

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rafael Ángel Rodríguez Tranche

DIRIGIDA POR

Antonio Lara García.

Madrid

© Rafael Ángel Rodríguez Tranche, 1995

BIBLIOTECA UCM



5303510664

RAFAEL RODRÍGUEZ TRANCHE



**LA PANTALLA ABIERTA:
APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JOSÉ VAL DEL OMAR**

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

DIRECTOR: Antonio Lara García
Catedrático de Tª e Hª de la Imagen
del Dpto. Comunicación Audiovisual y
y Publicidad I

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
REGISTROS DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro **T.D. 333**

**Dado de Baja
en la
Biblioteca**

VR
ESTA es parte de
Antonio Tranche

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad I
Madrid, 1995

M. C. X-53-179150-0

"La preocupación por el hombre y su destino
debe ser el móvil de todos los esfuerzos técnicos"

Albert Einstein

La vida es sólo una explosión al ralentí
y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis:
en eterno instante.

José Val del Omar

"¡Dejad que estalle la vida!,
alguien sembrará tus cenizas"

Émile Zola

ÍNDICE:

	página
* AGRADECIMIENTOS	3
* PRESENTACIÓN	8
* INTRODUCCIÓN:	I-XXI
a) Apuntes iniciales	
b) Las relaciones obra/autor	
c) Las implicaciones obra/contexto	
d) La noción de obra en Val del Omar	
e) Cuestiones metodológicas	
f) Disposición y justificación de los capítulos	
I. LA CRÍTICA Y LA HISTORIOGRAFÍA ANTE LA OBRA DE VAL DEL OMAR	
I.1. INTRODUCCIÓN	15
I.2. VAL DEL OMAR ANTE LA CRÍTICA	19
I.3. LA OBRA DE VAL DEL OMAR SEGÚN LOS HISTORIADORES DEL CINE	29
I.4. LA RECUPERACIÓN ACTUAL DE LA OBRA DE VAL DEL OMAR	39
II. LA TÉCNICA DESDE LA EXPERIMENTACIÓN	46
II.1 INVESTIGACIONES EN SONIDO Y ACÚSTICA	47
II.1.1. Introducción	47
II.1.2. Experiencias radiofónicas y el "Circuito Perifónico"	49
II.1.3. El Fonema Hispánico	52
II.1.4. La Diafonía	56
II.1.4.1. <u>El reproductor de sonido "Diáfono"</u>	
II.1.4.2. <u>Los fundamentos de la técnica diafónica</u>	
II.1.4.3. <u>La constatación del sistema a partir de Aguaspejo granadino</u>	
II.1.4.4. <u>La reproducción de la Diafonía</u>	
II.1.4.5. <u>La recuperación de la Diafonía en la actualidad</u>	
II.1.4.6. <u>La Diafonía para televisión</u>	
II.1.4.7. <u>La Diafonía en relación con otras técnicas de Val del Omar</u>	
II.2. FORMATOS CINEMATOGRAFICOS	90
II.2.1. Introducción	90
II.2.2. Los formatos: economía y aprovechamiento	92
II.2.3. Bi-standard	99
II.2.3.1. <u>Características del formato</u>	
II.2.3.2. <u>Las derivaciones del formato</u>	
II.2.3.3. <u>Desarrollo e implantación del formato</u>	
II.2.3.4. <u>El Bi-standard para TV y cine (B.T.C.)</u>	

II.2.4. Intermediate 16-35	120
II.2.4.1. <u>Formatos cinematográficos para televisión</u>	
II.2.4.2. <u>Características y variantes del formato</u>	
II.2.4.3. <u>La implantación del formato en TVE</u>	
II.3. LA LUZ Y EL COLOR	132
II.3.1. La Visión Tactil	132
II.3.1.1. <u>Teoría de la Visión Tactil</u>	
II.3.1.2. <u>La técnica de la Visión Tactil</u>	
II.3.1.3. <u>La construcción del efecto de "luz táctil"</u>	
II.3.2. Teoría del color	144
II.3.2.1. <u>Introducción</u>	
II.3.2.2. <u>Palpicolor</u>	
II.3.2.3. <u>Cromatacto</u>	
II.4. MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA: ELEMENTOS MULTIMEDIA	152
II.4.1. Introducción	152
II.4.2. Desbordamiento apanorámico	153
II.4.3. El espectáculo total: "cine conmocional"	163
II.4.4. Sistemas de proyección óptico-mecánicos	170
II.4.4.1. <u>Introducción</u>	
II.4.4.2. <u>Tetraproyector Adiscopio</u>	
II.4.4.3. <u>Retroproyector Enoscopio</u>	
II.4.4.4. <u>Óptica-biónica</u>	
II.4.5. P.L.A.T.: Un laboratorio multimedia	193
II.4.6. Láser: "Radio-grafía" del interior	198
II.5. SISTEMAS DE MICROPROYECCIÓN	200
II.5.1. Introducción	200
II.5.2. El aparato Grafo-Omar y Grafín	201
II.5.3. Del Sistema Índice al Micro-carrousell	205
III. LA TEORÍA DESDE EL DISCURSO POÉTICO	213
III.1. LO AUDIOVISUAL COMO ARMA PEDAGÓGICA	214
III.1.1. Introducción	214
III.1.2. Iniciativas y experiencias: del Microfilm Escolar a las Misiones Pedagógicas	216
III.1.3. Medios para "coaccionar" y "aprojimar"	221
III.1.4. Instrumentos para la apreciación del "Patrimonio Artístico"	225
III.2. SOBRE LA TELEVISIÓN	229
III.2.1. Diafonía: el "canal de la reacción pública"	229
III.2.2. Los teleclubs y las "técnicas de aproximación"	230
III.2.3. "Vía Libre a la producción popular"	235
III.2.4. Televisión versus cine	239

III.3. DEL SENTIMIENTO MÍSTICO DE LA CREACIÓN	245
III.3.1. Introducción	245
III.3.2. De la raíz Metamística a la Meca-mística	246
III.3.3. Del éxtasis místico como idea final	252
IV. LA OBRA CINEMATOGRAFICA	257
IV.1. LAS PRIMERAS OBRAS	258
IV.1.1. Los documentales de las Misiones	258
IV.1.2. Vibración de Granada	260
IV.2. AGUAESPEJO GRANADINO	266
IV.3. FUEGO EN CASTILLA	275
IV.4. ACARIÑO GALAICO	286
IV.5. EL TRÍPTICO Y LAS OBRAS INCONCLUSAS	290
IV.5.1. Festivales de España	290
IV.5.2. Ensayos en Bi-standard	293
IV.5.3. El Tríptico Elemental de España	297
V. CONCLUSIONES	310
* APENDICES:	326
- Conferencias y comunicaciones	327
- Selección de textos fundamentales	332
- Filmografía	339
- Listas de diálogos	360
- Presentaciones de la obra cinematográfica	367
- Premios recibidos	371
- Prototipos diseñados o contruidos	372
- Patentes de invención	383
* BIBLIOGRAFÍA	386

PRESENTACIÓN

El presente trabajo de Tesis Doctoral es el producto de varios años de investigación dedicados a la obra del cineasta e inventor granadino José Val del Omar (1904-1982). Como paso previo a la consideración de esta Tesis, creemos necesario que el lector conozca las circunstancias en que dicha investigación ha tenido lugar.

El interés del autor por la figura de VDO (¹) surge a raíz de su muerte en 1982, momento en el que se dan a conocer algunos aspectos de su obra y se realizan varios homenajes (27ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, Filmoteca Española). Sin embargo, no será hasta 1990 cuando, a propuesta de la Filmoteca de Andalucía, el autor inicie el estudio de la obra de VDO. Primero a través del diseño de un proyecto de investigación para recuperar y difundir su obra. Proyecto que será la base para iniciar oficialmente la investigación en 1991. Desde esa fecha hasta hoy, la investigación se ha movido en varios frentes: catalogación de todo el material (documentos escritos, cintas de sonido, películas, fotografías, aparatos...) encontrado en el último estudio-taller de VDO, recuperación y conservación de aquellos trabajos que presentaban dificultades (deterioro físico, formatos en desuso, malas condiciones de mantenimiento) para su

¹ Utilizaremos a partir de ahora este acrónimo para referirnos a Val del Omar y agilizar con ello la lectura de este trabajo.

consulta, restauración de materiales (procesos fotográficos de laboratorio, duplicación de originales a formatos digitales de imagen y sonido), búsqueda de fuentes dispersas (documentación oficial, testimonios, materiales desaparecidos). Toda esta amplia gama de actividades ha sido necesaria para responder a la diversidad de la obra de VDO y a la dificultad inherente para recuperarla en las condiciones en que fue concebida y realizada.

Sin estos procesos, este trabajo de tesis no hubiera sido posible, dado que la obra de VDO produjo un curioso efecto de cierre (lo explicaremos más adelante) sobre si misma, tras la muerte de su creador.

La deuda por tanto, es doble: por un lado, se han podido consultar materiales inaccesibles o desconocidos hasta ese momento y, por otro, se ha recuperado (y por consiguiente, se ha conocido su contenido) parte de la obra en unas condiciones excepcionales, fuera del alcance de las limitadas posibilidades de investigación que suele conllevar una tesis. Por poner un ejemplo, digamos que hubiera sido imposible establecer un análisis de las características técnicas y expresivas de la Diafonía, de no ser por el tratamiento de recuperación de la banda sonora de las películas **Aguaespejo granadino** y **Fuego en Castilla** realizado por Filmoteca Española en 1989 y sin el proceso de obtención de nuevas copias de las mencionadas películas que realizó la Filmoteca de Andalucía para su presentación en la 51ª Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica di Venezia en 1994.

Junto a éste y otros procesos de recuperación, habría que añadir la reconstrucción de algunos aparatos de invención propia de VDO y, lo que es tan importante, de sus procedimientos de trabajo en este campo y de los sistemas de experimentación/exhibición de su etapa final "multimedia". Todas estas tareas son el fruto de años de trabajo y del esfuerzo coordinado de diversos técnicos y especialistas.

En definitiva, la labor de investigación (de la que hemos sido partícipes) previa a esta tesis, ha sido inestimable pues ha permitido aproximar la distancia que media entre una obra concluida (al tiempo que interrumpida) y oscurecida por el tiempo, y el análisis del estudioso. No obstante, conviene aclarar de antemano, que las especiales características de la obra de VDO han limitado considerablemente los resultados en ambas tareas. Por ejemplo, muchos de sus prototipos no se conservan (parte se perdieron y otros fueron reutilizados para construir nuevos aparatos) o están seriamente deteriorados. Parte de su obra cinematográfica ha desaparecido (los documentales realizados para las Misiones Pedagógicas) y otra quedó sin acabar (su proyecto para Festivales de España, las películas **Acariño galaico** y **Ojala**). Pero donde la labor ha resultado más compleja ha sido en la valoración de los sistemas de exploración formal y de sus experiencias "multimedia". Todas las conclusiones en este caso son aproximativas, pues no existen datos definitivos sobre las posibilidades y hallazgos alcanzados.

Por otro lado, la distancia de este trabajo de Tesis con

respecto a dicha investigación es precisa. Aquí, se trata de analizar (como expondremos pertinentemente en la Introducción) la obra partiendo de los procesos y materiales recuperados, tal y como el investigador ha podido acceder a ella. El estudio no se enmarca, por tanto, dentro de las áreas de catalogación, recuperación o restauración propias de las Filmotecas. No es un análisis de los procesos técnicos llevados a cabo ni su descripción. Lo que se contempla ahora es la obra (en toda su variedad de soportes y medios) cerrada y entendida como texto artístico. Lo que se valora son los planteamientos, el proceso de trabajo, la experimentación originales presentes en dicha obra.

También se ha tenido muy en cuenta la aportación del libro **Val del Omar sin fin** ⁽²⁾, obra fundamental por la documentación que aporta, a la que aquí se hará referencia en múltiples ocasiones. Ésta es la primera publicación que se dedica a la figura de VDO con carácter exclusivo. En ella se recopilan, junto a escritos y diversos materiales de VDO, artículos de distintas épocas dedicados a glosar la figura del artista. El planteamiento netamente hagiográfico y reivindicador (intentando validar la obra a través de las "voces autorizadas" de cronistas y críticos) de dicho libro, permite marcar con nitidez las diferencias con nuestro estudio, dedicado (insistimos) a la obra y no a la

² Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, Edición de la Filmoteca de Andalucía y la Diputación Provincial de Granada, Granada, 1992.

persona.

En la fase de redacción de esta Tesis apareció el libro **Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales** ⁽³⁾, colección de artículos sobre la obra de VDO que amplía considerablemente la visión limitada y parcial del libro anterior. No obstante, la coincidencia en el tiempo de esta publicación con nuestro trabajo, ha impedido que sus aportaciones pudieran ser analizadas meticulosamente en este espacio.

A este respecto (y con independencia de que abordemos en profundidad esta cuestión en el primer capítulo), es sintomático comprobar dos fenómenos paralelos en torno al loable propósito de recuperación que pretenden estas dos publicaciones: uno la escasa presencia de la propia obra escrita de VDO (todavía pendiente de una edición crítica) y el segundo (consecuencia de lo anterior), el limitado conocimiento que existe del conjunto de la obra de VDO. Todo ello implica que los resultados de ambos trabajos se muevan entre la loa bienintencionada y las impresiones provisionales, teñidas en ocasiones por la rememoración o el testimonio personal de quien ha conocido al artista.

Con todos estos considerandos, la tesis que ahora comienza pretende una modesta pero rigurosa aproximación, desde la privilegiada posición del que ha podido acceder a buena parte de

³ AA.VV., **Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Semana de Cine Experimental, Madrid, 1995.

la obra de VDO, que nos permita establecer vías de interpretación, líneas de lectura de un proceloso magma al que aún corresponde legar toda su fertilidad.

INTRODUCCIÓN

a) Apuntes iniciales

José Val del Omar es uno de los personajes más singulares y, al tiempo, desconocidos del cine español. Situación que en parte es debida al carácter multiforme, interdisciplinar y heterodoxo de su obra. Unos breves apuntes sobre su vida y su contexto histórico, tal vez nos sirvan para situar la complejidad y el alcance de su obra.

Nace en Granada en 1904. A principios de los años 30 se traslada a Madrid. De 1932 a 1936 trabaja como fotógrafo, operador y proyccionista en las Misiones Pedagógicas donde realiza varios documentales hoy desaparecidos. En estos años y por medio de las Misiones, entra en contacto con personajes como Manuel Bartolomé Cossío, Luis Cernuda, Rafael Dieste, Ramón Gaya o Antonio Sánchez Barbudo. De esta época datan sus primeros inventos: un aparato de microproyección y una ampliadora de 16 a 35 mm. Durante la Guerra Civil se traslada a Valencia y trabaja para el Ministerio de Instrucción Pública, donde colabora en la publicación de la "Cartilla Escolar Antifascista". Al acabar la guerra, trabaja en la radio y patenta varios procedimientos aplicados al medio. En 1941 vuelve a Madrid y comienza una intensa carrera de desarrollos técnicos fuera de la industria cinematográfica. Aparecen así, la Diafonía (1944), el formato Bi-Standard (1957), el Desbordamiento Apanorámico (1957), un nuevo

II

sistema de microproyección (1964), el formato Intermediate 16-35 (1969) y otros inventos de los que se dará cuenta a lo largo de este estudio. Lo más llamativo de esta larga serie de iniciativas es que mantendrán, durante más de tres décadas, un pulso con la industria y la Administración sobre su posible viabilidad comercial. En su faceta creativa se establecerá una confrontación similar. VDO trabaja en completa soledad, de manera artesanal, produciendo un tipo de cine que por su metraje, tratamiento y requerimientos técnicos de exhibición, quedará relegado a los contados circuitos no comerciales de la España franquista y a los festivales y muestras. Este panorama entra en contradicción con el respaldo unánime que recibió de la crítica especializada. La situación se hace especialmente compleja en la faceta más experimental de su obra: los ensayos que realiza en su estudio-taller, sobretodo a partir de los años 70. Aquí se dan cita la fotografía, el láser, la multiproyección, el cine, el vídeo, la óptica y el sonido para producir un tipo de obras de difícil catalogación que, en muchos casos, son tentativas, pruebas o procesos sin soporte para su plasmación.

A todo ello habría que añadir una obra teórica que recorre tanto la faceta técnica como la creativa, aproximando sus objetivos y cometidos. Se trata, por tanto, de una "teoría aplicada", limitada a trazar los caminos que abren o comunican técnicas, experiencias y creación: una reflexión fuera del cauce académico o científico, que en los últimos años evolucionará hacia el ensayo literario y el pensamiento filosófico.

