de las Cabras" hizo despeñar algunas a tiro de fusil, para filmar la caída. El mío era de menor pretensión cinematográfica y muy distinto en todo, pero sin tremendismos." (ANÓNIMO. *Un documental extraordinario. Conversación con su autor, José Val del Omar*. Entrevista publicada en *Signo. Semanario nacional de la Juventud de Acción Católica*. Nº 790, 5 marzo 1955. P. 11). La comparación de VdO resulta significativa a la hora de entender el respeto por el documento exterior. En esta misma línea de actuación cuando VdO desarrolla sus distorsiones por medio de aceleraciones y ralentizaciones, filtros y espejos deformados, iluminación pulsatoria, etc., lo hará con el fin de desvelar lo oculto a la vista, el misterio que existe en la realidad.

¹¹⁶ El Duende, en Lorca, tiene una derivación claramente mística.. "La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre los planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso (...). En todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida de gritos de ¡Viva Dios!, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos". GARCÍA LORCA, Federico. 1966. P. 113.

Para él, eran claros casos de aparición del Duende "la flamenquísima y enduendada" Santa Teresa de Jesús, "una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo. Valentísima vencedora del duende..." (Ibid. P. 118).

VdO conocía este texto, que citó muchas veces. Por ejemplo en la cita introductoria de Fuego en Castilla o en VdO. "La cultura del cassette". 25 de noviembre de 1970. O "*Espectáculo del Lorca-Lasser*". [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO, compuesto de variaciones sobre el texto de Lorca.

¹¹⁷ Esta expresión procede de Federico García Lorca ("Teoría y juego del duende". *Obras completas*. Aguilar: Madrid, 1966. P. 110). En otras ocasiones VdO atribuyó esta expresión directamente a Lorca. En VdO. *Carta a Pío Cabanillas*, 1977, afirmaba: "a Federico García Lorca le oí decir: 'nuestra Cultura es de sangre', su portador es nuestro duende". Y en otro lugar: "El duende, nuestro duende español, decía Federico García Lorca que "se esconde en las últimas habitaciones de la sangre"". VdO. *Alrededor de la cultura de sangre. No asciende a la Unidad quien no se enciende* [Documento mecanografiado inédito]. Conferencia del 6-12-65. P. 2.

Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema¹¹⁸.-. Yo quería fugarme del negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz".¹¹⁹

Se ve un fragmento del manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema. Le sigue una fotografía de DALÍ sujetando una cruz de tres dimensiones.

NARRADOR (VO)

En ese mismo Manifiesto, escrito en 1935, VdO habla de "un cine consecuente con

Refiriéndose a las gentes sencillas de las Misiones dice: "y fue un pastor, pura entraña y con sola cultura de Sangre, quien al obligarme con su *entusiasmo*, a construir pinceles y seleccionar colores de tierras, me estampó *la gran lección previa*. Tal criatura, no tenía gana de que le pusiéramos el "babero de come y calla". *Su apetito era protagonizar*: pintar algo propio, antes que admirar lo ajeno. Lo mismo, lo mismo que hoy, nuestro pueblo viejo cruzado de culturas, demanda."(VdO. *Carta a Adolfo Suárez*. 8 mayo 1977. P. 2).

La expresión "cultura de sangre" es utilizada por Lorca: "Yo he oído decir a un viejo maestro de guitarra. "El duende no está en la garganta. El duende sube por dentro desde la planta de los pies." Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto." (GARCÍA LORCA, Federico. 1966. P. 110).

¹¹⁸ VdO creó esta Asociación en 1935. Las actividades seguían abiertamente el modelo de las Misiones. En VdO. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema". *VdO sin fin*. P. 73, afirmaba que la Asociación de Creyentes "no tiene matiz, amateur, profesional ni político. Es simplemente un grupo Misional. Como un deber a cumplir, quiere producir cinema para revolucionar por medio de este gran dosel de ideales, las esencias humanas de nuestro pueblo". Y a continuación aseguraba que "no aspira a ser una empresa comercial. Sólo se dirige a ejercer una labor de excitación, orientación, encauzamiento, ausentes de toda especulación". En definitiva, se trataba de una especie de respuesta, utópica y apolítica, bastante inusual en el ambiente ideológico anterior a la Guerra Civil. En otras ocasiones, VdO se refirió a este tipo de iniciativas como "actividades de religiosidad civil", que habían sido "declaradas malditas y expulsadas por la organización de la Economía de Consumo" (VdO. *Carta a Pío Cabanillas*. 1977. AVdO. P. 2), y por eso debían ser defendidas.

¹¹⁹ VdO. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema". 1935.

nuestra posición vertical¹²⁰, (...) con nuestra latitud sobresaliente en los extremos de realismo y mística”¹²¹. Llama aquí la atención el paralelismo con ese otro Manifiesto Místico que proclamó Dalí en 1951¹²².

¹²⁰ Sobre la “posición vertical” del genio español ambos coinciden en asociar a los inventores del submarino y el helicóptero con esta corriente. “El genio español es vertical. Piensa el submarino, sueña el helicóptero y encuentra el grito motor: ¡Arriba!”. (ANÓNIMO. *Signo*. 5 marzo 1955. P. 11). Probablemente, esta interpretación de los inventos españoles sea debida a los comentarios que Dalí había hecho en repetidas ocasiones. P.Ej: “¡Viva el misticismo vertical que, desde el submarino abismal de Narciso Monturiol ha ascendido verticalmente al cielo gracias al helicóptero!” (DALÍ, Salvador, *Diario de un genio* (1964). Barcelona: Tusquets, 2003. [Anotación del 10 de mayo 1956]. P. 153).

¹²¹ VdO. “Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema”. 1935.

¹²² DALÍ, Salvador. “Manifiesto místico”. En: LAHUERTA, Juan José (ed.). *Obra completa*. Barcelona: Destino, 2005. vol. IV (Ensayos I: Artículos 1919-1986). P. 636-641. Dalí redactó este manifiesto en el contexto de un amplio debate sobre el arte litúrgico, conducido a través de revistas como *L’Art Sacré*, *Études Carmelitaines* o *Liturgical Arts* (revistas en las que Dalí colaboró), y en los mismos años en que muchos de los representantes de las vanguardias de entreguerras retomaron estos temas: Matisse con la Chapelle du Rosaire de Vence entre 1947-51, Léger en los vitrales de la iglesia del Sagrado Corazón de Audincourt entre 1950-54, Jean Cocteau en la Chapelle Saint-Pierre de Vilefranche en 1957 o Picasso con el Temple de la Paix en una capilla desconsagrada en Vallauris entre 1950-59. Sobre la presencia de Dalí en este contexto, Lahuerta, nota. 415 a Dalí, *Obra completa*, 1151-1154. Un planteamiento más general sobre la relación de Dalí con la religión en DURAND, Bernard J. *Dalí y Dios, ¿un encuentro que no fue?* Barcelona: Editorial Mediterrània, 2008.

Los planteamientos místicos de VdO vienen de los años 20 y se concretan en el citado manifiesto del 35, época en que Dalí y otros estaban realizando una obra muy distante del misticismo de la posguerra. Los dos autores coinciden incorporar el lenguaje científico a sus explicaciones poéticas y en aunar la mística y física moderna. Por ejemplo en temas como la holografía, la física nuclear o la naturaleza de la luz. Por otra parte, aunque no tenemos constancia de que VdO conociera el movimiento de mística nuclear que Dalí proclamó en el año 1951, VdO afirmaba en 1952: “Estoy, estamos sitiados los humanos por la natural lógica nacida de un planeta frío. La gravedad física palpable enjauló nuestra mente, cortó el vuelo a la idea.....y ya va siendo hora de que esta incipiente técnica nuclear, nos proporcione una amplia base física a nuestro pensamiento, nos aporte una

Secuencia de *Fuego en Castilla* con el paso de la VERÓNICA, un primer plano del velo con la cara de Cristo estampada, y el siguiente plano del rostro de CRISTO en relieve en el agua.

NARRADOR (VO)

En *Fuego en Castilla* vemos el paso de la Verónica, aquella mujer que -según cuentan los evangelios apócrifos¹²³- imprimió por contacto el rostro de Cristo en su velo, revelando -así- el verdadero icono: aquel que no fue pintado por la mano del hombre.

Se ve el fragmento de una foto con una sábana que hace de pantalla, la cual está clavada en el muro y se encadena con la imagen de Zurbarán, de un velo de Verónica clavado en el muro. Sobre el velo se superponen unos planos documentales de una ANCIANA.

NARRADOR (VO)

No es de extrañar que la representación cautivara a VdO, aquella "pintura sin manos" era una bella imagen del cinematógrafo¹²⁴. La pantalla se convirtió en el nuevo velo de la Verónica sobre el que se imprimían por contacto los objetos reales. La imagen se hacía visible como icono de la luz transcendente, lo extraordinario encarnado, en la entraña de lo cotidiano, y el realismo del que VdO se

lógica expansiva." (VdO. *Que estoy soñando y quiero hacer el bien*. [Documento mecanografiado inédito]. 1952. AVdO).

¹²³ SANTOS OTERO, Aurelio (ed.). *Evangelios Apócrifos*. Madrid: BAC, 2002. P. 274 y 277.

¹²⁴ Sobre este asunto señala Roland Barthes expone: "Tal vez sea esa extrañeza, esa obstinación, se sumerge en la sustancia religiosa en que he sido modelado; no hay nada que hacer: la Fotografía tiene algo que ver con la Resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, *acheiropoietos*?" (BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989. P. 145).

consideraba continuador, alcanzaba una dimensión sin precedentes¹²⁵.

34. SEC. CATÁLOGO DEL GRECO.

34.

Plano del libro catálogo del GRECO perteneciente a la biblioteca del laboratorio PLAT de VdO, con imágenes superpuestas de la filmación de Cossío en Bustarviejo.

NARRADOR (VO)

VdO conoció la tradición de la pintura sin manos o akeirópita a través del Greco y Zurbarán. Eran las dos únicas monografías de pintores que conservaba en su último laboratorio¹²⁶. Allí encontramos los rostros enjutos de hombres espirituales. Como los retratos de Cossío, con el que VdO compartía una admiración sublimada por el Greco¹²⁷... Y allí descubrimos la imagen impresa sobre el lienzo de la Verónica.

¹²⁵ Tal como citó VdO en uno de los textos del programa de mano que realizó para la proyección de Fuego en Castilla en el Festival de Cannes de 1961: "En el arte español, el hecho real y el misterio conviven en hermandad inefable" MARAÑÓN, Gregorio. Prólogo a CASTRO, *Un médico en el museo*, v. I, Valladolid, Miñón, 1954, v. I p. XVII.

¹²⁶ BRONSTEIN, Leo. *El Greco*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1950; y SORIA, Martín. *The paintings of Zurbarán*. Londres: Phaidon, 1955.

¹²⁷ "Era un Greco viviente": así describió Joaquín Xirau a Cossío (XIRAU, Joaquín. *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona: Ariel, 1969. P. 71), y VdO subrayó esta frase en el libro que conservaba en su mesilla de noche al fallecer.

Manuel Bartolomé Cossío relacionó la obra de El Greco con el misticismo del maestro Juan de Ávila, de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, y veía en su obra "la psicología ardiente y conceptuosa, pero sobre todo austera, de la castiza mística española del siglo XVI, en medio de la cual se fraguaba." (COSSÍO, Manuel B. *El Greco*. Madrid: Fortanet, 1908. vol. I. P. 243-246).

Con esto abrió una nueva interpretación, pues ni en la crítica neoclásica ni en la romántica se había mencionado siquiera la relación de El Greco con la pintura religiosa, como han señalado Fernando Marías Franco y Agustín Bustamante García (*Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981. P. 211).

Esta interpretación mística de El Greco tuvo una enorme influencia en el siglo XX, y otros autores presentes en la biblioteca de VdO la retomaron abiertamente. Este es el caso, por ejemplo, de Antonio Almagro en *Constantes de lo español en la historia y en el arte*. Madrid: Imprenta Huertas, 1955, un

35. SEC. EL LIENZO DE PLATA. LOS NIÑOS

35.

Se hace una TRANSICIÓN a través de una imagen con el título del libro: El lienzo de plata (ensayos cinematográficos), que VdO conservaba en su biblioteca, a los rostros de los niños de sus documentales.

NARRADOR (VO)

Existe en su biblioteca un libro de Luis Gómez de la Riva titulado El lienzo de plata¹²⁸, en clara alusión a la emulsión fotosensible. Así eran los documentales de VdO, como estas tomas de Vibración de Granada. Lienzos de plata reflejando la luz, como iconos domésticos entre el documento y el misterio.

Así eran los retratos llenos de vida de los niños, que no dejó de filmar hasta su muerte, los de sus hijas y los de su mujer María Luisa, conservados en una *Película Familiar* realizada durante los años 30.

36. SEC. EL LIENZO DE PLATA. MARÍA LUISA

36.

Aparecen escenas familiares: un beso de VdO y MARÍA LUISA.

NARRADOR (VO)

Y así eran las conversaciones familiares, que acostumbraba a grabar en cintas magnéticas, en un intento de preservar el momento del paso del tiempo. Ahí ha quedado inmutable el gesto cercanía de su palabra.

libro que VdO valoró en mucho, pues lo colocó entre sus fuentes de inspiración en los títulos de crédito de *Fuego en Castilla: "Sobre la Clave Española de Antonio Almagro"*. La crítica actual ha revisado y prácticamente abandonado la idea de El Greco como un místico. En su citado estudio, Marías y Bustamante (1981. P. 217-219), lo definieron más bien como un pintor humanista, interesado por la arquitectura y el estudio de los clásicos, y que partía más bien del platonismo manierista que de la mística española contemporánea.

Por todo esto, VdO parece interpretar a El Greco, tanto en sus textos como en sus collages y películas, en los términos definidos por Cossío y sus seguidores, como Almagro.

¹²⁸ MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón. *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid: Mundo Latino, 1928.

Se escucha un diálogo entre VdO y María Luisa Santos, sobre las imágenes de una tira de contactos de VdO y María Luisa y otras fotografías de ella.

VDO (VO)

¡Cómo te ríes!

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

¡Hombre, si es para reírse!

VDO (VO)

No, no es para reírse (...) El sólo hecho de estar completamente compenetrado contigo...

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Escúchame una cosa que te iba a decir antes.

VDO (VO)

¿Qué?

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Yo me recuerdo cuando en luna de miel...

VDO (VO)

Sí...

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

...vivíamos en El Carmen...

VDO (VO)

Sí...

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

...a ti te gustaba que nos paseáramos por el cementerio. ¿Te acuerdas o no te acuerdas?

VDO (VO)

Por el cementerio,

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

No me digas...

VDO (VO)

¡Qué me digas!

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

...que eres un hombre divertido.

VDO (VO)

Ja, ja, ja, ¡oye!, ¿pero es posible?

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Bueno, eso me lo has dicho más de una vez.

VDO (VO)

Pero, ¿es posible?

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Sí, sí, sí, sí, íbamos pa' arriba siempre, siempre pa' el cementerio, nunca para abajo.

VDO (VO)

¿Siempre para arriba?

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Y sin embargo yo era una chiquilla y me gustaba la juerga y el alboroto. Tú sabes que a mí me han gustado las verbenas y yo he renunciado a ellas por ti. Pero yo era joven. ¡Si me gustaba hasta montar en los caballitos, hombre!

Se ve un montaje muy rápido de imágenes filmadas en Súper 8 en una feria.

VDO (VO)

Ja, ja, ja, y a quién no le gusta jugar en los caballitos...

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

Con dieciocho años...

VDO (VO)

Oye, ¿y a quién no le gusta subir en los caballitos...?

MARÍA LUISA SANTOS (VO)

No sé, a ti. A ti no te han gustado nunca. Te ponía la verbena de un mal humor tremendo.

VDO (VO)

No las verbenas, los jaleos de verbenas. Tiene uno que estar muy a tono con la verbena para que no le...

MARÍA LUISA SANTOS (VO)
Pues a mí me gustaban mucho las verbenas.¹²⁹

37. SEC. EL LIENZO DE PLATA. SUS HIJAS 37.

Algunos planos grabados de las HIJAS de VdO. Las dos juntas, sonrientes y cariñosas entre ellas.

NARRADOR (VO)
Así era el nuevo lienzo del cine,
imágenes y sonidos robados al tiempo y
fijados de forma automática por
revelación de la luz.

38. SEC. EL LIENZO DE PLATA. LOS NEGATIVOS. 38.

Una mesa de montar en el Laboratorio PLAT habilitada para poder ver con luz los negativos. Entre los negativos se destacan algunos de su hija María José, su mujer María Luisa y el lienzo de Verónica.

NARRADOR (VO)
Todavía hoy se pueden ver, en el laboratorio PLAT¹³⁰, entre los restos de película sin positivar, los retratos domésticos de su mujer y sus hijas. Y entre ellos, en negativo, el velo transfigurado de luz, de la Verónica¹³¹.

INTERTÍTULO: CAPÍTULO IV. LOS ELEMENTALES

39. SEC. LOS ELEMENTOS. AIRE, TIERRA, FUEGO Y AGUA. 39.

Imágenes del aire y el barro, el agua y las nubes en distintas películas de VdO.

¹²⁹ VdO. *Poesía mami* (cara B). [Grabación sonora inédita en cinta casete]. Locución de VdO. C. 1973. AVdO.

¹³⁰ Negativos de película de su mujer e hijas inéditos, encontrados en un bote en el que aparece escrito "M.J. 12 años".

¹³¹ Nótese la relación de esta imagen de VdO, en negativo, con la Sábana Santa de Turín: un registro en negativo de un difunto crucificado y sepultado. Sobre esto dice André Bazin: "Señalamos tan sólo que el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía" (BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006. P. 28).

NARRADOR (VO)

Son constantes en VdO las referencias a la naturaleza y sus elementos. El aire, la tierra..., y especialmente el agua y el fuego, a los que concedía un papel primordial en el ciclo de la vida.

Se escuchan sonidos de agua.

VDO (VO)

"Agua y fuego, elementos exterior e interior de nuestro cuerpo, palpitante entre la tierra y el azul. Durante esa gran siguiiriya de vida y muerte ocurre el prodigio de la ascensión. El fuego evapora el agua y la convierte en nube y en luz, en alimento ejemplar¹³²".

Luego se ve un plano de una cruz quemándose frente a una iglesia, y otro plano del agua.

40. SEC. LOS ELEMENTOS. BILL VIOLA Y TARKOVSKI. 40.

Esos planos de las películas de VdO se ponen en relación con los de TARKOVSKI sobre los elementos: *Andrei Rubliov* (1966). Y en *El Espejo* (1975) se reúnen el agua y el fuego. Como en los planos de BILL VIOLA, *The crossing* (1996). Finalmente se muestra un plano de un surtidor tomado de *Granada 1968*.

¹³² VdO. *Introducción a Fuego en Castilla*. [Cinta magnética abierta]. AVdO.

Existe otro pasaje similar que muestra la relación de este "alimento" con la Eucaristía cristiana: "En Castilla una mujer dijo que: también anda el Señor entre los pucheros. De ellos también puede salir el vapor de agua de las nubes, y es que la idea eucarística de Cristo en la tierra no se separa de nuestro GENIO". (VdO. *Corporación del Fonema Hispánico*. [Documento mecanografiado]. Valencia, 1942. P. 4).

Ideas similares se pueden encontrar en las lecturas de VdO. Entre los libros de Teilhard de Chardin, por ejemplo, VdO subrayó esta frase: "En la nueva humanidad que hoy se engendra, el Verbo ha prolongado el acto sin fin de su nacimiento y por la virtud de su inmersión en el seno del Mundo, las aguas de la Materia, sin un escalofrío, se han llenado de vida. Nada ha temblado en apariencia bajo la inefable transformación. Y, sin embargo, misteriosa y realmente, al contacto de la Palabra, el *Universo, inmensa Hostia*, se ha hecho Carne. *Toda la materia está encarnada, Dios mío, por vuestra encarnación*" (CHARDIN, Teilhard de. "La misa sobre el Mundo". En: GRENET, Paul. *Teilhard de Chardin. Un evolucionista cristiano*. Madrid: Cid, 1962. P. 89).

NARRADOR (VO)

En esta predilección por los elementos VdO precede a otros autores, como Andrei Tarkovski o Bill Viola. Todos ellos reúnen en sus películas el agua y el fuego. Los tres se propusieron un cine trascendental¹³³.

41. SEC. AGUAESPEJO GRANADINO. PRESENTACIÓN

41.

Imágenes de un amanecer de *Aguaespejo Granadino* y los títulos "El que más da más tiene. Matemáticas de Dios"¹³⁴.

NARRADOR (VO)

"Tras una década de experimentación con el sonido, Val del Omar realiza un auto sacramental invisible¹³⁵ en el 51, con una

¹³³ Sobre este asunto Bill Viola afirma: "Todos aspiramos a tocar la eternidad." "Supongo que siempre he estado decidido a ver lo invisible, pero sin la utilización de efectos especiales. Muy pronto esta determinación me alejó de la electrónica y me impulsó hacia cosas como el agua, con sus propiedades transformadoras y reflectantes; hacia la cámara lenta, con su lenguaje de la imagen subjetivo". (BELTING, Hans & VIOLA, Bill. "Conversación" En: VVAA. *Bill Viola Las Pasiones*. Barcelona: Fundación La Caixa. 2004. P. 181. En ese mismo sentido Andrei Tarkovski afirma: "Una obra maestra es un juicio –en su validez absoluta- perfecto y pleno sobre la realidad, cuyo valor se mide por el grado en que consiga expresar la individualidad humana en relación con lo espiritual". "Una de las características más tristes de nuestro tiempo es, en mi opinión, el hecho de que hoy en día una persona corriente queda definitivamente separada de todo aquello que hace referencia a una reflexión sobre lo bello y lo eterno" (TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991. P. 66 y 67).

¹³⁴ Esta frase procede del padre Andrés Manjón, fundador de las escuelas del Ave María, dedicadas a la educación de los niños pobres. En uno de los libros conservados en la biblioteca de VdO se mencionan algunas máximas de este sacerdote: "Escribió en cierta ocasión: Las matemáticas de Dios son difíciles de comprender; he aquí sus teoremas: "El que más da, más tiene", "Viaja y camina sin sandalias y sin bolsa, y no pienses en qué has de comer, beber o vestir". ¿Quieres ser rico? Da mucho. ¿Deseas gozar y ser feliz? Acuérdate del pobre y socórrelo en sus necesidades." (Del libro conservado en su biblioteca de UN MAESTRO. *Apuntes para una biografía de D. Andrés Manjón*. Granada: Imprenta-Escuela del Ave María, 1924. P. 161).

¹³⁵ La obra, inaugurada en el 52 en el Instituto de Cultura Hispánica, estaba pensada para 14 focos sonoros como muestra el guión. Vid. VdO.

acústica esférica de 14 focos sonoros. Posteriormente retoma sus producciones cinematográficas en los 50. Realiza dos cortometrajes sobre los elementos de la naturaleza: Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla.

En el 54 termina el primero de ellos¹³⁶, filmado en la Alhambra. La película inaugura un nuevo género, denominado elemental, con el que se propuso la superación del documental, en favor de un cine de contenido explícitamente poético.

Se contempla el paso acelerado de las nubes con el parpadeo producido por los filtros polarizadores. Se escucha la banda sonora con la narración original.

NARRADOR BSO AGUAESPEJO (VO)

"Dios mío, pero qué ciegas son las criaturas si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos".

42. SEC. AGUAESPEJO GRANADINO. LA DIAFONÍA

42.

Se muestran imágenes de la noche con el filtro verde. Sonidos mezclados en la película original, nenúfares iluminados, paisaje, niña, hombre con sombra en la cara...

NARRADOR (VO)

La película inaugura el sistema de audición diafónica¹³⁷. La diafonía consistía en un

Mensaje de Granada. [Documento mecanografiado inédito]. Febrero de 1951. AVdO. Con esta obra sonora VdO se asocia a la tradición del auto sacramental del siglo de oro de la literatura española y concretamente a Calderón de la Barca, del que acostumbraba a leer sus autos sacramentales en una edición de 1940.

¹³⁶ Vid. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1994. P. 266. La obra se presentó en una sesión privada en el Instituto de Cultura Hispánica en 1955 como muestra la Revista Signo. Vid. ANÓNIMO. *Signo*. 5 marzo 1955. P. 11.

¹³⁷ El primer documento donde VdO se refirió a la diafonía fue VdO. *Plástica espectacular del sonido en los salones cinematográficos*. [Documento mecanografiado inédito]. 1941. AVdO. El mismo VdO lo patentó en 1944: VdO. *Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras*. España, Madrid, patente de invención nº 168.256, 1944-09-01. Un resumen del procedimiento en: VdO. "Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O.

choque de las distintas fuentes sonoras en el espectador. Frente al sonido estereofónico, caracterizado por un relieve espacial, la diafonía añadió otro relieve psicológico: las fuentes delanteras ofrecían el sonido objetivo observado en la pantalla y las fuentes traseras propiciaban un contrapunto o reacción psicológica en el público¹³⁸.

Un sistema sonoro netamente español". *Espectáculo*. Enero 1959, nº 131. P. 28.

¹³⁸ El efecto tiene un paralelismo muy grande con el Desbordamiento apanorámico de la imagen. De una parte la imagen objetiva en la pantalla y de otra las formas subjetivas desbordadas: "*Fóvea y extrafóvea quiere decir imagen que nos entra del exterior +/- imagen que la circunda y proviene del interior nuestro*". El sonido es igual. La pantalla aporta el sonido del mundo que nos ilustra la circunstancia que vivimos al tiempo que un segundo sonido a contracampo del foco frontal, a nuestras espaldas, actúa como si naciese en nuestra mente, conciencia, pensamiento, sentimiento". VdO. *Latido crea el ámbito...* S.f. P. 1.