III

Esta somera presentación creemos que puede dar una idea inicial de la peculiaridad del corpus al que nos enfrentamos, circunstancia que pretendemos exponer en esta Introducción.

b) Las relaciones obra/autor

Este capítulo introductorio tiene un doble objetivo: por un lado, determinar con precisión el corpus de nuestro estudio y, al tiempo, plantear los problemas metodológicos que el mismo comporta. Por otro lado, y en lógica conexión con lo anterior, establecer el enfoque teórico que se aplicará y los instrumentos de análisis correspondientes. Pero estas consideraciones previas han de partir, por fuerza, de una aclaración anterior. Aclaración que pasa por el espinoso asunto de desbrozar las confusas nociones de obra y autor, especialmente complejas en este caso. Ello nos permitirá también aclarar los términos de nuestro título donde figuran igualmente ambos conceptos.

En uno de sus múltiples usos, el término "obra" puede designar el conjunto de materiales o textos producidos por un sujeto. Esta idea de totalidad y pertenencia no presupone, claro está, la coherencia o la homogeneidad de la obra en función de su responsable. De igual modo, el estudio de la misma, aun partiendo de ese origen común, no puede librarse en el ámbito del artista sino en el espacio artístico. Dicho de otra manera, las obras de un pintor, pongamos por caso, no se explican por la mano que las crea. Ni siquiera el estilo de un pintor se determina por su personalidad sino por valores (plásticos, expresivos,

IV

formales...) rastreables en sus cuadros, en sus bocetos y estudios... Otro asunto es el estudio biográfico, psicológico o histórico-social de un artista que, inevitablemente, hará referencia a su trabajo a través del cómo, cuándo y en qué circunstancias se produjo. Estos factores nos hablarán de la personalidad del artista, de su -a menudo- conflictivo mundo interior y si se nos apura, de las atormentadas relaciones que mantenía con su obra, pero no de influencias, estilo, evolución, rasgos formales y expresivos y demás vectores que pertenecen al instrumental de la apreciación del arte. Y es que, por mucho que se empeñen ciertas líneas de investigación en identificar en las obras, determinadas invariantes como huellas de "autoría", lo cierto es que, tanto la semiótica como el psicoanálisis o el estructuralismo, nos han desvelado que el texto artístico mantiene una conflictiva relación con el sujeto que lo postula.

En estas circunstancias, resulta difícil sostener que las claves de apreciación de una obra deban situarse en otro lugar: el sujeto. Según esta hipótesis, serían las coordenadas biográficas (donde las motivaciones y las intenciones son coartadas habituales) las que podrían encerrar verosímilmente esos ámbitos conflictivos y heterogéneos que son, las obras de arte, los textos. Una instancia superior, denominada "autor" (¹)

¹ Recordemos que esta noción de autor, a la que están indisociablemente unidos los conceptos de originalidad y propiedad artística, es un fenómeno relativamente reciente en la cultura Occidental, que arranca en el Renacimiento y alcanzará su apoteosis en el Romanticismo.

vendría a "reducirlos" cabalmente como expresiones ordenadas de su voluntad. Es así como, finalmente, obra y autor serían categorías intercambiables.

c) Las implicaciones obra/contexto

Valga esta simple y escueta explicación para afirmar que nuestro enfoque, aún tomando por marco un autor, se circunscribe a la obra. En esta línea de argumentación, la asignación de firma a cada pieza nos serviría para adscribirla, para establecer una primera línea de demarcación, tan válida e insuficiente como las empleadas para designar la pintura Romántica, los cuadros pintados al óleo o los bodegones. En definitiva, esta investigación aborda la obra y sólo la obra de VDO, entendida como un todo, atravesada, eso sí, por buena parte de los problemas técnicos, teóricos y formales presentes y latentes en su contexto histórico, pero sin plantear la lectura de dicha obra como un producto mecánico de esos factores. En este sentido, utilizaremos las referencias al contexto socio-cultural cuando sean pertinentes para aclarar la propia obra y su distancia respecto a determinados modos o prácticas dominantes. No obstante, este mecanismo no se ha empleado sistemáticamente ya que, una lectura en paralelo, en dos columnas obra/contexto, hubiera dado una interpretación mecanicista, siempre referida en términos validación/invalidación, ortodoxia/heterodoxia. Nuestro camino se aparta pues, en igual medida, de la sociología del arte o de su historia social.

VI

No pretendemos tampoco, hacer un recorrido biográfico del personaje (por sugestivo que pudiera ser), en línea con las biografías psicológicas tan en boga actualmente. No nos interesan los avatares personales, las circunstancias anecdóticas que condicionaron su trabajo. Tampoco queremos esclarecer (fórmula intermedia) su obra a la luz de su personalidad, ni desvelar sus claves indagando en las influencias o fuentes de inspiración declaradas o expresamente citadas. Lo que no obsta para que, en determinados momentos, traigamos a colación una referencia personal que pudiera ser ilustrativa o aclaratoria de algún principio de su obra. Pondremos un ejemplo para saldar esta posible controversia.

Uno de los aspectos más importantes de la obra de VDO es, como se verá más adelante, su denominada "Teoría de la Visión Táctil" (sin acento, como él lo escribía y pronunciaba). Este consiste, básicamente, en un sistema de iluminación que intenta transmitir la sensación de tridimensionalidad en la representación de los objetos. VDO equipara este principio al sentido del tacto y a cómo se valen de él los ciegos para "percibir" los objetos. Pues bien, casi coincidiendo con la presentación de esta teoría, la mujer de VDO quedó ciega. A partir, de este suceso, la mencionada teoría fue retomada una y otra vez, casi de manera obsesiva, en distintos aspectos de su obra. Este dato permitiría establecer un perfecto enlace vida/obra pero, nos preguntamos, ¿añade algo más a lo que podemos extraer de la lectura de sus escritos y de las aplicaciones

VII

prácticas en el cine de este principio?.

Partimos, por tanto, de un concepto de obra (conjunto de textos artísticos, en este caso) en el que el sentido se obtiene de la lectura, del análisis, entendidos como cruce y superposición de las redes de significantes que atraviesan los textos. Es su estudio comparado lo que permite desvelar sus constantes, sus rasgos específicos pero también sus derivas y sus fallas para finalmente, proponer una visión de conjunto, un modelo interpretativo (que algunos propondrían reintegrar a esa instancia que llamamos autor). Tal vez sea pertinente situar aquí y ahora el término **escritura**, para no confundir, por ejemplo, los estilemas y las marcas de la enunciación, con las supuestas huellas biográficas y el perfil psicológico del autor en el texto. Sea como fuere, atrás queda el camino inverso en el que los estigmas del autor-sujeto se depositan en las fisuras, en las hendiduras de su obra para eclipsar su estudio.

d) La noción de obra en Val del Omar

Establecida la distinción anterior y la opción teórica, es momento de delimitar y caracterizar nuestro corpus. Nuevamente surgen los problemas porque, si bien ya hemos determinado el estudio en torno a la idea de obra integral de un autor, ésta se nos revela abiertamente heterogénea. Sin duda, esa disimilitud y disparidad de la obra valdelomariana es uno de los mayores atractivos para el investigador, aunque complica sobremanera su apreciación. Una dificultad que dicha obra manifiesta en

VIII

distintos ámbitos:

- Su desarrollo a lo largo de más de cinco décadas entrando en relación con periodos transcendentales de la historia española.
- Su dispersión en disciplinas tan diversas como la teoría, la técnica y la producción cinematográficas, el ensayo literario o la experimentación formal en sonido e imagen.
- La variedad de materiales que produce: cine, fotografía, sonido, obra gráfica, documentos escritos, prototipos óptico-mecánicos, soportes fotoquímicos y magnéticos...

Desde el punto de vista del análisis, esta complejidad nos conduce a utilizar un conjunto de metodologías y de instrumental dispares. Es decir, a combinar varios lenguajes, terminologías y procesos técnicos en los campos donde se despliega la obra. En suma, una obra heterogénea requiere una metodología multidisciplinar (vide infra).

Hay otro problema añadido ¿cómo integrar toda esta diversidad en un único universo?. Dicho de un modo coloquial ¿cómo componer un rompecabezas con piezas que salieron de una peculiar Caja de Pandora?. Sólo un esfuerzo de interpretación (en muchas ocasiones, entre líneas) nos puede llevar a conectar una idea planteada en un texto reflexivo, con un procedimiento técnico y con un hallazgo expresivo presente en una película o en una imagen fotográfica. Este es justamente, el tipo de interrelaciones que nos gustaría establecer para demostrar que, más allá del caparazón externo, irregular y multiforme, que ofrece a primera vista la obra de VDO, hay una estructura interna

IX

coherente. Pero que nadie se llame a engaño: también aparecerán fisuras, grietas que no vamos a disimular, sino a desvelar como un relieve más de esa, accidentada por original, superficie textual. "Maquillar" estas asperezas nos llevaría a un planteamiento similar al del autor soberano: sólo sería significativo aquello que encaja en una interpretación uniforme, monolítica de su obra.

Dos operaciones parecen pues necesarias, por lo descrito, para su elucidación: "abrir" la obra en sus distintos "pesos y medidas", formas y expresiones, y acto seguido tejer con todo ello una red que saque a flote las claves de su producción. Precisamente, con el fin de encauzar todo este arsenal hemos considerado metodológicamente oportuno dividir la obra de VDO en tres grandes ramas (de las que surgirán, eso sí, otras bifurcaciones):

- Teórica: representada por una buena parte de sus escritos donde se vierten, entre otras, ideas sobre el cine como sistema de representación, la función social y "espiritual" del espectáculo, la aplicación del sonido, el tratamiento expresivo de la luz y el color, la capacidad pedagógica de lo audiovisual o la actitud ante la televisión.
- Técnica: donde se engloban todos los inventos, procedimientos o modificaciones de aparatos y sistemas ideados por VDO. La relación de campos incluye sonido, acústica, óptica, mecánica, formatos cinematográficos, aparatos de proyección...
- Expresiva: compuesta por los trabajos literarios,

cinematográficos, sonoros, fotográficos y "multimedia".

Nuestro índice, que detallaremos a continuación, sería la expresión pormenorizada de esta compartimentación básica. Una división que, en definitiva, se atiene a la compleja personalidad de VDO en la que podemos encontrar, aunados, un pensador, un artesano y un artista ⁽²⁾. Esta disposición en triángulo, necesariamente reductora, nos permitirá al menos asignar funciones y dirección a muchos aspectos del trabajo de VDO que, de otra forma, quedarían inarticulados.

Por otro lado, no descubrimos nada nuevo al delimitar esta triple dimensión del universo VDO. Diversos autores (véase capítulo I) ya la han planteado, aunque con un propósito bien distinto: despachar una incómoda situación sin precedentes para la crítica cinematográfica de la época. Es así como, dependiendo del aspecto analizado, la valoración de VDO podía oscilar entre "un excelente técnico con alma de artista", un poeta que se entiende con las máquinas o un "gran romántico del cine".

Con todo, esta división metodológica también entraña riesgos. Porque si aislamos cada una de estas tres facetas como fenómenos estancos en su obra, el resultado será decepcionante. Por un lado, VDO transita indistintamente con estos tres lenguajes en sus textos y, por otro, su posición en cada uno de

² A este respecto, será inevitable que en muchos momentos "personifiquemos", como simple procedimiento retórico, las distintas "voces" o instancias que encontraremos en su obra y acabamos de enumerar.

XI

ellos es fronteriza. Así, una idea teórica puede "apuntalarse" con una expresión poética feliz pero poco científica. En este ámbito concreto, si sopesamos sus tesis sobre el cine, la televisión o la imagen en general, sólo se pueden extraer nociones de escasa validez y rigor teóricos. Sin embargo, interpretadas a la luz de sus iniciativas artísticas, dan un rendimiento excelente. Tomemos de nuevo el ejemplo de la Teoría de la Visión Táctil. De su argumentación no pueden extraerse principios generales. Además, su estudio no resiste la comparación con las teorías contemporáneas establecidas sobre la percepción y los mecanismos de la visión (Arnheim, Wertheimer, Köhler...). Pero tras ver la película **Fuego en Castilla**, uno queda convencido de que ha logrado plasmar sus intuiciones formales. Aquí, el tratamiento visual que se da a las tallas de los imagineros españoles consigue "revivir" todo su dramatismo y pasión religiosa mediante una iluminación que literalmente "cincela" los motivos, despegándolos hacia el espectador.

Igualmente, como técnico cinematográfico, VDO demuestra poca formación científica y, no obstante, logra respuestas creativas y novedosas. Es más un artesano, que encuentra soluciones prácticas a problemas concretos, que un inventor genial que sienta principios generales. Por ejemplo, sus aportaciones en el campo de los formatos cinematográficos están fundamentadas en la economía y aprovechamiento del soporte y son sencillas de aplicar, aunque jamás consiguiera implantarlas.

Respecto a su faceta creativa, hay un obstáculo principal:

XII

su escasa producción cinematográfica, que ha "relativizado" su consideración e importancia. A este respecto, también es sintomático constatar el esquematismo con que han sido clasificadas sus películas: "documental", "documental de arte" y "experimental" han sido los términos comunes y confusos empleados. Si a esto añadimos el hecho de que VDO no trabajó nunca con baremos comerciales, el resultado produce cierta frustración inicial al investigador.

En definitiva, la primera impresión que suscita la demarcación de estos tres territorios dentro del universo VDO, es la de pisar en "arenas movedizas", pues ningún producto concreto (un escrito, una película, un prototipo) se atiene a un objetivo único y delimitado y todo parece, en consecuencia, estar en tránsito o en disposición de cruzarse con otra idea o, en último extremo, de explicarse por ella. En este punto, tal vez resulte conveniente, para tranquilizar al lector sobre el rigor analítico que nos anima, introducir un concepto que puede dar gran rendimiento en este estudio: la noción de taller-laboratorio como ámbito específico de producción de la obra valdelomariana. Taller como espacio en el que se conjugan la experimentación técnica y creativa, algo inusual que confiere a su protagonista un estatuto ambiguo, que no es específicamente el de cineasta o el del inventor. En esta fórmula, el desarrollo de una técnica no se ciñe a un patrón científico estricto sino que deja margen a la improvisación y a las "desviaciones espurias" en ella, la configuración de los elementos de trabajo es siempre cambiante,

XIII

la búsqueda de un efecto concreto puede llevar a un semillero de nuevas opciones y los resultados (técnicos, creativos, teóricos...), dentro de una aparente dispersión, adquieren coherencia bajo el principio general de la experimentación.

El descubrimiento de esta forma de producción de la obra de VDO es inestimable (y no un mero comodín que permite al investigador encajar todas las piezas aleatoriamente) para nuestro planteamiento metodológico. Con este concepto de "obra abierta" podremos sopesar al mismo nivel, teorías y tentativas, plasmaciones e intuiciones, hallazgos y utilidades, si queremos ser coherentes con la lógica interna que rige dicho trabajo.

e) Cuestiones metodológicas

Si antes hemos advertido sobre la complejidad y heterogeneidad de nuestro objeto de análisis, ahora toca proponer las pautas metodológicas para resolver los numerosos problemas que plantea.

No hemos optado por una teoría general que diera cuenta, entre otras de la obra de VDO; por el contrario, estamos persuadidos de que el objeto particular plantea exigencias al analista y que éste debe, al menos en un primer momento, actuar por simpatía con el tema que le ocupa, aun sin verse apresado por sus redes y hablar escuetamente por la voz del objeto. Así pues, la metodología adoptada deriva en buena medida de las exigencias del corpus VDO.

Como hemos anunciado, nuestro propósito es responder a la

XIV

singularidad del corpus (en la medida en que tendremos que analizar y valorar, teorías, aparatos, procedimientos de trabajos, obras cinematográficas...) con un conjunto diverso de técnicas de investigación. El punto de partida es un trabajo de campo en el que abordamos todos los materiales de VDO, ayudados por disciplinas como la Historia del cine, la tecnología audiovisual y su evolución (donde entran química, óptica, mecánica, acústica...) ⁽³⁾ y el análisis textual. Así, los datos alusivos al contexto se han limitado a su mera función ilustradora. Igualmente, las explicaciones técnicas se ciñen al marco estricto de la comprensión de los fundamentos mecánicos y expresivos de cada invento o procedimiento. Hemos intentado, por contra, abundar en las conexiones conceptuales y en los desarrollos creativos que tanto teorías como técnicas podían suscitar. También hemos querido ahondar en la dimensión artística y "espiritual" de estas últimas y en los resultados que logran sus películas.

Todo ello parte de una condición: utilizar un prisma que nos permita mirar (a la manera de la propia escritura valdelomariana) con distintas mentalidades la obra de VDO: la componente técnica desde la apreciación de sus valores artesanales (como capacidad instrumental de improvisación), la obra teórica como texto cruce

³ Hay que recordar, en la medida en que este estudio se ha visto afectado por esta carencia, la escasa atención que ha merecido para los historiadores de cine el estudio formal de las técnicas y su repercusión en los modos de expresión.

entre la reflexión estética y el ensayo humanístico y la producción creativa como espacio de experimentación técnica y formal basada en el discurso poético pero también, de concreción de sus fundamentos cuasifilosóficos. Esta fórmula de entrecruzamientos de diversos aspectos de la obra de VDO, se plasmará en nuestro texto a través de un sistema de llamadas entre epígrafes y párrafos. De tal manera que a la división lineal y correlativa en capítulos, le contrarrestará un mecanismo de remisión a distintos puntos del texto que permita establecer una lectura sincrónica. En otras palabras y a riesgo de ser reiterativos, sólo un criterio abierto puede hacer permeables los textos a sus diversas interpretaciones y conexiones. Tal vez así, consigamos salvar el obstáculo que ya advirtió López Clemente cuando se refería a la apreciación que la obra de VDO recibía de sus contemporáneos:

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 las poetas, iban sobrecargadas de tecnicismos acústicos y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía (⁴).

f) Disposición y justificación de los capítulos

Por último, vamos a presentar el plan de trabajo al que

⁴ López Clemente, José, **Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.I.E.C. in Espectáculo nº 102, Madrid, Febrero 1956, pg. 23.**

llegamos tras los interrogantes metodológicos que suscitó esta Tesis. Dicho plan es el resultado de un equilibrio entre los presupuestos de partida y las vicisitudes que surgieron al confrontar, como proponíamos, todos los materiales surgidos del estudio de campo.

Así, el trabajo se vertebra en torno a cuatro capítulos principales que abordan las siguientes cuestiones:

I. Estudio de la bibliografía dedicada a VDO. Las valoraciones y análisis de la obra de VDO que han hecho tanto sus contemporáneos como las últimas generaciones de críticos e historiadores. Se trata de establecer una lectura crítica de todo este material, que permita determinar cómo ha sido entendida la obra de VDO hasta el momento.

II. El capítulo central de la Tesis aborda el universo técnico y formal de VDO, agrupándolo en cinco bloques principales: el sonido y la acústica, los formatos cinematográficos, las propuestas sobre la luz y el color en el cine, los experimentos con diversos procedimientos de registro y proyección de imágenes y los sistemas de microproyección. Lógicamente, aquí no nos limitamos a describir mecanismos y procesos técnicos sino que ahondamos en las dimensiones teóricas y estéticas que cada apartado implica. Es decir, es un capítulo que presenta los hallazgos fundamentales del VDO inventor, pero conecta con innumerables problemas teóricos y expresivos que se incluyen aquí

para luego extenderse en los capítulos restantes.

III. Este capítulo hace una lectura transversal del precedente extrayendo las líneas maestras que atraviesan todo el aparato anteriormente descrito. Lo hemos denominado **La teoría desde el discurso poético** aludiendo a la formulación más intuitiva que científica del ideario valdelomariano. Estas ideas nucleares se han condensado en tres: la capacidad pedagógica de los medios audiovisuales, la misión social del espectáculo puesta en crisis a partir de la irrupción del medio televisivo y la consideración del hombre como finalidad de la obra artística a través del sentimiento místico. Estos largos enunciados ya nos avisan que su desarrollo dará lugar a numerosos cruces y desdoblamientos.

IV. Se analiza aquí la obra cinematográfica de VDO. El capítulo se centra en el estudio del llamado Tríptico Elemental de España compuesto por las películas **Aguaspejo granadino** y **Fuego en Castilla** más la inconclusa **Acariño galaico**. Los dos primeros títulos son los que dieron más reconocimiento a VDO y contienen además buena parte de los postulados técnicos y estéticos de su obra. De ahí que le dediquemos una atención principal. Por su parte, **Acariño galaico**, aún no siendo una propuesta definitiva, introduce aspectos novedosos en el universo creativo valdelomariano. Por último, hay un epígrafe dedicado a trabajos anteriores y a aquellos que también quedaron sin terminar.

Respecto a las obras realizadas en otros medios y soportes,

XVIII

fundamentalmente sonido y fotografía, se encontrarán comentarios y alusiones repartidos a lo largo de todo el estudio. Creemos que ésta es la mejor forma de atender a la variedad de motivos y técnicas con las que están producidas. Un análisis pormenorizado y sistemático de estos trabajos, hubiera supuesto un enfoque monográfico, centrado exclusivamente en la obra creativa de VDO. Por otro lado, ya hemos insistido en que se han perdido materiales e información sustancial para valorar los aspectos mencionados de esta faceta de VDO.

Tras estos cuatro capítulos que constituyen la parte de exposición fundamental de la Tesis, todo este primer gran bloque se cierra con un capítulo final de conclusiones. Es en este lugar donde, como es preceptivo, pretendemos hacer nuestras aportaciones a la interpretación de la obra de VDO.

El último bloque del trabajo está dedicado a un extenso apartado documental (al que, dadas las circunstancias ya mencionadas, le damos un valor añadido) que aporta una información básica para conocer la magnitud y variedad de la obra de VDO. Este apartado de Apéndices constituye el reflejo más objetivo del alcance y dimensiones que ha tenido el trabajo de campo previo dentro de esta Tesis. Su elaboración ha requerido un proceso de búsqueda de datos y de confrontación entre distintas fuentes. De hecho, los materiales presentados aquí, fundamentalmente listados organizados temáticamente y fichas técnicas, no estaban reunidos en ningún estudio anterior y sólo

XIX

figuraban, parcialmente aludidos (sobretudo en cifras), en algunos artículos de prensa. A este respecto, esperamos que sirvan para subsanar los errores y confusiones frecuentes que se suelen deslizar, incluso en artículos especializados, sobre aspectos concretos de la obra de VDO.

También en este caso, hemos atendido a la división metodológica en tres facetas principales que se ha hecho de la obra. Así, en un primer grupo, centrado básicamente en la dimensión teórica, se incluye una relación selectiva de los textos de VDO más relevantes no publicados. De esta selección se han excluido los textos reiterativos o los que no aportaban nada sustancial con respecto a otros anteriores o posteriores más concluyentes. Aparecen también las **Conferencias y comunicaciones** que presentó en congresos y festivales.

Un segundo grupo se compone de una **Filmografía** con fichas técnicas exhaustivas (donde se han añadido hasta los trabajos en subformatos por su valor como documentos de la última actividad creadora de VDO), las **Listas de diálogos** de sus películas terminadas, las presentaciones conocidas de las mismas (un dato importante ya que, como explicaremos más adelante, el propio VDO "interpretaba" la proyección) y los premios recibidos por ellas.

El tercer grupo documental está dedicado a la componente técnica y lo integran la relación de **Prototipos diseñados o contruidos** (de los que existe documentación) con fichas técnicas descriptoras. Aquí se incluyen aparatos inventados o modificados, soportes y procedimientos de utilización. Se incorpora además una

lista con las **Patentes de invención**.

Por último, se incluye una Bibliografía exhaustiva dividida en tres grandes áreas: obras escritas sobre VDO, obras donde hay referencias parciales (por mínimas que sean) a VDO y obras publicadas por él. Frente a lo que a priori pudiera creerse, hay un abundante material bibliográfico dedicado a VDO, pero casi su totalidad corresponde a artículos periodísticos. Apenas hay referencias en estudios generales (manuales, enciclopedias, historias) y tan sólo hay dos estudios monográficos, los ya mencionados en la Presentación. Sirva este rápido resumen para dar una idea de conjunto de un material que será ampliamente analizado en el capítulo I.

En general es preciso señalar que, allí donde nos ha sido posible, hemos intentado ilustrar con material gráfico los aspectos más técnicos de la obra de VDO. Extremo que podrá comprobarse en los apartados 1,2,4 y 5 del capítulo II. Tal vez lo ideal, teniendo en cuenta la ya mencionada diversidad de medios y soportes en los que se empleó VDO, hubiera sido presentar este estudio en un formato acorde con el corpus analizado, que hoy pasaría, sin duda, por un sistema multimedia tipo CD-ROM o CD-I. Otro problema no menos importante es la dificultad que supone para el lector el hecho de que buena parte de la obra de VDO esté inédita o sea inaccesible. En este sentido, hemos optado por no escatimar las citas para solventar esa carencia. En consonancia con este propósito, se ha elegido el sistema de notas a pie de página dado que facilita su consulta

en paralelo con el texto.

Para finalizar, sólo queda advertir al lector que el orden establecido en el índice no es más que una sugerencia de lectura entre otras.

**CAPÍTULO I. LA CRÍTICA Y LA HISTORIOGRAFÍA ANTE LA OBRA DE
VAL DEL OMAR**

I.1. INTRODUCCIÓN

Establecido el corpus de este estudio y señalados los problemas metodológicos que comporta, es necesario como paso siguiente, el interrogarse sobre las aproximaciones previas que ha habido a la obra de VDO. Sobre el papel, nuestro estudio debía alimentarse en buena medida de lo escrito hasta ahora a propósito de él. En otras circunstancias este material habría ido "atravesando" nuestro recorrido por la obra valdelomariana. Sin embargo, tras analizar estos textos, casi todo material hemerográfico, hemos descubierto numerosas carencias y contrasentidos. Ante este panorama, nos ha parecido más conveniente hacer un análisis monográfico en el que planteamos la recepción de la obra de VDO por parte de la críticos y los teóricos cinematográficos. Lo cual no es óbice para que, ocasionalmente, recuperemos alguna cita de esta producción para el curso posterior de nuestro estudio. Así, el presente capítulo se plantea como una revisión crítica de la bibliografía existente sobre VDO.

Como consideración previa, podríamos afirmar que la aureola de marginalidad y excentricidad que rodeó el trabajo de VDO, tuvo una repercusión directa en la apreciación que de su obra hicieron sus contemporáneos. Pocos son los artículos o análisis que consiguen resolver este tópico en otros términos que no sean la defensa del genio inventivo español (que "siempre va por libre")

o el reflejo de sus aportaciones técnicas y creativas, sin contrastarlas con las de sus coetáneos. El tono general es laudatorio pero, al tiempo, resignado por el escaso eco que alcanza la obra del autor; como si el crítico no se sintiera responsable de semejante incomprensión.

Sirva esta advertencia para establecer una división dentro del variopinto catálogo de opiniones vertidas sobre VDO. La clasificación quedaría en estos términos:

- Un primer grupo (ampliamente mayoritario) representado por la crítica cinematográfica que dio cuenta del trabajo de VDO al hilo de la actualidad en artículos periodísticos y, ocasionalmente, en revistas especializadas. Es así como se hacen eco de su presencia en congresos internacionales o en festivales, aunque fuera de todo análisis o comentario que implique el conocimiento de la técnica cinematográfica.

- Un segundo grupo representante de la primera generación de historiadores del cine español (Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca, José López Clemente, Manuel Villegas López) quienes realizan tímidos intentos de inscribir la obra de VDO en el contexto de diversos estudios de épocas y géneros. Así, por ejemplo VDO aparece en un lugar destacado en la obra de López Clemente **Cine documental español** o en **30 años de documental de arte en España** de Fernández Cuenca (¹).

¹ López Clemente, José, **Cine documental español**. Ed. Rialp, Madrid, 1960, pgs. 129, 193-196.
Fernández Cuenca, Carlos, **30 años de documental de arte en España**, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967, pgs 20

- Un tercer grupo, constituido por historiadores actuales, especializados en el cine experimental español y en su relación con las vanguardias artísticas, los cuales han iniciado la tarea de inscribir la obra de VDO en estos campos, señalando su originalidad e independencia. Este grupo lo integran Eugeni Bonet y Manuel Palacio (y en menor medida, Juan Bufill) que tanto en la obra conjunta **Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981** como en otras individuales, han desempolvado la obra de VDO para otorgarle un papel destacado dentro de este campo (2).

Sin ánimo de ser exhaustivos, pero con la intención de establecer los distintos retratos que la crítica ha planteado para dar cuenta de la obra de VDO, nos proponemos ahondar en estas tres perspectivas. Ello nos permitirá desvelar hasta qué punto su trabajo fue entendido o estigmatizado por los condicionamientos y los modos de pensar de su época. Juicios que

y 77.

² Bonet, Eugeni/Palacio, Manuel, **Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, pgs. 24-26 y 67.

Bonet, Eugeni, **Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España** in Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC), Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pgs. 107-131.

Palacio, Manuel, **Vanguardia in Cine Español 1896-1983**, Editora Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pgs. 270-279. Versión inglesa en **Spanish Cinema 1896-1983**, Ed. Ministerio de Cultura, ICAA, Madrid, 1986.

irán en paralelo a una permanente falta de reconocimiento popular y oficial. La suma de ambos factores dará como resultado un encasillamiento automático: su adscripción a una categoría de "empeños" técnicos y artísticos, condenada por su originalidad a la marginación. La inclusión en este campo (en el contexto del sombrío panorama cultural y científico de la España franquista) equivalía, a ojos de sus contemporáneos, a ver en la figura de VDO un híbrido entre taumaturgo y excéntrico, donde la admiración era equivalente a la incompreensión. Pero antes de seguir adelantando conclusiones, vayamos a las fuentes de estas apreciaciones.

I.2. VAL DEL OMAR ANTE LA CRÍTICA

Salvo menciones ocasionales, puede decirse que el eco en la prensa de la actividad de VDO se concentra en los años 50 y 60. Esta atención coincide, lógicamente, con la presencia frecuente de VDO en congresos y festivales internacionales durante esas décadas. Con anterioridad a estas fechas, tan sólo encontramos algunos artículos que detectan la aparición de un "visionario" del que se esperan grandes hallazgos (³). Esta imagen se consolidará años después con la presentación de sus primeros inventos. Así, en un artículo de 1952 que da cuenta de los aparatos Diáfono y Diamagneto, el periodista no duda en calificar a VDO de la siguiente manera: "Val del Omar es de los seres que nacen signados por el destino... este poeta granadino que es capaz de soñar y de crear las condiciones físicas y técnicas para que sus sueños lleguen a ser una palpable realidad para nuestros sentidos" (⁴). Es decir, predestinación por un lado (cualidad del genio) y doble condición de poeta y técnico, mezcla que en la línea de argumentación de lo citado, constituye los atributos del mago. Su obra, en definitiva, tiene una fácil explicación en

³ Gascón, Antonio, **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema** in La Pantalla nº 40, Madrid, 30-9-1928, pg. 620. Simancas, Cristóbal, **El espectáculo total** in Espectáculo nº 24, Madrid, Marzo 1944.

⁴ Cabezas, José Val del Omar, **Inventor y poeta**, Diario España, Tánger, Octubre 1952.

las dotes del genio. Similar tratamiento encontramos en otro artículo de 1954 donde, tras la consabida semblanza biográfica, se traza una descripción un tanto fantasiosa de la Diafonía, para concluir:

Los dos chalets ocupados en Chamartín por Val del Omar recuerdan la vida de los hombres grandes de nuestro siglo: Torres Quevedo, Edison. El inventor, entregado a su obra no tiene tiempo de propagar las excelencias de todo lo que ha conseguido... varias casas norteamericanas insisten... en llevarse a Val del Omar... Si esto sucede así... dentro de unos años seguiremos importando aparatos de imagen y sonido, aunque esta vez hayan sido ideados por el genio y el talante de un español ⁽⁵⁾.

A la categoría de genio el inevitable adjetivo inherente a lo español: incomprendido. Una vez más, nuestro país parece perder, según el articulista, la oportunidad de hacer rentables a sus hombres ilustres. Por último, una perla donde funciona a la perfección el tópico del talento oculto patrio para destacar la victoria sobre los "gigantes" de la industria y la técnica:

Es hora de apuntar sobre las grandes realidades de nuestro genio. De sentirse solidarios con la verdad, puesta a prueba en el yunque del extranjero... Yo puedo testimoniar cómo los expertos en cine y televisión de Italia se han mirado asombrados, perplejos, ante la desnuda experiencia del técnico

⁵ Calvo Hernando, Manuel, **Un español crea para el cine y la radio el sonido en relieve**, Diario Ya, Madrid, 1954.

español señor Val del Omar, mirando de reojo a los modernísimos aparatos americanos de sincronización sonora, como si aquellos ya estuviesen superados por este "David" de la inteligencia española (6).

Obsérvese como, a pesar del tono exaltado y elogioso, el articulista asigna un papel bien definido a los personajes de esta "contienda": David nunca inventará para Goliat.

En artículos posteriores, el calificativo de genio se verá adornado con los atributos que el tradicional escepticismo español atribuye a la técnica: "...un excelente técnico con alma de artista" (7); "...granadino inquieto, fértil, soñador de máquinas y trasmundos. Un Quijote que va por el mundo con la cámara al hombro y un invento bajo el brazo" (8); "Unos le llamarían loco, otros romántico, otros chiflado, otros magnífico y no faltaría tampoco el tonto que le llamase tonto" (9) "lo suyo

⁶ Alarcón, Benjamín, **Un español frente a los gigantes del cinema** in Primer Plano, nº 790, Madrid, 3/XII/55, pg. 11

⁷ Anteo, **España ha presentado innovaciones técnicas en la reunión de la UNESCO**, Diario España, Tánger, 1-10-1955.