Se trataba de una técnica de "reacción psicológica" en el público. Esto ha llevado a autores como RODRÍGUEZ TRANCHE, Tranche. (1995. P. 83) y GUBERN, Román. (2004. P. 61 y 62) a plantear la relación entre la diafonía y el concepto alemán de *Verfremdungseffekt* (extrañamiento o distanciamiento) acuñado por Bertolt Brecht en el campo del teatro. Val del Omar era consciente de la capacidad de coacción de la imagen proyectada, que podría terminar "por invadirnos y convirtiéndonos en seres pasivos, abiertos y dispuestos a admitir toda la información que nos echen". VdO. *Introducción a una nueva lengua*. 3 mayo 1967. En esta situación, la Diafonía debía proporcionar un segundo canal que registrara la reacción espontánea del público, incorporando "la voz del NOSOTROS". VdO. "Vivencia de apoyo mutuo", *Espectáculo*, nº 133. Marzo 1959. P. 24.

En este sentido, esta reacción del espectador tendría también que ver con el término ruso *ostranenie* (traducido indistintamente como desautomatización, extrañamiento o desfamiliarización de la percepción) expuesto por Viktor Sklovski, miembro destacado de la escuela de los formalistas rusos, en "El arte como procedimiento" (1917), ensayo publicado originalmente en *O teorii prozy*. Moscow, 1925. Según Sklovski, el arte era un medio para destruir el automatismo perceptivo; la imagen poética trataba de crear una visión renovada del objeto (como si lo viéramos por primera vez) en vez de facilitar su mero reconocimiento. Como también ha dicho Víctor Erlich parafraseando a Sklovski: "más que traducir lo extraño a términos familiares (como hace la imagen en la prosa), la imagen poética "convierte en extraño" lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado", (*El formalismo ruso*. Seix Barral: Barcelona, 1974. P. 252. Sklovski entendía que «para dar sensación de vida,

Imágenes del estanque de nenúfares, de las acequias, de las nubes y la luna llena acelerada.

NARRADOR (VO)

Al igual que Vertov se propuso mostrar "lo que el ojo no ve"¹³⁹, VdO trató de

para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado". ("El arte como procedimiento". En TODOROV, Tvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970. P. 60).

En este contexto, las ralentizaciones y aceleraciones, la Diafonía, la tactilVisión (constante en *Aguaespejo Granadino*, y *Fuego en Castilla*), o el Desbordamiento de la imagen, la Roto-traslación con espejos cóncavos y convexos, y la Óptica Biónica ciclo-tactil, podría explicarse en este sentido. Al igual que Sklovski VdO habla constantemente de la visión frente al reconocimiento: "Pues bien, los libros prácticamente no enseñan nada nuevo, lo más que en ellos se hace es reconocer porque no se a-prende lo que no se comprende" *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*, 1932. En cambio, "lo que el niño ve, descubre, desde que le dan a luz. Nada se reconoce, sólo se conoce en el principio, pero en verdad todos traemos por nuestra sangre una memoria dormida a la que hay que despertar". VdO. *¿A dónde me dirijo?*, [Documento manuscrito inédito]. 9 diciembre 1980. AVdO.

Por último, es interesante señalar que, según Sklovski, los recursos de desautomatización marcaba la diferencia entre el discurso práctico de la vida cotidiana y el discurso poético. En este sentido es significativo, el análisis de Víctor Erice sobre VdO: "el cine poseía para VdO dos vertientes: una, sagrada, alentada por los poetas, podía alentar el ascenso de los espectadores hacia la luz; la otra, profana, cultivada por una humanidad de autómatas, les reducía a permanecer en las tinieblas. Todo su esfuerzo por convertir la contemplación de una película en un acto transcendental estuvo sometido a las tensiones derivadas de esta dicotomía". (ERICE, Víctor. 1995. P. 112).

¹³⁹ VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor, 1974. P. 188. Así como Vertov, mediante el montaje cinematográfico, ofrecía una sucesión temporal invisible al ojo humano, VdO, por medio de sus técnicas de ralentización y acelerado, filtros polarizados, etc. pretendió registrar lo inconsciente y subliminal de la vida.

Esta fascinación por la imagen ralentizada, que muestra así aspectos inaccesibles al ojo humano, invisibles, fue frecuente en las primeras décadas del cine. Por ejemplo, en la sesión inaugural del Cine-club de la Residencia de Estudiantes, organizado por Luis Buñuel, se presentó una sección titulada

documentar lo invisible. Y lo invisible estaba en la entraña de lo cotidiano: en los rayos "ultravioletas e infrarrojos" ocultos a nuestro espectro visual. Y en el paso acelerado del tiempo. El ciclo del agua, los días y las noches¹⁴⁰.

44. SEC. AGUAESPEJO GRANADINO. EL SURTIDOR RALENTIZADO. 44.

Aparece un surtidor de agua.

NARRADOR BSO AGUAESPEJO (VO)

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo...

NARRADOR (VO)

Allí vemos el rostro invisible del agua suspendida, bailando la siguiiriya¹⁴¹ de la

"Cinematógrafo de lo invisible", con imágenes ralentizadas de "movimientos ultrarrápidos imperceptibles para el ojo, recogidos por M. Luicen Bull, subdirector del Instituto Marey" (GUBERN, Román. 1999. P. 262).

Walter Benjamin, ("Pequeña historia de la fotografía" (1931). En: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004. P. 28), hablaba de "inconsciente óptico", paralelo al "inconsciente pulsional" de Freud. Con esto se refería a la capacidad de la cámara de captar elementos que escapan a la vista humana, que se registran automáticamente en la película independientemente de la voluntad de su autor. Aquí residiría una de las grandes novedades de la imagen fotográfica y cinematográfica: en la capacidad de mostrar lo invisible.

¹⁴⁰ "¿Cómo puede calificarse *Fuego en Castilla*? Como el complemento ascético castellano, al film meca-místico andaluz anterior titulado *Aguaespejo Granadino*. Muy por encima de la consideración de films experimentales, estas dos cintas inauguran un nuevo género: el elemental. El agua en uno y el fuego en el otro, protagonizando el tiempo exterior y el tiempo interior respectivamente, en su natural fricción y diferencia, hacen aletear a nuestra gran potencia: el misterio. (...) Y he aquí las estampas de éxtasis dinámico que pueden acompañar a un manual breve de ejercicios de ir para arriba. El agua, el fuego y el hombre." (VdO. *Introducción a Fuego en Castilla*. C.1960 [Cinta magnética abierta]. AVdO). Sobre la interpretación del ciclo temporal en VdO: VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. Val del Omar. "Poeta del cine". *Ínsula*. Madrid, marzo 1962, nº 184. P. 14.

Es interesante observar que esta cinta, locutada por el propio VdO en los 60 para la Dirección General de Cinematografía, ofrece extensa explicación de sus dos elementales como un bíptico interrelacionado.

¹⁴¹ La cultura de la sangre tiene relación con el cante jondo. Manuel de Falla y Federico García Lorca habían organizado en Granada, en 1922, un

vida: "de abajo arriba y de dentro afuera"¹⁴².

Planos ralentizados del surtidor, pero ésta vez intercalados con los de un niño bailando mientras una mujer da palmas.

NARRADOR (VO)

Allí se condensa el tiempo y se detiene en el instante del surtidor.

Si Tarkovski esculpió trozos de tiempo, preservándolos de la corrupción al fijarlos en la película. VdO congeló el instante hasta hacerlo eterno. "La vida -decía- es sólo una explosión al ralenti, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante"¹⁴³.

Concurso de Cante Jondo. Este Concurso pretendía devolver al "cante jondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas", y consideraba la *siguiriya* como uno de los cantos en los que "más vivaz se mantiene el viejo espíritu". FALLA, Manuel de. "El cante jondo". En: *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. P. 121-147. Publicado anónimamente por Falla con motivo de la celebración del Primer Concurso de Cante Jondo, organizado por el Centro Artístico de Granada. Corpus Christi. 13 y 14 de junio de 1922. VdO estaba en Granada en estas fechas, así que cabría preguntarse si asistió. En cualquier caso, es difícil considerar casual que la primera obra madura de VdO, *Aguaespejo Granadino*, llevara como subtítulo precisamente *La gran Siguiriya*. Él mismo escribió que la película debía hacer "plástica la gran seguiriya de la vida, que bailan las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo". VdO. *El hombre está en una jaula*, [documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

¹⁴² VdO. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema". *VdO sin fin*. P. 73. También dijo del surtidor: "es el espejo de la vida del hombre" (Anteo. "España ha presentado importantes innovaciones técnicas en la reunión de la Unesco". *Diario España*. Tanger, nº 6.052. Sábado 1-10-1955. Reproducido en *VdO sin fin*. P. 115).

¹⁴³ VdO. "Tres escritos de Val del Omar". *Índice de artes y letras*. Madrid, Junio/Julio 1961, nº 150-151. *VdO sin fin*. P. 219). Sobre el "eterno instante" o "instante perpetuado" existe un paralelismo con Tarkovski que consideraba que "el hombre por primera vez en la historia del arte y la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo

45. SEC. AGUAESPEJO GRANADINO. EXPERIENCIA DEL TIEMPO. 45.

Se observa un retrato de VdO y unos planos finales de *Aguaespejo Granadino* con el cielo abierto.

NARRADOR (VO)

El hombre que filmó el tiempo dejó escrito el origen místico de su inclinación: "A los 20 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! (...) Más de medio siglo crucé pidiéndole", "que me descubriera su presencia, aunque me matara su hermosura". "Sólo al cruzar por los años palpé su existencia (...) Mi Dios es, el firme Firmamento, el mundo asiento de todos los temblores que hacen danzar al Universo. Mi Dios es el Tiempo." ¹⁴⁴

prolongado (en teoría, incluso eternamente)" (TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991. P. 83).

Tal como afirma Manuel Villegas VdO buscó "la eternización de un instante vital" (VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. Marzo de 1962, P. 14). "El cine nos aportó la gran cosa de retener aquellos movimientos realizados en un tiempo y emitidos en otro tiempo diferente. (...) El vídeo, que no hace otra cosa que facilitar tal aportación, convirtiéndola en cotidiana, popular y masiva, es sin duda alguna nuestro más completo y verídico espejo casero. (...) Al establecer esas dos actividades en tiempos diferentes –decía VdO-, al abrirnos en el Tiempo, permite que nuestro enjuiciamiento sea estéreo, alcance relieve, palpite entre estos dos estados de ánimo nunca coincidentes". (VdO. *Sobre el video*. [Documento manuscrito inédito de 7 páginas]. S.f. P. 1 y 2).

¹⁴⁴ VdO. *Idea Clave*. [Documento manuscrito]. C. 1975. AVdO. P. 1 y 2. VdO se está refiriendo a una experiencia mística que experimentó en las Alpujarras granadinas durante un retiro de meditación sobre la energía. Sobre esta experiencia mística y su desarrollo Vid. GUBERN, Román. 2004. P 13 y 14.

VdO buscó esa presencia (forma y figura) divina en el acontecer del cinema, con un realismo palpable, de ahí la afirmación ya citada: "lo extraordinario está en la entraña de lo cotidiano". Su apuesta por un cine imaginero, "realista y místico" es una confirmación de esta tesis.

Sin embargo, en ese mismo texto de los años 70, afirma: "un Dios callado Tiempo eterno transparente, sin materia ni figura, sin color ni sabor ni confín. De tan próximo impalpable. De tan absoluto, invisible". Y luego dice "sentí en el vacío" y "(me resuena Unamuno: "Déjame sólo y solitario a solas con mi Dios... en el Desierto".)" VdO. "Idea Clave". C. 1975. P. 1 y 2.

46. SEC. AGUAESPEJO GRANADINO. EL SURTIDOR DETENIDO 46.

Más planos del agua del surtidor detenido, con el sonido BSO de la película de un sumidero.

NARRADOR (VO)

Pero en el surtidor se invierten los códigos. Lo vemos elevarse hasta quedar suspendido, en gravedad "cero", mientras escuchamos el sonido descendente del agua precipitándose por el sumidero¹⁴⁵. Quizá ésta

Esa inclinación aparentemente iconoclasta debe entenderse en la línea de San Juan de la Cruz. En el libro que VdO leyó de AZNAR José Camón. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1972. P. 3-4 dice: "En este despojamiento de toda vivencia terrenal, llega San Juan muchas veces en sus comentarios a un cierto iconoclastismo. He aquí una paráfrasis de la Llama: "Tampoco hay que temer en que la memoria vaya vacía de sus formas y figuras, pues Dios no tiene forma ni figura segura, va vacía de forma y figura y más acercándose a Dios; porque cuanto más se arrime a la imaginación, más se aleja de Dios y en más peligro va, pues que Dios, siendo como es incogitable, no cabe en la imaginación"¹⁴⁶. También coincide con el concepto de transparencia de Juan Ramón Jiménez (en el libro que VdO tenía de S. Juan de la Cruz, en su mesilla de noche, en la primera página tenía pegada una fotocopia del poema "Dios, la transparencia" de Juan Ramón Jiménez).

Esta afirmación se encuentra en diferentes formas: "Ese tiempo de los Universos es para mi la mejor cara de Dios". (VdO. "¿A donde me dirijo? 9 de diciembre de 1980. P. 4).

¹⁴⁵ Así lo afirmaba VdO (*Atracciones...* [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. P. 3): "Los agujeros negros son fontanas blancas según se las mire. En la soledad de la noche oscura está la luz eterna. El instante (para los mortales con reloj) es la cresta del éxtasis. La intuición de salir y ver y no ver, recordar el vislumbre como de flas".

En VdO. *Cara a los descreídos*. S.f. P. 6, hacía un comentario parecido sobre el surtidor y el sumidero: "La voz del agua se levanta intenta y retorna, habla en lo oscuro y tiene flecos de salpique claro, entra, retorna por la flauta oscura del sumidero. Surtidor cuerpo ascendente empuja al aire, con su alabanza empuja a la tierra de las cuevas hace los techos de la Alhambra. Cae a la taza de plata y escapa llorando por el sumidero, regresa a lo oscuro, vino por la sístole ausencia vacío melancolía sueños y palpable realidad".

Otro ejemplo de esa inversión la encontramos en el libro de GUTIERREZ, Alberto. *El libro de las estrellas*. Madrid: Galería Multitud, 1978. P. 69, que VdO tenía en su biblioteca. VdO subraya una cita de Rainer María Rilke, *Poemas franceses*: "Vistas por los ángeles, tal vez *las cimas de los árboles sean raíces que beben de los cielos*; y en el suelo, las profundas raíces de una haya les parezcan pináculos silenciosos. ¿Acaso no es para ellos la

fue la visión ampliada de la que hablaba VdO. El poeta del cinema, al invertir la mirada, veía en el agua descendiendo por el desagüe, un nuevo surtidor en ascensión.

47. SEC. GRAVEDAD CERO. RELACIÓN CON DALÍ, VIOLA, TARKOVSKI Y GAUDÍ. 47.

Se aprecia una fotografía de Dalí levitando; la imagen de un PARACAIDISTA en caída libre de un collage de VdO intercaladas con algunos planos documentales aparecidos en El Espejo de Tarkovski y la música sublime que sirve de banda sonora a la película. Seguidamente se ven y se escuchan unas imágenes de una levitación en Solaris: un plano de un candelabro levitando hacia una lámpara de cristales; imágenes de unas maquetas de alambres invertidos de GAUDÍ para la Colonia Güell con el sonido de los cristales del plano anterior.

NARRADOR (VO)

También Dalí se liberó de la gravedad, como se libera el cuerpo en caída libre, en este collage de VdO. La imagen nos trae a la memoria otras de Viola o Tarkovski¹⁴⁶.

VdO soñó con el estado de gracia en el espectáculo del cinema: "Yo entiendo como obligación del cinematógrafo -decía- el arrebatarse, el encantar, el enajenar, el liberar, unificar, fundir, el projimizar. (...) Y son las comunicaciones las que nos aproximan, nos aproximan. También he soñado con la continuación mental de aquel mandato: "Creced y multiplicaos por toda la tierra".

tierra transparente frente a un cielo macizo como un cuerpo?"

¹⁴⁶ Tanto VdO como Tarkovski o Bill Viola, desde concepciones de ritmo y montaje diversas se interesan por el estado de gravedad cero como manifestación de un tiempo fuera del tiempo, en un orden nuevo de levedad. Dice VdO: "Cuando se ama se está fuera del tiempo que discurre. Se está en el Tiempo, sin gravedad ni frontera". (VdO. *Clave mística a una bioelectrónica española*. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. P. 5).

En este sentido autores como Bill Viola han utilizan la ralentización o la suspensión de cuerpos en levedad con la finalidad de introducir la acción en un ritmo distinto del acontecer habitual. Así se consigue una atmósfera de sacralización del tiempo profano. La ralentización propicia la contemplación en términos parecidos a la pintura o la escultura, esto es: sobre un instante detenido, eterno.

Yo he oído después: “hasta que no haya más tierra, y seáis tantos o tan grandes, que estéis tan próximos, que no podáis vivir el uno sin el otro”. Esta contribución a la Unidad es el primer mandato, el primer deber del cinematógrafo. Este casi fisiológico servicio social que el cine presta, este cotidiano pan emotivo, debe servir al hombre de alimento que le aproveche y le levante, que le aúpe sobre su cuerpo¹⁴⁷, su día y su orden, enseñándole el gran motivo de este ardiente palpito vital¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Durante los primeros años de la década de los 40, VdO escribió el guión para realizar un documental sobre el vuelo sin motor, que llevaría por título *Trágame nube o Escuela de Ángeles*. [Documento mecanografiado inédito]. s.f. AVdO. En ese texto escribe: “el más noble afán del alma / es volar hasta su creador”.

Con esto, VdO volvía a plantear una vieja utopía de las vanguardias, aunque planteado en el contexto del vuelo místico: “volé tan alto tan alto / que le di a la caza alcance” (Texto de San Juan de la Cruz recogido en SALINAS, Pedro (ed.). 1936). Podría recordarse aquí como el escultor soviético Vladimir Tatlin se planteó la construcción del *Letatlin* (1929-1931), una especie de bicicleta aérea que buscaba “liberar al hombre de las limitaciones de la fuerza de la gravedad”. Su objetivo era –como explicó el mismo Tatlin–, “devolver al hombre la sensación de vuelo”; una sensación que “nos ha sido arrebatada por el vuelo mecánico. No sentimos el movimiento de nuestro cuerpo en el aire...”. Una descripción de este proyecto en LODDER, Cristina. 1988. P. 209-213.

Sobre este fenómeno es interesante señalar la conexión de VdO con el éxtasis en la pintura y literatura mística española. Una de las manifestaciones más acostumbradas es la levitación. VdO habló en innumerables ocasiones de la gravedad por ejemplo: “un mundo sin pies ni suelo, casi flotando en cero gravedad” (VdO. “Óptica Biónica Energética Ciclo-Táctil”). También: “La gravedad física palpable enjauló nuestra mente, cortó el vuelo a la idea..... y ya va siendo hora de que esta incipiente técnica nuclear, nos proporcione una amplia base física a nuestro pensamiento, nos aporte una lógica expansiva” (VdO. *Que estoy soñando y quiero hacer el bien*. 1952) y “DIOS MIO! Bautízanos con tu FUEGO. Ordénanos al OCIO. Convierte el TIEMPO en TENSIÓN hacia la UNIDAD. Danos una gravedad superior. Una lógica expansiva. Muéstranos la cuna de tu serenidad. VENGA A NOS EL TU REINO.” (VdO. *La Oración del cinematurgo*. [Documento mecanografiado inédito]. 1957. AVdO.)

Vid. WEIL, Simone. *La gravedad y la Gracia*. Madrid: Trotta, 2007. P. 53-55.

¹⁴⁸ VdO. *Meridiano de Color en España*. 1965.

NARRADOR (VO)

También la arquitectura de catenarias¹⁴⁹ de Gaudí fue una inversión de la gravedad, transformación del peso en levedad.

48. SEC. LA ETERNIDAD Y EL TIEMPO. RELACIÓN CON GAUDÍ. 48.

Se muestra el taller de vaciados con las figuras en levedad; planos de rostros de personas que giran 360 grados y los ensayos con espejos y fotografías periscópicas de Gaudí. Termina con un plano a través de una escalera hasta llegar a una calavera.

NARRADOR (VO)

Gaudí, como Dalí o VdO se propusieron un concepto ampliado de la mística realista¹⁵⁰. El taller de vaciados del natural en la Sagrada Familia fue el audaz intento de obtener un registro sin manos¹⁵¹, como lo era el registro automático que pretendía VdO.

¹⁴⁹ Gaudí realizó con la ayuda de Vicens Vilarrubias esta maqueta para la Iglesia de la Colonia Güell. Las plomadas que, por el peso, formaban las catenarias, al ser invertidas, mostraban una optimizada arquitectura de arcadas. Las fotografías fueron tomadas por el mismo Vilarrubias. Vid. VV.AA. *La visión artística y religiosa de Gaudí*. Barcelona: Aymá, 1971. P. 116.

¹⁵⁰ Ibid. P. 8. Dalí en el prólogo no duda en situar a Gaudí en esta tradición mística encarnada, por su "olor de santidad" y "el naturalismo decorativo en mutación", continuador de Lisistrato de Scione, que inventó el vaciado del natural en el siglo IV adC. Vid. PLINIO EL VIEJO . *Naturalis Historiae*. Libro XXXV. 153. Y dice: "afirmé que el último gran genio de la arquitectura se llamó Gaudí, cuyo nombre significa en catalán "gozar", lo mismo que Dalí significa "deseo". Y le expliqué que gozo y deseo son propios del catolicismo y del gótico mediterráneo reinventado y llevados al paroxismo por Gaudí". DALÍ, Salvador. "Prólogo" VV.AA. *La visión artística y religiosa de Gaudí*. Barcelona: Aymá, 1971. P 8.

¹⁵¹ André Bazin señaló que "habría que estudiar, sin embargo, la psicología de las artes plásticas menores, como por ejemplo las mascarillas mortuorias que presentan también un cierto automatismo en la reproducción. En este sentido podría considerarse la fotografía como un modelado, una huella del objeto por medio de la luz." (BAZIN, André. 2006. P. 27).

En este sentido afirma Dalí: "Gaudí utiliza todos los elementos sensibles, y, así, el empleo de elementos táctiles puede ponerse al lado, creo yo, de las experiencias llevadas a cabo por el Futurismo italiano, (...) Su cerebro siente muy bien la yema de los dedos". DALÍ, Salvador. "Prólogo". En: VV.AA. 1971. P. 6.

Existen muchas coincidencias entre Gaudí y VdO. Hay algo de eterno en la visión escultórica de *Aguaespejo Granadino* y en el cubismo luminoso¹⁵² de su Visión Táctil.

Como lo hay en la visión simultánea de los espejos periscópicos que desarrolló Gaudí: la eternidad..., la obsesión por el tiempo y la muerte..., y la tradición barroca del "memento mori".

49. SEC. FUEGO EN CASTILLA. INTRODUCCIÓN

49.

Plano con el intertítulo de: "Fuego en Castilla"
Planos del principio de *Fuego en Castilla* con el título de una frase de Lorca: "en España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas"¹⁵³.

NARRADOR (VO)

Esta interpretación conecta con el planteamiento valdelomariano: "hoy nuestra cultura entra y sale por la yema de los dedos". VdO. *El pueblo sabe lo mucho que se puede hacer con las uñas de los dedos*. S.f. P. 1. En esta obsesión por el registro táctil VdO se acerca a Dalí y Gaudí. Gaudí montó un taller de registros por contacto del natural, tanto fotográficos como a partir de vaciados. En la Sagrada Familia realizó un archivo de clichés de modelos y cuerpos de escayola.

¹⁵² "Cubisme Lumineux", texto explicativo que acompañaba al programa de mano en Cannes, 1961. AVdO. El "cubismo Luminoso", a diferencia del de Picasso que era visual, propuso una iluminación intermitente desde distintos puntos. Al igual que Picasso pretendía una visión más realista, una omnicomprensión de la realidad desde sus distintos puntos de vista (como reacción a la ilusión de la perspectiva clásica), VdO se propuso ofrecer una visión en tres dimensiones frente a la planitud de la perspectiva monofocal. Y así hacer palpable el volumen. En ambos casos se llevó a cabo un proceso de extrañamiento o desautomatización (vid. supra. nº 138) para alcanzar una mayor conciencia de la realidad en el espectador. VdO habló de esa Visión Táctil como una "Super-natural visión". Esta superior visión del objeto en volumen, se relaciona con el intento de omnicomprensión periscópica presente en los estudios de espejos fotografiados por Gaudí. En el taller de la Sagrada Familia realizó una estructura de espejos periscópicos para fotografiar a sus modelos y poderlos ver de forma simultánea desde innumerables puntos de vista.

¹⁵³ La cita es una variante del texto de Lorca: "En todos los países la muerte es un fin. Llega y descubre las cortinas. En España no. En España se levantan". (GARCÍA LORCA. 1966. P. 115).

En 1959 VdO concluye *Fuego en Castilla*¹⁵⁴, por la que obtiene la mención técnica del Festival de Cannes en 1961. Se trata de su segundo elemental, planteado como un viaje ascético a través del fuego. La obra es introducida por una cita adaptada de la teoría del duende de Lorca.

50. SEC. FUEGO EN CASTILLA. EXPULSIÓN AL TIEMPO 50.

Luego se muestra con una sucesión de planos el retablo en relieve de la expulsión del paraíso que se encuentra en la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Se escucha una voz de la película original.

BSO FUEGO EN CASTILLA (VO)
Alégrate... de poder ser... Dios.

NARRADOR (VO)
Todo comienza con la expulsión del Paraíso.
El demonio tienta y la pareja es arrojada al tiempo en una secuencia vertiginosa.

Se superpone a la banda sonora de *Fuego en Castilla* una grabación sonora del archivo de VdO en la que describe la expulsión del Paraíso.

VdO (VO)
"Primera caída voluntaria. Pese en vosotros, pese en vuestros hijos, pese el fruto prohibido, el alimento innecesario, la energía estéril. Comiendo, comenzaron a pesar y a caminar con pesadumbre."¹⁵⁵

51. SEC. FUEGO EN CASTILLA. EL TIEMPO DEL ÉXTASIS 51.

La secuencia de *Fuego en Castilla* termina con la calma de un paisaje de cielo y nubes.

¹⁵⁴ Vid. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 275.

¹⁵⁵ Vicente Escudero. *Zapateado*. S.f. [Cinta magnética abierta]. AVdO. Estas palabras locutadas por VdO son unos fragmentos de su Auto Sacramental Invisible, realizado en el 51 y presentado en el Instituto de Cultura Hispánica en el 52.

NARRADOR (VO)

Frente al tiempo del reloj el tiempo del éxtasis¹⁵⁶. Y para acceder al éxtasis la luz del fuego meca-místico.

52. SEC. FUEGO EN CASTILLA. EL FUEGO MECAMÍSTICO

52.

Después se exponen unos planos de las esculturas de Valladolid iluminados por la Visión Tactil mientras se escucha otra locución de VdO titulada *Introducción a Fuego en Castilla*.

NARRADOR (VO)

El propio VdO lo dejó explicado en una grabación sonora de los años 60.

VdO (VO)

“En esta hora general de indecibles aceleraciones térmicas y de adiestramiento de los hombres para salir de su jaula terrena, la meta-mística¹⁵⁷ española aporta este elemental poético sobre la fuerza de

¹⁵⁶ VdO se refirió en muchas ocasiones al “Tiempo” con mayúsculas frente “al tiempo del reloj”: “Granada un bebedero de temblores, un lugar que nos limpia las puertas de la percepción. Para que esto ocurra el humanoide actual, ante todo, ha de desprenderse de su personal reloj y tirarlo al agua, ha de entregarse al tiempo que no transcurre, al que soporta el temblor de las galaxias, a la Cohesión Amor que todo lo mantiene” (VdO. *Granada...* [Documento manuscrito inédito]. Madrid, s.f. AVdO. P. 4).

Sin embargo llegados a un punto, el acceso al Tiempo necesitaba de algo más: “Los 5 sentidos no perciben claramente el *Tiempo*; ni tan siquiera el tan manoseado *espacio-tiempo*. Sólo por *cultura de sangre* se presiente y se intuye.” (VdO. *El espacio-tiempo como Unidad*. [Documento manuscrito inédito]. s.f. AVdO. P. 3).

¹⁵⁷ La meta-mística aparece en *Las Misiones Pedagógicas y el cine*. [Documento mecanografiado inédito]. (Una conferencia radiada de 1934). AVdO. En esta ocasión, VdO afirmaba que él entendía la vida “*como acción meta-mística, una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y con las manos*”. En otros lugares especificó que quería decir con esta visión general. En: *El hombre está en una jaula*. [Documento mecanografiado]. s.f. AVdO, uno de los textos que formaba parte de la documentación de *Aguaespejo Granadino*, repitió literalmente esta frase, para añadir que este “bajar del éxtasis” suponía una actitud “teresiana”, de “un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad”.

la gravedad. Ésta es la constante plástica de una maldición de la que el hombre sólo se libera ardiendo. Y he aquí las estampas de éxtasis dinámico que pueden acompañar a un manual breve de ejercicios de ir para arriba. El agua, el fuego y el hombre”¹⁵⁸.

NARRADOR (VO)

Si en *Aguaespejo Granadino* VdO trató de hacer visible lo invisible, en *Fuego en Castilla* dio un paso más en el realismo hasta hacerlo palpable por medio de la luz táctil¹⁵⁹. Como el cine aceptaba la ilusión de la perspectiva monofocal propia del renacimiento VdO pretendió escapar del reduccionismo. La percepción era mucho más compleja: era tridimensional y plurisensorial¹⁶⁰. Pero como no podía imitar

¹⁵⁸ VdO. *Introducción a Fuego en Castilla*. C.1960. [Cinta magnética abierta]. AVdO.

¹⁵⁹ VdO entendía que esta nueva visión, la iluminación proyectada sobre los objetos funcionaría como unos “pinces palpantes”, unos “dedos sensibles a las superficies que palpan”, capaces de expresar esa “sensibilidad reactiva” (del mismo modo que en la Diafonía). “Si el sonido era vibración, yo he abierto esa vibración hasta hacerla plástica. Si la luz era vibración, yo trato de abrirla hasta hacerla palpable.” Citado en el artículo de José López Clemente (“Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.T.E.C”. P. 22).

¹⁶⁰ Para ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte* (1932). Barcelona: Paidós, 1990. P. 19-35, el cine era distinto de la realidad por su carácter bidimensional, en blanco y negro, y por su pura visualidad (que hacía abstracción del olfato, el tacto y los otros sentidos). Para Arnheim, aquí radicaba la posibilidad de que el cine llegara a ser arte.

VdO entendía la percepción como tridimensional y sinestésica. En el espectáculo del cine se debería producir la integración de los sentidos en el éxtasis contemplativo. Sobre esto Vid. EINSESTIEN Sergei. *El Sentido del Cine*. Buenos Aires: La reja, 1958. P 57-83. VdO conocía este libro y utilizó textos del capítulo “La sincronización de los sentidos” para la presentación de *Fuego en Castilla* en Cannes.

Así se planteó un proyecto de superación de la perspectiva renacentista culminado en el cine, con el fin de realizar una experiencia más realista. Se trataría de penetrar por la ventana de representación para entrar a palpar (visión táctil), oler y gustar y de desbordar el marco de la ventana (desbordamiento apanorámico de la imagen), para eliminar las barreras de la representación. Pero es importante entender que, el realismo del documento

el relieve de la visión binocular humana lo intentó crear mediante la iluminación pulsatoria, anticipándose al fenómeno de la luz estroboscópica popularizada en la psicodelia de los 70.

53. SEC. EL FUEGO MECAMÍSTICO EN OTRAS OBRAS

53.

Imágenes de una cúpula de la Alhambra, esculturas y rostros iluminados de forma intermitente.

Seguidamente las fotografías de las Misiones Pedagógicas y más imágenes de *Fuego en Castilla*.

NARRADOR (VO)

VdO definió la nueva visión tridimensional como una súper-natural visión¹⁶¹, en tanto que estaba provocada por la luz palpitante el fuego meca-místico. Como la llama de amor vivo de San Juan de la Cruz, la iluminación táctil quemaba las retinas de los espectadores, fundiéndolos en la Unidad.

La obra de VdO está llena de los rostros iluminados de forma intermitente, como

automático, en VdO, se sometió a técnicas de distorsión, extrañamiento o desautomatización de esa perspectiva monofocal, tal como hemos indicado, con el fin de incentivar la participación activa del espectador.

En la Rusia soviética Pavel Florenski planteó una crítica a la perspectiva renacentista, basada en la abstracción de un punto de vista monocular fijo – frente a la visión bifocal humana-, carente de “recuerdos o esfuerzos espirituales”, y que prescindía del *espacio fisiológico*: del “espacio táctil, auditivo, olfativo, gustativo, etc. *espacio* al carácter móvil y binocular humano. El objetivo de las críticas de Florenski era demostrar que la perspectiva de tradición renacentista no era más que una “forma simbólica”, tan legítima como la “perspectiva invertida” de los iconos rusos que él defendía. Vid. FLORENSKI, Pavel. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005. P. 92-96.

¹⁶¹ “La Visión Táctil ha de producirse como consecuencia de una supernatural visión. Esta supervisión ha de provenir de una nueva iluminación pulsatoria” VdO. “Teoría de la visión táctil”. *Sin fin*. P. 120.

Así, por su origen sobrenatural y una peculiar intención naturalista (volumétrica, palpable) la llamó súper-natural visión. Un naturalismo alcanzado como consecuencia de una fuente sobrenatural: la luz pulsatoria entendida como llama de amor vivo.

ilumina la llama de fuego o la lámpara del proyector cinematográfico. La misma iluminación que descubrió en las misiones y culminó en *Fuego en Castilla*, en un intento sin precedentes de renovación del género imaginero.

54. SEC. EL FUEGO MECAMÍSTICO EN SAN JUAN DE LA CRUZ 54.

Se muestran algunas páginas del libro de su mesilla de noche, una antología de San Juan de la Cruz realizada por Salinas.

NARRADOR (VO)

En su mesilla de noche VdO tenía una antología de San Juan de la Cruz realizada por Pedro Salinas¹⁶². En el interior, quizá pensando en el proyector cinematográfico, llama la atención sobre las lámparas de fuego. Y en el prólogo subraya en rojo: "pura llama en la que se logra la unidad poética absoluta"¹⁶³.

55. SEC. EL ELEMENTAL INCONCLUSO: DE BARRO.

55.

Una fotografía de VdO. De nuevo se puede escuchar una locución con la voz de VdO sobre un retrato en primer plano de una chica en las misiones. Seguidamente se muestran unos planos del ojo divino y una mano tocando una columna.

VDO (VO)

"Qué mayor espectáculo y fuga que esta de asomarnos un poco por encima de la tapia de los días que nos cercan, y sentirnos sumergidos en la omnipotencia. Hay que

¹⁶² SALINAS, Pedro (ed.). 1936.

¹⁶³ Como hemos visto, esa purificación se obraba "por el Fuego que nos reintegra a la Unidad. Al hombre hay que alumbrarle con la temperatura." "Ficha artística de Fuego en Castilla" VdO sin fin. P. 211. VdO consideró el estado del místico situado "en un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad. Una conciencia de palpitación en este valle de las diferencias donde ha de desvivirse el hombre para alcanzar la Unidad primera". (*Poética del tema*. [Documento mecanografiado inédito]. s.f. AVdO. Uno de los escritos breves dedicados a explicar *Aguaespejo Granadino*).

enseñar a mirar de frente a Dios, a través de lo elemental”¹⁶⁴

Planos de las manos haciendo contacto, el ojo divino, el ojo humano y la rana.

NARRADOR (VO)

Durante los primeros años de los 60, VdO comenzó el rodaje de un tercer elemental sobre el barro, en Galicia, que nunca llegó a concluir. Entre los planos filmados, como en el libro de Vavilov, aparecen los rayos solares extendiendo sus dedos hasta hacer contacto con la criatura.

Pero el ojo-sol, como el cinematógrafo, era rayo de luz incandescente y ojo omnisciente contemplando el misterio.

56. SEC. PELÍCULA DE BARRO: LA INCOMUNICACIÓN.

56.

Termina el capítulo con un retrato de VdO de los años 70 y la declaración sobre la película de Galicia grabada en la misma década.

NARRADOR (VO)

El propio VdO, embarcado en este proyecto desde el verano del 61, explicó en una grabación sonora su incapacidad de comunicación.

VdO (VO)

“Cuando yo he terminado la cinta de Galicia, no la terminaba, no podía terminarla porque la cinta de Galicia es puramente trágica, es una afirmación negativa, incapaz de comunicarse”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ VdO. *Introducción a Fuego en Castilla*. C. 1960. [Cinta magnética abierta]. AVdO.

¹⁶⁵ VdO. *Poesía mami* (cara B). [Grabación sonora inédita en cinta casete]. Locución de VdO. C. 1973. AVdO.

Esta declaración muestra el primer intento frustrado de concluir la película. En un segundo momento, al final de su vida intentó acabarla, sin conseguirlo.

La obra fue montada por Javier Codesal después de morir VdO, con el título *Acariño Galaico (De barro)*, 1995. Como el propio Codesal ha dejado escrito “el estudio realizado nos indicó que VdO había llevado el proceso de la película hasta un extremo bastante avanzado. Teníamos otra opción: conducir los materiales a ese extremo, aun sabiendo perfectamente que la

INTERTÍTULO: CAPÍTULO V. LABORATORIO PLAT

57. SEC. EL PLAT. ANTECEDENTES.

57.

Plano del Laboratorio PLAT acelerado con movimiento de luces del sol que entra por la ventana, se intercalan con las grabaciones de VdO de las nubes pasando aceleradas. Una fotografías de VdO en algunos de sus laboratorios, en los años 50. Y otras de los 60 en Escuela Oficial de Cinematografía. Después aparece la foto de Oteiza, mientras se escucha al narrador citando unas declaraciones del escultor sobre VdO. Otras fotografías y contactos del estado de este laboratorio años más tarde, con los objetos que había donado a la Escuela, abandonados entre un cúmulo de despojos.

NARRADOR (VO)

En la década de los 70 VdO instaló un nuevo y definitivo laboratorio denominado PLAT (acrónimo de Picto-Lumínica-Audio-Táctil). Allí reunió muchas de las técnicas y procesos de producción desarrollados durante los 50 y 60 en anteriores laboratorios¹⁶⁶. Es el caso del que montó en la Escuela Oficial de Cinematografía, planteado con la ilusión del alquimista que pretendía reunir mística y tecnología en la era de las comunicaciones. Un intento que, como en tantas ocasiones, acabó en la indiferencia institucional, incapaz de aceptar el alcance poético de sus desarrollos técnicos.

película no había sido finalizada por su autor y, en consecuencia, tampoco lo estaría por nosotros. Esto elegimos". ("Sin salir del jardín. A propósito de *Acariño Galaico*", en VVAA. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. 1996). Sin embargo la obra se suele presentar como un cortometraje acabado, dentro de un tríptico de obras cerradas, junto con *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*.

¹⁶⁶ Sobre las distintas sedes de sus laboratorios Vid. RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 1995. P. 193 y 194. VdO montó la Sección de Investigaciones y Experiencias Audiovisuales en un sótano de la Escuela Oficial de Cine, en el 63, como se deduce de las notas internas de la Escuela Oficial de Cine, conservadas en el Archivo de Filmoteca Española y en el AVdO, Madrid.

Jorge Oteiza lo describió como "a un hombre tenaz y solitario (...), extraordinario técnico cinematográfico, inventor de procedimientos de sonido, pedagogo y enorme artista (...) Me produjo una enorme tristeza encontrar a este sabio hombre, proyectando todavía, dando explicaciones todavía... Interrumpí mis gestiones y salí casi avergonzado de mi mismo, pensando de mí con rabia: ¡quién nos habrá hecho de este modo absurdo!"¹⁶⁷.

58. SEC. EL PLAT. ENTORNO

58.

Imágenes de la "truca" y el PLAT. Retrato de VdO en la recogida del Premio Especial del Sindicato de Cinematografía por la película *Fuego en Castilla*. Aparece VdO con un diploma en las manos. El diploma está mostrado para la foto boca abajo.¹⁶⁸ Imágenes en Súper 8 de las seguidoras, de Mario y VdO en un Jip descapotable.

NARRADOR (VO)

En el PLAT VdO trabajó al margen de una industria cinematográfica y cultural, en la que sólo puntualmente había conseguido introducir sus propuestas. Exhausto de una batalla que durante décadas resultó estéril, montó un último laboratorio, rodeado de unas pocas seguidoras y de otros amigos con los que compartía sus inquietudes. Allí instaló, tras la muerte de su mujer M^a Luisa, una celda dormitorio en la que vivió como un profeta, apartado de la ciudad sobre la que había proyectado su utopía.

¹⁶⁷ OTEIZA, Jorge de. *Quosque tandem... (Ensayo de interpretación estética del alma vasca)*. 2ª edición. San Sebastián: Ed. Txertoa, 1971. El libro de Oteiza no tiene paginación. La referencia a VdO está al final de *Quosque...*, en el "Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo", voz "Educación estética".

¹⁶⁸ Las imágenes corresponden a la entrega de premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, por *Fuego en Castilla*, en 1961. VdO escribió en la parte de atrás de la fotografía: "hasta aquí llegué / como espeleólogo tonto ¡Dios mío! / y se extrañaron de que pusiera boca abajo / el diploma". Vid. *VdO sin fin*. P. 192-193.

59. SEC. EL PLAT. SENTIDO POÉTICO DE LA TÉCNICA. 59.

El primer plano de VdO tomado de una fotografía, nos introduce en una grabación sonora de VdO sobre la condición del poeta. Las imágenes que acompañan esa grabación son filmaciones aceleradas o ralentizadas por el propio VdO: puesta de luna y soles acelerada, cantaores, turistas, rebaños de ovejas y chimenea, tres retratos de sus dos hijas, tres retratos de gitanas, imágenes del PLAT y cinco fotos de su hija M^a José y otra con la dedicatoria escrita "la realizadora".

NARRADOR (VO)

Gracias a las grabaciones domésticas de sus conversaciones con M^a Luisa podemos acercarnos al sentido de su visión poética.

VdO (VO)

"Creo que he tenido adivinaciones poéticas muy puras precisamente por no tener cultura. Que eso, al mismo tiempo, me ha dado grandes tropiezos, hasta el extremo de que nadie me ha entendido. Que he estado nadando contra corriente. Que mi lógica no tenía nada que ver con la lógica de los que me rodeaban. Que, ¿qué era más mala o más buena? Yo creo que el mundo lo hacen precisamente los poetas. Que al fin y al cabo no son más que unos seres como otros cualquiera, más dotados de un..., o menos dotados, o más originales, o más...

MARIA LUISA SANTOS (VO)

¡O más distorsionados!

VdO (VO)

O más distorsionados..., pues ¡naturalmente!, más distorsionados. Eso es, ¡anormales!, para el resto de la manada pues es la oveja que se queda más atrancada, más atrás, o que se desvía a la derecha o a la izquierda por algo y que en vez de ser oveja es oveja-perro. Le han dado una mezcla de oveja-perro o de oveja-elefante. Eso es. Desde luego el poeta, o el espíritu poético, que todos, que todos, llevamos encima, unas [veces] nos lo matan a los 5 años, otros nos lo matan a los 20, otros no nos lo matan. Y hasta el último momento el hombre sufre, pero sufre eso: la soledad. Que es lo único que realmente se

sufre, la soledad. Es el mayor dolor -creo- del hombre, la soledad. No hay nada más grave que eso. Y al mismo tiempo tiene que hacerse a ello.

Porque el hecho de que los sesos estén debajo de un cráneo, que ya no puede conformarse de otra forma, que tenga unos ojos, que tenga una sangre, que le han dado a luz en un sitio, todo eso es la definición de la persona, el recinto de la persona, la cárcel de la persona. La persona es eso. ¡Tremendo! En este caso: el medio, ese, es el mensaje. O sea, parece mentira pero llega a darse el caso hasta en la misma persona, que el medio es el mensaje, o sea, el medio que es eso: sangre, circunstancias, tal, tal, tal, tal, hacen la persona¹⁶⁹.

60. SEC. EL PLAT. MARI CARMEN.

60.

Se ven unos vídeos grabados en Súper 8 domésticos con un retrato de VdO, retratos de MARI CARMEN y escenas de sus viajes, mientras se escucha la declaración de amor de VdO a Mari Carmen grabada en cinta casete magnética con el homenaje pop final encontrado. Al terminar la declaración se escucha la música de ABBA, Chiquitita, mientras seguimos viendo los Súper 8.

NARRADOR (VO)

Se conservan escenas llenas de ternura de Mari Carmen, la compañera con la que compartió una segunda juventud tras la muerte de M^a Luisa y pequeñas películas domésticas de sus viajes, grabadas en Súper 8 y montadas como explosión de instantes. En una de esas cintas de los últimos años dejó grabada su declaración.

VDO (VO)

"Un ruego te hago y espero lo atiendas. Antes de proyectar salidas proponte contestarme esta novela. Quizás así, comprometida a pensar sobre lo que a los dos nos afecta descubras alguna luz que nos permita no destrozarnos deprisa el gran

¹⁶⁹ VdO. *Papá a mamá.* (cara B). Sobre el poeta. [Grabación sonora inédita en cinta casete]. Locución de VdO. AVdO.

milagro de nuestro encuentro, llamado a ser la historia más romántica de finales de este siglo que vivimos, aunque ahora te burles de tal estimación. Tú eres la que me miraste y un día al lado de mi nieto me viste joven. No te equivocaste, créeme. Ayúdame a la última etapa de la cinta, quiero llevarla a Moscú en el otoño. El mundo, creo que un día, descubrirá en ti el gran motivo de esa erótica celeste¹⁷⁰. Escíbeme mucho, quiero verte, eres mi vida”¹⁷¹.

61. SEC. EL PLAT. UN FRAGMENTOS INTERDISCIPLINARES. 61.

Se muestran más planos de máquinas del laboratorio PLAT, dos de maniqués en el laboratorio. Imágenes del busto de Séneca en el PLAT con proyección de imágenes y un póster colgado sobre la pared del PLAT, con el primerísimo plano de un ojo.

NARRADOR (VO)

En el PLAT, se puso de manifiesto un complejo laboratorio en proceso, compuesto por una multitud de fragmentos interdisciplinarios¹⁷²: un collage, en el que unas máquinas y sistemas audiovisuales se desmontaban para generar los siguientes y las mismas imágenes y sonidos volvían a

¹⁷⁰ El término “erótica celeste”, que dio título a una recopilación de poemas póstumos *Tientos de erótica celeste*, es subrayado por VdO en un recorte de prensa de GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. “Mística y Libertad”. ABC. Madrid. Domingo 18 de enero de 1981. Madrid: Prensa Española, 1903-. El término es aplicado a Santa Teresa de Jesús por Américo Castro. VdO debió tomar la expresión de este artículo. También tomó la fotografía aparecida junto al texto, en la que se reproduce la conocida escultura de Bernini sobre la Santa, para componer el collage dedicado a Santa Teresa: “DOCTORA”.

¹⁷¹ VdO. *VdO a Carmen* (Cara B). [Grabación sonora inédita en cinta casete]. Locución de VdO. AVdO.

¹⁷² A este respecto VdO escribe en un texto manuscrito de los años 60 “En el Laboratorio Audiovisual *de raíz poética* puede prosperar la compenetración. Puede florecer y cristalizar *la espontánea interdisciplina* que permita sin tropiezos marchar hacia la Unidad de Percepción Táctil. *Se marcha a la integración de todas las artes y sus técnicas en un espectáculo total*” (VdO. “Lo audiovisual”. En: *Sin fin*. P.170).

registrarse de forma recurrente,
componiendo un cuerpo de variaciones sobre
los mismos temas.

Aparecen unos planos en Súper 8 filmados de la TV y del láser. Imágenes del surtidor con filtros rojos, tomadas de *Granada 1968*. Un fragmento de *Variaciones sobre una granada*. Otros Súper 8 de un niño oriental intercalado con fotografías del láser.

NARRADOR (VO)

Allí se grabaron las secuencias de imágenes televisivas, "el gran estirón sensorial - como dejó escrito- del yo hacia mi prójimo"¹⁷³. El baile del láser¹⁷⁴ invisible, en gravedad cero, junto al del surtidor. Las superposiciones de imágenes sobre objetos; las naturalezas muertas y los niños repletos de vida.

62. SEC. EL PLAT. LA BIBLIOTECA Y ARCHIVOS.

62.

Biblioteca del PLAT, con Logotipo de la Diafonía y Homenaje a Falla.

NARRADOR (VO)

Allí encontramos su biblioteca personal, con los libros subrayados y anotados, de

¹⁷³ La cita completa es: "En este gran proceso humano, a nuestros contemporáneos concretamente les toca vivir el instante del descubrimiento y aplicación de la mecánica automática y electrónica: El instante de la explosión electrónica de las comunicaciones humanas, el instante del gran estirón sensorial *del yo hacia mi prójimo*". VdO. *Meca-mística*. 1959. P.1 y 2. Es importante señalar que VdO denominaba al cinematógrafo la "mecánica automática" y a la TV "la mecánica electrónica".

¹⁷⁴ VdO descubrió en el láser un reencuentro con las entrañas y "la cultura de sangre" como se pone de manifiesto en el texto *Lorca-láser*. Por eso, en otro documento afirma: "el láser no retrata superficies y caras sino la dinámica de la entraña. Puede ser nuestra gran plástica para un lenguaje de fondo". (*Pequeña estrategia Enosa en Africa (Libia)*). [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO. P. 3. "Crear la atención hacia la imagen (no figurativa y no abstracta) producida por la espontánea cohesión molecular, -después de experimentar con cuatro equipos láser desde 1971 a 1977-, tan propicia para la permanente fluencia. Ideal caligrafía lumínica unificante de nuestros místicos con el mundo árabe y oriental." (VdO. *35 pasos de la trayectoria de un hombre de fe empeñado en traer futuro a nuestro presente*. S.f. AVdO. P. 5-6).

autores como McLuhan¹⁷⁵ o Teilhard de Chardin. Y el homenaje a Manuel de Falla, su admirado vecino de la Alhambra, al que acostumbraba a visitar durante los años 20¹⁷⁶.

63. SEC. EL PLAT. LA TRUCA.

63.

Se ven unas imágenes de la Truca en el PLAT con una simulación de su funcionamiento.

¹⁷⁵ Sobre su relación con McLuhan VdO escribe: “En 1955 lo pude apreciar por el gran interés que me mostró el Director de la Enciclopedia Británica Film durante la convención mundial de expertos de Cine-TV de la UNESCO en Tánger, de donde el canadiense Herbert Marshall McLuhan, al exponer yo mi proyecto de ir hacia una “televisión táctil-diafónica”, sacó lo que más tarde se convirtió en su más famoso y sorpresivo cartel: la televisión no es visual. Es de naturaleza táctil. *La TV es táctil*. VdO. *Carta al Subdirector General de Promoción Cinematográfica*. [Documento mecanografiado inédito]. 22 octubre 1976. AVdO. (1977).

En muchos aspectos los pensamientos son paralelos. Sirva como ejemplo el siguiente texto de McLuhan: “Después de tres mil años de explosión por medio de técnicas fragmentarias y mecánicas, el mundo de Occidente entra en implosión. Durante las eras mecánicas prolongamos nuestros cuerpos en el espacio. Hoy en día, después de más de un siglo de técnica eléctrica, hemos prolongado nuestro propio sistema nervioso central en un alcance total, aboliendo tanto el espacio como el tiempo, en cuanto se refiere a nuestro planeta. Estamos acercándonos rápidamente a la fase final de las prolongaciones del hombre, o sea la simulación técnica de la conciencia, cuando el desarrollo creador del conocimiento se extienda colectiva y conjuntamente al total de la sociedad humana, del mismo modo en que ya hemos ampliado y prolongado nuestros sentidos y nuestros nervios valiéndonos de los distintos medios” (McLuhan, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México: Diana, 1977. P. 26-27).

¹⁷⁶ En una carta escrita a su padre, fechada en París, el 18 de noviembre de 1928, le dice: “Pronto te veré pues voy a Granada próximamente a ver a Falla”. (VdO. *Carta a su padre*. 1928).

Florentino Soria, director de la Filmoteca Española en la década de los 80, dejó escrito en el 56 un comentario de VdO: “debo a Falla el primer impulso en esta dirección. Cuando le visité para hablarle de mi propósito me animó diciendo: “Yo creo en la música mecánica. Si a mi me dieran una pianola con hipertonos, yo grabaría en el rollo mi música. Así no habría ninguna interferencia del intérprete.” (SORIA, Florentino. “Sonido diafónico. Un invento cinematográfico español”. *La estafeta literaria*. Madrid, 1956, nº 46. Madrid: Delegación Nacional de Prensa, 1944-. Reproducido en: *VdO Sin fin*. P. 123).