⁸ Soria, Florentino, **Sonido diafónico. Un invento cinematográfico español** in La estafeta Literaria nº 46, Madrid, 1956, pg. 7.

⁹ Jiménez Quiles, Manuel, **La semana tuvo sus nombres. José Val del Omar** in Gaceta Ilustrada, Madrid, 2-11-1957.

es inventar, fiel a su condición de gran romántico del cine" (10).

Todo este rosario de afirmaciones insisten en la apreciación que apuntábamos al principio: el carácter extraordinario, inusual o incomprensible de su obra, que se traduce en inefable en estos escritos. La admiración consiguiente que despierta su obra técnica en los críticos, no hace más que aumentar la distancia entre sus hallazgos y los términos con que son explicados. Por otro lado, se valora su voluntad de ir contracorriente, de ser un "Quijote", un "loco", "un romántico". Es decir, se destaca su pasión por la técnica y la invención, que vive como si fuera un bohemio (único status que se permite en la España de ese momento al que idea, al que se escapa de la mediocridad imperante). Unido a lo anterior, la inevitable soledad del visionario. "Han pasado veintidós años y nuestro hombre ha seguido desviviéndose en su constante lucha. Quince patentes de invención, 61 prototipos de máquinas y una gran estrella de experiencias logradas en soledad y sacrificio" (11); "En un cine que tanto dinero derrocha inútilmente, este hombre trabaja solo, sin medios, venciendo por tenacidad, inteligencia y vocación. Aunque sus inventos no fueran

¹⁰ Sánchez, Alfonso, **Val del Omar -último gran romántico del cine- marcha a Méjico con su invento**, Diario Informaciones, Madrid, 1960.

¹¹ Anónimo, **Raíces religiosas de una técnica cinematográfica** in Espectáculo nº 127, Madrid, Agosto, 1958, pg. 21.

prácticos habría que subvencionar al hombre" (12).

Esta última afirmación es sintomática por cuanto introduce la duda (que late en todos los textos citados) sobre la verdadera viabilidad o las posibilidades de explotación comercial de la obra de VDO. Una formulación que, si se nos permite, en términos coloquiales podría expresarse poco más o menos así: "no sé si sirve para algo pero, aunque sólo sea por la constancia, habría que ayudar a este hombre".

No falta tampoco, aunque pueda parecer algo anecdótico, esa queja sempiterna (especialmente arraigada en el carácter pseudocrítico de la época), muy asociada a la idea antes mencionada del genio incomprendido, que compara el fracaso en España a un éxito seguro en América. La primera referencia la encontramos ya en el primer artículo dedicado a VDO. "Si este señor fuese yanqui toda la Prensa de allí le hubiera dedicado planas y más planas, y los periódicos españoles hubiesen recogido esas noticias las hubieran comentado con toda extensión" (13). Años más tarde, se repetirá la misma cantinela: "Si este hombre nace en Alemania o en Estados Unidos ahora sería célebre y

¹² Sánchez, Alfonso, **Algunas enseñanzas de Cannes**, Hoja del Lunes, Madrid, 26-5-1958.

¹³ **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema**, op. cit., pg. 620.

mundial, benefician a otros que coincidieron o se aprovecharon de sus ideas" (18).

Al margen de las imprecisiones (el único punto en común del Cinerama con los inventos de VDO es su intención, expresada en varias ocasiones, de hacer una "pantalla cóncava"), se aprecia en todas estas afirmaciones un contradictorio orgullo patrio. Por un lado se lamenta que las técnicas de VDO no triunfen en España, pero no se analizan ni critican los factores que impiden desarrollarlas aquí.

Durante la década de los 60 persiste la misma tónica en los artículos dedicados a VDO. En todos se incluyen, además, datos sobre su biografía y trayectoria como si fuera la eterna novedad, el permanente desconocido al que la actualidad trae ocasionalmente a un reducto de las páginas culturales. Esta imagen parece más producto de la constancia (y ¿por qué no decirlo? también del orgullo) del autor que del reconocimiento a una carrera. De tal manera que, leídos en paralelo, los artículos acaban destilando un extraño efecto de intemporalidad: una semblanza equivalente en todos, recriminaciones a quienes corresponda y sonoros brindis al sol augurando el triunfo o la incomprensión para la posteridad (da lo mismo en esta línea de pensamiento) de su obra.

En una carpeta inmensa que le cuesta trabajo

¹⁸ Fernández Cuenca, Carlos, **Investigaciones y experiencias in Mundo**, Barcelona, 15-1-1967, pg. 50.

extraer de su pequeño "cuatro-cuatro", hay, entre memorias, fotocopias, conferencias a máquina, diseños y fotos que resumen su actividad febril, un cuadernito en el que año por año se precisan las aportaciones de Val del Omar a los problemas de la óptica, de la iluminación, del sonido, de la proyección en el cine, de la televisión o de la radio (¹⁹).

Tal vez esto explique el hecho de que las técnicas y hallazgos reflejados en los artículos que se mencionan, fueran despachados en todos los casos con similares argumentos y prácticamente con los mismos datos.

¿Qué queda, pues, de toda esta hojarasca ya amarillenta?. Tan sólo el reconocimiento sincero de los que apreciaron sus películas. Este es el otro aspecto al que la crítica dedica buena parte de sus reseñas en la prensa diaria y especializada. El planteamiento, en este caso, no dista mucho del comentado anteriormente respecto a la obra técnica. Incluso en los casos en los que el crítico ha visto las películas de VDO, el análisis no va más allá del elogio insustancial o de la descripción encendida de los momentos más destacados. Veamos algunos botones de muestra:

La película es una sinfonía audio visual lírica de Granada. Con una técnica revolucionaria, la bella ciudad andaluza se muestra a los espectadores en una

¹⁹ Jordán, **Val del Omar. Un soñador para el cine** in Triunfo, Madrid, 4-5-1961, pg. 14.

especie de alucinación lírica... Todo siguiendo un ritmo creciente y en continua trepidación artística. Algo fantástico y maravilloso (²⁰).

Poco puede extraerse de esta relación de epítetos salvo el pasmo del reportero. Más chocante y expresivo resulta el siguiente comentario también dedicado a **Aguaespejo granadino**:

He visto bailar seguiriyas a las fuentes de Granada. No es imagen poética, sino una verdad muy grande. El agua iba haciéndose danza a ritmo tan perfecto, con tal son, que uno pensaba si Carmen Amaya no se habría derretido por las buenas y aquello fuera su propio sudor hecho fuente... Todo esto, como comprenderán, lo he visto en cine. Pero su magia era tan impresionante, que no me asombraré mañana si la Fuentecilla se marca un chotis cuando pase ante ella (²¹).

En este caso, el crítico se queda "enganchado" en una de las imágenes más potentes de la película pero no acierta a ir más allá de ese anonadamiento y se limita a retorcer la metáfora del agua convertida en bailaora, como si su identificación fuera lo más significativo de la construcción de esa secuencia.

La amplia y extensa relación de citas de este apartado

²⁰ Anteo, España ha presentado importantes innovaciones técnicas en la reunión de la UNESCO, Diario España, Tánger, 1-10-1955.

²¹ Sánchez, Alfonso, La noche estaba metida en agua, op. cit.

parecía inevitable para constatar la distancia que señalábamos al principio: entre la dimensión auténtica de la obra del autor y su imagen distorsionada (torpemente articulada con las pautas que casi siempre suministraba el propio VDO). Pero tal vez, lo más llamativo es cómo se asimila su figura en la mentalidad de la época. La conclusión, haciendo una lectura entre líneas, no podría ser otra que ésta: es un "genio" en una tierra dormida, un "visionario" en un país sin horizonte, un "cuerpo extraño" que señala nuestras carencias.

I.3. LA OBRA DE VAL DEL OMAR SEGÚN LOS HISTORIADORES DEL CINE

Para los historiadores cinematográficos y críticos especializados contemporáneos de VDO, su obra también fue un escenario problemático por distintos motivos. Por un lado, carecían de los instrumentos de análisis necesarios para valorar una obra donde se entrelazaban la invención técnica, la reflexión formal y la práctica cinematográfica. Además, sus películas se salían del contexto de la producción del momento y se resistían a las simples etiquetas de "documental" o "experimental". Por otro lado, nadie pudo acometer un estudio de conjunto donde establecer la trascendencia de las manifestaciones más singulares o heterodoxas del cine español hasta ese momento, lugar al que indubitadamente estaba destinada la valoración del trabajo de VDO. De manera que, lo que hubiera exigido un estudio monográfico (así parecía demostrarlo el interés potencial que despertó su obra en críticos e historiadores), se quedó en una serie de artículos y referencias en obras generales, que sólo ofrecían una aproximación parcial y provisional al problema. Como ya hemos señalado fueron Manuel Villegas López, Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca y José López Clemente los que más esfuerzos realizaron por entender y, sobretodo, por inscribir la obra de VDO en el contexto de estudios generales sobre cine español.

Sin duda, es Villegas López el que, con un sólo artículo, ha sabido captar mejor que nadie, las esencias de la obra de VDO.

De hecho, es el único que ha realizado una lectura en profundidad de sus films. El título de su texto es revelador, **Val del Omar, Poeta del cine** ⁽²²⁾, un calificativo que encaja con las operaciones que se producen en los textos artísticos de VDO y con los "transvases" conceptuales que se suscitan en las dimensiones técnica, teórica y creativa de su obra. Lejos de la indefinición que tiene el término aplicado por otros autores, Villegas López propone aquí, las condiciones para la interpretación poética de esta obra: la presencia del tiempo como construcción, como motivo plástico en sus películas donde se conjugan la sensación del instante y del tiempo suspenso. "Sólo en Val del Omar, en su persona, en su vida y en su obra, he sentido con tal intensidad y precisión este misterio indescifrable del tiempo, que se va y vuelve eternamente. El gran tiempo extrahistórico, esencia de todos los mitos" ⁽²³⁾. Y junto a la idea del tiempo, la noción del todo como suma de contrarios, como expresión de lo pequeño y lo inmenso.

Val del Omar nos lleva con sus imágenes a ese punto de enlace del microcosmos y el macrocosmos, ensueño cabalístico, inalcanzada meta del alquimista... Y desde ese lugar inicial, donde todo es lo mismo y único, el alquimista soñaba con repetir la

²² Villegas López, Manuel, **Val del Omar, Poeta del cine** in Insula nº 184, Madrid, Marzo 1962, pg. 14. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 226-230).

²³ Op. cit., pg 14.

cosmogonía, la creación del universo vuelto a empezar (24).

Junto a estas ideas, que desgranaremos con detenimiento en el capítulo IV, Villegas López señala también los elementos formales que atraviesan **Aguaspejo granadino** y **Fuego en Castilla**: el procedimiento de construcción que está fuera de todo itinerario narrativo o descriptivo, el contraste entre la perfecta factura técnica de la fotografía, su aspecto realista y su contenido imaginario, la originalidad en la aplicación del montaje y el peso determinante de la noción de ritmo en ambas películas. Aspectos que denotan, como decíamos, una lectura muy sutil de ambas películas, en la que insistiremos más adelante.

Luis Gómez Mesa conoció la obra de VDO desde los tiempos de las Misiones Pedagógicas. Incluso, invitará a VDO a dar una de sus primeras conferencias (25). Pero su contribución al estudio de la obra valdelomariana será posterior, a través del Diario Arriba, y coincidirá con los años de mayor eco en la prensa de dicha obra, 1956 y 1957. Gómez Mesa también repite el mismo esquema que otros críticos: un artículo semblanza en el que,

²⁴ Op. cit., pg. 14.

²⁵ "**Las Misiones Pedagógicas y el cine**", conferencia pronunciada en Unión Radio dentro del Segundo Ciclo de Charlas sobre Cinema Educativo (con presentación de Luis Gómez Mesa), Madrid, 1934, 5 pgs.

dossier en mano, recorre los "hitos" de VDO (²⁶). Sin embargo, la valoración más personal la dará tras la muerte de VDO, en un artículo en el que destaca la necesidad de recuperar su obra. "Val del Omar era el cine. Científico o no, intuitivo, de extraordinaria capacidad inventora, superaba lo ya hecho, para proporcionarle nuevos elementos en la óptica y en el sonido" (²⁷). Aquí, Gómez Mesa atribuye, una vez más, a la industria, al "predominio de lo mercantil", la responsabilidad de la incompreensión hacia la obra de VDO.

Por su parte, Fernández Cuenca se acercará a la obra de VDO en distintas etapas. Por un lado, da cuenta de la presentación de sus películas y de sus técnicas en Congresos a través de su actividad como crítico del Diario Ya. Más tarde, en los años 60, abundará en la faceta técnica de VDO y encuadrará **Fuego en Castilla** dentro de su estudio sobre el documental de arte en España.

La valoración de Fernández Cuenca está basada más en una admiración entusiasta hacia VDO, que en un planteamiento crítico orientado a dilucidar y divulgar las claves de su obra. Tomemos un botón de muestra, su comentario dedicado al reconocimiento que la Diafonía recibe en el IX Congreso Internacional de la Técnica

²⁶ Gómez Mesa, Luis, **Un español, innovador de la técnica cinematográfica**, Diario Arriba, Madrid, 22-11-1957.

²⁷ Gómez Mesa, Luis, **La memoria, el mejor archivo. José Val del Omar, era el cine**, Boletín Alphaville nº 22-23, Madrid, Octubre-Noviembre 1982, pg. 2.

Cinematográfica celebrado en Turín en 1975: "...otro rotundo éxito español que se produce más allá de nuestras fronteras; un éxito evidentísimo, incluso trascendental... A nosotros nos parece... que es una de las mayores victorias que España se apuntó hasta ahora en el terreno cinematográfico internacional" (28).

Diez años después, Fernández Cuenca se expresa en los mismos términos elogiosos, en un artículo de fondo que valora toda su actividad técnica. "Oyéndole hablar, siguiendo sus explicaciones científicas, diríase que pertenece a ese mundo misterioso de físicos soñadores que palpitan en el límite de la ciencia-ficción" (29). Toda una declaración de fundamentos epistemológicos. Una vez más, el desconocimiento del trabajo de VDO, aunque sea concediéndole todo crédito, vuelve a situar su figura en el limbo de la taumaturgia. Con todo, Fernández Cuenca se esfuerza por avalar el tono científico del trabajo de VDO, emparentándolo con las aportaciones, brillantes pero pérdidas para el aprovechamiento comercial, del doctor Ferrán y de Ramón y Cajal. Es un paralelismo singular, por cuanto lo que

²⁸ Fernández Cuenca, Carlos, **Alta valoración internacional de una invención española**, Diario Ya, Madrid, 20-10-1957. Por cierto, esta es la única noticia que trata del asunto, ya que en este Congreso lo que VDO presentó fue su técnica del Desbordamiento Apanorámico de la Imagen.

²⁹ Fernández Cuenca, Carlos, **Investigaciones y experiencias in Mundo**, Barcelona, 15-1-1967, pg. 49. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 253-255).

verdaderamente se destaca es la suerte que corrieron los descubrimientos de ambos investigadores como presagio de que ocurrirá con la de VDO. Siguiendo esta lógica, Fernández Cuenca cae también en el tópico del genio incomprendido que no se preocupa por explotar comercialmente su trabajo "Se trata de algo muy típicamente español". Sin duda, este planteamiento constituye un mecanismo de defensa propio de la época ante el nulo desarrollo técnico y científico que produjeron la posguerra y el exilio (³⁰).

En el artículo siguiente de la misma serie (³¹), Fernández Cuenca entra en pormenores técnicos para hablar, exclusivamente, de las ventajas del Bi-standard. Se trata de un descubrimiento tardío, por cuanto el formato tiene ya diez años de existencia y acaba de librar sus últimas batallas con la administración y la industria (véase II.2.3.3). Pero al margen de esta defensa razonada y minuciosa del Bi-standard, el crítico coloca una afirmación que está en el centro de la conflictiva relación, obra valdelomariana/contexto.

A Val del Omar... esa aplicación por los demás de

³⁰ Una especie de orgullo patrio carpetovetónico desplazaba el problema de lo social a lo individual para reducirlo a una cuestión de genio incomprendido, que la envidia extranjera no quería reconocer. Este tipo de discurso está a menudo presente en los medios de comunicación de la época, siendo especialmente patente, en el noticiario oficial del franquismo, NO-DO.

³¹ Fernández Cuenca, Carlos, **Mayor rendimiento del celuloide in Mundo**, Barcelona, 22-1-1967. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 257-259).

sus inventos le llena de júbilo, pues demuestra que estaba en lo cierto, que sus iniciativas no eran lucubraciones irrealizables y que sus hallazgos técnicos no contradecían la lógica de los tiempos, sino que se anticipaban a ella marcando los mejores caminos que seguir (³²).