NARRADOR (VO)

En el PLAT encontramos la Truca, un dispositivo de proyecciones simultáneas sobre una pantalla Fresnel en la que llegaban a confluír decenas de imágenes superpuestas, filmadas desde el lado inverso de la pantalla. En esa posición se situaba el realizador. Desde allí activaba las cámaras para el rodaje y, a través de una mesa de mezclas, controlaba los distintos dispositivos de proyección, las ópticas rotativas¹⁷⁷ y otros filtros móviles generados por motores.

64. SEC. UN LABORATORIO DE FRAGMENTOS EN PROCESO. 64.

Imágenes unos dibujos, archivos de audio, diapositivas y cristales pintados y textos manuscritos sobre el realizador y la meca-mística, unos collages sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, y los planos finales de *Fuego en Castilla* con las margaritas naranjas. Finaliza la secuencia con el "Sin Fin" de *Fuego en Castilla*.

NARRADOR (VO)

Así era su producción, un continuo interdisciplinar de fragmentos sin fin, unificado por el concepto de "meca-mística": "aquella mecánica invisible - como le gustaba repetir- en donde nos encontramos sumergidos"¹⁷⁸. Las únicas

¹⁷⁷ Se trata de uno de sus últimos inventos, la Óptica Biónica Energética Ciclo-Táctil, basada en una óptica anamórfica rotativa, accionada por un motor. Esta podía ser utilizada en un proyector de diapositivas o de cine, encajada sobre el objetivo. Sobre el asunto Vid. "Óptica Biónica Energética Ciclo-Táctil". *Actas del XII Congreso de UNIATEC* (Unión Internationale des Associations Techniques Cinematographiques). Moscú, 5-10 de octubre de 1976.

¹⁷⁸ La cita completa dice: "MECA-MÍSTICA. Hay que vivificar la constante atracción por el Misterio y nuestra situación y tendencia a la Unidad valiéndose de la aséptica exactitud instrumental de la automática progresiva.

El cine es el gran instrumento revelador de la meca-mística, o sea aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos.

Si el hombre avanza en el espacio, saludable será para el mortal iluminarse con luces temporales para reposar en lo incorruptible.

obras explícitamente terminadas fueron *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla* y ambas concluyen con el mismo título: "Sin Fin". Ni siquiera estas obras constituían un cuerpo cerrado y al final de su vida estuvo pensando en rehacerlas dentro de un proyecto más amplio que llevaría por título *Tríptico Elemental de España*, con la inclusión de la película sobre el barro de Galicia y un vórtice titulado *Ojala*. Finalmente nunca llegó a concluir este proyecto¹⁷⁹.

65. SEC. VDO Y LA MECA-MÍSTICA.

65.

De nuevo planos del niño oriental en la Alhambra y el láser. Un fragmento de *Variaciones sobre una granada*.

La vida es sólo una explosión al ralentí, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante" (VdO. "Tres escritos de Val del Omar". Junio/Julio 1961. *VdO sin fin*. P. 219).

No parece que VdO estableciera una distinción radical entre Meta-mística y la Meca-mística. Es cierto que en algunos lugares vinculó cada uno de ellos a un marco temporal: la Meta-mística en 1935 y la Meca-mística en 1955. Así lo anotó en su ejemplar de QINZIO, Sergio. (*Qué ha dicho verdaderamente Teilhard de Chardin*. Madrid, Doncel, 1972, p. 131). Sin embargo, siguió empleando los dos durante toda su vida. Por ejemplo, en uno de sus manuscritos tardíos, escribía: "Me siento sumergido en un ser que palpita. Los encadenamientos lógicos nos encadenan y aprisionan. Pero yo busco la luz esférica mecamística o mejor metamística" (VdO. *Manantial de una nueva ascética*. [documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO). Parece, más bien, que las dos variantes representan dos matices sobre un mismo concepto.

La variante Meca-mística aludía al universo de las máquinas y al cinematógrafo, como instrumento místico. El cine era capaz de registrar el tiempo, y al proyectar ese registro en otro momento, hacía que nos asomáramos al Tiempo. De ahí que VdO afirmara: "el cine es el gran instrumento revelador de la meca-mística".

¹⁷⁹ En el programa *Cinéma d'avantgarde en Espagne: Une anthologie*, marzo-abril 1982 del Centre Georges Pompidou de París comisariado por Eugeni Bonet y José Manuel Palacio se incluyó la tercera parte de este tríptico bajo el título *De barro (Acarinho Galaico)* y el vórtice titulado *Ojala*. VdO se había comprometido a terminar las dos obras para la ocasión. Sin embargo, según atestigua Eugeni Bonet y José Manuel Palacio, cuando fueron a recogerlas VdO no había conseguido terminarlas.

NARRADOR (VO)

El cine, en tanto que escritura automática, hacía posible el milagro de desvelar lo invisible. Lo inconsciente y subliminal del acontecer cotidiano quedaba fijado en el celuloide como una radiografía del misterio. El tiempo se detenía en el "instante eterno" del registro fílmico.

66. SEC. VDO ENTRE EL SURREALISMO Y EL CINEEXPERIMENTAL. 66

Se ve a VdO en una sesión fotográfica grabada por Mario. Le siguen dos fotografías retratos de Vicente Escudero. La de la izquierda se trata de una composición aparecida en la portada de la revista neoyorkina LIFE realizada por Grey Villet, y la de la derecha es una obra de Man Ray. Se muestran unas imágenes esquemáticas de un bailarín dibujado¹⁸⁰; el esquema de un árbol o raíz con los palos del flamenco, encontrado entre sus papeles personales; una diapositiva pintada de las raíces sanguíneas pintadas en rojo; los contactos de las fotografías láser virados al rojo y algunos fragmentos de collages psicodélicos y diapositivas de galaxias realizadas por el propio VdO con perforaciones térmicas sobre la película.

NARRADOR (VO)

VdO fue un surrealista del cinema, consciente de la trascendencia del proceso cinematográfico, con el que aspiraba a provocar una súper-natural-visión. Fue un poeta con su cámara, dentro de una antiquísima cultura de sangre, que comparte con Lorca y Falla. Un surrealista heterodoxo, en el entorno de la generación del 27, y un precursor del cine

¹⁸⁰ Los dibujos pertenecen al libro de Castro, del que VdO conservaba únicamente los recortes de las imágenes. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Ateneo, 1952. La dirección artística es de Vicente Escudero y el dibujo de Ito (Luís González Armero). En ese libro se lee: "Sus figuras son antorchas vivas [...]. Tienen una exclamación grávida de dolor, a la que se une una elevación que por la danza nos hace sentir, bien a pesar de quien con otro espíritu la contemple. La danza nos hace participar de un anhelo: 'Elevemos a Dios nuestras almas'. Allí hay éxtasis, crueldad, espanto, agitación y sangre". Ibid. P. 22.

experimental de los años 60 y 70¹⁸¹, en el que encontramos asociaciones con el arte procesual, la psicodelia y el cine expandido.

67. SEC. LA CELDA DE VDO ANTICIPA LA DE VIOLA

67.

Se ve el laboratorio PLAT con la celda al fondo iluminada y la ventana a la calle al lado a través de la que vemos el cielo azul. Se intercala con las imágenes de la conocida instalación de Bill Viola *Una habitación para San Juan de la Cruz* de 1983. La cámara se introduce en la celda-instalación de Viola. Se contempla la cima de Sierra Nevada en el monitor de la celda y se escuchan fragmentos poéticos del místico castellano. Luego encadenamos con el monitor de la celda de VdO en la que también se observan planos de la cumbre de Sierra Nevada filmados por él mismo, con las nubes pasando aceleradas. Poco a poco se abre el plano y vemos la celda. La mesilla de noche con algunos objetos sobre ella y la antología de S. Juan de la Cruz de Pedro Salinas.

NARRADOR (VO)

En su laboratorio encontramos la celda, donde la realidad supera la ficción y la conocida instalación de Bill Viola sobre San Juan de la Cruz¹⁸² encuentra un precedente en la de VdO¹⁸³. Allí vemos la mesilla de noche, algunos objetos domésticos y un monitor con la imagen de Sierra Nevada. La misma montaña que vio nacer a VdO y a la que retornó tras su muerte. "Deseo (...) -había dejado escrito- que las cenizas queden esparcidas sobre la nieve de Sierra Nevada (nieve perpetua) (3.481 metros de altitud) (...) La nieve se

¹⁸¹ Vid. BONET, Eugeni. 2000. Donde apunta una conexión en VdO entre la vanguardia histórica española y el cine experimental o de investigación.

¹⁸² Bill Viola describe el punto de inflexión en su obra, tras la lectura de san Juan de la Cruz, pasando de un cine activista a una obra contemplativa. Vid. KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. [DVD]. BBC. 2003.

¹⁸³ Llama la atención el paralelismo entre la instalación audiovisual de Bill Viola de 1983 y la celda de VdO, instalada en 1977. Gonzalo Sáenz de Buruaga recuerda como al morir su mujer en el 77, trasladó su dormitorio al PLAT, alquiló la vivienda y con esa renta pudo mantenerse hasta su muerte.

hará río y hará trigo aquel agua".¹⁸⁴ En su celda vemos tomas de la montaña mágica que había filmado de forma recurrente a lo largo de su vida. Enjaulada; en el monitor; como icono doméstico. Y con la montaña, repleta de luz tabórica¹⁸⁵, el paso del "tiempo".

Muy cerca, sobre la mesilla de noche, contemplamos algunos objetos y el libro de San Juan de la Cruz.

Al terminar estas tomas de Sierra Nevada aparecen en el monitor otras que grabó en Súper 8 desde la ventana del avión.

NARRADOR (VO)

VdO pasó las últimas semanas de vida en coma, en el hospital Rúber de Madrid. Unos años antes de su muerte dejó escrito la intuición de su desenlace: "estoy intuyendo

¹⁸⁴ VdO. *Carta a Juan José Serrano*. s.f. En posesión de Juan José Serrano. Juan José Serrano fue estrecho colaborador de VdO desde la década de los 60. Participó en muchas experiencias audiovisuales en los distintos laboratorios.

Esta idea de VdO procede, probablemente, de los versos del *Romancero gitano* de García Lorca, que él mismo citó libremente en su *Auto Sacramental Invisible, Mensaje de Granada*. 1951. P. 38: "Los ríos de Granada / bajan de la nieve al trigo. / Los dos ríos de Granada / uno llanto y otro sangre".

¹⁸⁵ En la tradición del icono la luz tabórica hace referencia al estado de beatitud celeste alcanzado en el éxtasis. Con esa expresión se alude al esplendor de la belleza sobrenatural que irradia el icono y que por extensión nosotros asociamos a la pantalla de cine (que denominaba "linterna mágica") y al monitor de TV ("linterna electrónica"). Sobre este concepto: EVDOKIMOV, Paul. *El arte del Icono. Teología de la Belleza*. Madrid: Publicaciones Claretianas. 1991. P. 185-193.

Sobre el tema de la belleza VdO dejó escrito: "Las columnas básicas de toda manifestación de arte, incluso, desde luego, la cinematográfica, son la verdad y la belleza, tan íntimamente ligadas como reclama su esencialidad. ¡Qué poco se siente la verdad cuando se la ve lejos de la belleza! A través del amor y del conocimiento, la verdad y la belleza se van uniendo hasta formar en Dios un único bien. Por nuestros prejuicios, nosotros las vemos separadas; pero su ligazón es eterna e indestructible. La verdad es una belleza interna. La belleza es una verdad externa... Otro de mis principios cinematográficos. Lo principal de los personajes está en la armonía de sus movimientos y no en su belleza plástica." (GASCÓN, Antonio. *La Pantalla*. 1928).

el instante / me ha vencido el desarrollo
de mi propia vida / mi cuerpo está herido
de muerte / nada me es nuevo ni extraño /
estoy conforme y tranquilo / me contraría
perder la luz de mi consciencia / antes de
mi fallecimiento." Pero la muerte -había
dicho en *Fuego en Castilla*- no es la última
palabra¹⁸⁶.

VDO (VO)

"La muerte es sólo 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"¹⁸⁷.

Se dejan de ver las imágenes y vemos durante unos
segundos, el televisor analógico sin señal, emitiendo un
característico ruido de rutina. La tele se apaga de
golpe y sobre un fondo negro en el que no se ve nada se
escucha la música de Stravinski, *la Canción del Soldado*,
con la que VdO concluyó *Fuego en Castilla*.

¹⁸⁶ VdO. *Umbral*. [Documento manuscrito inédito]. 7-4-79. AVdO. P. 1.

¹⁸⁷ La locución, de viva voz de VdO, está tomad del final de *Fuego en Castilla*.

5. CONCLUSIONES

1. La teoría del “ojo colectivo”.

Las fotografías que VdO toma de las proyecciones cinematográficas en las Misiones Pedagógicas, constituyen un testimonio irreplicable de este acontecimiento histórico: el nacimiento de la sociedad de la imagen en el espectáculo del cine [vid. supra, n. 66 y 172]. VdO vivió en esas sesiones una fuerte experiencia de “congregación de espectadores” en torno a la pantalla iluminada: la “cópula conmocional apromimante” [vid. supra, n. 81]. A partir de entonces VdO se siente “misionado” por los aldeanos. Eso le lleva a dedicarse al cine con sentido misional, como un “servicio social que el cine presta”, “portador de verdad” [vid. supra, n. 113] (a este respecto es significativo que creara una “Asociación de Creyentes del Cinema” en 1935 [vid. supra, n.º 118]). Esta experiencia de las Misiones le fue confirmando en la teoría del ojo colectivo, intuita en 1928, en la entrevista publicada en *La Pantalla* [vid. supra, n. 89]: la sala de cine (y por extensión la TV) entendida como el interior de un inmenso globo ocular [vid. supra, n. 90]. En ese ojo, el objetivo del proyector cinematográfico haría las veces del cristalino, por el que entraba la luz en la sala y la pantalla representaría la retina común (extensiones nerviosas registrando por contacto las ondas de luz). Por eso la pantalla debía ser cóncava. [vid. supra, n. 62]. Esta asociación entre el cuerpo humano y las “máquinas” le relacionan con autores como McLuhan [vid. supra, n. 175], que las consideraba “extensiones del sistema nervioso central”, o con Dziga Vertov [vid. supra, n. 26], que en su película *El hombre con la cámara*, nos muestra la máquina cinematográfica filmando de forma automática.

VdO descubrió en el moderno éxtasis perceptivo del espectáculo un realismo sin precedentes, pues hasta cierto punto no representaba la realidad sino que la hacía presente. Pero a diferencia de la visión real, lo que se proyectaba en la pantalla no venía determinado por la voluntad de los espectadores, sino por un plan determinado por el realizador

cinematográfico. VdO entendió la labor del “joven-cámara” como una “intencionalidad iluminando documentos” [vid. supra, n. 103] sobre la retina colectiva del espectador. Esta “coacción” irreversible, realizada por la sugestión-conmoción del “espectáculo total”, le llevó a desarrollar técnicas de “desautomatización” de la percepción (teorizadas por Sklovski), con el fin de provocar una respuesta activa en el espectador [vid. supra, n. 138]. La Diafonía propuso (frente al sonido estereofónico envolvente), un matiz de reacción psicológica al sonido objetivo, mediante una segunda fuente sonora en contracampo, detrás del espectador. La tactilVisión desarrolló un sistema de iluminación pulsatoria que invitaba a tomar partido y palpar la imagen [vid. supra, n. 152]. El Desbordamiento apanorámico de la imagen, incorporó a la imagen objetiva de la pantalla una atmósfera visual subjetiva desbordada por la sala, correspondiente a la percepción periférica extrafoveal, propia del ojo humano. Los espejos cóncavos y convexos y las ópticas anamórficas rotativas (Óptica Biónica ciclo-tactil), [vid. supra, n. 177] supusieron una desmaterialización o movimiento llameante de los cuerpos, que deberían flotar en gravedad cero [vid. supra, n. 147].

Un ojo que ve tocando [vid. supra, n. 110 y 159] y, por tanto, no se conforma con la percepción de la perspectiva monofocal [vid. supra, n. 163], quiere palpar las tres dimensiones de los objetos. Y un ojo que ve de forma sinestésica, “con los cinco sentidos” [vid. supra, n. 160]. El testimonio de su colaborador, Cristóbal Simancas, en 1944 (*El espectáculo total* [vid. supra, n. 39]) da muestra del temprano momento en el que se desarrollaron estas convicciones.

VdO fue consciente de la alta misión social del realizador. Junto a estas técnicas de desautomatización, habló de una noble “razón poética” como la “coacción menos dañosa” [vid. supra, n. 103]. Se estaba refiriendo a la experiencia de la Unidad [vid. supra, n. 82 y 163] de los espectadores, en la sala de proyecciones. Con este fin desarrolló, de forma utópica, una multitud de “técnicas de aprojimación” [vid. supra, n. 81], por utilizar el término con

el que VdO definió sus esfuerzos técnicos. Esta Unidad adquirió una connotación mística en el espectáculo del cinema [vid. **supra**, n. 157], en estrecha relación con el pensamiento cósmico de Teilhard de Chardin [vid. **supra**, n. 132], autor al que leyó asiduamente desde finales de los años 50. Por último, tampoco es de extrañar que esta polifonía de los sentidos conectara con la sinestesia psicodélica, el arte total y el cine expandido de los años 60 y 70 [vid. **supra**, n. 33, 38 y 39].

2. El cine como “escritura automática”.

Por otra parte, la obra de VdO representa de forma admirable (desde el punto de vista teórico y práctico) la intuición del acontecimiento ontológico que introdujo la aparición de la imagen cinematográfica en la historia del arte, tal como ha mostrado André Bazin [vid. **supra**, n. 131 y 151] o Roland Barthes al relacionarlo con la imagen *akeirophoietos* [vid. **supra**, n. 124].

El registro automático indicial que (según Charles Sanders Peirce [vid. **supra**, n. 99]) producía el cinematógrafo (VdO decía “táctil”) y la novedad de las imágenes emulsionadas por contacto de ondas (una auténtica “pintura sin manos” o un “lienzo de plata”, en la expresión de Martínez de la Riva [vid. **supra**, n. 128]) supuso, para VdO, el entendimiento del cine como un medio “entre el documento y el misterio”, como el registro notarial de lo “instintivo” e “inconsciente”, puesto de manifiesto en la filmación del proceso histórico.

Este proceso se realizaba, según expone VdO en el Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica, de 1932, “acercando, como diría Freud, el ello y el yo, identificando esas actividades, consciente e inconsciente” [vid. **supra**, n.º 113]. Por eso, para VdO, el cine había “obrado el milagro” de desvelar lo invisible, de forma semejante a la “escritura automática” de los surrealistas [vid. **supra**, n. 112]). El mismo Breton se refirió a la “escritura automática” como una “auténtica fotografía del pensamiento”.

Pero ese automatismo, en VdO, pretendía registrar el “inconsciente óptico” del que hablaba Benjamin, más que el “pulsional” freudiano [vid. supra, n. 139]. A diferencia del surrealismo de Buñuel (más relacionado con el “automatismo psíquico” de Bretón), VdO no violenta la realidad en la filmación de las Hurdes [vid. supra, n. 115]. Sin embargo, sí que desarrolla técnicas de desautomatización de la percepción, para hacer visible (y aún más: palpable) lo invisible del acontecer cotidiano. Así, la ralentización del tiempo, permitió ver -por primera vez- el “invisible” baile del surtidor, como se hizo cognoscible en 1873 el movimiento de un caballo al galope, gracias a las fotografías de Eadweard Muybridge. También se hizo visible en una unidad abarcable, mediante las aceleraciones, el ciclo cósmico del día y la noche, y el “temblor del universo” en el movimiento de las nubes. En este contexto se entiende que afirmara: “el Cine es el gran instrumento revelador de la meca-mística, o sea, aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos.” [vid. supra, n. 178].

Así, el espectador podría tomar partido, de forma activa, hasta sumergirse en el misterio, en un éxtasis de gravedad cero. Este es el estado que se propuso provocar con la luz táctil (una iluminación “por temperatura”): “el hombre sólo se libera de la gravedad ardiendo” [vid. supra, n. 146 y 147]. O: “no asciende a la Unidad quien no se enciende” [vid. supra, n. 117]. Por la iluminación en movimiento de su táctilVisión los cuerpos de las estatuas inertes revivieron, en un ritmo ascensional hasta liberarse de la gravedad. En esta preferencia por el estado de levedad o levitación VdO mantiene una conexión con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Y también con Gaudí, Dalí, Tarkovski o Bill Viola: “El que ama arde y el que arde vuela a la velocidad de la luz, porque amar es ser lo que se ama”.

Un surrealismo, por tanto, heterodoxo: lleno de admiración por el documento externo, en tanto que era la huella del misterio, pero utilizado con fines poéticos.

Todo esto refleja la coexistencia en VdO de un proceso de automatización y desautomatización del registro temporal, (este es el sentido último de su expresión: “entre el documento y el misterio”). Tal como ha manifestado Víctor Erice [vid. supra, n. 138], en esta dicotomía entre una vertiente “profana” (“una humanidad de autómatas”) y otra “sagrada” (“alentada por los poetas”), residía la verdad “transcendental” que aportaba el cinematógrafo, como medio de desvelamiento de lo invisible [vid. supra, n. 139]. Por eso, el “realismo” valdelomariano no fue entendido como una simple representación de lo visible. De la misma manera que el “surrealismo”, del francés *surréalisme* (*sur* “sobre, por encima” y *réalisme* “de la realidad”) pretendió un desvelamiento de lo maravilloso y oculto. En ese sentido se puede entender su aspiración de provocar una “super-natural visión” [vid. supra, n. 152].

Pero si este desvelamiento realizado en el cinema era una prolongación del tacto (que VdO entendía como el “elemental sentido” [vid. supra, n. 65 y 110], entonces la máquina moderna permitía una vuelta a lo primigenio, un conocimiento directo, sin mediación de la “cultura de los libros”, en la que no creía. De esta forma VdO encontró en lo atávico de la “cultura de sangre” [vid. supra, n. 117 y 156], el “cante jondo” [vid. supra, n. 141] y la “mística realista” (fenómenos expuestos por Lorca en la *Teoría y juego del Duende*) el origen inspirador de una tradición, llamada a regenerarse. VdO conocía y citaba de memoria ese texto, que le sirvió para introducir su película *Fuego en Castilla*. En ese sentido el surrealismo de VdO es “lorquiano” y se inscribe con pleno derecho dentro de la Generación del 27.

No es de extrañar que VdO encontrara en el espectáculo del cinematógrafo “una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos” y así, un despliegue sin precedentes de la tradición mística española, de un fuerte realismo, según la visión que Lorca tiene de Santa Teresa [vid. supra, n. 116] (vencedora del Duende) o de San Juan de la Cruz; y la interpretación

que Cossio [vid. supra, n. 127, 75 y 77] hace de la imaginería “flameante” y “espiritual” del Greco [vid. supra, n. 180]. Por otra parte, este aspecto de unión táctil y plurisensorial en el espectáculo del cinema (una auténtica “erótica celeste”, por utilizar el término aplicado a Santa Teresa de Jesús, que VdO hizo propio [vid. supra, n. 170]), le asocian con Dalí, que tanto habló de “la yema de los dedos” [vid. supra, n. 93, 120 y 122] y de una confluencia –católica- de lo sensual con lo místico [vid. supra, n. 150]. Y, a través de Dalí, nos hemos atrevido a relacionarle, también, con Gaudí (otro místico del tacto y lo orgánico). Los procesos que generó en el taller vaciados por contacto y el archivo de registros fotográficos de la Sagrada Familia [vid. supra, n. 151] establecen algunos interesantes puntos de conexión con VdO.

3. Arte procesual, “mi Dios es el Tiempo”.

“La técnica del cinema tiene la misión de transmitir de forma emotiva y con la mayor área sensorial el documento de un proceso” y “poner al hombre de pie sobre los procesos es montarlo sobre el tiempo. Por ello pienso que el cine es el arte que facilita la experiencia” [vid. supra, n. 98].

Esta valoración del proceso de registro temporal en VdO, está unida al interés por el proceso de expectación en la sala de cine, que fue entendido como el “arte supremo de la experiencia” [vid. supra, n. 84]. Así, su labor creativa se centró, más que en producir obras, en crear las condiciones de posibilidad del “espectáculo”. Con ese objetivo desarrolló, a lo largo de los años y en sucesivas sedes, un laboratorio de experiencias audiovisuales como ámbito de creación [vid. supra, n. 167]. El último laboratorio llamado PLAT (experiencias de Picto-Lumínica-Audio-Táctil) supone la plasmación más elocuente de esta realidad.

Este carácter procesual explica que *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla* fueron realizadas con el objetivo de demostrar dos sistemas de expectación (la Diafonía y la táctilVisión respectivamente), tal como se indica

en los títulos iniciales de ambas películas. Y que las dos películas terminen con el título “sin fin”. De hecho, en repetidas ocasiones se planteó rehacerlas. En un documento sonoro de los años 60, grabado para la Dirección General de Cinematografía, VdO explicó esos dos elementales vinculados dentro de un tríptico [vid. supra, n. 140]. En 1981, retomó el proyecto de su tercer elemental inconcluso *Acariño Galaico*, filmado en el 61, para incluirlo dentro de un *Tríptico Elemental de España* en la muestra *Cinéma d’Avant-garde en Espagne. Une anthologie*, del Centre Georges Pompidou de París, en marzo y abril de 1982. La obra se anunció en el programa impreso como un tríptico y un vórtice titulado *Ojala* [vid. supra, n. 179]. VdO quería terminar las obras inconclusas y hacer una nueva variación de las anteriores. Este hecho, nos da muestras del concepto de “obra abierta”, en proceso continuo, que caracteriza la producción valdelomarina.