Este párrafo contiene una de las claves de la interpretación de la obra de VDO. Podríamos condensarla en términos antagónicos: contradicción/anticipación a su tiempo. La respuesta en el texto parece clara: VDO se anticipa a los tiempos, en la medida en que sus intuiciones, finalmente son desarrolladas por otros. Sin embargo, este argumento, aunque fuera cierto, no profundiza en la cuestión. Primero habría que reflexionar sobre esa dinámica que lleva a una sociedad a establecer corrientes de opinión "neutralizadoras" (como estamos viendo por el tono general de los artículos comentados en este capítulo). Es decir, planteamientos que detectando lo novedoso, lo radicalmente distinto, lo "estigmatizan" por tal. Nada peor que definir una obra como experimental, eso certificará su muerte para el público. Frente a este encasillamiento, está la distancia que una obra innovadora puede establecer respecto a sus contemporáneos. Y aquí la capacidad de ruptura o de confrontación no es menos importante que la de anticipación. Es más, pueden ir juntas. Pero además, ese valor de anticipación, el papel de visionario, se asigna

³² Op. cit., pg. 258 en **Val del Omar sin fin.**

siempre a posteriori, desde una cómoda atalaya que nos permite medir como proximidad hacia nosotros lo que antes fue distancia en su contexto. Lo llamativo de VDO (y éste es el motivo de esta pequeña digresión) es que su obra no puede dilucidarse por esa supuesta capacidad de anticipación. Prueba de ello es que hoy sigue siendo una rara avis y mucho de lo que él proyectó o vaticinó no ha calado en la actualidad. Anticipando algunas de nuestras conclusiones, diremos que su universo es todavía único, insólito y poco complaciente con las visiones actuales de los medios audiovisuales. Este matiz no está en el planteamiento de Fernández Cuenca. Su conclusión no puede ser más conciliadora: lo que hoy no se comprende será el porvenir del mañana. La solución es una cuestión de tiempo.

Fernández Cuenca también se ocupará de las dos películas de VDO.

Los críticos han reverenciado sus primores plásticos, sus aciertos de montaje, sus portentos de equilibrio entre todos los elementos que las integran. Los técnicos quedaron estupefactos ante la misteriosa trama de sus conquistas expresivas, de la imagen y del sonido, de la pasmosa nitidez fotográfica y de los efectos inesperados de palabras y música ⁽³³⁾.

Sobran comentarios ante la vacuidad de los términos empleados, pero al menos revela el reconocimiento unánime de

³³ Fernández Cuenca, Carlos, **Investigaciones y experiencias**, op. cit., pg. 50.

aquellos que conocieron las películas de VDO. Más matizadas son las opiniones sobre **Fuego en Castilla**. Fernández Cuenca destaca en ella la plasmación de la "táctil-visión" y su sentido místico, incluyendo la película en el estudio mencionado **30 años de documental de arte en España** "Aunque no pueda clasificarse estrictamente como documental de arte" (³⁴).

López Clemente no duda en calificar **Aguaespejo granadino** como obra experimental sin interrogarse por las condiciones de dicho adjetivo. Acto seguido, califica igualmente a VDO de "experimentalista" y para explicar su sentido da una definición en negativo "No siempre cine experimental es sinónimo de extravagancia estéril" (³⁵). Obsérvese que en esta afirmación genérica subyace un prejuicio que difícilmente puede habilitar para analizar obras "experimentales". Tal vez por ello, este texto es incapaz de dictaminar el alcance de la única obra mencionada, **Aguaespejo granadino**, y se dedica, a cambio, a trazar una semblanza en la línea de las trazadas por la inspiración de esa "carpeta" con la que VDO debió recorrer todos los despachos y redacciones. El otro texto de López Clemente dedicado a VDO

³⁴ Fernández Cuenca, Carlos, **30 años de documental de arte en España**, op. cit., pg. 70.

³⁵ López Clemente, José, **Cine documental español**. Ed. Rialp, Madrid, 1960, pg. 194.

(³⁶) está concebido más al hilo de la actualidad y constituye el embrión del anterior. Tan sólo cabe destacar una intuición del autor que deja a las claras, como señalábamos en la Introducción, la incomprensión con que fue recibida la obra de VDO en cada campo.

Pese a los esfuerzos, bienintencionados, de la crítica especializada lo cierto es que sus trabajos poco añaden a las reseñas aparecidas en la prensa. Sólo la aportación de Villegas López abre un camino hacia la interpretación de su obra que tardará décadas en retomarse.

³⁶ López Clemente, José, **Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.I.E.C., op. cit., pg. 27.**

I.4. LA RECUPERACIÓN ACTUAL DE LA OBRA DE VAL DEL OMAR

Los años 80 constituyen el punto de partida para una serie de nuevas lecturas de la obra de VDO. En este caso, los enfoques serán más especializados y contarán con la ventaja de tener una perspectiva de conjunto (o al menos marcada por la distancia temporal) de dicha obra. Una primera tentativa se produce en vida de VDO. Manuel Palacio y Eugeni Bonet publican en 1982 la obra **Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981** ⁽³⁷⁾ donde por primera vez se enmarca la obra de VDO en un estudio que analiza las relaciones entre cine y vanguardia.

El intento es meritorio pero choca con las dificultades, reconocidas por los autores en el texto, de no haber tenido acceso a la obra de VDO, aunque sí al contacto directo con él. En este sentido, la reflexión dedicada a VDO apenas aporta nuevos elementos a lo ya conocido. Por ello, el valor de esta atención ha de situarse en otro punto: inscribir por primera vez su trabajo en una dimensión histórica y plantear el mismo, como una conexión entre la vanguardia histórica y "las modernas concepciones del cine actual". Extremo éste discutible, por cuanto la fase más "experimental" de VDO empieza realmente a finales de los años 40 y principios de los 50 (véase V. CONCLUSIONES). Tesis que el propio Bonet, ya en solitario,

³⁷ **Práctica fílmica y vanguardia artística en España The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983.

sostiene en un largo artículo escrito también en 1982.

En el decisivo plano del lenguaje, los films de Val del Omar se mantenían decididamente vigentes, modernos, al tiempo que en su interior latían unas raíces íntimamente conectadas con la vanguardia histórica española (en sus distintos campos de expresión), de la cual Val del Omar vendría a ser su único continuador perseverante en el área concreta del cinematógrafo (³⁸).

Al margen de esta afirmación, el texto de Bonet también carece de datos sobre la obra técnica. Esta circunstancia, reconocida por el autor al principio de su artículo, hace que el trabajo se plantee fundamentalmente como una primera tentativa de abordar su obra. Éste es, sin duda, el valor que hay que atribuirle, junto a la aportación de sugestivas intuiciones basadas en un amplio conocimiento del cine de vanguardia y experimental y partiendo de propuestas metodológicas más rigurosas que las de la etapa anteriormente comentada.

Un texto posterior -de 1990- dedicado también a las relaciones entre cine y vanguardia artística en España, retoma prácticamente las tesis del artículo anterior, aunque matiza las apreciaciones sobre el papel que asigna a VDO en este contexto:

³⁸ Bonet, Eugeni, **Amar: arder. Recuerdo de José Val del Omar**. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 356-365). En un principio, el texto iba destinado a la revista Contracampo, pero finalmente no se publicó y fue recogido en el mencionado libro.

...he dicho antes que veo en Val del Omar un enlace entre la vanguardia histórica y el cine experimental en su concepción moderna, pero lo cierto es que difícilmente podría haber existido una influencia de su parte, dada la invisibilidad en que pronto quedó sumida su obra y dada su misma posición excéntrica (³⁹).

Teniendo en cuenta las características del citado estudio, su principal aportación en este caso era situar la figura de VDO y analizar sus posibles influencias y relaciones con el marco analizado. Sin embargo, lo que figura en esta cita como respuesta a ese cometido es una relativización de lo afirmado en textos anteriores, sin que parezca apuntar hacia ninguna dirección. Por un lado, se plantean dos conceptos definidos, vanguardia y cine experimental, que parecen poco atribuibles (como finalmente el texto reconoce) a las prácticas desarrolladas en España en el período estudiado. En esta tesitura, difícilmente la obra de VDO puede servir de puente entre dos categorías teóricas que no están sustentadas por hechos asignables de forma unitaria y coherente a las mismas. Esta indefinición complica bastante el problema de las fuentes, ya que la obra de VDO no nace influenciada por una supuesta vanguardia más o menos detectable. Sus conexiones son

³⁹ Bonet, Eugeni, **Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España** in Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC), Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pg. 124.

múltiples, como veremos más adelante, y su punto de partida y crisol para sucesivas etapas, es el proyecto regeneracionista de las Misiones Pedagógicas (véase III.1.2). Por otro lado, como acaba reconociendo Bonet, es muy difícil que sus trabajos posteriores, concretamente sus dos películas hechas en los años 50, incidieran sobre una práctica cinematográfica, la denominada "experimental" que entonces no existía. Es más, cuando estas propuestas comienzan a aparecer en los años 60 en España, el trabajo de VDO está monopolizado por los ensayos técnicos.

En un texto presentado en el mismo congreso que el anterior de Bonet, el autor de esta Tesis, constataba la presencia en la obra de VDO de elementos que remitían a las vanguardias históricas europeas y, simultáneamente, a las prácticas experimentales de los años 60:

...su obra tiene la rara virtud de conectar los hallazgos de las vanguardias de los años 20 (preocupación por la forma, los elementos "puros", el valor del plano...) con las propuestas del cine experimental de los 60 (variaciones de formato, utilización de diversos soportes, distorsiones ópticas, **expanded cinema**) (40).

Esta interpretación, que hoy se nos antoja insuficiente, planteaba al menos la heterogeneidad formal (que no la

⁴⁰ R. Tranche, Rafael, **Cine y Vanguardia en España (1975-1989)** en Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC), Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pg. 416.

procedencia) de las experiencias valdelomarianas. Es en un estudio posterior donde ya avanzábamos algunas de las claves que han servido de base para el arranque de esta investigación: la configuración de su obra en torno a tres ejes fundamentales (el espacio/tiempo, el movimiento y la luz/color), la vinculación de su trabajo con los problemas técnicos y formales de la época y la adscripción de sus propuestas a un campo de discusión más cercano a la filosofía, la poética o la mística que a la teoría o la técnica cinematográfica. "Esa heterodoxia se manifiesta también en una denodada voluntad por hacer cine más allá del cine, transgredir todos sus mecanismos y procedimientos, desbordar su pantalla, abrir el espectáculo a distintas direcciones" (41)

En 1992 apareció el libro **Val del Omar sin fin** (referencia constante de esta Tesis por las referencias que incluye), como fruto de la iniciativa de la Filmoteca de Andalucía para recuperar la obra de VDO. Como ya hemos indicado, este libro aporta una abundante documentación que estaba dispersa o inédita, organizada según un criterio cronológico en torno a la figura de VDO. Su aportación en el terreno documental es inestimable, sin embargo, revela una falta absoluta de metodología al mezclar indistintamente y sin relación directa, textos de VDO con artículos sobre él de muy diversa procedencia y calidad. Da la

⁴¹ R. Tranche, Rafael, **Pálpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar)** in Archivos nº 13, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, pg. 69.

sensación de que hay un intento de validar la persona de VDO por la cantidad de trabajos que hay escritos sobre él. El criterio es erróneo puesto que, como hemos ido desvelando, la mayoría de los autores incluidos se mueven en un tono periodístico que destila, en última instancia, el desconocimiento y la incredulidad con que el "cuerpo social" del tiempo de VDO acogió su obra. Es decir, se perpetúan los equívocos y la falta de visión histórica que estos escritos incluyen por las causas que ya hemos señalado. El tono reivindicativo que los editores utilizan en los textos de referencia que guían la lectura de documentos, no hace sino agudizar este conflicto. Creemos que lo más productivo, hubiera sido darle la palabra exclusivamente al propio VDO (⁴²), seleccionando lo más significativo de sus textos para, en todo caso, confrontarlos con las prácticas cinematográficas vigentes en cada momento. Esto hubiera llenado un vacío que, en buena medida, ha sido el causante de la apreciación superficial y precipitada que ha recibido el trabajo de VDO. La falta de elementos de juicio y de instrumentos metodológicos que, en su momento, sufrieron los críticos que admiraron a VDO, sería por fin, con esa publicación pendiente, mitigada.

⁴² Ciertamente es que el libro presenta una buena cantidad de materiales de VDO, pero el criterio elegido para su selección es más histórico que temático. Es decir, se privilegia la antigüedad del documento sobre su contenido. Además, los textos propios se "desdibujan" en el enjambre de referencias críticas que salpican todo el libro. Para evitarlo hubiera sido necesaria una edición crítica.

Donde el libro sí acierta es en la aportación de materiales gráficos que dan una idea muy aproximada de la variedad y riqueza de la obra de VDO.

En suma, en esta última etapa se sientan las bases metodológicas para acometer el estudio riguroso y metódico de la obra de VDO. Esto, unido al proceso de recuperación emprendido de dicha obra, que ha dado a conocer técnicas, procedimientos y obras inéditas, permiten concluir que nos encontramos en un momento privilegiado para sopesar su papel dentro de la creación y la técnica cinematográficas en España. Sólo a través de estos planteamientos será posible salir de un "impasse" crítico que amenaza con excluir su obra de la reflexión cinematográfica actual, al tiempo que reviste su figura de un halo de marginalidad, con la etiqueta de "autor maldito", inoperante para la comprensión de su trabajo.

CAPÍTULO II. LA TÉCNICA DESDE LA EXPERIMENTACIÓN

II.1. INVESTIGACIONES EN SONIDO Y ACÚSTICA

II.1.1. Introducción

Nos encontramos ante uno de los aspectos más complejos de la obra de VDO, una constante que atraviesa todas las etapas de su trabajo y salpica el conjunto de sus investigaciones: la preocupación por el sonido. En esta preocupación se entrelazan desarrollos técnicos (formulados en diversas patentes de invención), experimentación formal, propuestas teóricas (más cercanas al ensayo) y creación artística. La palabra clave para entender toda esta problemática no es otra que **Diafonía**, una forma de entender el sonido y su representación espacial a través de sus propuestas en acústica.

Las primeras consideraciones que VDO hace sobre el asunto datan de 1941. Se trata de un texto (¹) dirigido al músico García Leoz, donde ya intuye la función que ha de tener el sonido dentro del espectáculo cinematográfico. Precisamente la reflexión parte de las primeras experiencias de reproducción en estereofonía que considera poco prometedoras. Para él, la conquista del sonido en el campo de la reproducción no debe ser la identificación exacta de las posiciones en el espacio de cada fuente sino algo bien distinto: "la plástica del sonido es la

¹ **Plástica Espectacular del sonido en los salones cinematográficos**, documento inédito de 3 pgs., Madrid, 1941.

introducción del público de la sala en el campo acústico del escenario de la pantalla" (2). Es decir, el sonido tiene que extender y potenciar el espacio sugerido por la pantalla. De ello no sólo se desprende la capacidad del sonido para construir el espacio off, sino una presencia efectiva del mismo entre el público, expresada en la formulación "escenario de la pantalla", de claro origen teatral. Y añade después "El diálogo vendrá cuando el altavoz deje de ser un ventrilocuo, o sea, con la diferencia de focos de sonido" (3). Esta alusión a los planos sonoros y a los "trayectos" sonoros o desplazamientos del sonido entre distintos planos, es sumamente interesante por cuanto preludia la raíz del dispositivo diafónico y su directa vinculación con los actuales sistemas de reproducción de sonido en salas cinematográficas (vide infra). En cuanto a la orientación que debe tener este principio, lo importante es implicar al espectador para que participe activamente, despertando su conciencia.

El espectador se sentirá entre conciencias y personajes propios y lejanos, estará representado por algunos sonidos, gritará, colaborará en la obra de un gran guiñol acústico con trucos infalibles de circo y desbordante revista (4).

² Op. cit. pg. 2.

³ Ibídem.

⁴ Ibídem.

Fácilmente pueden detectarse en esta cita resonancias de la aplicación que la vanguardia cinematográfica de los años 30 atribuía al sonido (recuérdese al respecto el famoso "Manifiesto del sonido" de Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin) (5).

De todo lo anterior, puede deducirse una idea motriz que posteriormente será una y otra vez formulada: la imbricación pantalla-sala en el espectáculo cinematográfico a través del vector sonoro, la "ocupación" del patio de butacas con sonidos que lo atraviesan de los altavoces a la pantalla, convirtiéndolo, no en un campo de recepción, sino de experiencias activas.