Sin embargo, existen algunos argumentos que nos hacen cuestionar seriamente la inclusión de la *Acariño Galaico* dentro del Tríptico Elemental de España. De una parte el hallazgo de una cinta sonora grabada en los 70 por el propio VdO [vid. supra, n. 165], en la que habla de la imposibilidad de concluir su película *Acariño Galaico*, por ser una “afirmación negativa, incapaz de comunicarse”; por otra, el conocimiento de un segundo “fracaso” en el año 1982, tras un nuevo intento de conclusión de la obra. VdO se propuso y comprometió a terminar el tríptico para la muestra en París, pero cuando los comisarios fueron a recoger las películas, sólo les entregó *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*, a pesar de lo programado inicialmente. Cabe preguntarse si VdO se volvió a encontrar con la incapacidad de comunicar sus vuelos místicos, o si, sencillamente, prefirió mantener el estatus de tríptico, quizá en la hipótesis de que los nuevos resultados –por lo demás bastante avanzados– no le hubiesen convencido. En cualquier caso, esta fue su última voluntad, que –pensamos– debe ser recuperada como criterio expositivo.

Si el cine era la herramienta que desvelaba el misterio de lo cotidiano, esto se realizaba -precisamente- mediante el registro del acontecer temporal. Se conservan multitud de fotografías de VdO documentando el proceso de registro de imágenes, en las Misiones, en sus propios laboratorios y en la Alhambra, donde filmaba a las multitudes de turistas fotografiando o filmando la Alhambra. Con frecuencia solía grabar en cintas magnéticas sus conversaciones familiares y telefónicas, los sonidos concretos y otros actos cotidianos. VdO se asombró ante “la gran cosa de retener aquellos movimientos realizados en un tiempo y emitidos en otro tiempo diferente” [vid. supra, n. 143] de modo que, le permitía ver las cosas desde fuera del fluir temporal. En esto coincide con la visión de Tarkovski expuesta en su libro *Esculpir en el tiempo*. Así, el cine era un medio de detener el tiempo y fijarlo en la película para la eternidad. Aquello que Manuel Villegas definió en un artículo sobre VdO como “la eternización de un instante vital”. VdO habló del “instante perpetuado” o del “eterno instante”. Además realizó una distinción fundamental en sus últimos escritos, entre un “tiempo” escrito con minúscula, que él entendía ligado al espacio y al transcurrir de la vida material; y un “Tiempo con mayúscula”, “que no transcurre” y está desligado del espacio. Este Tiempo se identifica con la Eternidad [vid. supra, n. 156]. El cine estaba capacitado para asomarse al “Tiempo”. Hacerlo suponía superar la inmediatez del tiempo cotidiano: de ahí su lema: “¡tira el reloj al agua!”.

Por lo expuesto anteriormente, podemos concluir que este laboratorio de experiencias encuentra una clave interpretativa en el concepto valdelomariano de “meca-mística”: una mística de lo mecánico y, por extensión, del automatismo del cine (el registro inconsciente del proceso histórico) y del espectáculo del cine. De esta forma, por medio del cinematógrafo, VdO realizó una sacralización de lo secular, sentenciada en su conocida expresión: “Mi Dios es el Tiempo” [vid. supra, n. 144].

Si Walter Benjamin definió el aura como “la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse”, VdO descubrió en la imagen

fotográfica y cinematográfica el registro y aparición de ese instante lejano, irrepetible en el tiempo, enjaulado en la inmediatez de la emulsión fotosensible. En este contexto encuentra su sentido el planteamiento metamístico del cine como revelación de la luz trascendente en la película material: *“Acción meta-mística, una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y con las manos”*, en una “jaula” “teresiana”, de “un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad” [vid. supra, n. 157].

6. CRONOLOGÍA DE JOSÉ VdO

Entre la documentación de su archivo se conservan dos currícula vitae realizados por el propio Val del Omar. Uno de ellos se titula "Currículum", llega hasta 1970, y está redactado en primera persona. El segundo se titula "35 pasos en la trayectoria de un hombre de fe, empeñado en traer futuro a nuestro presente", y la última fecha que incluye es 1974. Está escrito en un estilo más impersonal. Ambos documentos se complementan, e incluyen elementos que suelen quedar fuera de una cronología al uso. Son significativos de la personalidad del autor y de sus intereses. Por eso, se ha optado por presentar una combinación de ambos documentos, indicando los textos del propio Val del Omar en negrita. A estas citas se han añadido otros datos que complementan los anteriores y extienden la cronología hasta el fallecimiento de su autor.

- 1904 Nace en Granada el 27 de octubre, de Francisco Valdelomar, funcionario, y Concepción López, pianista y pintora.
- 1914 Estudia en los Escolapios de Granada. Crea **"bajo la cama de una camarilla de internado de Escolapios, el primer *underground* español de protesta, por medio de dibujos proyectados"** (se refiere a unas proyecciones domésticas similares a las de la linterna mágica).
- 1921 Viaje a París.
- 1923 Monta un negocio de distribución de automóviles *Buick* en Granada.
- 1924 **"Realizo en Granada mi primera cinta de 35 mm, de 6 rollos, como autor, productor, director y fotógrafo"**. Esta película, titulada *En un rincón de Andalucía*, resultó **"un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu"**.
- 1926 **"Me aílo un año y reflexiono sobre *el sentido místico de la energía*"**.
- 1928 **"El semanario *La Pantalla* da constancia, a través del director Florián Rey, de mis primeras tres técnicas alumbradas: Óptica temporal de ángulo variable (actual objetivo Zoom); Pantalla cóncava apanorámica (superación de la actual cilíndrica panorámica, iniciada**

por el Cinerama); y la Iluminación en Movimiento, con la que, a los 33 años, y con el nombre de Tactil Visión obtuve en Cannes el Primer Premio para España de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés”.

1930 Crea “el primer microfilm escolar”. “Lo presento al congreso cinematográfico del año siguiente en Madrid. Planifico y propongo al Ministro de Trabajo y Previsión un Instituto de Acción Social Cinematográfica Ibero-Americano”.

Contrae matrimonio con María Luisa Santo.

1932 Vive “como obrero de almacén de material escolar del Ministerio de Instrucción pública, las primeras peripecias del “derrame” de radios, gramófonos y cines, antecedentes de los actuales teleclubs”.

1932 Trabaja como archivero en la Biblioteca Nacional. Allí propone una “Foto-fono-cine-teca Nacional”.

Participa en la realización de la película colectiva sobre las Misiones Pedagógicas *Estampas 1932*.

1932-1936 Comienza a trabajar para el Patronato de Misiones Pedagógicas. “Realizo por los rincones de España más de 50 documentales en 16 mm”.

1934 En torno a este año comienza la *Película familiar*, que sigue filmando hasta la guerra civil.

Filma *La Semana Santa en Lorca*.

1935 Funda la “Asociación Cultural Misional Creyentes del Cinema”.

Presenta *Vibración de Granada* y otro documental sobre Galicia (titulados como *Santiago de Compostela* y *Granada*) en el cine Tívoli de Madrid a través del Cineclub GECl.

Participa en la filmación de Manuel Bartolomé Cossío en Bustarviejo, y rueda junto a otros misioneros *Semana Santa en Murcia* y *Cartagena* y *Fiestas de primavera en Murcia*.

1936 “Realizo en las Hurdes un documental de 4 rollos”.

El Cineclub GECl proyecta un documental titulado *Murcia*.

Se traslada a Valencia y allí le sorprende el estallido de la guerra civil.

- 1939 Crea **“en Valencia, el primer hilo musical “Circuito Perifónico de Valencia”, con 19 terminales musicales públicos”**.
- 1940 Crea **“en Valencia, la emisora *Radio Mediterráneo*”**.
- 1941 **“Concibo la Corporación del Fonema Hispánico, como gran editorial fonética”**.
- 1941-45 Crea **“el primer servicio de “Efectos especiales” al inaugurar los Estudios Cinematográficos Chamartín”**. En estos estudios trabaja **“como ayudante consejero del Director y fotógrafo”**.
- 1944 Crea **“la superación de la estereofonía como mi sistema Dia-fono, realizado en una fábrica de somiers”**.
- 1947 Crea el **“Atril del Fonema Hispánico, primer magnetófono español y mundial de cuatro pistas”**.
- 1948 Crea **“el primer equipo de sonido cuadrafónico “Diamagneto” y su automatismo de enlace con proyectores de diapositivas”; “la primera reveladora de películas de 16 mm sin tracción dentada; que posteriormente fue la primera utilizada en Televisión Española”; y “el primer laboratorio experimental de electro-acústica, de Radio Nacional de España”**.
- 1950 Funda **“el Primer Laboratorio Experimental de Electroacústica en la Dirección General de Radiodifusión”**.
Crea **“el primer servicio audio-visual de Auditorium, en el Instituto de Cultura Hispánica con su extensión americana”**.
- 1952 **“Autosacramental invisible con acústica esférica por catorce focos sonoros, y presentado por Carlos Robles Piquer en el Auditorium de Cultura Hispánica”**. Lo presenta con el título *El mensaje diafónico de Granada*, y afirma que debe reproducirse con **“órdenes de luminotecnia, olor y llamas”**.
- 1953-55 **“Primera película mundial con sonido Dia-Fono sincrónico: *Aguaspejo Granadino*”**. También titulada *La gran siguiiriya*.
- 1955 **“Gran éxito poético y tecnológico para España, durante la reunión mundial de expertos Cine-TV, convocada por la UNESCO con mi “Teoría de la Visión Táctil”, “El Diá-Fono y sus razones de existencia**

en la Televisión” y la proyección de *Aguaespejo Granadino*, en la Sala de Clausura; y obtener igual éxito en Turín, respaldado por el Director del Instituto Nacional de Óptica de Florencia”. Realiza estas presentaciones “gracias a la intuición y fe de Manuel Fraga Iribarne, Secretario Técnico del Ministerio de Educación”.

Presentación privada de *Aguaespejo Granadino* en el Instituto de Cultura Hispánica.

1956 Presentación de *Aguaespejo Granadino* en el Festival de Cine de Berlín.

1957 “Sistema de “Desbordamiento Apanorámico de la imagen cinematográfica” y su comunicación al Congreso Internacional Cinematográfico, Milán-Turín”.

“Patente española del “sistema “Bistandard 35” con el que se obtiene una economía del 50% de materia prima de exportación forzosa en el gasto de todas las copias de las películas que se exhiben en los salones; a más de reducir fletes, operaciones, envases, etc”.

1957-58 “Primera cinta mundial de Visión Táctil *Fuego en Castilla*”.

1958 “Sistema mundial de Óptica por roto-traslación de espejos. Sistema FaraTacto para la modulación de vibraciones en las butacas de un cine conmocional”.

1960 Viaje a México, para trabajar en Televisión y Estudios Churubusco. Allí crea “el sistema Bistandard para copias 16 mm de Kinescopio, en “Telesistema Mexicano SA”. Obtiene “el primer premio otorgado a la poética cinematográfica, por la Universidad Nacional Autónoma de México (Leopoldo Cea) con motivo del concurso extraordinario conmemorando el cincuentenario de la revolución mexicana”.

1961 Obtiene “para España, en el Festival Internacional de Cannes, el premio de la técnica por la iluminación de la cinta *Fuego en Castilla*”.

Crea “en Orense, la cinta *Acariño al Barro de Ánimas* (más tarde llamada *Acariño Galaico [De Barro]*), terminando un tríptico de 60 minutos de Agua, Fuego y Tierra de España (no montado)”.

“Intento de un Instituto de Técnicas del Espectáculo”.

- 1963 **“Intento de una cinta sobre Festivales de España en Palpicolor”**. Aquí comienza su colaboración con el Ministerio de Información y Turismo. Pone en marcha la Sección de Investigaciones y Experiencias en la Escuela Oficial de Cine de Madrid.
- 1964 Trabaja en las instalaciones del pabellón de España en la Feria de Nueva York.
- “Concentración para la puesta a punto del Sistema Bi en cinematografía”**.
- 1966 Descubre **“la fórmula de gran alcance práctico de la idea presentada a la UNESCO en 1955, sobre “canales de la reacción pública”, referidos a sonido e imagen. Valiéndonos de la cinta S-8, creando una “Vía Libre” de participación popular entre los españoles y los iberoamericanos en particular, vinculados a-teleclub, que así encuentran cauce de comunicación bidireccional”**.
- 1967 Demuestra **“en Prado del Rey, el sistema “Intermediate Cine TV 16-35” de alta economía en tiempos de rodaje, divisas para material prima, en la producción conjunta, y con distribución a las tres principales vertientes de TV, Cine y Cassette; y sin pérdida de calidad actual 35 mm Standard”**.
- 1968 Crea **“el cuarto modelo de miniprojector “minicarousel”, principalmente orientado para difusor de *archivo económico, memorizador de imágenes de teleprogramas, películas y selecciones de la revista “Vía libre”, centralizado a potenciar la organización del “Gran Teleclub Iberoamericano”; y publicidad turística”***.
- Realización en Bistandard-35 de la película inconclusa *Granada 1968*.
- 1969 Presenta al Segundo Congreso de Enseñanza del Castellano **“la fórmula de superación de los dialectos y giros, creando una reunificación asentada en la *Magnificación del fonema por medio del énfasis electrónico del espectro”***.
- 1969 Crea **“una verdadera revolución plástica por medio de la nueva “Óptica biónica enérgica ciclo táctil”; a mi juicio verdadero hallazgo**

- plástico y cibernético de nuestra *Cultura*, y presentado al congreso “*Uniatec*”, celebrado el pasado mes de Octubre de 1976, en Moscú”.
- 1971-1977 Experimenta con **“la imagen (no figurativa y no abstracta) producida por la espontánea cohesión molecular, -después de experimentar con cuatro equipos Láser desde 1971 a 1977, tan propicia a la poética de la permanente fluencia. Ideal caligráfica lumínica unificante de nuestros místicos con el mundo arábigo y oriental”**.
- 1972 Asiste a los Encuentros de Pamplona.
- 1972-1974 Trabaja en ENOSA (Empresa Nacional de Óptica). Aporta **“(exactamente) cincuenta proyectos”**.
- 1974 Realización en Bistandard-35 de la película inconclusa *Granada 1974*.
- 1977 Fallece su mujer, María Luisa Santos. Se traslada a vivir a una celda-dormitorio en su laboratorio PLAT, “Picto-Lumínica-Audio-Tactil”, en el barro del Pilar de Madrid. Allí realiza nuevas producciones que no llegó a cerrar, como *Variaciones sobre una Granada*.
- 1981 A partir de la invitación para presentar su obra en la exposición *Cinéma d’Avant-garde en Espagne. Une anthologie* (Centre Georges Pompidou, París, marzo-abril 1982), intenta por segunda vez el montaje de *Acariño Galaico*, y se plantea la realización del Tríptico Elemental de España, que llevaría un vórtice titulado *Ojala*. No concluye ninguno de estos proyectos.
- Le queda **“la triste satisfacción agri-dulce, de no ver marchita ninguna de mis intuiciones y creaciones. Por el contrario, en tiempo de ser alcanzadas bajo otros condicionamientos industriales más desarrollados y competitivos, y gozar de la estimación sincera de criaturas de alta calidad humana y tecnológica”**.
- 1982 A causa de un incidente fortuito de coche, después de pasar unas semanas inconsciente, fallece el 4 de agosto.

7. RELACIÓN DE FUENTES DE IMAGEN Y SONIDO

AVdO: Archivo María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga.

BN: Archivo Biblioteca Nacional.

FA: Filmoteca de Andalucía.

FM: Filmoteca de Murcia.

IVAC: Instituto Valenciano de Cinematografía.

DS: MENDELSON, Jordana. *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and Modern Nation 1919-1939*. Penn State University Press: Pennsylvania, 2005.

MP: *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

RE: Archivo Residencia de Estudiantes.

VE: FERNÁNDEZ, Horacio. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid: La Fábrica, 2004.

VDOM: VV.AA. *Val del Omar y las misiones pedagógicas*. Murcia: Residencia de Estudiantes de Madrid, 2003.

7.1. RELACIÓN DE FUENTES DE IMAGEN

INTRODUCCIÓN

[00:23] ANÓNIMO. *Laboratorio PLAT*. C.1983. [Contactos fotográficos]. AVdO. Inédito.

[01:18] ANÓNIMO. *Retrato de VdO*. C.1936. [Fotografía B/N]. AVdO. Fragmento. Inédito.

[02:08] ANÓNIMO. *Laboratorio PLAT*. C.1983. [Contactos fotográficos]. AVdO. Inédito.

[03:44] VdO. *Súper 8 doméstico. Piscina contigua al Laboratorio PLAT*. C.1978. [Súper 8]. AVdO.

[03:58] VdO. *Súper 8 doméstico. Piscina contigua al Laboratorio PLAT*. C.1978. [Fotograma]. AVdO.

[04:01] [04:08] ANÓNIMO. *Laboratorio PLAT*. C.1983. [Contactos fotográficos]. AVdO. Inédito.

CAPÍTULO 1: EL OJO COLECTIVO

[04:12-04:16] VdO. *Ojo*. S.f. [Dibujo en negativo]. El gráfico es el negativo de un dibujo realizado por VdO en el margen del libro VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959. Inédito.

[04:20] ANÓNIMO. *Espectadores durante una sesión de Misiones*. S.f. [Fotografía B/N]. Según nuestros datos inédita. RE, mis_II_056_0655.

[04:59] VdO. *Espectadores durante una sesión de Misiones*. S.f. [Fotografía B/N]. BN, Archivo Fotográfico: Sección Guerra Civil: carpeta 229. Publicada en VE. cat. n. 217. Esta publicación la atribuye, con interrogaciones, a VdO, y la titula "Espectadores durante una sesión de Misiones (¿Misión a Guisando y Gavilanes, diciembre 1933?)".

- [05:07] VdO. *Niños viendo por primera vez el cine*. C.1932. [Fotografía B/N]. AVdO.
- [05:16] VdO. *Público en una Misión atento a la pantalla*. S.f. [Fotografía B/N]. BN, Archivo Fotográfico: Sección Guerra Civil: caja 38_3. Fragmento. Publicada en MP. P. 405. Esta publicación la titula "Público en una Misión atento a la pantalla". También se publicó en VDOM. P. 74, que la titulaba "Mujeres y niños viendo una sesión de cine" y la atribuía a VdO.
- [04:26] VdO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC.
- [05:33] CHAPLIN, Charles. *Easy Street*. 1917. [35mm]. [Aparece escrito: "Hope Mission"].
- [05:36] VDO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC.
- [05:41] ANÓNIMO. *Cristóbal Simancas en otro momento del montaje de la pantalla de cine*. [Fotografía B/N]. S.f. RE, mis_I_030_0655. Publicada en MP. P. 401, donde se titula "Cristóbal Simancas en otro momento del montaje de la pantalla de cine".
- [05:45] VDO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC.
- [05:55] FERNÁNDEZ, Guillermo. *Misiones Pedagógicas: Val del Omar con el Museo circulante en Pedraza, Segovia*. 1933. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 67. VdO mostrando una reproducción de un cuadro de Goya en el Museo del Pueblo. Reproducida también en MP titulada como "José Val del Omar explicando desde el balcón del Ayuntamiento Los fusilamientos del 3 de mayo, de Goya"
- [06:05] ANÓNIMO. *Grupo de espectadores ante una copia de Los fusilamientos del 3 de mayo, de Goya en el Museo del Pueblo*. S.f. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_130_0655.
- [06:12] PATRONATO DE LAS MISIONES & VdO. *Niños de las Alpujarras en el cine de Misiones*. 1934. [Revista de memorias]. También reproducida en MP. P. 55. La foto está tomada de la Memoria de Misiones Pedagógicas. *Septiembre de 1931 / Diciembre 1933*. Madrid: S. Aguirre, 1934. RE.
- [06:22] PATRONATO DE LAS MISIONES. *Espectadores*. 1934.[Revista de memorias]. La toma está tomada de la Memoria de Misiones Pedagógicas. *Septiembre de 1931 / Diciembre 1933*. Madrid: S. Aguirre, 1934. RE.
- [06:33] VdO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC.
- [06:53] VDO Y OTROS. *Bustarviejo*. 1935. [16 mm]. Archivo de la Institución Libre de Enseñanza. Custodiado por la RE.
- [07:47] VdO Y OTROS. *Bustarviejo*. 1935. [Fotograma].
- [07:53] VdO. *Manuel Bartolomé Cossío en Bustarviejo 1*. 1935 [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 66.
- [08:03] VdO. *Manuel Bartolomé Cossío en Bustarviejo 2*. C. 1935. [Fotografía B/N]. AVdO. Manuel Bartolomé Cossío.
- [08:12] VdO. *Una proyección de cine durante Misiones Pedagógicas*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en MP. P. 380.
- [08:18] ANÓNIMO. *VdO en los años treinta*. C. 1930. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en MP. P. 48.
- [08:26] VdO. *"Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica"*. 1932. [Facsímil].

AVdO.

- [08:10] ANÓNIMO. *Cristóbal Simancas en otro momento del montaje de la pantalla de cine*. S.f. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_030_0655. Publicada en MP. P. 401.
- [08:43] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C. 1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655. Reproducido en MP. P. 385.
- [08:43] CHAPLIN, Charles. *Easy Street*. 1917. [35mm]. Superpuesta a la anterior.
- [08:47] CHAPLIN, Charles. *Easy Street*. 1917. [35mm]. [Aparece escrito: "Hope Mission"].
- [08:55] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C. 1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655. Reproducido en MP. P. 385.
- [08:55] CHAPLIN, Charles. *Easy Street*. 1917. [35mm].
- [09:04] ANÓNIMO. *Público en sesión de cine de Misiones Pedagógicas*. C.1932. [Fotografía B/N]. BN, caja 38_5. Fragmento. Reproducida en MP. P. 402.
- [09:14] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655. Reproducido en MP. P. 385.
- [09:14] VdO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC. Superpuesta a la anterior.
- [09:23] ANÓNIMO. *Público en sesión de cine de Misiones Pedagógicas*. C.1932. [Fotografía B/N]. BN, caja 38_5. Fragmento. Reproducida en MP. P. 403.
- [09:30] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655. Reproducido en MP. P. 385.
- [09:30] VdO Y OTROS. *Estampas 1932*. 1932. [16 mm]. IVAC. Superpuesta a la anterior.
- [09:42] ANÓNIMO. *Público*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_II_038. Reproducido en MP. P. 402.
- [10:08] VdO. *Público en una sesión de cine de Misiones*. S.f. [Fotografía B/N]. BN, caja 38_4. Reproducida en VV.AA. *Galaxia Val del Omar*. Ed. de Gonzalo Sáenz de Buruaga. Madrid: Instituto Cervantes, 2002. P. 32. También en MP. P. 378.
- [10:27] ANÓNIMO. *Retrato de VdO*. 1961. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 16.
- [10:31] ANÓNIMO. *Niños asistiendo a una proyección*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_II_030_0655. Reproducida en MP. P. 404.
- [10:46] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655. Reproducido en MP. P. 385.
- [10:59] VdO. *Proyección de una película al aire libre*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en MP. P. 409.
- [11:09] ANÓNIMO. *Espectadores ante la pantalla*. S.f. [Fotografía B/N]. RE, mis_II_041_0655.

- [11:25] GASCÓN, Antonio. "Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema". *La Pantalla*. 1928. [Facsímil]. Reproducido en *Sin fin*. P. 49.
- [11:45] VDO Y OTROS *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [11:49] GASCÓN, Antonio. "Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema". *La Pantalla*. 1928. [Facsímil]. Reproducido en *Sin fin*. P. 49.
- [11:53] VDO Y OTROS *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [12:06] Clile C. Allen. *United State Patent Office*. 1932. [Facsímil]. *Zoom Lens: Wikipedia, the free encyclopedia*. [En línea] [Citado septiembre 25 2009]. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Zoom_lens.
- [12:17] VDO Y OTROS. *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [12:37] GASCÓN, Antonio. "Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema". *La Pantalla*. 1928. [Facsímil]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 49.
- [12:44] VdO. "Teoría de la visión táctil". 1955. [Facsímil]. Publicado en: *Espectáculo*. Febrero de 1959, núm. 132. P. 26-27, y *Archivos de la Filmoteca*, otoño de 1992, núm. 13. P. 85. (VdO *sin fin*. P. 118-121). Publicada originariamente como "Teoria della visione tattile. La Diafonia e le ragioni della sua esistenza nella televisione". *5° Salone Internazionale della Tecnica. Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*. (Torino, 6-8 octubre de 1955). Turín, 1995. P. 73-75.
- [12:51] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional. ["TactilVisión. del páramo del espanto"] ["ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable"]. Filmoteca Nacional.
- [13:13] GASCÓN, Antonio. "Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema". *La Pantalla*. 1928. [Facsímil]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 49.
- [13:21] VdO. "Staripamento apanoramico dell'íagine". *Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematográfica*. Turin. 1955. [Facsímil]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 152.
- [13:36-13:59] VdO. "Esquema del desbordamiento apanorámico. [Dibujo/esquema del reverso]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 154.
- [13:46-14:57] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional. Aparecen superpuestas (en el centro de la pantalla) a los cristales pintados del laboratorio VdO (en el resto de la pantalla).
- [13:54-14:30] VdO. *Formas abstractas*. C. 1975. [Diapositivas-Diakinas de cristal pintado]. AVdO. Inéditas. [Superpuestas las imágenes a las anteriores].
- [14:30-14:57] VdO. Flores de *Granada 1974*. Según la interpretación del sistema Palpicolor realizada por Eugeni Bonet en *Tira tu reloj al agua*. [35 mm]. FN.

CAPÍTULO 2: EL OJO CÁMARA

- [14:59-15:03] VdO. *Ojo*. S.f. [Dibujo]. Es el dibujo aparecido en los títulos del Capítulo 1, en negativo, realizado por VdO en el margen del libro VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959. Inédito.
- [15:04-15:12] ANÓNIMO. *Público esperando el comienzo de una sesión de cine al aire libre*. C.1932. [Fotografía B/N]. RE, mis_I_121_0655.
- [15:04-15:12] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].
- [15:12] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].
- [15:25] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO en la Corzana*. Álava. S.f. [Súper 8].
- [15:36] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].
- [15:40] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO en la Corzana*. Álava. S.f. [Súper 8].
- [15:45] VdO. *Equipo alta gracia*. [Fotografía b/n] 1949.
- [15:51] VdO. *Prototipo*. [Fotografía b/n]. Inédita.
- [15:55] VdO. *Prototipo de perforadora*. [Fotografía b/n]. Inédita.
- [15:57] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO en la Corzana*. Álava. S.f. [Súper 8].
- [16:07] ANÓNIMO. *VdO fotografiando el pueblo de Pitres durante una misión en las Alpujarras (Granada)*. 1933. [Fotografía B/N]. Granada. Reproducida en GUBERN, Román. 2004. P. 26. También en MP. P. 18.
- [16:24] VdO. *Luis Cernuda con un grupo de niños en Pedraza (Segovia)*. 1933. [Fotografías B/N]. Pedraza, Segovia, 5 de enero de 1933. RE, 167.
- [16:33] VdO. *Luis Cernuda con un grupo de niños en Pedraza*. S.f. [Fotografías B/N]. Pedraza, Segovia. RE, 168.
- [16:40] VdO. *Autorretrato con un grupo de niños en Pedraza*. 1933. [Fotografías B/N]. Pedraza, Segovia. AVdO. Con Luis Cernuda. Inédita.
- [16:47] VdO. *Aldeanos en las Hurdes*. C. 1936. [Fotografía B/N]. Las Hurdes, Cáceres. BN, carpeta 245_1.
- [16:58] VdO. *Aldeanos en las Hurdes*. C. 1936. [Fotografía B/N]. Las Hurdes, Cáceres. BN, carpeta 245_2.
- [17:10] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].
- [17:14] VdO. *Súper 8 doméstico. Sombras*. S.f. [Súper 8]. AVdO.
- [17:19] VdO. *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Negativo]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [17:25] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [17:45] VdO. *Claustro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [18:10] VdO. *Claustro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Negativo]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [18:13] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO.
- [18:31] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de*

- Valladolid. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [18:43] VdO. *Vicente Escudero en el Rodaje de Fuego en Castilla*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 124. Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
- [18:53] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO.
- [18:57] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [18:59] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Inédita.
- [19:05] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [19:29] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid con el reflejo de VdO*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 96.
- [19:44] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO.
- [19:56] VdO. *Laboratorio de VdO en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. C. 1957. [Fotografía B/N]. Valladolid. AVdO.
- [20:08] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [20:09] VdO. *Súper8 doméstico. VdO frente al espejo*. S.f. [Súper8]. AVdO. Inédito.
- [20:14] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-standard 35]. FA.
- [20:42] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica*. S.f. [Súper8]. AVdO. Filmación de VdO fotografiando a Raquel. Inédito.
- [20:52] VdO. *Raquel*. S.f. [Fotomontaje en color]. AVdO. Inédito.
- [20:54] VdO. *Ojo*. S.f. [Fotomontaje en color]. AVdO.
- [20:57] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].
- [20:58] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [21:09] VdO. *Raquel con velo*. S.f. [Fotocomposición color]. AVdO.
- [21:10] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [21:16] VdO. *Raquel con sombrero*. S.f. [Fotocomposición en color]. AVdO. Inédito.
- [21:19] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO*. C.1975. [Súper8]. AVdO.
- [21:32-21:34] VERTOV, Dziga. *El hombre de la cámara*. 1929. [35 mm].

CAPÍTULO 3: ENTRE EL DOCUMENTO Y EL MISTERIO

- [21:35-21:39] VdO. *Misión: ocupar*. C. 1980. [Dibujo en negativo] Es el negativo de un dibujo de VdO tomado de "*Misión: ocupar. El que más da más tiene*". [Documento manuscrito]. AVdO. Inédito.
- [21:41] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional.
- [21:55] VdO. *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [22:15] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional.
- [22:38] VdO. *Semana Santa en Lorca*. 1934. [16 mm]. FM.

- [22:54] VdO. *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [22:06] VdO. *Fiestas de Primavera en Murcia*. 1935. [16 mm]. FM.
- [23:19] VdO. *Semana Santa en Lorca*. 1934. [16 mm]. FM.
- [23:33-23:40] VdO. *Semana Santa en Murcia y Cartagena*. 1935. [16 mm]. FM.
- [23:42] VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959. [Facsímil]. AVdO. Con los subrayados de VdO.
- [23:48] ANÓNIMO. *Sergei Vavilov*. S.f. [Fotografía B/N].
- [23:52] ANÓNIMO. *Dios Atón*. [Facsímil]. Reproducido en: VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959. AVdO.
- [24:26] VdO. *La cultura siempre entrará por la cultura de los dedos*. S.f. [Collage]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 340.
- [24:28] VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959. [Facsímil]. AVdO.
- [24:40] ZURBARAN, Francisco de. *La visión de San Pedro Nolaso*. 1629. [Facsímil]. Imagen del catálogo de la biblioteca de VdO: SORIA, Martín. *The painting of Zurbarán*. Londres: Phaidon, 1955.
- [24:56] VdO. *Una proyección de cine durante Misiones Pedagógicas*. [Fotografía B/N]. S.f. AVdO. Reproducida en MP. P. 380.
- [25:01] BUÑUEL, Luis. *Un perro Andaluz*. 1928. [35mm].
- [25:09] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [25:13] VdO. *Sangre*. C. 1975. [Cristal pintado].
- [25:20] VdO. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema". 1935. [Facsímil]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 73.
- [25:31] VdO. *Ramificación*. C. 1975. [Cristal pintado]. AVdO.
- [25:38] VdO. *Árbol*. C.1975. [Diakina pintada]. AVdO.
- [25:43] VdO. "Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema". 1935. [Facsímil]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 73.
- [25:49-25:57] CATALÀ-ROCA Francesc. *Dalí al hipercubo*, C. 1952. [Fotografía B/N].
- [25:58] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [26:26] ANÓNIMA. *Cristóbal Simancas en otro momento del montaje de la pantalla de cine*. [Fotografía B/N]. S.f. RE, mis_l_030_0655. Fragmento. Publicada en MP. P. 401.
- [26:28-26:52] ZURBARÁN, Francisco de. *Paño de la Verónica*. 1659. [Pintura]. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
- [26:32-26:35] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional. Superpuesta al anterior.
- [26:37-27:45] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional. Superpuesto al anterior.
- [26:52] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional.
- [26:56-27:29] EL GRECO. Catálogo de VdO. Agosto, 2009. Filmación de un catálogo del Greco que tenía VdO. BRONSTEIN, Leo. *El Greco*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1950.
- [27:07-27:13] VDO Y OTROS. *Bustarviejo*. 1935. [16 mm]. Archivo de la

Institución Libre de Enseñanza. Manuel B. Cossío superpuesto al anterior. Fragmento.

- [27:30] MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón. *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid: Mudo Latino, 1928. [Facsimil]. AVdO.
- [27:36] VdO. *Vibración de Granada*. 1935. [16 mm]. Filmoteca Nacional.
- [27:51] VdO. *Películas familiares*. [16mm]. C. 1934-1939. AVdO.
- [28:27] VdO. *VdO y María Luisa*. C. 1930. [Contactos fotográficos]. AVdO. Inédito.
- [29:03] VdO. *VdO y María Luisa*. C. 1930. [Fotografía B/N]. AVdO. *VdO y María Luisa*. Reproducido en VV.AA. *Galaxia Val del Omar*. Ed. de Gonzalo Sainz de Buruaga. Madrid: Instituto Cervantes, 2002. P. 109.
- [29:07] VdO. *La boca de María Luisa*. C. 1930. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [29:09] VdO. *María Luisa*. C. 1930. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [29:12] VdO. *Súper8 doméstico. La feria*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [29:28] VdO. *María Luisa anciana*. C.1975. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [29:33] VdO. *Películas familiares*. C. 1934-1939. [16mm]. AVdO. Sus hijas.
- [29:52-30:08] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.

CAPÍTULO 4: LOS ELEMENTALES

- [30:12-30:14] VdO. *Los 4 elementos*. 1980. [Dibujo en negativo]. Es el negativo de un dibujo realizado por VdO en unos pliegos de papel encontrados en el AVdO. Inédito.
- [30:16] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. [35 mm]. Filmoteca Nacional
- [30:34] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA.
- [30:54] VdO. *Súper8 doméstico. El fuego*. C. 1975. [Súper8]. La Corzana, Álava. AVdO. Incendio.
- [31:03] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA.
- [31:07] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [31:18] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [31:27] TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Rubliov*. 1966. [35 mm].
- [31:45] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. [35 mm].
- [32:12] VIOLA, Bill. *The crossing*. 1991. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. [DVD]. BBC. 2003.
- [32:41] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA
- [33:08] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional. Títulos: "Matemáticas de Dios" "El que más da" "... más tiene" "Aguaespejo granadino".
- [36:14] ANÓNIMO. *Retrato de VdO*. Invierno de 1961. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 16.
- [36:26] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [36:36] ANÓNIMO. *Retrato de VdO*. Invierno de 1961. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en *Sin fin*. P. 16.
- [36:44] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [37:20] HALSMAN, Philippe. *Dalí Atomicus*. 1948. [Fotografía B/N].

- Reproducida en el catálogo *Dalí. Cultura de Masas*. Cat. 349. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.
- [37:34] VdO. *El paracaidista*. S.f. [Collage]. AVdO. Inédito.
- [37:40] VIOLA, Bill. *Five Angels for the Millennium*. 2001. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.
- [37:49] VdO. *El paracaidista*. S.f. [Collage]. AVdO.
- [37:56] VIOLA, Bill. *Five Angels for the Millennium*. 2001. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.
- [37:59] VdO. *El paracaidista*. S.f. [Collage]. AVdO.
- [38:14] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. [35mm].
- [38:22] VdO. *Paracaidista*. S.f. [Fotografía en color]. AVdO.
- [38:28] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. [35mm].
- [38:30] VdO. *Paracaidista*. S.f. [Fotografía en color]. AVdO.
- [38:35] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. [35 mm].
- [38:40] VdO. *Paracaidista*. S.f. [Fotografía en color]. AVdO.
- [38:52] TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*. 1972. [35 mm]
- [39:08] GAUDÍ, Antoni & VILARRUBIAS Vicens. Maqueta de *Catenarias Interior*. S.f. [Fotografía B/N]. Archivo de la Colonia Güel.
- [38:15] GAUDÍ, Antoni & VILARRUBIAS Vicens. Maqueta de *Catenarias Exterior*. S.f. [Fotografía B/N]. Archivo de la Colonia Güel.
- [39:33] GAUDÍ, Antoni & OPISO, Ricard. Taller de vaciados en la Sagrada Familia. S.f. [Fotografía B/N]. Documento destruido, reproducidos en PREVOST, Clovis; DESCHARNES, Robert. *La visión artística y religiosa de Gaudí*. Barcelona: Aymá, S.A. Editora, 1971.
- [39:46] GAUDÍ, Antoni & OPISO, Ricard. Taller de vaciados en la Sagrada Familia. S.f. [Fotografía B/N]. Documento destruido, reproducidos en PREVOST, Clovis; DESCHARNES, Robert. *La visión artística y religiosa de Gaudí*. Barcelona: Aymá, S.A. Editora, 1971.
- [39:52] VdO. *Aguaespejo granadino*. 1954. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [40:05] GAUDÍ, Antoni & OPISO, Ricard. *Esqueletos en la estructura de espejos periscópicos*. S.f. [Fotografía B/N]. Real Cátedra Gaudí: Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- [40:11] GAUDÍ, Antoni & OPISO, Ricard. *Apóstol Simón, un escultor*. S.f. [4 fotografías B/N] Real Cátedra Gaudí: Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- [41:19] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional. ["Fuego en Castilla" "En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas. Federico García Lorca].
- [44:06] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA
- [44:37] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [44:47-45:08] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [45:11] SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas. Versos comentados, avisos y sentencias, cartas*. Edición, prólogo y notas de Pedro Salinas. Madrid: Signo, 1936. [Facsímil]. Subrayados en azul y rojo de VdO.
- [45:15-45:21] VdO. *Proyección de una película al aire libre*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Reproducida en MP. P. 409.
- [45:23] SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas. Versos comentados,*

avisos y sentencias, cartas. Edición, prólogo y notas de Pedro Salinas. Madrid: Signo, 1936. [Facsímil].

- [45:31] ANÓNIMO. Retrato de VdO. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO.
- [45:34] ANÓNIMO. *Público en sesión de cine de Misiones Pedagógicas*. C.1932. [Fotografía B/N]. BN, caja 38_5. Fragmento. Reproducida en MP. P. 403.
- [45:47] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [45:51] ANÓNIMO. *Público en sesión de cine de Misiones Pedagógicas*. C.1932. [Fotografía B/N]. BN, caja 38_5. Fragmento. Reproducida en MP. P. 403.
- [46:01] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [46:56-47:13] SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. Retrato de VdO. S.f. [Fotografía en color]. La Corzana, Álava, verano de 1979. AVdO.

CAPÍTULO 5: LABORATORIO PLAT

- [47:18-47:21] VdO. *PLAT experimental*. S.f. [Collage en negativo]. AVdO. Fragmento.
- [47:22] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [47:44] NUÑO. *VdO en el laboratorio de Radio...* S.f. [Reproducción en fotografía B/N]. AVdO.
- [47:50] ANÓNIMO. *VdO en el laboratorio de la Escuela Oficial de Cine*. C.1968. [Contactos Fotográficos]. AVdO. Inédito.
- [47:55] ANÓNIMO. *VdO explicando en el laboratorio de la Escuela Oficial de Cine*. C.1968. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [48:02] VdO. *Laboratorio de la Escuela Oficial de Cine*. C.1968. [Contactos fotográficos B/N]. AVdO. Inéditos.
- [48:09] VdO. *Ruinas del Laboratorio donado por VdO a la Escuela Oficial de Cine*. C.1971. [Contactos fotográficos B/N]. AVdO. Inéditos.
- [48:16] ANÓNIMO. *Oteiza*. S.f. [Fotografía B/N]
- [48:25] ANÓNIMO. *VdO explicando en el laboratorio de la Escuela Oficial de Cine*. C.1968. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [48:34] VdO. *Laboratorio de la Escuela Oficial de Cine*. C.1968. [Contactos fotográficos B/N]. AVdO. Inéditos.
- [48:40] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [48:50] ANÓNIMO. *Entrega de Premios sindicales cinematográficos*. Enero de 1961. [Fotografía B/N]. AVdO.
- [49:05] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *VdO y las Guras en una excursión*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [49:19] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [49:29] ANÓNIMO. *Entrega de Premios sindicales cinematográficos*. Enero de 1961. [Fotografía B/N]. AVdO. Fragmento.
- [49:36] VdO. *Supero 8. Luna*. S.f. [Súper8]. AVdO. Inédito.
- [49:45] VdO. *Súper8. Puesta de sol*. S.f. [Súper8]. AVdO. Inédito.
- [49:49] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35].FA.
- [50:52] VdO. *Sesión fotográfica a M^a José y Ana Zaida 1*. C.1935. Fotografía

- B/N. AVdO. Inédito.
- [50:55] VdO. *Sesión fotográfica a M^a José y Ana Zaida 2*. C.1935. Fotografía B/N. AVdO. Inédito.
- [50:58] VdO. *Sesión fotográfica a M^a José y Ana Zaida 3*. C.1935. Fotografía B/N. AVdO. Inédito.
- [51:00] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [51:48] VdO. *Festivales de España*. C.1963. [Fotograma].
- [51:52] VdO. *Festivales de España*. C.1963. [Fotograma].
- [51:56] VdO. *Festivales de España*. C.1963. [Fotograma].
- [51:59] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA
- [52:02] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [52:14] VdO. *María José 1 y 2*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Inéditos.
- [52:17] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [52:22] VdO. *María José 3 y 4*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Inéditos.
- [52:28] VdO. *María José 5*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. Inédito.
- [52:32] VdO. *La realizadora*. S.f. [Fotografía B/N]. AVdO. La fotografía conserva el autógrafo de VdO a M^a José y la cinta aislante de dos colores que utilizó VdO para enmarcarla. Reproducido en *Sin fin*. P. 422.
- [52:35] VdO. *Súper8 doméstico. Viajes*. S.f. [Súper8]. AVdO
- [53:00] VdO. *Súper8 doméstico. El Escorial*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [53:18] VdO. *Súper8 doméstico. La Corzana*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [54:12] VdO. *Súper8 doméstico. Excursión en el campo*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [54:35] VdO. Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [54:39] VdO. *Maniqués*. S.f. [Tetrakinas]. AVdO. Inédito. Fragmento
- [54:41] VdO. Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [54:53] VdO. *PLAT Experimental*. S.f. [Collage]. AVdO. ["No, no vale repetirla por fuera"]
- [54:55] VdO. Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [55:06] VdO. *Granada 1968*. 1968. [Bi-Standard 35]. FA
- [55:12] VdO. *Súper8. TV*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [55:21] VdO. *Baile del laser invisible*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [55:26] VdO. *Variaciones sobre una granada*. S.f. [Bi-Standard 35]. FA.
- [55:39] VdO. *Súper8 doméstico. Un niño oriental*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [55:43] VdO. Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [56:36] VdO. *El Realizador*. S.f. [Dibujo]. AVdO. Inédito.
- [56:41] VdO. *Carisma*. S.f. [Dibujo]. AVdO. Inédito. Página de dibujos esquemáticos de pantallas con los escritos "carisma" y "apanorámica".
- [56:43] VdO. *Palpar lo intangible*. S.f. [Facsimil]. Fragmento de una de las páginas de un artículo manuscrito.
- [56:46] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [56:55] VdO. "Meca-mística del cine". 1959. [Facsimil]. AVdO. En *Cinestudio*. Madrid, mayo de 1961, nº 1. Madrid, 1961-.P. 2.
- [56:58] (izq.) *DOCTORA (Santa Teresa de Jesús)*. S.f. [Collage]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 313.
- [56:58] (dcha.) *SAN JUAN DE LA CRUZ ADELANTADO*. S.f. [Collage]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 312.

- [57:01] VdO. *El espíritu cruza por el camino de las sangres*. S.f. [Collage]. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 400. Collage móvil.
- [57:04-57:36] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959 [35 mm]. Filmoteca Nacional.
- [57:39] VdO. *Súper8 doméstico. Un niño oriental*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [57:52] VdO. *Láser 1*. S.f. [Diapositiva]. AVdO.
- [57:56] VdO. *Súper8 doméstico. Un niño oriental*. S.f. [Súper8]. AVdO.
- [57:59] VdO. *Láser 2*. S.f. [Diapositiva]. AVdO.
- [58:02] VdO. *Láser 3*. S.f. [Fotografía Laser]. AVdO.
- [58:05] VdO. *Variaciones sobre una granada*. S.f. [Bi-Standard 35]. FA.
- [58:12] SÁENZ DE BURUAGA, Mario. *Sesión fotográfica con VdO*. C.1975. [Súper8]. AVdO.
- [58:20] (izq.) VdO. *El que ama arde*. C. 1961. [Dibujo]. Programa de mano de *Fuego en Castilla*. AVdO. Fragmento. Reproducido en *Sin fin*. P. 205.
- [58:20] (dcha.) VdO. *San Sebastián*. S.f. [Collage]. AVdO. Fragmento. Reproducido en *Sin fin*. P. 214.
- [58:23] (izq.) LIFE. VILLET, Grey. Vicente Escudero. S.f. [Portada]. Aparecida en la portada de la revista neoyorkina LIFE.
- [58:23] (dcha.) RAY, Man. *Vicente Escudero*. 1865. [Fotografía B/N].
- [58:26] ESCUDREO, Vicente & ITO (Luís González Armero). *Bailarín*. S.f. [Dibujo]. AVdO. Dibujo esquemático encontrado entre sus papeles. Perteneciente al libro de CASTRO, Luis de: *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Ateneo, 1952.
- [58:29] VdO. *Árbol con raíces*. S.f. [Dibujo]. AVdO. Dibujo encontrado entre sus papeles.
- [58:31] VdO. *Raíces sanguíneas*. S.f. [Diapositiva pintada]. AVdO.
- [58:33] VdO. *Láser*. S.f. [Contactos]. AVdO.
- [58:36] *Tierra lunar, el Greco y la psicodelia*. S.f. [Collage]. Fragmento. AVdO. Reproducido en *Sin fin*. P. 12.
- [58:40] VdO. *Animadoras*. S.f. [Collage]. Fragmento. Inédito
- [58:41] VdO. *Láser*. S.f. [Contactos fotográficos]. AVdO.
- [58:44] VdO. *Galaxia*. S.f. [Diapositiva manipulada]. AVdO.
- [58:47] VdO. *Galaxia*. S.f. [Diapositiva manipulada]. AVdO.
- [58:49] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto. 2009.
- [59:01] VIOLA, Bill. *Room for St. John of the Cross*. 1983. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.
- [59:34-1:01:36] Filmación del PLAT. [DVCPRO 50 HD]. Agosto, 2009.
- [59:34] VdO. *Súper8 doméstico. Nubes en la Alhambra*. S.f. [Súper8]. AVdO. Inédito.
- [1:01:07] VdO. *Súper8 doméstico. Desde el avión*. S.f. [Súper8]. AVdO. Inédito.

7.2. RELACIÓN DE FUENTES DE SONIDOS

INTRODUCCIÓN

- [02:04] VdO. *Conversación con el portero*. C. 1970. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.
- [02:48] Registro PLA. Agosto 2009. [DVCPRO 50 HD].

CAPÍTULO 1: EL OJO COLECTIVO

- [04:20] Registro PLAT. C.1995. [DVCPRO 50 HD].
- [04:48] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético Abierto]. AVdO. Inédito.
- [05:16] Registro PLAT. C.1995. [DVCPRO 50 HD]
- [05:36] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético Abierto]. AVdO. Inédito.
- [06:22] VdO Y OTROS. *Bustarvierjo*. 1935. Banda Sonora. RE.
- [07:46] FALLA, Manuel. *Noches en los jardines de España*. 1916.
- [09:23] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.
- [11:15-12:34] FALLA, Manuel. *Noches en los jardines de España*. 1916.
- [12:45-13:34] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [13:37-15:17] VdO. *Fragmentos sonoros*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

CAPÍTULO 2: EL OJO CÁMARA

- [15:36-15:46] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [16:04-16:25] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.
- [16:29-17:14] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [17:00-17:14] VERTOV, Dziga. *El hombre con la cámara*. Banda sonora original. La música del estreno fue de Konstantin Listov. Interpretada por la Alloy Orchestra según las directrices de Dziga Vertov.
- [17:14] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [20:03-20:42] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1955. Banda Sonora. [Dolby stereo para diafonía]. Filmoteca Nacional
- [20:44-21:34] VdO. *Fragmentos sonoros*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

CAPÍTULO 3: ENTRE EL DOCUMENTO Y EL MISTERIO

- [21:46] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [22:06-23:41] ESCUDERO, Vicente. *Fragmentos sonoros*. C.1959. [Magnético - cinta abierta]. AVdO.
- [23:48-25:42] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [25:55-26:24] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.

[26:39-27:26] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.

[28:14-29:32] VdO. *Poesías mami (cara B)*. C.1973. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.

CAPÍTULO 4: LOS ELEMENTALES

[30:16] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. [Dolby stereo]. Banda Sonora.

[30:34-31:05] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

[31:44-31:08] VdO. *Introducción Fuego en Castilla*. C.1960. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

[31:05] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.

[31:18] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

[31:27-31:35] TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Rubliov*. 1966. Banda Sonora.

[31:45] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. Banda Sonora.

[32:12] VIOLA, Bill. *The crossing*. 1991. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.

[31:42] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

[33:06] VdO. *Aguaespejo Granadino*. 1954.

[37:34-37:59] VIOLA, Bill. *Five Angels for the Millennium*. 2001. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.

[37:54] TARKOVSKI, Andrei. *El espejo*. 1974. Banda Sonora.

[39:03] TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*. 1972. Banda Sonora. J. S. Bach (Preludio Coral en Fa Mayor).

[41:19-45:19] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.

[41:48-42:20] VdO. *Auto sacramental invisible*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito. Son unos fragmentos de su auto sacramental del 51, grabados con su propia voz por el mismo.

[42:46-43:34] VdO. *Introducción Fuego en Castilla*. C.1960. [Magnético - cinta abierta]. AVdO.

[45:19] VdO. *Acariño Galaico (De Barro)*. 1961. Banda sonora. [Dolby stereo]. Filmoteca Nacional.

[45:35-45:58] VdO. *Introducción Fuego en Castilla*. C.1960. [Magnético - cinta abierta]. AVdO.

[46:58-47:17] VdO. *Poesías mami (cara B)*. C.1973. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.

CAPÍTULO 5: LABORATORIO PLAT

[47:22-49:30] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.

- [49:30-52:26] VdO. *El poeta*. C.1973. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.
- [52:59-55:03] VdO. *A Mari Carmen*. C.1980. [Cinta casete]. AVdO. Inédito.
- [55:04] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.
- [56:58] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [57:39] VdO. *Sonidos Concretos*. S.f. [Magnético - cinta abierta]. AVdO. Inédito.
- [59:34] Registro PLAT. C.1995. [DVCPRO 50 HD]
- [59:01] VIOLA, Bill. *Room for St. John of the Cross*. 1983. En: KIDEL, Mark. *The Eye of the Heart*. BBC. 2003.
- [1:00:57] VdO. *Fuego en Castilla*. 1959. Banda Sonora. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.
- [1:01:26] Registro PLAT. C.1995. [DVCPRO 50 HD]
- [1:01:36] [1:02:08] VdO. *Fuego en Castilla*. Banda Sonora. STRAVINSKI Igor: *La canción del soldado*. 1959. [Dolby stereo para Diafonía]. Filmoteca Nacional.

8. RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y HEMEROGRÁFICA

8.1. ESCRITOS DE VAL DEL OMAR (orden cronológico)

8.1.1. Artículos en revistas y periódicos

“Vivencia del apoyo mutuo”. *Espectáculo*. Boletín del Sindicato Nacional. Marzo 1959, nº 133. Madrid: Sindicato Nacional del espectáculo, 1951. P. 24.

“Fundamental creencia”. [Documento mecanografiado]. 1956. *Archivos de la Filmoteca*, otoño de 1992, nº 13. P. 90-91.

“El sonido diafónico se utiliza por primera vez en Aguaespejo granadino, película corta de José Val del Omar”. *Revista internacional de cine*. 1956, nº 24. P. 83.

“Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: V.D.O. Bi-Standard 35”. *Boletín de la Comisión Nacional de Productividad Industrial*. Ministerio de Industria. Madrid, noviembre 1957, nº 54. P. 6-14.