II.1.2. Experiencias radiofónicas y el "Circuito perifónico"

Una de las facetas menos conocidas de la actividad de VDO dedicada al sonido (incluso anterior a las reflexiones comentadas en I.1.1) es su participación en diversos medios radiofónicos y algunos proyectos experimentales ligados a ellos. El más singular

⁵ Como demostración de la similitud de intuiciones baste recordar la siguiente afirmación del "Manifiesto del sonido":

Los primeros trabajos experimentales con el sonido deberán dirigirse hacia la línea de su distinta no-sincronización con las imágenes visuales. Solamente de este modo se obtendrá la palpabilidad, que conducirá luego a la creación de un contrapunto orquestal de imágenes auditivas y visuales.

Salvando la lógica distancia temporal, parece como si compartieran una misma terminología.
 Texto recogido en S.M. Eisenstein, **Teoría y Técnica cinematográficas**, Ed. Rialp, Madrid, 1959, pg. 281 (los subrayados son nuestros).

es, sin duda, la creación de un circuito de megafonía para la ciudad de Valencia.

Este proyecto fue realizado en 1939, recién terminada la Guerra Civil, con el nombre de "Circuito Perifónico" y consistía en la instalación de un red de altavoces colocados en lugares públicos estratégicos de la ciudad (estaciones de tren, paradas de autobus...) que emitían mensajes servidos desde una estación central (⁶). La red contaba con 35 altavoces repartidos en 9 puntos de la ciudad y puede considerarse realmente, el primer ensayo de emisoras de circuito cerrado por cable en nuestro país, al estilo de lo que hoy podemos conocer en las estaciones de tren, metro y autobuses de línea, centros comerciales... Las posibilidades de experimentación que se proponían con este sistema de "radio colectiva" distaban mucho de la aplicación que más tarde han tenido como medio de control y propagación de mensajes entre la población. Lo que en este caso sorprende y asusta (por los derroteros que han seguido los medios de comunicación desde entonces) es su capacidad para extender su cobertura a toda una ciudad, sin posibilidad de resistencia del viandante. Años después, el propio VDO, reconocería lo peligroso de su experimento.

Al margen de esta experiencia VDO, trabajaría en distintos momentos de su vida para el medio radiofónico. En 1940 participa

⁶ La propaganda del sistema es recogida en el libro **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 75.

en la fundación de Radio Mediterráneo en Valencia y durante los años 40 creará varios prototipos y sistemas aplicados a Radio Nacional de España, como un campanario fotoeléctrico, un prototipo de magnetofón denominado "Ecógeno", para registro y generación de reberveraciones y ecos variables ⁽⁷⁾ y un procedimiento para realizar fundidos sonoros en radio ⁽⁸⁾. Este último consiste, según patente, en utilizar un aparato reproductor con dos bandas fotoeléctricas que contienen, alternativamente grabados en cada pista, los diferentes fragmentos sonoros necesarios para la realización de un programa. Gracias a la sincronización previa de todos los sonidos, el operador únicamente tiene que desvanecer el final de un sonido y dar entrada al siguiente con los mandos pertinentes. Con ello, se evitaba la manipulación precipitada en el momento de la emisión, de decenas de discos, tal y como se hacía en la radio de la época. Una vez más, VDO proponía un método, más que una técnica, que racionalizaba las labores en el medio radiofónico y preconizaba las ventajas del futuro montaje sonoro (técnica que se generalizaría a raíz de la popularización de los magnetófonos con soporte magnético). Además, la utilización de dos canales y la función que se atribuía a cada uno, eran un indicio más de las

⁷ EL denominado "ecógeno" aparece reproducido en la pg. 168 del libro **Val del Omar sin fin**, op. cit.

⁸ **Procedimiento en radiodifusión para la emisión de fondos sonoros de sucesión por fundidos encadenados de ajuste previo**, patente de invención nº 168.255, Madrid, 30/XI/1944, 11 pgs.

formulaciones que, en ese mismo momento, VDO estaba preparando en el campo de la cinematografía (⁹).

II.1.3. El Fonema Hispánico

Dentro de las teorías y experimentos sonoros, y directamente vinculado con sus trabajos radiofónicos, VDO escribe en 1942 un manifiesto, que llama "Corporación del Fonema Hispánico" (¹⁰). En este escrito, el autor plantea en términos reivindicativos el valor de la lengua (del idioma castellano) como expresión de las raíces de cada cultura y como cauce del sentimiento religioso. El escrito se hace eco, con un sentido cuasi místico, de ese deseo de recuperación del "destino universal" de España y de su papel hegemónico en la comunidad hispano-parlante tan presente en la ideología de la época. Sin embargo, en VDO parece adquirir un valor más profundo y sentido (ajeno a la doctrina político-religiosa oficial), en sintonía con la tradición mística española a la que se alude en el texto. Al tiempo, se destaca el papel de la lengua viva, pronunciada frente a la letra impresa ya inmóvil,

⁹ La patente mencionada fue presentada en fechas similares a las dos patentes de VDO que proponen el sistema diafónico, 30/XI/44 (ver infra). Por otro lado, en esta misma línea de colaboraciones en el medio radiofónico, no hay que olvidar que en 1949 el propio VDO creará el primer laboratorio experimental de electroacústica de Radio Nacional de España.

¹⁰ **Corporación del Fonema Hispánico**, documento inédito de 6 pgs., Valencia, 1942.

para desempeñar esta misión ⁽¹¹⁾. Pero lo que resulta más relevante, desde el punto de vista de la concepción del sonido, es la forma en que debe trabajarse esta nueva "percepción" sonora.

FONEMA HISPANICO es el nombre que damos al empeño de organizar el importante servicio de registro y reproducción acústica, acorde con nuestra hora y posición entre los pueblos de habla castellana valiéndonos de la misma técnica de segmentación empleada por el cinema que la radio para si apetece ⁽¹²⁾.

Una acústica que impele a "palpar el espacio", a la representación visual, a el "envolvimiento esférico" de lo sugerido por la palabra para construir "... el documental acústico de acciones y sonidos concretos" ⁽¹³⁾. Es decir, no se trata de una simple técnica de grabación para "acentuar" los rasgos sonoros más destacados de la palabra, sino de un principio de construcción cercano al montaje; esto es, que se vale de sus

¹¹ En este aspecto particular hay que recordar la primera experiencia en España de grabación y conservación de documentos sonoros en lo que se denominó el "Archivo de la palabra". Esta iniciativa surgió en 1930 a instancias de Tomás Navarro Tomás para constituir un fondo grabaciones de las personalidades más destacadas de la cultura española: Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset y Ramón y Cajal entre otros. El propio Val del Omar reconocerá esta influencia en uno de sus últimos escritos: **Sobre la Corporación del Fonema Hispánico**, documento manuscrito, Madrid, 1980, 21 pgs.

¹² Op. cit., pg. 3.

¹³ Op. cit., pg. 4.

principios de combinación y composición.

Por otro lado, VDO no planteará el concepto de "Fonema" como algo puramente especulativo. Una prueba de la dimensión práctica que pretendía darle es la presentación de un registro de marca en el Registro de la Propiedad Industrial con la denominación "Fonema Hispánico", coincidiendo con la patente de su aparato "Diáfono" de 1944 (¹⁴). Esta coincidencia temporal, Fonema-Diafonía, no es accidental. Hay que poner en relación, en estrecha continuidad, toda la "amalgama" filosófica antes mencionada con las formulaciones teóricas y formales que se desprenden de su técnica diafónica (vide infra). Si la diafonía es un procedimiento que actúa sobre las posibilidades acústicas del sonido a partir de su estructuración en dos fuentes o canales, el Fonema plantea la "interpretación" del sonido, de sus características físicas, a través de la manipulación del ritmo, la velocidad, las cadencias (¹⁵). Como elemento aglutinador de ambos conceptos aparece, además, una misma noción de espectáculo: "...como una superación de sensaciones vitales, como un elemento

¹⁴ Fonema Hispánico, registro de una marca para distinguir "Reproductores de sonido", N^o de Registro de la Propiedad Industrial 156.740, Madrid, 24/XI/1944.

El registro incluía un logo identificativo y se presentaba pocos días después de la patente de invención **Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras** (ver infra).

¹⁵ VDO pondrá como ejemplo práctico de este tratamiento la grabación que realiza con Dámaso Alonso recitando poemas de **Hijos de la ira**, presentada en el Instituto de Cultura Hispánica en 1952 donde realiza un "...tratamiento electrónico concreto, aislando sílabas y hasta letras".

exaltador de la propia vida cotidiana, de donde arranca para servir a ésta como estimulante" (16).

En definitiva, lo que VDO reclama es la riqueza de la materia sonora en unos momentos en los que la radio (medio que entonces gozaba del principal protagonismo para el uso y divulgación del habla) se hallaba sujeta a la palabra improvisada; y, con tal fin, desarrollará los inventos reseñados anteriormente para ampliar las posibilidades de los estudios de sonido.

Con todo, este apartado no podría cerrarse sin hacer mención de un escrito en el que VDO retoma la noción de Fonema casi 30 años después. Se trata de una comunicación (17) presentada al II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español donde el autor vuelve a señalar los peligros que acechan al habla: la letra impresa y la perversión del idioma con usos y contaminaciones perniciosos. El argumento para llamar la atención sobre la palabra escrita es el hábito mal adquirido de "leer con los ojos y no con los oídos". Es decir, sin conciencia sobre el potencial sonoro de la palabra dicha. En cuanto al segundo peligro, VDO lo expresa con una imagen muy sugerente:

Salvo muy gloriosas excepciones, principalmente

¹⁶ Op. cit., pg. 4.

¹⁷ La Magnificación de la Paraula como estimulante de Unidad Fonética, comunicación en el II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español, Madrid, 25 Enero-3 Febrero 1971, 11 pgs.

americanas, donde la lengua brota como "sangre del espíritu", hoy se practica un insensato lenguaje piel⁽¹⁸⁾.

La solución pasa, una vez más (aunque ahora potenciada por los nuevos sistemas de registro y tratamiento del sonido), por utilizar todos los medios técnicos para resaltar el valor expresivo de la palabra, su textura sonora. "Cada sílaba, cada vocal, puede tener una ecualización, un tratamiento especial, un lógico y audiotáctil reflejo de representaciones visuales"⁽¹⁹⁾.

Al servicio de esta misión VDO pondrá también la técnica diafónica (como ya había planteado en su primer manifiesto) y su sistema de "audio-pictolumínica" (véase II.3).

II.1.4. La Diafonía

II.1.4.1. El reproductor de sonido "Diáfono"

En 1944 Val del Omar patenta un aparato⁽²⁰⁾ que introduce considerables mejoras técnicas en los reproductores fotoeléctricos de sonido, tales como el deslizamiento de la banda evitando tensiones, su desfile a distintas velocidades, la lectura gramofónica añadida a la fotoeléctrica y la reproducción

¹⁸ Op. cit., pg. 4.

¹⁹ Op. cit., pg. 9.

²⁰ **Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras**, patente de invención nº 168.256, Madrid, 1/XI/1944, 14 pgs.

Un prototipo de este aparato aparece en la pg. 78 del libro **Val del Omar sin fin**, op. cit.

simple o "perifónica" (en varios altavoces) de una o dos bandas de registro sonoro sincrónicas. El denominado "Diáfono" era la respuesta a distintos problemas mecánicos de arrastre, tensiones y fricciones de los reproductores de sonido en banda ⁽²¹⁾. Pero lo verdaderamente novedoso, que aparece expuesto al final de la patente, es el resultado acústico que permite este dispositivo técnico ⁽²²⁾.

II.1.4.2. Los fundamentos de la técnica diafónica

Precisamente, a partir de la posibilidad técnica de contar con dos bandas de sonido, VDO va a desarrollar su aplicación para el registro y la reproducción de películas. Así, frente a la reproducción monofónica generalizada en las salas de cine en

²¹ Al mismo tiempo que presenta la patente de invención del aparato Diáfono, VDO idea otro aparato que titula **Nueva máquina para la reproducción de sonidos**. En este caso, no hay referencias a las posibilidades "expresivas" del invento y las aportaciones se centran en la resolución de problemas mecánicos de los reproductores de sonido: uniformidad en el desfile de la cinta, equilibrio de tensiones y regulación de la tracción en las bobinas, tanto en la de descarga como en la que recoge la cinta. Para más datos véase: **Nueva máquina para la reproducción de sonidos**, patente de invención nº 168.257, Madrid, 30/XI/1944, 18 pgs.

²² En la base de esta propuesta está la aparición previa de la estereofonía, primera solución para reproducir espacialmente el sonido. Como veremos más adelante, VDO Omar mantendrá en todo momento las diferencias radicales de su sistema con el procedimiento que al final se convertiría en el estándar.

aquellos años (23), VDO propone la "ocupación" sonora del espacio mediante dos bandas combinadas:

²³ Recordemos algunos datos relevantes sobre la incorporación del estéreo al cinematógrafo. Según el ingeniero de sonido e historiador de las técnicas de sonido aplicadas a la cinematografía John Mosely (JAES 29,3, pp.114-125, 1981) la primera película con bandas sonoras ópticas en estéreo se realizó en 1935 y fue una película experimental del investigador de sonido estereofónico Alan D. Blumlein. El mismo proceso fue aplicado por Blumlein para grabar en 1936, por primera vez en estéreo, el Festival de Bayreuth; es decir, utilizando dos canales en una banda óptica de película según el proceso convencional de impresión y revelado químico utilizado en el mundo del cine.

En 1939 y por encargo de la Walt Disney Productions, tres ingenieros: J.N.A. Hawkins, W.E. Garity y H.M. Tremaine, diseñan el sistema de grabación multicanal denominado "Fantasound" con el fin de aplicarlo en la producción de la banda sonora de la película **Fantasía**. El sistema consiste en un procedimiento especial de grabación y reproducción en banda óptica que incluye tres pistas dobles estereofónicas para sonido y una séptima pista de control empleada en activar los amplificadores del sistema de reproducción. (Op. cit. Audiociclopedia, p. 1158 Tomo II). Mediante la utilización programada de varios altavoces situados en distintos puntos de la sala de exhibición, podía crearse la sensación de que el sonido se desplazaba en función de la acción que se aparecía en la pantalla.

Así pues, la primera película comercial en estéreo fue **Fantasía**, estrenada el 13 de noviembre de 1940. El sistema utilizado consistía en dos proyectores sincronizados, uno con la película de imagen y el otro con la película de sonido. El sonido original se grabó en ocho registradores ópticos sincronizados, utilizando 6 canales para el sonido estéreo, un canal para el sonido ambiente y un canal de control. Las copias finales contaban con tres pistas de sonido estereofónico y señales de control para enviar el sonido a seis canales, tres detrás de la pantalla, dos en las paredes laterales y uno en el techo.

Las primeras audiciones del efecto estereofónico resultaron espectaculares porque "aumentaban la sensación de profundidad y ambiente en la sala de proyección". Un cierto confusiónismo inicial de localización entre un lado y otro de la pantalla en escenas con diálogo se resolvió rápidamente grabando la voz de los actores en el centro de ambos canales.

Pese a estos resultados espectaculares, la implantación comercial del estéreo en las proyecciones cinematográficas se producirá en la década siguiente con la aparición de los formatos panorámicos.

Por una banda va el sonido principal, punto focal brillante de la audición, mientras que por el otro canal van los reflejos, armónicos y reverberaciones que crean la ilusión del ambiente (²⁴).

Se trata de añadir, por tanto, al canal monofónico otro canal con principios de aplicación distintos. Este segundo canal tiene una función "contrapuntística" con respecto al primero, pero su actuación es selectiva: se limita a momentos determinados del programa y emplea sólo aquellos sonidos que pueden enfrentar al público con la fuente sonora principal. Aquí está precisamente una de las claves del sistema: la reacción que debe provocar en el espectador. Para VDO este es uno de los problemas fundamentales que tiene que afrontar el cinematógrafo. Conocida su extraordinaria capacidad para fascinar al espectador, el cine debe encauzar esas "sensaciones colectivas" que se producen en la sala. Sin embargo, muchas de las novedades técnicas que presenta el cine son, según VDO, meras atracciones espectaculares que provocan una "pasiva extraversión". Con la diafonía VDO quiere propiciar en el espectador una "intrayección reactiva".

Por tanto, esa ocupación sonora del espacio de la sala mediante otro canal debe tener una orientación:

...el segundo canal sirve como conducto de una serie de ruidos, palabras o sonidos que penetrando insensiblemente en la conciencia del espectador le

²⁴ **Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras**, op. cit., pg. 9.

predisponen a la simpatía o a la antipatía hacia la representación del sonido principal. Este resorte del ambiente contagioso de la audición puede variar entre la resonancia musical técnicamente construida y el ruido de movimientos inconscientes operantes como reflejos del estado de opinión de la mayoría del público, que llegando al individuo inconscientemente le deciden a tomar partido (25).