“Desbordamiento apanorámico de la imagen”. *Revista internacional del cine*. Nº 31, 1958. P. 80-81. (*VdO sin fin*. P. 151-155).

“V. D. O. Bi-standard 35”. *Espectáculo*. Madrid, mayo-junio 1958, nº 125. Boletín del Sindicato Nacional. Marzo 1944, nº 24. Madrid: Sindicato Nacional del espectáculo, 1951. P. 8.

“Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. Un sistema sonoro netamente español”. *Espectáculo*. Enero de 1959, nº 131. P. 28.

“Una técnica que provoca el llanto”. *Espectáculo*. Madrid, enero de 1959, nº 131. P. 29 y febrero de 1959, nº 132. P. 26-27.

“Vivencia del apoyo mutuo”. *Espectáculo*. Madrid, marzo 1959, nº 133. P. 24.

“IV Coloquio Internacional de la técnica Cinematográfica, José Val del Omar y Rafael del Valle Iturriaga”. *Espectáculo*. Madrid, julio 1959, nº 137. P. 33-34.

“Mecamística del cine”. *Cinestudio*. Madrid, mayo de 1961, nº 1. Madrid, 1961-. P. 2.

“Tres escritos de Val del Omar”. *Índice de artes y letras*. Madrid, Junio/Julio 1961, nº 150-151. P. 20. (*VdO sin fin*. P. 219-20).

“Val del Omar el talento oculto, latidos. (Selección de poemas)”. *El*

Urogallo: revista literaria y cultural. Madrid, junio 1991, nº 61. Madrid: Prensa de la ciudad, 1968-. P. 26-29.

“Una fórmula para el cine”. *Ya*. [Carta al Diario], Madrid, 20 de diciembre de 1977. Madrid: Diario gráfico de la noche, 1935-1998.

“Documentos (selección de textos y facsímiles)”. *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, otoño 1992, nº 13. P. 82-101.

“Pairidaeza (selección de textos)”. *El simio del gorrión*. Valladolid, invierno 1995, nº 7. P. 17-22.

8.1.2. Otras Publicaciones

“Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica”. [Conferencia pronunciada en la Institución Libre de Enseñanza] [Documento mecanografiado]. Junio de 1932. AVdO. (*VdO sin fin*. P. 57-60).

“Proposición para cinematografía infantil”. [Documento mecanografiado]. Noviembre de 1931. AVdO. (*VdO sin fin*. P. 55-56).

“FOTO – FONO – CINE – TECA - NACIONAL”. [Documento mecanografiado]. 1932. (*VdO sin fin*. P. 61-65).

“Utilización del material cinematográfico del almacén en el primer circuito de cine escolar”. [Documento mecanografiado]. 27 de diciembre de 1934. AVdO. (*VdO sin fin*. P. 72).

“Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema”. [Documento mecanografiado]. Madrid, 1935. (*VdO sin fin*. P. 73).

“Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras”. España, Madrid, patente de invención nº 168.256, 1944-09-01.

“Diaphony and reasons for its existence in Television”. *Actas de la I conferencia de la UNESCO de expertos de Cine y TV*. Tánger, 22 septiembre de 1955. (También recogido en “Teoría della visione tattile. La Diafonia e le ragioni della sua esistenza nella televisione”. *5º Salone Internazionale della Tecnica. Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*. (Torino, 6-8 octubre de 1955). Turín, 1995. P. 73-75. Reproducido también en: *Espectáculo*. Boletín del Sindicato Nacional. Febrero de 1959, nº 132. Madrid: Sindicato Nacional del espectáculo, 1951-. P. 28. (*VdO sin fin*. P. 118-121).

“Straripamento apanoramico dell’immagine”. *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, 7º Salone Internazionale della Tecnica*. (Torino 29 sept.-1 oct. de 1957). Turín, 1957. Reproducido también

en: *Espectáculo*, sept.-oct. de 1957, nº 120. P. 10-11. (VdO sin fin. P. 151-155).

“Informe al grupo Películas y Formatos sobre economía de las copias de explotación”. *Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC.)* Paris, junio de 1959. (VdO sin fin. P. 180 –182).

“Mecamística. (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura)”. [Documento manuscrito]. Noviembre de 1959. AVdO. (VdO sin fin. P. 187-190).

“Meridiano de color en España”. [Ponencia pronunciada en el I Congreso Internacional del Color en Barcelona]. 29 Septiembre de 1959. Recogido en GUARNER, José Luis; OTERO, José María (ed.). *La nueva frontera del color*. Madrid: Rialp, 1962.

Filmespaña, suplemento núm. 3, Madrid, 1961.

“Dilema e potenza. Le tecniche di conquista psico—fisiologiche ed il rispetto all ‘intimita’ dello spettatore”. *Atti del XIV Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica*. (Torino, 22 sep- 2 oct. de 1962), Turin, 1962.

“Técnicas españolas que pueden ser motivo de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial de Cine”. 1 de enero de 1965. AVdO. (VdO sin fin. P. 246).

“Palpicolor”. [Cromatacto]. 1963. (VdO sin fin. P. 235-239).

“Telecinedifusión Hispánica”. [Ponencia del VI Congreso Internacional Cinematográfico de Barcelona]. 1965. (VdO sin fin. P. 247-248).

“Cromatacto. Push-pull fotocromático modulado en intensidad para conseguir un más equilibrado empleo del color en las imágenes espectaculares de la televisión y del cinema”. *Actas del IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión* (Barcelona, 19-21 octubre de 1967), 1967.

“A formula for increasing the scope of cinematographic entertainment and bringing it up to date (Experiencias sobre un sistema Intermediate 16/35” para cinema y televisión)”. *Filmed Press Assembly*. Bruselas, 1968.

“Magnificación de la paraula”. *Comunicación de José VdO al 2º Congreso Internacional para la enseñanza del español*. Madrid, enero-febrero de 1971.

“Óptica Biónica Energética Ciclo-Tactil”. *Actas del XII Congreso de UNIATEC* (Union Internationale des Associations Techniques Cinematografiques). Moscú, 5-10 octubre 1976.

Lo audiovisual. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO. (VdO sin fin. P. 170-171).

8.1.3. Documentos inéditos citados

Carta a su padre. [Documento manuscrito inédito]. Paris, 18 de noviembre de 1928. AVdO.

Las Misiones Pedagógicas y el cine. [Documento mecanografiado inédito]. (Una conferencia radiada de 1934). AVdO.

Plástica espectacular del sonido en los salones cinematográficos. [Documento mecanografiado inédito]. 1941. AVdO.

Mensaje de Granada. [Documento mecanografiado inédito]. Febrero de 1951. AVdO.

Que estoy soñando y quiero hacer el bien. [Documento mecanografiado inédito]. 1952. AVdO.

Reaccionando ante los gigantes de 1956. [Conferencia pronunciada en el Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas. Documento mecanografiado inédito de 3 páginas]. Madrid, enero de 1956. AVdO.

La Oración del cinematurgo. [Documento mecanografiado inédito]. 1957. AVdO.

Alrededor de la cultura de sangre. [Documento mecanografiado inédito]. 6-12-65. AVdO.

Reflexión sobre los formatos. [Documento mecanografiado inédito]. 28 de abril de 1967. AVdO.

Introducción a la nueva lengua. [Documento mecanografiado inédito]. 3 de mayo del 67. AVdO.)

Una docena de pasión. Conferencia dentro del ciclo "Inventemos Nosotros" en Club Pueblo de Madrid. [Documento mecanografiado de 4 páginas]. 25 noviembre 1970. AVdO).

La cultura del cassette. [Ponencia del Ciclo de Conferencias *Inventemos nosotros* en Club Pueblo. Documento mecanografiado inédito de 23 páginas]. Madrid, 25 de noviembre de 1970. AVdO.

Idea Clave. [Documento manuscrito]. C. 1975. AVdO.

Carta al Subdirector General de Promoción Cinematográfica. [Documento mecanografiado inédito]. 22 octubre 1976. AVdO.

Carta a Adolfo Suárez. [Documento manuscrito inédito]. 8 mayo 1977. AVDO.

Carta a Pío Cabanillas. [Documento manuscrito inédito]. 23 septiembre de 1977. AVdO.

Umbral. [Documento manuscrito inédito]. 7-4-79. AVdO.

¿A dónde me dirijo? [Documento manuscrito inédito]. 9 diciembre 1980. AVdO

Manantial de una nueva ascética. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

El pueblo sabe lo mucho que se puede hacer con las uñas de los dedos. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Atracciones.... [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Cara a los descreídos. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Carta a Juan José Serrano. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Clave mística a una bioelectrónica española. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

El espacio-tiempo como Unidad. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

El gran choque que la actual crisis energética... [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

El viejo espectador de cine.... [Documento manuscrito inédito]. Madrid, S.f. AVdO.

En qué consiste la iniciativa sobre la diafonía. [Documento manuscrito inédito de 3 páginas]. Madrid, S.f. AVdO.

Espectáculo del Lorca-Lasser. [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Fernando de los Ríos, ministro... [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

La óptica norteamericana "Zoomar". [Documento manuscrito inédito].

S.f. AVdO.

El hombre está en una jaula. [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

Latido crea el ámbito. [Documento manuscrito inédito de 4 páginas]. S.f. AVdO.

Nombre: José VdO. Natural de Granada. [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

Granada.... [Documento manuscrito inédito]. Madrid. S.f. AVdO.

Pequeña estrategia Enosa en África (Libia). [Documento manuscrito inédito]. S.f. AVdO.

Poética del tema. [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

Teoría de la nueva visión táctil. [Documento mecanografiado inédito]. Madrid, S.f. AVdO.

Misión: ocupar. El que más da más tiene. [Documento manuscrito inédito]. S.f. Inédito. AVdO.

Trágame nube o Escuela de Ángeles. [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

35 pasos de la trayectoria de un hombre de fe empeñado en traer futuro a nuestro presente. [Documento mecanografiado inédito]. S.f. AVdO.

8.2. BIBLIOTECA DE VAL DEL OMAR (orden alfabético)

ABD AL-WAHHAB AL-BAYATI. *La muerte en la vida. Poemas.* Ayuso: Madrid, 1980.

ALLEN SMITH, H. *Antología completa del bromista.* Barcelona: Plaza & Janés, 1961.

ALLISON PEERS, E. *El misticismo español.* Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

ALMAGRO, Antonio. *Constantes de lo español.* Madrid: Librería Estudio, 1955. [Dedicado por el autor: "A José Val del Omar con fraternidad de aspiraciones y en la esperanza de una colaboración fecunda para redescubrir la silueta auténtica del modo español de ser Madrid, 29 mayo 1956"].

ALMAGRO, Martín; GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. *Arte prehistórico, Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*. Vol. 1. Madrid, Plus Ultra, 1947.

ALONSO, Dámaso. *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

ANDRAE, Tor. *Mahoma. Su vida. Su fe*. Madrid: Alianza, 1980. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

ANÓNIMO. *Formulario manual Kodak*. Madrid: Kodak, S.f.

ANÓNIMO. *Apuntes para una biografía de D. Andrés Manjón*, por Un Maestro. Granada: Imprenta-Escuela del Ave María, 1924.

ARANGUREN, José Luis L. *La comunicación humana*. Madrid: Guadarrama, 1967.

ARTOLAS, Juan. *Poesías*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.f.

AYALA, Francisco. *El Jardín de las Delicias. El tiempo y yo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

BALLESTEROS, Manuel. *San Juan de la Cruz. De la angustia al olvido*. Barcelona: Península, 1977.

BARNATÁN, Marcos Ricardo. *La Kabala. Una mística del lenguaje*. Barcelona: Barral, 1974.

BLAKE, William. *Poemas proféticos y prosas*. Barcelona: Barral, 1971.

BLOFELD, John. *Mantras. Sagradas palabras de poder*. Madrid: Edaf, 1980. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

BRENAN, Gerald. *Al sur de Granada*. México: Siglo Veintiuno, 1974.

BRENAN, Gerald. *San Juan de la Cruz: Biografía*. Barcelona: Laia, 1980.

BRONSTEIN, Leo. *El Greco*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1950.

BROWN, Norman O. *El cuerpo del amor*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

BROWN, Norman O. *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Joaquín Mortiz: México, 1967.

BUSETTE, Cedric. *Obra dramática de García Lorca. Estudio de su configuración*. Madrid: Las Américas, 1971.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales I*. Zaragoza: Ebro, 1940.

CALDERÓN, Fina de. *Fuego, grito, luna. Federico García Lorca*. Litoral, S.f.

CALLE, Ramiro A. *Mística oriental para occidentales*. Madrid: Bruguera, 1976.

CAMÓN Aznar, José. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC, 1972.

CANDEIRA PÉREZ, Constantino. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Gráficas Perdiguero, 1945.

CARPENTER, Edmund; MARSHALL, McLuhan. *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Barcelona: Cultura Popular, 1968.

CARPIO, Adolfo P. *El Tao Tê King de Lao Tse*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957.

CARTHY, J. D. *La conducta de los animales*. Madrid: Salvat, 1969.

CASONA, Alejandro. *Flor de leyendas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

CHARON, E. *Tiempo, espacio, hombre*. Barcelona: Kairós, 1969.

COBOS, Pablo de A. *Estampas de Aldea*. Madrid: Escuelas de España, 1935. [Ejemplar dedicado por el autor: "Al amigo Val del Omar, con sincero cariño"].

CRISTÓBAL, Ricardo. *La metamorfosis del ojo*. Madrid: Edarcón, 1980. [Anotado].

CUNY, Hilaire. *Albert Einstein y la relatividad*. Madrid: Cid, 1962.

DE GRANADA, Fray Luis. *Introducción al símbolo de la fe*. Selección, estudio y notas por Casimiro Sánchez Aliseda. Zaragoza: Ebro, 1946.

DELLUC, Louis. *Charlot*. París: M. de Brunoff, 1921. [Con algunos subrayados a lápiz].

DESCARTES, René. *El discurso del método*. Barcelona: Bruguera, 1978. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

DIESTE, Rafael. *Diálogo de Manuel y David y otros ensayos*. Vigo: Teseo, 1965.

DIESTE, Rafael. *La vieja piel del mundo*. Madrid: Signo, 1936. [Dedicado "A José Val del Omar, con muchas cosas para decir de palabra y un abrazo de Rafael Dieste". Algo subrayado].

EISENSTEIN, Sergio M. *El sentido del cine*. Buenos Aires: La Rreja, 1958. [Procedente de Gonzalo Sáenz de Buruaga. Sin anotaciones].

ELIOT, T. S. *Cuatro cuartetos*. Barcelona: Barral, 1971. [Dedicado: "A don Pepe Val del Omar, en la espera de haber encontrado en él a un buscador insistente de la realidad mística y poeta a través de su cámara y del rayo láser. Muy afectuosamente, su ya para siempre amigo y compañero en esa búsqueda, Pamplona, 1972". Firma ilegible (¿Luis de Pablo?)].

EQUIPO RESEÑA. *Cine para leer 1973*. Bilbao: Mensajero, 1974.

FAST, Julius. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós, 1971.

FEAL DEIBE, Carlos. *Eros y Lorca*. Barcelona: Edhasa, 1973.

FINKELSTEIN, S. *El antihumanismo de McLuhan*. Madrid: Akal, 1975. [Subrayado y anotado en su primer capítulo].

FRAGA IRIBARNE, Manuel. *La República*. Barcelona: Planeta, 1973. [Anotado en algunos capítulos].

FRAGA, Ana. *El pensamiento político de Gandhi*. Madrid: Zyx, 1968.

FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

Gabinete del PCE. *Cambiar Madrid*. Madrid: Ayuso, 1979.

GANIVET, Ángel. *Cartas finlandesas. Hombres del norte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

GANIVET, Ángel. *Granada la bella*. Granada: Albaicín, 1969.

GANIVET, Ángel. *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Cinco poetas musulmanes. Biografías y estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Ibn Zamrak*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1975.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

GARCÍA LORCA, Federico. *Granada, paraíso perdido, y otras páginas granadinas*. Edición, introducción y notas Enrique Martínez López. Granada: Miguel Sánchez, 1971.

GARCÍA LORCA, Federico. *Libro de poemas*. Buenos Aires: Losada, 1964.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Aguilar, 1966.

GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Buenos Aires: Losada, 1944.

GARCÍA LORCA, Francisco. *La escondida senda: San Juan de la Cruz*. Madrid: Castalia, 1972.

GEORGE, Frank (ed.). *La revolución científica*. Barcelona: Carralt, 1978.

GERARDIN, Lucien. *La biónica*. Madrid: Guadarrama, 1968.

GIBRAN, Khalil. *El jardín del profeta*. Buenos Aires: Tiempo, 1975.

GIBRAN, Khalil. *El loco*. Buenos Aires: Tiempo, 1975.

GIBRAN, Khalil. *El profeta*. Buenos Aires: Goncourt, 1972. [Dos ejemplares. Uno de ellos dedicado a Gonzalo Sáenz de Buruaga. El otro subrayado y anotado prácticamente en cada página].

GIBRAN, Khalil. *El vagabundo*. México: Orión, 1972.

GOLDSCHIEDER, Ludwig. *El Greco. Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen*. Colonia: Phaidon, 1954.

GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Dossat, 1951.

GONZÁLEZ ESTÉFANI, J. M. *Proceso a Dios*. Madrid: Epesa, 1969. [Dedicado por el autor].

GONZÁLEZ ESTÉFANI, José M^a. *Constructores del mundo*. Málaga: Cuadernos de María José, 1969.

GREGORY, R. L. *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*. Madrid: Guadarrama, 1965.

GRENET, Paul. *Teilhard de Chardin. Un evolucionista cristiano*. Madrid: Ediciones Cid, 1962. [Anotado].

GUTIÉRREZ, Alberto. *El libro de las maravillas*. Madrid: Galería Multitud, 1978.

GUTIERREZ, Alberto. *El libro de las estrellas*. Madrid: Galería Multitud, 1978. [Con subrayados].

H. R. ROMERO FLORES. *Unamuno*. Madrid: Hesperia, 1941.

HESSE, Hermann. *El lobo estepario*. Madrid: Alianza, 1975. [Algo anotado].

HESSE, Hermann. *Bajo la rueda*. México: Compañía General de Ediciones, 1978.

HESSE, Hermann. *Mi credo*. Barcelona: Bruguera, 1976. [Algunos capítulos muy anotados].

HESSE, Hermann. *Siddharta*. Barcelona: Bruguera, 1975. [Algunos capítulos muy anotados].

HUXLEY, Aldous; A. H. MASLOW, R. Bucke; y otros. *La experiencia mística y los estados de la conciencia*. Barcelona: Kairós, 1980.

HUXLEY, Aldous. *El tiempo y la máquina*. Buenos Aires: Losada, 1961.

IZQUIERDO NAVARRO, Francisco. *La tercera sociedad*. Barcelona: Oikós, 1970.

JEANS, James. *Ciencia y música*. Barcelona: Ágora, 1946.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1944.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Olvidos de Granada*. Granada: Editorial Padre Suárez, 1969.

KAWABATA, Yasunari. *Una grulla en una taza de té*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1962.

KOYRÉ, Alexandre. *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Madrid: Akal, 1981. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

LAMPREAVE CAMPAINS, Mariano. *Mi sendero. Primer manuscrito para niños y niñas*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1929. [Sin anotaciones].

LANDAU L., e Y. Rumer. *Qué es la teoría de la relatividad*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1975. [Con algunos subrayados].

LAO-ZI. *El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1978.

LAPASSADE, Georges. *La Bio-Energía. Ensayo sobre la obra de W. Reich*. Barcelona: Granica, 1978.

MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Alianza, 1981. [Con algunos capítulos subrayados y anotados].

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936. [Con algunos subrayados].

MANAVA-DHARMA-SASTRA. *Leyes de Manú. Instituciones religiosas y civiles de la India*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1924.

MANRIQUE, Jorge. *Poesías escogidas*. Barcelona: Cisne, 1941.

MAO TSE-TUNG. *Cuatro tesis filosóficas*. Barcelona: Anagrama, 1974.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

MARÍAS, Julián. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943. [Anotado].

MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón. *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid: Mudo Latino, 1928.

MCCAY, James T. *El manejo del tiempo*. México: Herrero, 1960.

MCLUHAN, Marshall. *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Madrid: Aguilar, 1969.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxie Gutenberg*. París: Mame, 1967.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxie Gutenberg*. París, Mame: 1967.

MCLUHAN, Marshall, y QUENTIN Fiore. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Buenos Aires: Paidós, 1969.

MCLUHAN, Marshall; QUENTIN Fiore. *The medium is the massage*. Londres: The Penguin Press, 1967.

MORIN, Edgar. *El paradigma perdido: el paraíso olvidado. Ensayo de bioantropología*, Barcelona: Kairós, 1974.

MUELLER, Conrad G.; RUDOLPH, Mae. *Luz y visión*. Time-Life International, 1969.

NERUDA, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires: Losada, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Edaf, 1969. [Firmado M^a Carmen Bueno. Con una sola anotación: "Sin comentarios"].

NORTH, Robert C. *El comunismo chino*. Madrid: Guadarrama, 1965. [Sin anotaciones].

OROZCO, Emilio. *Mística, plástica y barroco*. Madrid: Cupsa, 1977. [Sin anotaciones].

PÁNIKER, Salvador. *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós, 1982. [Bastante anotado].

PANTORBA, Bernardino de. *Imagineros españoles*. Madrid: Mayfe, 1952.

PUIG DE LA BELLACASA, Ramón, y Jaime López Krahe. *Comunicación y discapacidad*, Madrid: Tecnos, 1981.

QUINZIO, Sergio. *Qué ha dicho verdaderamente Teilhard de Chardin*. Madrid: Doncel, 1972.

RACIONERO, Luis (ed.). *Ensayos sobre el apocalipsis*. Barcelona: Kairós, 1973.

RÁFOLS, José F. *Las cien mejores obras de la escultura española*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1943.

RAINWATER, Clarence. *Luz y color*. Barcelona: Daimón, 1976,

RENDEL, Peter. *Introducción a los Chakras*. Madrid: Edaf, 1979. [Con subrayados y anotaciones en algunos capítulos].

ROF CARBALLO, Juan. *Violencia y ternura*. Madrid: Prensa Española, 1966.

ROMERO FLORES, H. R. *Unamuno*. Madrid: Hesperia, 1941.

ROSALES, Luis. *Diario de una resurrección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

- SALINAS, Pedro. *La voz a ti debida*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- SALINAS, Pedro. *Razón de amor*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1964.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras escogidas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas y otras páginas*. Selección, estudio y notas de José Manuel Blecua. Zaragoza: Ebro, 1946.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas. Versos comentados, avisos y sentencias, cartas*. Edición, prólogo y notas de Pedro Salinas. Madrid: Signo, 1936. [Muy anotado].
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Cátedra, 1981.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando. *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Madrid: Hiperión, 1979, 4 vols.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Las Moradas*. Madrid: Susaeta, 1969. [Sin anotaciones].
- SCHILLER, Herbert I. *El imperialismo USA y la comunicación de masas*. Madrid: Akal, 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf, 1979. [Procedente de M^a Carmen Bueno. Algunas anotaciones].
- SECO DE LUCENA, Luis. *Guía de Granada*.
- SECO DE LUCENA, Luis. *Idearium de la Alhambra*. Granada: Artes Gráficas Granadinas, 1921.
- SORIA, Martín. *The paintings of Zurbarán*. Londres: Phaidon, 1955.
- TAGORE, Rabindranath. *Ciclo de la primavera*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- TAGORE, Rabindranath. *El alma y el mundo*. Madrid: Edaf, 1979. [Procedente de Mari M^a Carmen Bueno].
- TAGORE, Rabindranath. *Ofrenda lírica*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- TAGORE, Rabindranath. *El jardinero*. Buenos Aires: Losada, 1943.

- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El medio divino*. Madrid: Taurus, 1959.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *Hymne de l'univers*. París: Seuil, 1961.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El himno del universo*. Madrid: Taurus, 1967. [Anotado].
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El fenómeno human.*, Madrid: Taurus, 1971.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El futuro de la verdad. Himno del universo*. Madrid: Taurus, 1967.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El medio divino*. Madrid: Taurus, 1959.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *El porvenir del hombre*. Madrid: Taurus, 1962.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *Hymne de l'univers*. París: Seuil, 1961.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *La visión del pasado*. Madrid: Taurus, 1958. [Dedicado por Antonio Almagro: "Para José Val del Omar, con verdadero afecto y estimación"].
- TRIHILA, Iván. *La tercera energía*. Barcelona: ATE, 1981. [Firmado: M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].
- TRUNGPA, Chögyam, y Herbert V. Guenther. *El amanecer del Tantra*. Barcelona: Kairós, 1976.
- TSE, Lao. *Tao Te King*. [Sin fecha, sin editorial]. Colección Orbe Monografías, n. 13.
- TSE, Lao. *El libro del sendero y de la línea recta. (Tao-Te King)*. Buenos Aires: Kier, 1977.
- TSE, Lao. *Tao Tê Ching. (El libro del recto camino)*. Madrid: Morata, 1970.
- UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. [Las páginas de referencia de la edición se han perdido].
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938. [Anotado, especialmente en el capítulo VII, "Amor, dolor, compasión y personalidad"].
- UNAMUNO, Miguel de. *La dignidad humana*. Austral: Buenos Aires, 1944. [Con subrayados].

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. [Las páginas de referencia de la edición se han perdido. Muy subrayado].

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral, 1971. [Sin anotaciones].

VAVILOV, Serguei. *El ojo y el sol: (La luz, el Sol y el ojo)*. Buenos Aires: Ediciones Cultura, 1959.

VVAA. *El arte de la contemplación*. Selección de textos de Alan Watts, J. Krishnamurti, E. Cortezón. Barcelona: Koan, 1978.

VV.AA. *Imaginación al poder. París, mayo 1968*. Barcelona: Argonauta, 1980. [Firmado M^a Carmen Bueno. Sin anotaciones].

VV.AA. *L'Art Cinématographique IV*. Librairie Félix Alcan. París, 1927. Contiene: Marcel l'Herbier, "Le cinématographe et l'espace"; Léon Moussinac, "Cinéma: expression sociale"; André Levinson, "Pour une poétique du film"; y Albert Valentin, "Introduction a la magie blanche et noire". [Sin anotaciones].

VVAA. *Los míticos españoles. Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz*. Gerona-Madrid, Dalmáu Carles: Biblioteca de Clásicos para la Juventud, 1936.

WATTS, Alan W. *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós, 1979.

WATTS, Alan W. *El camino del zen*. Barcelona: Edhasa, 1975.

WATTS, Alan W. *El libro del Tabú*. Barcelona: Kairós, 1972.

WATTS, Alan W. *La suprema identidad*. Madrid: Bruguera, 1978.

WATTS, Alan W. *Naturaleza, hombre y mujer*. Madrid: Fundamentos, 1973.

WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Lúmen, 1969. [Sin anotaciones].

XIRAU, Joaquín. *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona: Ariel, 1969. [Muy subrayado].

8.3. OBRAS SOBRE VAL DEL OMAR (orden alfabético)

8.3.1. Libros y monografías

BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia*

artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986.

CABERO, Juan Antonio. *Historia de la Cinematografía española.* Madrid: Gráficas Cinema, 1949.

FERNÁNDEZ, M. Carlos. *Hacia un cine andaluz.* Algeciras: Ed. Bahía, 1986.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar. El moderno renacentista.*

Loja: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 2008.

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

LÓPEZ CLEMENTE, José. *Cine documental en España.* Madrid: Rialp, 1960.

OTERO URTAZA, Eugenio Manuel. *Las Misiones Pedagógicas una experiencia de educación popular.* A Coruña: Ed. de Castro, 1982.

PALACIO, Manuel. *Vanguardia en cine español 1896-1983.* Madrid: Editora Nacional, Ministerio de Cultura, 1984. [Versión inglesa en: *Spanish Cinema 1896-1983.* Madrid: Ministerio de Cultura, ICAA, 1986. Reedición en *Cine español (1896-1988).* Madrid: Ministerio de Cultura, ICAA, 1989].

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Al otro lado del espejo". En: AAVV. *Escritos sobre el cine español (1973-1987).* Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. P. 149-155.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Cine y Vanguardia en España 1975-1989". *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español.* Actas del III Congreso de la AEHC. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991. P. 413-423.

RUSSO, Eduardo. *De la pantalla al arte transgénico,* Universidad de Buenos Aires: Ediciones del Rojas, 2000.

SÁENZ DE BURUAGA, José; VAL DEL OMAR, María José (ed.). *Val del Omar sin fin.* Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José (ed.). *Tientos de Erótica Celeste.* Granada: Diputación Provincial de Granada y FA, 1992.

TORRELLA, Josep. *Crónica y análisis del cine amateur español.* Madrid: Rialp, 1965.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Diccionario del cine español (1896-1968)*. Madrid: Editora Nacional 1970.

VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. New York: Random House, 1974.

VVAA. *José Val del Omar: Tríptico Elemental de España*. Granada y Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

VV.AA. "El cine en las misiones pedagógicas. La figura de Val del Omar". *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. P. 193-195

VV.AA. *Galaxia Val del Omar*. Sáenz de Buruaga, Gonzalo (coord.). Madrid: Instituto Cervantes, 2002.

VV.AA. *Ínsula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales* Sáenz de Buruaga, Gonzalo (coord.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Semana del Cine Experimental, 1995.

VV.AA. *Val del Omar y las misiones pedagógicas*. Murcia: Residencia de Estudiantes de Madrid, 2003.

8.3.2. Revistas

ALARCÓN, Benjamín. "Un español frente a los gigantes del cinema". *Primer Plano*. Madrid, diciembre de 1955, nº 790. P. 11-12.

ANÓNIMO. *Un documental extraordinario. Conversación con su autor, José Val del Omar*. Entrevista publicada en *Signo. Semanario nacional de la Juventud de Acción Católica*, nº 790, 5 marzo 1955. P. 11.

ANÓNIMO. "Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica". *Espectáculo*. Madrid, septiembre/ octubre 1957, nº.120. P. 8-11.

ANÓNIMO. "Raíces religiosas de una técnica cinematográfica". *Espectáculo*. Madrid, agosto de 1958, nº 127. P. 21.

ANÓNIMO. "Val del Omar presente en San Sebastián, el hombre de la Meca-Mística". *Film Ideal*, octubre 1959, nº 36. P. 16-17.

ANÓNIMO. (J.M.). Val del Omar y su "Aguaespejo granadino". El fué el primero que habló en España de la pantalla cóncava. *Triunfo*, 1956.

BARTOLOMÉ, Waldo R. "Experimentos para minorías". *Tiempo*. Madrid: mayo 1983. P. 107-108.

BONET, Eugeni. "Amar: Arder. Candentes cenizas de Val del Omar". Esta versión se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, verano 2000, nº 34.

COLLADO, Ignacio. José. *El signo del gorrión*. Valladolid, invierno de 1995, nº 7. P. 28-29.

CERNUDA, Luis. "Soledades de España. Con el Museo del Pueblo". *Luz*. 10 de octubre de 1933. (Recogido por José Esteban en: "Un texto rescatado de Luis Cernuda. *Triunfo*. Madrid, 8 de enero de 1972. P. 47).

DELGADO, Juan Fabián. "Val del Omar, cineasta sin fin". *El Siglo que viene*. Sevilla, 1994. P. 6-9.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "Investigaciones y experiencias". *Mundo*. Barcelona, 15 de enero de 1967. P. 49-51.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "Mayor rendimiento del celuloide". *Mundo*. Barcelona, 22 de enero de 1967.

GASCÓN, Antonio. "Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema". *La Pantalla*. Madrid, 30 de Septiembre de 1928, nº 40. (49-51).

GIMÉNEZ MOLINA, Fernando. "Táctil visión del páramo". *El signo del gorrión*. Valladolid, invierno de 1995, nº 7. P. 23-27.

GÓMEZ MESA, Luis. "Los españoles en Cannes. Extraordinario éxito de Fuego en Castilla de José Val del Omar". *Fotogramas*, 19 de mayo de 1961, nº 651. P. 19.

JIMÉNEZ QUILES, Manuel. "La semana tuvo sus nombres. José Val del Omar". *Gaceta Ilustrada*, Madrid, 2 de noviembre de 1957.

JORDÁN, Val del Omar. "Un soñador para el cine". *Triunfo*. Madrid, 4 de mayo de 1961. P. 14-15.

LÓPEZ CLEMENTE, José. "Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.T.E.C". *Espectáculo*. Madrid, febrero de 1956, nº 102. P. 23.

MARIGÓMEZ, Luis. "Val del Omar el talento oculto". *El Urogallo*. Madrid, junio 1991, nº 61. P. 24-25.

MELGAR, Luis T. "He vivido 15 días en el gabinete del Dr. Caligari". *Film Ideal*. Madrid, Mayor de 1958, nº 19. P. 12. (Reproducido en SÁENZ DE BURUAGA, José; VAL DEL OMAR, María José (ed.). 1992. P. 184—185).

MELGAR, Luis T. "Val del Omar. Entre el cine y la TV". *Teleradio*. Madrid, 1967, nº 482. P. 38-41.

MIRAZ, Carlos. "Andalucía-La Comunidad resucita el teatro y el cine regional". *Cambio 16*. Madrid, 5 de marzo de 1990, nº 16.

N.G., F. "Presencia de España en el Festival de Cannes. Viridiana y Fuego en Castilla títulos españoles en el certamen". *Espectáculo*. Madrid, marzo-abril de 1961, nº 157-158. P. 11.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Pálpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar)". *Archivos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, otoño 1992, nº 13. P. 58-69.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Val del Omar en tela de juicio". *Telos*. Madrid, 1993, nº 36. P. 147-148.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. "Un gran cortometraje español: Aguaespejo granadino". *Índice de artes y letras*. Madrid, mayo 1956, nº 89. P. 27-28.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. "Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos. Festival de Cannes. 1956". *Índice de artes y letras*. Madrid, junio 1956, nº 90. P. 27-28.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. "El éxito de los documentales en los Festivales Cinematográficos de Cannes y Berlín". *Destino*. Barcelona, 25 de agosto de 1956.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. "Cannes 1961. Táctil-Visión. La técnica al servicio de una mística de la era espacial". *Índice de artes y letras*. Madrid, junio-julio 1961, nº 150-151.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. "Dónde y cómo ver/oír a Val del Omar". *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, otoño 1992, nº 13. P. 70-75.

Signo. Madrid, 1995, nº 790. Semanario nacional de las Juventud de Acción Católica. 1936-. P. 11.

SIMANCAS, Cristóbal. "El Espectáculo total". *Revista Espectáculo*. Marzo 1944, nº 24. (82-85).

SORIA, Florentino. "Sonido diafónico. Un invento cinematográfico español". *La estafeta literaria*. Madrid, 1956, nº 46. Madrid: Delegación Nacional de Prensa, 1944-. P. 7. (123).

UTRERA, Rafael. "Val del Omar. Querin Hill. Tras la esencia

cinematográfica de Andalucía". *Revista Sanfer*. Sevilla, 1986, nº 2. P. 12-14.

VALIENTE, Pablo. José Val del Omar. "El Julio Verne del audiovisual español". *RTV. Magazine de los mercados audiovisuales*. Madrid, enero 1990, nº 8.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. Val del Omar. "Poeta del cine". *Ínsula*. Madrid, marzo 1962, nº 184. P. 14.

8.3.3. Periódicos

ANÓNIMO. "Un gran creador cinematográfico: Val del Omar". *Faro de Vigo*. 20 de agosto de 1961.

ANÓNIMO. "El invento de la Diafonía tiende a revolucionar el cine". *El Caribe*. Ciudad Trujillo, 5 de noviembre de 1957.

ANÓNIMO. "Mañana en el Condominio Cinematográfico... Cine poético presentará Val del Omar". *Cine Mundial*, México DF., 4 de julio de 1960.

ANÓNIMO. "La Mostra de Venecia rendirá homenaje a José Val del Omar". *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 26 de agosto de 1994. P. 47.

ANÓNIMO. "La Mostra de Venecia rendirá homenaje al cineasta andaluz José Val del Omar". *ABC*. Sevilla, 26 de agosto de 1994.

ANÓNIMO. "Las obras de Val del Omar acogidas con sorpresa y admiración". *El Norte de Castilla*, Valladolid, 12 de diciembre de 1982. P. 41.

ANÓNIMO. "Un nuevo sistema que reduce a la mitad el gasto de película". *Diario Ya*. Madrid, 18 de diciembre de 1957.

ANÓNIMO. "Venecia rendirá un homenaje al granadino José Valdelomar". *Diario 16*. Sevilla, 26 de agosto de 1994.

ARTACHO, F. "Vicente Escudero interpretará el ritmo de las imágenes de Berruguete". *Diario Regional*. Valladolid, 26 de marzo de 1957.

ARTACHO, F. "Un fantasma visita el Museo de Escultura". *Diario Regional*. Valladolid, 30 de marzo de 1957.

ANTEO. "España ha presentado importantes innovaciones técnicas en la reunión de la Unesco". *Diario España*. Tángora nº 6.052. Sábado 1-10-1955. (Reproducido en SÁENZ DE BURUAGA, José; VAL DEL OMAR, María José (ed.). 1992. P. 115).

BUFILÍ, Juan. "Adiós al innovador Val del Omar. El cine como poesía meca-mística". *El País*. Madrid, 29 de agosto de 1982. P. 28.

CABEZAS, José Antonio. "José Val del Omar, Inventor y poeta". *Diario España*. Tánger, octubre 1952.

CALVO HERNANDO, Manuel. "Un español crea para el cine y la radio el sonido en relieve". *Diario Ya*. Madrid, 1954.

CALVO HERNANDO, Manuel. "El sonido estereodifónico es un choque entre la obra y el espectador". *Diario Ya*. Madrid, 15 de mayo de 1955.

CORELLA, Ramón. "Vicente Escudero y el cine". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 17 de octubre de 1982.

DIOS, Luis Miguel de. "La Semana de Valladolid rinde homenaje al cine de vanguardia de José Val del Omar". *El País*, Madrid, 14 de octubre de 1982.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "España se apunta un éxito en la preocupación por las nuevas técnicas del cine". *Diario Ya*. Madrid, mayo 1956. P. 7.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "Alta valoración internacional de una invención española". *Diario Ya*. Madrid, 20 de octubre de 1957.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "Fuego en Castilla, admirable poema plástico de José Val del Omar". *Diario Ya*. Madrid, 17 de mayo de 1961. P. 23.

GÓMEZ MESA, Luis. "Amaya: sesión del Cine-Club Madrid". *Diario Arriba*, Madrid, 27 de mayo de 1956.

GÓMEZ MESA, Luis. "Un español, innovador de la técnica cinematográfica". *Diario Arriba*. Madrid, 22 de noviembre de 1957.

HAEMMERLING, Konrad. "Kulturfilme aus aller Welt". *Der Tagesspiegel*. Berlín, 29 de junio de 1956.

MELGAR, Luis Tomás. "Val del Omar, Cinemista español". *Diario Regional*. Valladolid, 30 de mayo de 1957.

RODRÍGUEZ, Florencio. "Un film de Val del Omar abre la FA". *La Vanguardia*. Barcelona, 9 de diciembre de 1989.

SÁNCHEZ, Alfonso. "La noche estaba metida en agua". *Diario Informaciones*. Madrid, 1955.

SÁNCHEZ, Alfonso. "Algunas enseñanzas de Cannes". *Hoja del Lunes*. Madrid, 26 de mayo de 1958.

SÁNCHEZ, Alfonso. "Val del Omar -último gran romántico del cine- marcha a Méjico con su invento". *Diario Informaciones*. Madrid, 1960.

SÁNCHEZ, Alfonso. "Sobre las invenciones del español". *Diario Informaciones*. Madrid, 16 de diciembre de 1977.

UTRERA, Rafael. "Val del Omar: el invento hecho cine". *Diario 16*. Edición Andalucía, 15 de julio de 1985. P. VII suplemento Cartelera.

V. GARCÍA, Alejandro. "La familia Val del Omar reprocha a Granada el desinterés por su obra". *El País*. Edición Andalucía, 7 de mayo de 1993. P. 7.

VAL DEL OMAR, María José. "La última humillación". *El País*. Madrid, 29 de agosto de 1982. P. 28.

8.3.4. Otras Publicaciones

Homenaje Val del Omar. *5ª Semana de Cine Experimental de Madrid*. Catálogo. 4 al 11 de abril de 1995. P. 39-45.

Homenaje a Val del Omar: Experimentador y visionario. *26ª Muestra Cinematográfica del Atlántico*. Catálogo. Alcances 94, Cádiz, 9 al 18 Septiembre 1994. P. 101-103.

Homenaje a Val del Omar. Inaugurada la exposición de dibujos de Vicente Escudero. *27ª Semana Internacional de Cine*. Valladolid, 9 al 17 de octubre 1982, Boletín, 9 de octubre de 1982, nº 1. P. 2.

Éxito clamoroso de la obra de Val del Omar. *27ª Semana Internacional de Cine*. Valladolid. 9 al 17 de octubre 1982. Boletín 12 de Octubre de 1982, nº 4. P. 1 y 3.

Nuevas proyecciones del homenaje a Val del Omar. *27ª Semana Internacional de Cine*. Valladolid, 9 al 17 de octubre 1982. Boletín 15 de Octubre de 1982, nº 7. P. 1.

ANÓNIMO. "Ficha técnica, artística y argumental de "Fuego en Castilla"". *Boletín Film española*. Madrid, 1961, nº 3.

ANÓNIMO. "Muestra de Cine experimental español". *Programa Aula de cine de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid. Aula de cine, Museo Español de Arte Contemporáneo, 24 marzo al 2 de abril 1981.

ANÓNIMO. "Val del Omar, José". *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Sevilla.

ANÓNIMO. "Premios Festival de Cannes 1961. Comisión Superior Técnica del Cine Francés: "Fuego en Castilla" de José Val del Omar (España)". *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Madrid: Espasa-Calpe, Suplemento 1961-1962. Cinematografía, 1962.

BONET, Eugeni. "Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España. Las vanguardias artísticas en la historia del cine español". *Actas del III Congreso de la AEHC*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991. P. 107-131.

BUFILL, Juan. "Cine experimental español". *Boletín Alphaville*. Madrid, octubre-noviembre 1982, nº 22-23. P. 2.

CASTRO, Luis de.

FUERTES, Nuria; VAL DEL OMAR, José. *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*. Madrid, Suplemento 1981-1982, 1983.

GÓMEZ MESA, Luis. "La memoria, el mejor archivo. José Val del Omar, era el cine". *Boletín Alphaville*. Madrid, Octubre-Noviembre 1982, nº 22-23. P. 2.

GÓMEZ MESA, Luis. "José Val del Omar, era el cine". *Alphaville Noticias*. Madrid: octubre-noviembre de 1982. Nº 22-23. P. 2.

PALACIO, Manuel. "Homenaje a Val del Omar". *Catálogo 27ª Semana Internacional de Cine de Valladolid*, 9-17 octubre 1982.

PALOMO PINTO, Gerardo. *Vida y obra de José Val del Omar*. Tesina de Licenciatura. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, 1980.

PALOMO PINTO, Gerardo. *En torno a la obra de José Val del Omar: una estructura de la información*. Tesis doctoral. Director: Antonio Sánchez Bravo Cenjor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, departamento de Periodismo, 1992.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael Ángel. *La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar*. Tesis doctoral. Director: Lara García Antonio. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, 1995.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. Val del Omar. *Catálogo de la II Bienal de la Imagen en Movimiento '92 (Visionarios Españoles)*. Madrid, 1992. P.

28-29.

TORRES FRÍAS, M. del Pilar. *Presencia histórica de José Val del Omar en la Comunicación audiovisual*. Tesis doctoral. Director: Palomo Pinto Gerardo. Extremadura: Universidad de Extremadura, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, 2004.

VAL DEL OMAR, María José; SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo. Val del Omar. Renacimiento. *Procesos (Cultura y Nuevas Tecnologías)*. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1986. P. 171-176.

8.4. OBRAS CON REFERENCIAS A VAL DEL OMAR

8.4.1. Libros

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *30 años de documental de arte en España*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967. P. 20 y 77.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. P. 252.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Variaciones en España: fotografía y arte, 1900-1980*. Madrid: La Fábrica, 2004. Portada y P. 3, 72-79.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel. Apuntes para un cine andaluz. *Hora actual del cine de las Autonomías del Estado Español*. II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine. San Sebastián. Filmoteca Vasca, 1990. P. 15-19.

F. HEREDERO, Carlos. *Las huellas del tiempo, Cine español 1951-1961*, Madrid: ed. Filmoteca Española, 1993. P. 140.

GARCÍA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janes, 1988. P. 160.

GUBERN, Román. *El cine sonoro en la República 1929-1936. Historia del cine español II*. Barcelona: ed. Lumen, 1977. P. 50, 190 y 191.

GUBERN, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 1999. P. 12 y 333.

LLINÁS, Francisco. *Directores de fotografía del cine español*, (entrevista con Cecilio Paniagua). Madrid: Filmoteca Española, 1989. P. 341.

LLOPIS, Juan Manuel. *Juan Piguera: el Delluc español*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, volumen 2. P. 29.

MENDELSON, Jordana. "Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas". *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004. P. 158-171.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. "Ver cine por primera vez: la experiencia de Misiones Pedagógicas". En: MONTERO, Julio; CABEZA, José. *Por el precio de una entrada: estudios de historia social del cine*. Madrid: Rialp, 2005. P. 140-144.

OTERO URTAZA, Eugenio. *Las Misiones pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. A Coruña: Edición do Castro, 1982.

OTEIZA, Jorge de. *Quouaque tandem... (Ensayo de interpretación estética del alma vasca)*. 2ª edición. San Sebastián: Ed. Txertoa, 1971.

PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS. *Memoria de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 / Diciembre 1933*. Madrid: S. Aguirre, 1934.

PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS. *Memoria de Misiones Pedagógicas. Memoria de la Misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de los trabajos realizados en el año 1934*. Madrid: S. Aguirre, 1935.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín; Alema Thevenet, Homero., *Textos y Manifiestos del Cine*. Conclusiones del VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión. Barcelona: ed. Fontamara, 1985. P. 286-295.

TORRELA, José. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: ed. Rialp, 1965.

VV.AA. *Cine español (1896-1983)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

VV.AA. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

8.4.2. Revistas

ANÓNIMO. "Premios para la cinematografía española". *Espectáculo*. Madrid, Enero 1957, nº 114. P. 2.

GARCI, José Luis. "Cine documental". *Cinestudio*. Agosto-septiembre 1965, nº 36-37. P. 26-28.

LÓPEZ CLEMENTE, José. "El film experimental de España". *Film Ideal*. Madrid, 1961, nº 67. P. 15-16.

PINEDA, Vicente A. "III Certamen internacional de Cine Documental de Bilbao". *Espectáculo*. Madrid, septiembre-octubre 1961, nº 163-164. P. 9-10.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Inauguración de la FA: un espacio para la imagen". *Archivos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre-febrero 1990, nº 4. P. 11.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. "Ai margini del cinema apagnolo. (1975—1990)". *Cinema & Cinema*. Bologna: Editrice CLUEB, septiembre-diciembre 1992, nº 65. P. 31-38.

VALLE, Ramón del. "La Unión Internacional de Técnicos Cinematográficos se reunió en Turin". *Espectáculo*. Madrid, septiembre-octubre 1961, nº 163-164. P. 37.

VV.AA. *Memorias de Misiones Pedagógicas*. Madrid, 1934 y 1935.

VVAA. *Residencia: Revista de la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1926-.

8.4.3. Periódicos

ANÓNIMO. "Cine de vanguardia español en Paris". *Hoja del lunes de Madrid*. 22 de marzo de 1982.

ANÓNIMO. "Homenaje a Val del Omar y exposición de dibujos de Vicente Escudero". *El Norte de Castilla*. Valladolid, 7 de octubre de 1982.

BUFILL, Juan. "La Filmoteca ofrece una panorámica parcial de varias épocas del cine español de vanguardia". *El País*. 21 de junio de 1982.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "Todas las técnicas del cine de animación en un bello cortometraje japonés". *Diario Ya*. Madrid, 25 de mayo de 1961.

PELLICER, Nello. "Una película valenciana irá a la Mostra". *El Mundo*. Madrid, 5 de agosto de 1994, suplemento UVE. P. 6.

SALAS, Roger. "El taconeo visionario". *El país*. Madrid, 11 de junio de 1994, suplemento Babelia. P. 24.

M. TORRES, Augusto. "Relaciones tormentosas". *El país*. Madrid, 23 de marzo de 1991. P. 4.

8.5. OTRAS PUBLICACIONES

ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte* (1932). Barcelona: Paidós, 1990.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

BATAILLE, Georges. *Teoría de las Religiones*. Madrid: Taurus, 1998.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2006.

BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía" (1931). En: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba, 2004.

BRETÓN, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002.

CASTRO, Luis de: *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Ateneo, 1952.

COSSÍO, Manuel B. *El Greco*. Madrid: Fortanet, 1908.

DELEUCE, Gilles. *Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.

DALÍ, Salvador. *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets, 2000.

DALÍ, Salvador. "Manifiesto místico". En: LAHUERTA, Juan José (ed.). *Obra completa*. Barcelona: Destino, 2005. vol. IV (Ensayos I: Artículos 1919-1986). P. 636-641.

DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942). Barcelona: Dasa, 1981.

DURAND, Bernard J. *Dalí y Dios, ¿un encuentro que no fue?*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 2008.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Nuevas ediciones de bolsillo, 2004.

FALLA, Manuel. "El cante jondo". En: *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. P. 121-147.

- FLORENSKI, Pavel. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. "Mística y Libertad". *ABC*. Madrid. Domingo 18 de enero de 1981. Madrid: Prensa Española, 1903-.
- GUBERN, R. *Cine contemporáneo*. Barcelona: Salvat, 1974.
- GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.
- GUBERN, R. *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península, 1977.
- GUBERN, R. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009.
- GUASCH, Anna María. "Formas de arte procesual. El arte del cuerpo". En: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo cultural*. Barcelona: Alianza Forma, 2000.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- KRAUSS, Rosalind E. *L'amour fou: photography & surrealism*. Nueva York: Abbeville Press, 1985.
- LODDER, Cristina. *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza, 1988.
- LLANO, Rafael. *Andréi Tarkovski: Vida y obra*. Valencia: Ed. La filmoteca de IVAC. 2002.
- MARAÑÓN, Gregorio. Prólogo a CASTRO, Luis de. *Un médico en el museo*, v. I, Valladolid, Miñón, 1954.
- MARÍAS FRANCO, Fernando; BUSTAMANTES GARCÍA, Agustín. *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto press, 1962.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. New York: Londres, 1964. Reeditado por el MIT en 1995. Edición en español de Editorial Paidós.
- MCLUHAN, Marshall. *The medium is the message: An inventory of Effects*. En colaboración con Quentin Fiore. New York, 1967.
- MCLUHAN, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México: Diana, 1977.

PIERCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

POIVERT, Michel. "Politique de l'éclair. André Breton et la photographie". *Études Photographiques*. Mayo 2000. N° 7.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Romance 3: de la Creación*. En: SALINAS, Pedro (ed.) *Poesías Completas, Versos Comentados, Avisos y Sentencias, Cartas*. Madrid: Signo, 1936.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1991.

SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1986.

SKLOVSKI, Viktor. "El arte como procedimiento" (1917). En TODOROV, Tvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

SOMOLINOS D'ARDOIS, Germán. *Las Misiones Pedagógicas en España (1931-1936)*. Cuadernos Americanos, septiembre – octubre de 1953. Año 12, vol. 5.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Seix Barral: Barcelona, 1974.

SOTOICHITA, Victor. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.

STEINER, George. *Presencias Reales*. Barcelona: Destino, 1991.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991.

TSE, Lao. *Tao Te King. Libro del curso y de la virtud*. Madrid: Siruela, 1998.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *El corazón de la materia*. Santander: Sal Terrae, 2002.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *El medio divino. Ensayo de vida interior*. Madrid: Alianza, 2000.

VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor, 1974.

WEIL, Simone. *La gravedad y la Gracia*. Madrid: Trotta, 1998.

XIRAU, Joaquín. *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona: Ariel, 1969.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nueva York: E. P. Dutton & Co, 1970.