En este párrafo encontramos claramente expresada la naturaleza transgresora del efecto diafónico: la operación de sentido que provoca no está en la cadena de significantes de la obra sino en su función espectacular, en su capacidad de "atracción" sobre el espectador. Es decir, más allá de su orquestación efectiva en la banda sonora (a la que se atiende), su aparición esporádica y la dirección que marca desde el foco sonoro por el que se reproduce, lo convierten en un elemento disruptivo que establece otro nivel de lectura del film, al tiempo que transforma la sala en un espacio activo, abierto a las reacciones del público. Según esto, podría pensarse que la eficacia de esta "atracción" espectacular estaría tanto en el tipo de sonidos empleados como en la disposición de los focos sonoros. No obstante, el efecto final deseado podría compararse al que Brecht planteara en el terreno teatral con su teoría del distanciamiento (efecto V): despertar la conciencia del

²⁵ Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras, op. cit., pg.9.

espectador frente al espectáculo, a lo representado, para que reaccione y tome partido ante lo que ve ⁽²⁶⁾. Aunque VDO lo concibe en el plano de las emociones: "provocación de un estado de espíritu frente a la audición sonora principal" ⁽²⁷⁾. Es decir, el espectador se ve "atrapado" entre dos sonidos con distinta función.

El otro aspecto esencial de la diafonía (que la diferencia abiertamente con el estéreo) es su concepción de la distribución y el desplazamiento de los sonidos en el espacio.

De entrada, no debemos olvidar, tal y como señalábamos en el epígrafe dedicado a los formatos (véase II.2), que la utilización del estéreo en el cine como sistema normalizado de reproducción en salas, estuvo ligado al desarrollo, a partir de los años 50, de los formatos panorámicos. La diafonía se propone, ya en los años 40 (y partiendo de las experiencias ya conocidas por VDO de la estereofonía) ⁽²⁸⁾, como un sistema ideado para su aplicación cinematográfica.

²⁶ Véase Brecht, Bertolt, **Escritos sobre teatro I**, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1982.

²⁷ Tampoco habría que olvidar las experiencias teatrales que desde los años 20, rompieron con los límites del escenario y llevaron la representación al conjunto de la sala. Con ello no sólo se rompía la convención del espacio escénico sino que se obligaba al espectador a perder su punto de vista frontal...

²⁸ Otros sistemas de grabación de dos canales que aparecieron en la década de los 40 fueron: Binaural, estereofónico y pseudo-estereofónico.

La función del estéreo en el cine difiere de su utilización en los sistemas sonoros independientes y consiste en: ubicar los distintos sonidos dentro de una imagen sustancialmente alargada con respecto al formato estándar de 35 mm., proporcionar una reproducción de alta fidelidad y producir efectos envolventes lanzando el sonido desde distintos puntos de la sala. Sin embargo, la primera discrepancia hay que situarla en los ejes hipotéticos que prefiguran uno y otro sistema.

La línea que atraviesa nuestros oídos es el eje por donde se mueve nuestro tacto acústico. Mi sistema diafónico no actúa sobre ese eje; su línea fundamental y única es diametralmente opuesta a él, lo cruza perpendicularmente (²⁹).

Así, el estéreo, en su configuración elemental, intenta reproducir una cámara espacial partiendo de dos fuentes sonoras frontales dispuestas en línea (véase fig. I). Para ello, los sonidos se combinan en diversos porcentajes de mezcla entre uno y otro altavoz. El espectador, colocado ante los altavoces, ubica los sonidos y percibe una sensación de distribución espacial. A diferencia, el sistema diafónico propone ubicar esas dos fuentes en línea perpendicular con respecto al eje de los oídos, una en la zona delantera de pantalla y otra en la parte de atrás de la sala (con los focos sonoros enfrentados) (véase fig. II). De manera que los sonidos, independientes en cada canal y altavoz,

²⁹ Documento inédito sin título, Madrid, s.f., pg. 1.

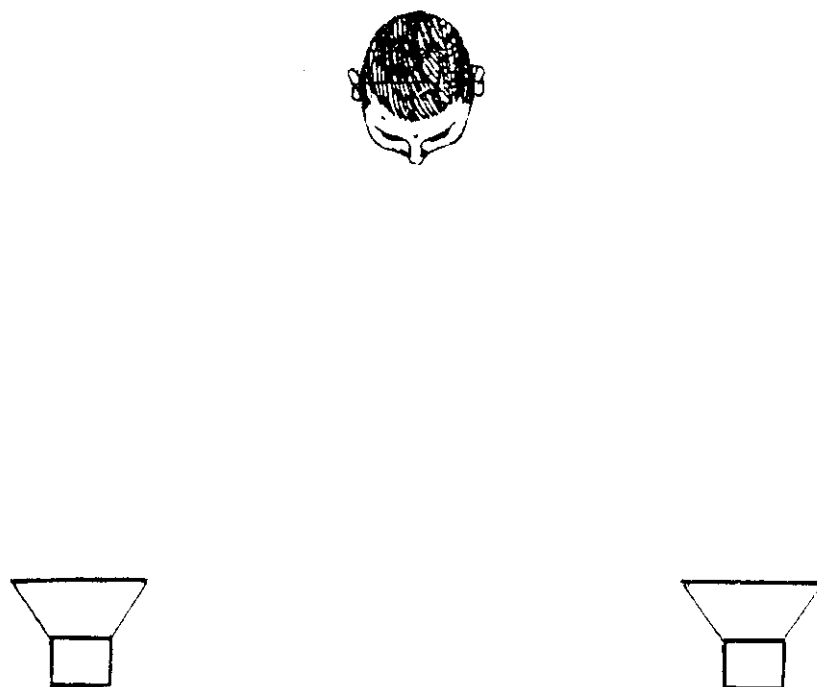


Fig. 1: Distribución básica de altavoces en el sistema de sonido Estéreo.



Fig. II: Distribución de altavoces en el sistema diafónico de reproducción de sonido en salas cinematográficas.

se interaccionen, sin sumarse ni superponerse, sino confrontándose. Son, en definitiva, dos focos de sonido diferenciados que "rasgan" el espacio con un eje único de dos direcciones entre las cuales se coloca el espectador ideal. Pero los trayectos establecidos en ese eje no se sitúan (y esto es lo importante) en distintos puntos del espacio con la idea de sugerir un conjunto, sino que confluyen hacia el espectador con una impresión de movimiento más sensitiva que sensorial. En palabras de VDO: "La estereofonía persigue un relieve espacial y físico. La diafonía persigue un relieve temporal y psíquico" (³⁰). Esta oposición espacio/tiempo para establecer la diferencia de sensaciones entre ambos sistemas es algo más que una imagen poética: efectivamente, la estereofonía trabaja sobre el espacio, mientras que la Diafonía propone dos planos de atención que se articulan en función de su relación con lo proyectado en la pantalla. Uno corresponde a lo reproducido en pantalla (podríamos decir que corresponde al "sonido diegético") mientras que el otro, trabaja en contrapunto fuera de la lógica narrativa y, por lo tanto, se sitúa en otra instancia temporal.

Se trata en suma, de un verdadero "contracampo sonoro" que pretende "activar emotivamente" una zona del espacio y, con ello, vulnerar los límites de la pantalla (del espectáculo)

³⁰ **La diferencia entre Estereofonía y Diafonía**, documento manuscrito inédito, Madrid, s.f., pg. 1.

cinematográfica. Pero insistamos: no es un off sonoro que nos trae otro espacio no visible en pantalla (efecto que bien puede lograr el estéreo), sino un sonido que nos remite a otro plano de atención, que se introduce en la banda sonora para confrontar su impacto con lo mostrado en pantalla. VDO llevó a la práctica todas estas posibilidades en su película **Aguaespejo granadino** (1953) (véase IV.2).

II.1.4.3. La constatación del sistema a partir de Aguaespejo granadino

Todas las tesis anteriormente expuestas no servirían de nada o podrían haber quedado reducidas a los ingenios mecánicos patentados (hoy desaparecidos), eficaces y novedosos en su momento, si no fuera por las demostraciones prácticas que VDO hizo de su sistema. A las datadas presentaciones de su técnica y de los aparatos creados para tal fin, como la presentación hecha en el Instituto de Cultura Hispánica en 1952 (³¹), hay que añadir su primera obra cinematográfica concebida con el sistema diafónico: **Aguaespejo granadino**.

En **Aguaespejo granadino**, VDO elabora un verdadero "puzzle" sonoro en el que palabra, música, efectos y silencio se combinan

³¹ En dicho acto, celebrado el 24 de Mayo de 1952, VDO presentó varios experimentos sonoros con la técnica diafónica: el llamado "Auto Sacramental Invisible" y una selección de fragmentos musicales grabados con su aparato Diamagneto.

Véase al respecto **Apéndices** donde figuran las presentaciones de la obra de VDO.

en diversos grados de manipulación: aceleraciones, ralentizados, sonidos al revés, ecos, distorsiones, saturaciones de señal... Todo ello compone una banda absolutamente alejada de los patrones al uso ⁽³²⁾, otorgando al sonido la pauta de muchas estructuras visuales. En ella, la aplicación de la diafonía juega un papel fundamental, entrando en relación directa con las necesidades expresivas de la obra.

Sirva como botón de muestra el siguiente ejemplo. En un momento de la película que muestra los Jardines de la Alhambra, aparecen unos surtidores de agua que son manipulados a distintas velocidades para sincronizarse con la guitarra, el taconeo y las castañuelas de una pieza de flamenco: el agua entonces (tomada desde el primer plano de un surtidor) se transforma, "vibra" con los acordes de la guitarra y cobra, por instantes, la forma y las evoluciones de una bailaora flamenca que gira en remolinos soltando su traje de volantes. Mientras, las gotas-partículas que saltan alrededor, evocan el chasquido de las castañuelas. La disposición sonora de esta compleja y plástica metáfora reparte entre dos focos sonoros la música, creando un eco (mediante el retardo de la misma señal de una pista a otra) que viene y va desde la pantalla al altavoz trasero. La sala se convierte así, en un "tablao" que crea un tránsito intermitente de imágenes a sonidos, de sonidos a imágenes, de un punto a otro de la sala.

En otros casos, la sensación es más física, utilizando

³² Para un análisis más detallado de la película véase III.2

efectos de sonido que crean un verdadero trayecto imaginario. Así, un primer plano de un torrente entra antes por el altavoz trasero con un sonido "roto" de agua a raudales que "inunda" la sala hasta llegar a la pantalla (potenciada por la dirección inversa que marca la imagen: de pantalla a sala). Sonido e imagen, por tanto, confluyen imaginariamente "en mitad de la sala".

Estos casos dan cuenta de la variedad de "sensaciones" diafónicas ensayadas en **Aguaspejo granadino**, que van desde los retardos de voces, hasta los contrapuntos sonido/imagen o entre elementos de un mismo sonido, pasando por la contraposición de sonidos de diferente naturaleza desde uno y otro canal.

Todas estas observaciones requieren de una escucha atenta en condiciones hoy difíciles de reproducir. Por eso, la investigación de este apartado debió partir de un punto anterior: de cómo se proyectaban las películas en vida de VDO y de cómo había sido resuelto (si es que así había sido) el problema de su adaptación a los sistemas actuales (cuestiones que abordamos en el siguiente epígrafe).

II.1.4.4. La reproducción de la Diafonía

Sabemos que para proyectar sus películas, dadas sus especiales características técnicas, VDO recurrió a dos sistemas. Analizando las copias existentes, consultando con asistentes a las proyecciones y cotejando los textos alusivos, se han podido reconstruir los dos procesos utilizados.

El primero de ellos partía de una copia con sonido óptico que contenía ambos canales mezclados (por este procedimiento no se podían tener dos canales independientes en la pista óptica en aquella época). Lo que VDO hacía era utilizar un magnetófono multipistas ideado por él que reproducía hasta 4 bandas sincrónicas con la velocidad de proyección (lo más probable es que utilizara tres: una para palabra, otra para música y una tercera para efectos) (³³). Unos reguladores de nivel permitían mezclar los distintos canales sobre la marcha, con lo que cada proyección era única, convirtiendo al propio VDO en una especie de director de orquesta. Esto suponía la existencia de varias bobinas trabajando al tiempo con distintas bandas, mientras un sistema de sincronización permitía ajustar la velocidad de las bobinas a la de proyección. A su vez, la salida del magnetófono debía conectarse a altavoces supletorios para reproducir los canales por separado. Al reproducirse los distintos sonidos de la banda sonora por el magnetófono no era necesario utilizar la pista óptica (sólo para ajustar la sincronización con la imagen).

Sin embargo, en un documento anterior nos encontramos con la descripción de un aparato similar que recibe el nombre de

³³ El magnetófono "multicanal" existe actualmente y puede verse en el estudio VDO aunque está bastante deteriorado (ha perdido parte de las piezas pero conserva la forma original y la sección mecánica). Para hacerse una idea más aproximada de su aspecto original puede consultarse el libro **Val del Omar sin fin** donde aparece en las pgs. 106, 168 y 171 como "Primer mezclador sincrónico de cuatro sonidos, independientes, binaurales, estereo-diafónicos...". Op. cit.

"Sincro Diáfono" : emplea un procedimiento análogo de sincronización pero utiliza sólo dos bandas.

Éste consiste en el empleo de cinta de paso estándar de 1/4 de pulgada, con perforación central o sin perforación, según los usos sean de acompañamiento a la imagen o simplemente acústicos. En esta pista pueden grabarse dos pistas laterales de 2 mm. de ancho y una central de 1 mm. para control de éstas... Esta cinta perforada... puede ser leída por un aparato lector magnético, elemental, de dos o tres cabezales y con avance por rodillos dentados o lisos. Este aparato tomará la marcha de un motor o podrá recibirla por una transmisión que le hace ser solidario del aparato de proyecciones ⁽³⁴⁾.

Dicho aparato, y sus posibilidades de utilización de varios canales, quedarán perfeccionados con la patente de 1953 ⁽³⁵⁾ que propone, sobre la cinta de 1/4 de pulgada, tres pistas magnéticas (dos laterales de 2 mm. y una central de 1 mm. alterna con la perforación) y cuatro pistas de 2 mm. (dos por un lado de la cinta y otras dos por el otro) para grabar órdenes de distinta índole (altavoces, luces de sala, telón de pantalla...) con

³⁴ Documento inédito, sin título, Madrid, s.f., pgs. 3-4.

³⁵ **Sistema y dispositivo de complemento sonoro para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión**, patente de invención nº 207.589, Madrid, 5/II/1953, 22 pgs. Este mismo aparato será presentado y comparado con otros como el Perfectone E.P.G.A. en el artículo del propio VDO **Una técnica que provoca el llanto in Espectáculo** nº 131 y 132, Enero-Febrero 1959, pgs. 29 y 26-27. En dicho texto el prototipo es denominado **V.D.O. Diáfono 54**.

señales eléctricas. Aunque su cometido es análogo al del aparato descrito anteriormente: ofrecer dos sonidos sincronizados y sincrónicos con una cinta cinematográfica.

Cuando el dispositivo, en vez de utilizarse, como venimos suponiendo, para emisiones o audiciones polifónicas ajenas al cine, se utiliza en éste, el arrastra se efectúa moviendo directamente el rodillo 15 de arrastre por un cardán 24 que lo enlaza con el aparato de cine. El volante 25 regulariza el movimiento (³⁶) (véase fig. III).

Esta sería otra posibilidad de ofrecer el sonido separado de la imagen, sólo que con las bandas ya mezcladas en dos canales.

Pero el dato más revelador de todo lo que llevamos expuesto es la declaración del propio VDO en la presentación de **Aguaespejo granadino** en el Instituto de Cultura Hispánica en Mayo de 1955. En este texto (³⁷) propone dos soluciones para reproducir la Diafonía: una, utilizar un dispositivo de órdenes a través de tiras metálicas adheridas a la propia cinta para enviar los sonidos a los distintos altavoces según su patente de 1949, aunque no hay constancia de que VDO llegara a utilizar este

³⁶ Op. cit., pg. 8.

³⁷ **Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica en Mayo 1955 de Aguaespejo**, documento inédito, Madrid, Mayo 1955, 11 pgs.

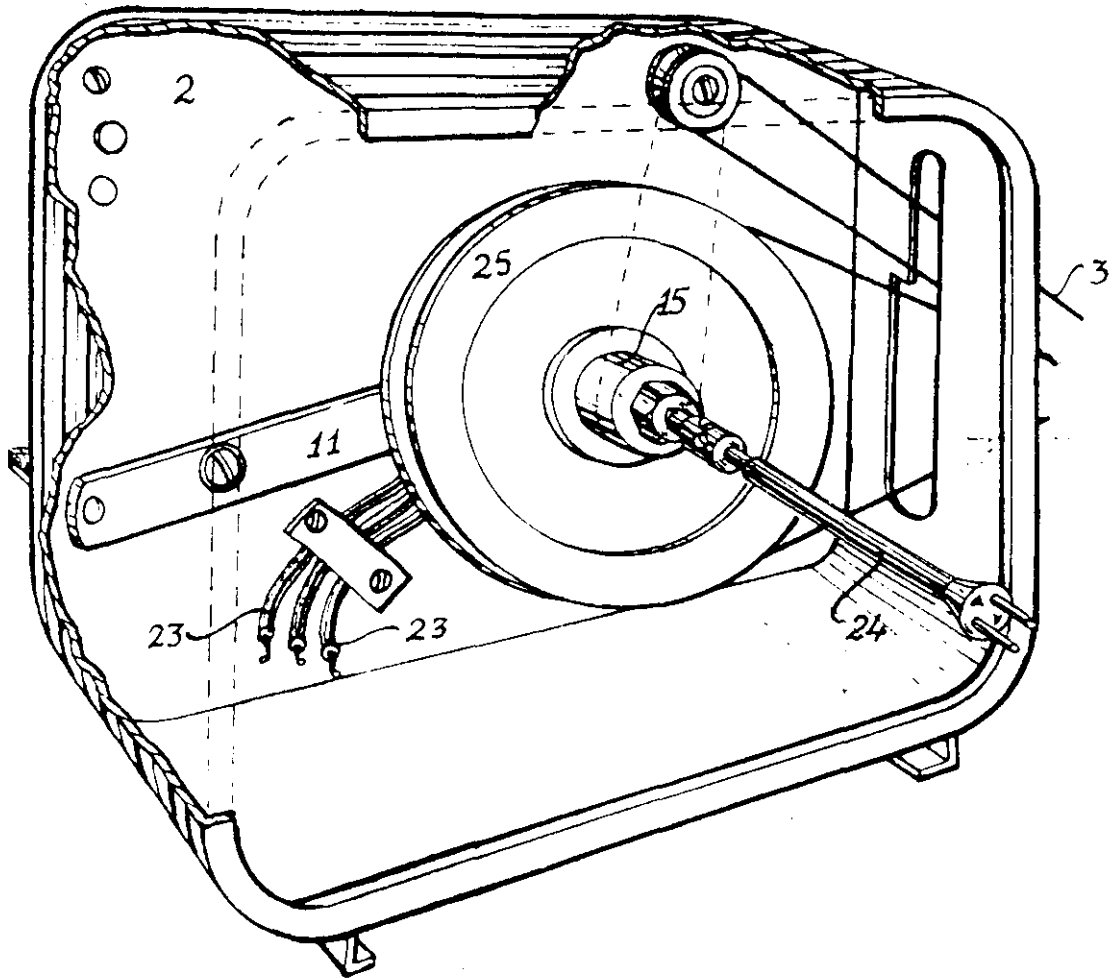


Fig. III: Vista lateral del V.D.O. Diáfono 54 con el sistema de lectura sincrónica de sonido para proyectores de cine a través de un cardán.

sistema para la proyección de sus películas (³⁸). La otra solución es la que él mismo relata en la presentación:

El segundo camino es la adición al equipo proyector estándar de esta maquina que ven ustedes. Simple, económica, la cuál enlazada a los proyectores permite disponer de tres pistas magnéticas portadoras de tres sonidos diferentes y sincrónicos, más un sistema de 4 contactores dispuestos para programar órdenes de cambios y efectos especiales en este espectáculo que quiere ser como una superación de sensaciones vitales.

La cinta que emplea esta máquina es la estándar radiofónica de 1/4 de pulgada dispuesta con un perforado redondo especial de mi invención y traccionada por rodillos con dientes formados por medias bolas (³⁹).

Por la descripción reseñada, todo parece indicar que se trata de su prototipo y patente del año 1953 que después llamará **V.D.O. Diáfono 54** en un artículo publicado en la revista

³⁸ **Procedimiento para la obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas y previsión de un nuevo sistema de controles con dispositivo de auto-control para su buen desfile**, n° registro 90.012 (Patente argentina, refundición de las patentes españolas n° registro 169.488 y n° registro 183.494), Buenos Aires, 5/X/1949, 19 pgs.

³⁹ Op. cit., pgs. 6-7.

Espectáculo (40). Lo que no niega que posteriormente utilizara el magnetófono multipistas de cuatro bandas sincrónicas mencionado al principio.

El otro procedimiento utilizaba una copia con pistas magnéticas adheridas a los laterales de la película, tal y como se hacía en los sistemas panorámicos para introducir el estéreo. Una corresponde al sonido de pantalla y la otra al sonido trasero. Posiblemente, estas copias con empistado magnético fueron realizadas con posterioridad al sistema de magnetófono "multicanal" sincrónico a la proyección, como lo demuestra una carta remitida a VDO el 11 de Julio de 1958 por la casa Pyral donde se menciona explícitamente el asunto: "Tocante a la aplicación de una pista magnética sobre su película "La Gran Siguiriya" estoy esperando la copia de dos rollos anunciada" (41). Por otro lado, ambas versiones obligaban a disponer de un altavoz supletorio para colocarlo en la parte trasera.

Algo similar ocurre con **Fuego en Castilla** que también cuenta con un "tratamiento" diafónico de la banda sonora, de la que existe copia con sonido óptico y copia con pistas magnéticas y canales separados.

La audición actual de estas dos películas con sonido

⁴⁰ **Una técnica que provoca el llanto** in Espectáculo nº 131, Madrid, Enero 1959, pg. 29 y Espectáculo nº 132, Madrid, Febrero 1959, pgs. 26-27.

⁴¹ Carta reproducida en el libro **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 172.

magnético empistado ofrece resultados espectaculares. De entrada, la calidad del sonido es excelente (teniendo en cuenta las limitaciones de la época). A ello contribuye la diferencia que aporta el soporte: el sistema magnético ofrece más fidelidad que el sistema óptico (que debe estamparse fotográficamente y ser reproducido por un lector fotoeléctrico). Proyectadas ambas copias con un altavoz delantero y otro trasero, se producen los efectos diafónicos descritos anteriormente. A este respecto, es importante estar situado en ese hipotético eje ideal que trazan ambos altavoces enfrentados. En ese caso, los sonidos "atraviesan" verdaderamente al espectador (⁴²).

II.1.4.5 La recuperación de la Diafonía en la actualidad

Hasta aquí los dos procedimientos que utilizaba VDO (acostumbraba a proyectar el mismo) para presentar sus dos películas diafónicas.

Un proceso de recuperación de ambas películas realizado por Filmoteca Española en 1989 consiguió reproducir los dos canales separados según el procedimiento diafónico a través del sistema Dolby Stereo. Partiendo de las cintas magnéticas de 1/4 de pulgada que VDO utilizaba en su magnetófono "multicanal", se reconstruyó íntegramente la banda sonora y se transcribió a las

⁴² Aunque ya hemos señalado algunas de las sensaciones que produce el "efecto diafónico", creemos indispensable que el lector establezca sus propias conclusiones a partir de demostraciones prácticas con las películas mencionadas.

dos pistas ópticas que permite el Dolby Stereo. Con las nuevas copias quedaba resuelto el problema de reproducción de las películas en salas de cine dotadas con el sistema, pero la cuestión se trasladaba a otro punto: la distribución de los altavoces en la sala. Dependiendo del número de altavoces y de la disposición de los mismos en la sala, la sensación de diafonía puede lograrse o perderse por completo aún teniendo los dos canales separados en la copia. El registro sonoro de las nuevas copias se hizo con arreglo a la siguiente distribución de altavoces para el canal de efectos diafónicos: dos altavoces traseros, dos en el lateral izquierdo trasero y dos en el lateral derecho trasero (véase fig. IV). Cualquier alteración de este equilibrio ideal supondría, lógicamente, una desvirtuación de los valores previos establecidos.

Actualmente, no hay una norma específica en cuanto al número de altavoces, su potencia y el lugar donde deben estar colocados en las salas de cine. Esto provoca que en la práctica cada sala opte por una solución distinta dependiendo de su tamaño, la altura, el aforo, el tamaño de la pantalla... Como el sistema Dolby Stereo está pensado para ofrecer una pista principal que va a pantalla y luego una serie de efectos que se reparten por la sala, lo más frecuente es encontrar altavoces laterales y traseros para reproducir estos sonidos especiales. Esto en la práctica supone romper el "impacto" direccional "delante/atrás" de la diafonía para convertirlo en una sensación envolvente que se disuelve por toda la sala. De ahí la importancia de poder

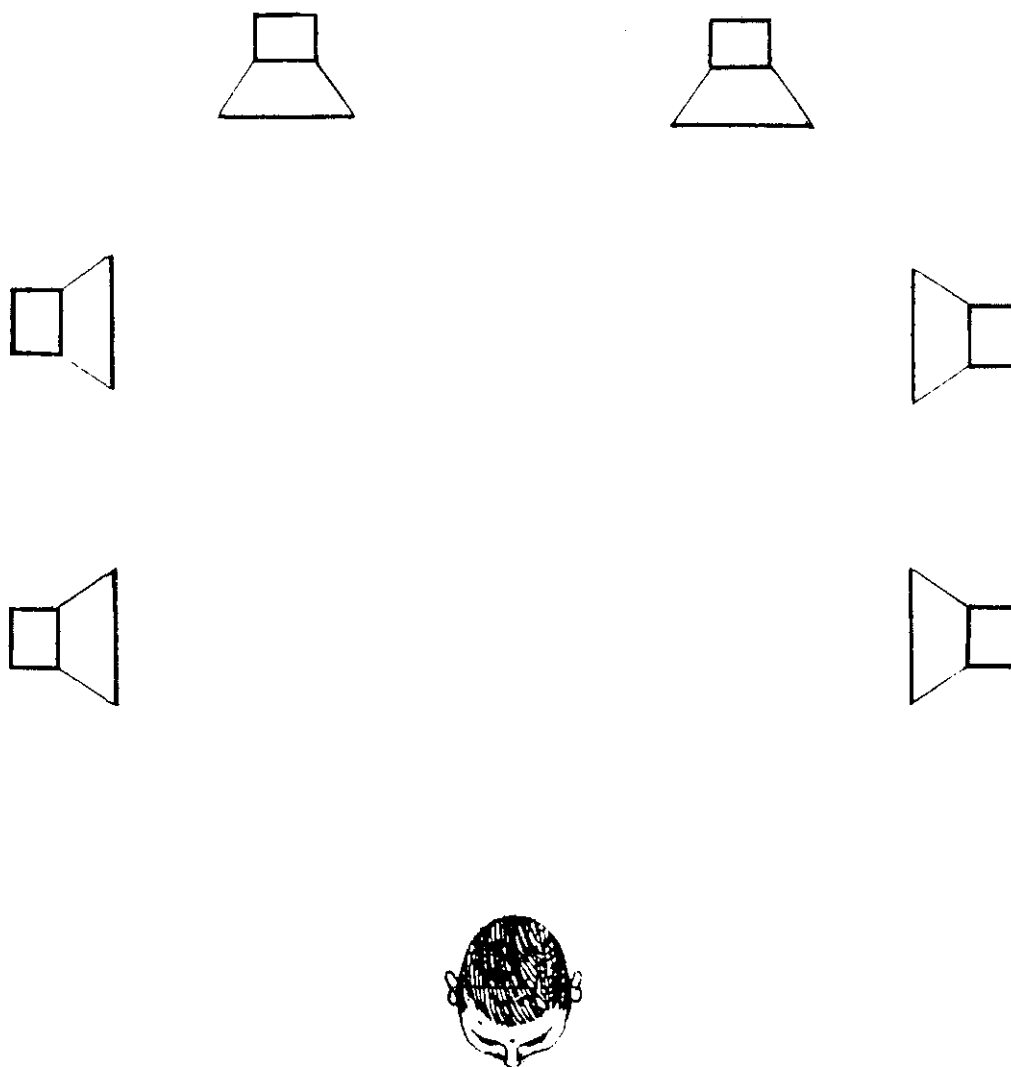


Fig. IV: Distribución de altavoces para el canal de efectos diafónicos en las copias actuales de "Aguaespejo granadino" y "Fuego en Castilla", sonorizadas por el procedimiento Dolby Stereo SR.

hacer escuchas controladas para "medir" con exactitud los efectos de la diafonía con estos nuevos medios.

Por otro lado, la utilización de un único altavoz trasero en la reproducción de la Diafonía original también es controvertida, pues el propio VDO no mantiene un mismo criterio a lo largo de sus escritos. Por ejemplo, en la patente mencionada de 1953, propone dos disposiciones diferentes de los altavoces según el procedimiento diafónico:

- Situar un altavoz a cada lado y en línea con los oídos del espectador, en lo que denomina "diafonía del contracampo". Esta disposición supone una variación radical del eje de emisión sonora propuesto hasta entonces (véase fig. V).
- Utilizar tres altavoces traseros, en vez de uno, para el canal de efectos diafónicos en lo que denomina "diafonía del encuentro" ⁽⁴³⁾ (véase fig. VI).

Sin embargo, en un artículo publicado en 1959 habla de un "arco difuso" en lugar del altavoz único:

La diafonía es un sistema binaural o bifónico que emplea su segundo canal de sonido para suministrar ese

⁴³ VDO lo explica así en la patente: "La fig. 9 corresponde a la diafonía del contracampo, en que sonidos diferentes son percibidos por el mismo oído. Esta constituye la primera fase de la diafonía; en la segunda o diafonía del encuentro (fig. 10) existen sonidos diferentes en encuentro: uno frontal, documental objetivo y concreto y otro, correspondiente a los tres altavoces posteriores psíquico, subjetivo y difuso. Trata de dar plástica acústica al enlace entre el oyente y el mundo que le rodea, al encuentro del espectador con el motivo del espectáculo". Op. cit., pg. 9.

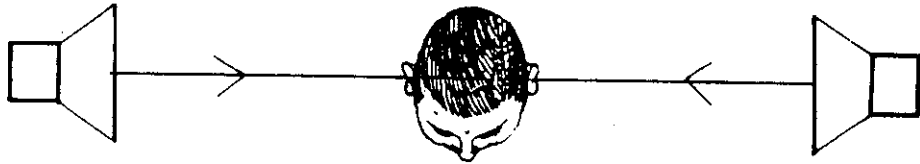


Fig. V: Distribución de altavoces en la denominada "Difonía del contracampo".

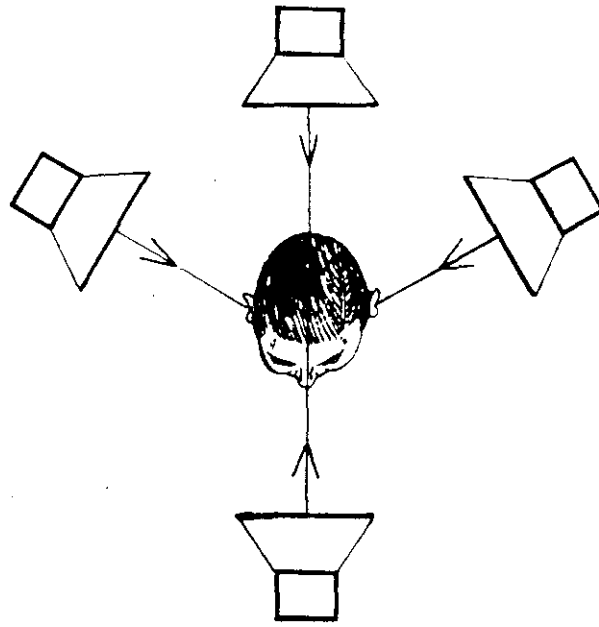


Fig. VI: Distribución de altavoces en la denominada "Diafonía del encuentro".

contrapunto necesario. Ese segundo canal queda situado generalmente en arco difuso a la espalda del espectador en contracampo con el foco sonoro principal que se encuentra precisamente en el lugar de la imagen (44).

Esta disparidad de criterios - uno o varios altavoces traseros- creemos que no afecta a lo esencial de la fórmula: la ruptura de la frontalidad del espectáculo cinematográfico y de la identidad/contigüidad espacial imagen/sonido. No deja de ser revelador que los sistemas actuales de sonorización en salas cinematográficas (con Dolby a la cabeza) utilicen un concepto muy similar a la diafonía: pista principal para diálogos y músicas y pistas auxiliares para efectos sonoros (tipo surround), altavoces delanteros para los diálogos y altavoces laterales y traseros para "ocupar" la sala. Precisamente, los efectos más utilizados son los de focalización de puntos sonoros y desplazamiento de los mismos. Sin embargo, la orientación que se da a los efectos es netamente espectacular y pretenden provocar en el espectador un sobresalto antes que un "despertar". Pese a todo lo dicho, la adaptación de la diafonía a los sistemas actuales resulta convincente. La proyección de las copias obtenidas por el sistema Dolby Stereo de las películas de VDO, en una sala que sólo tenga un arco de altavoces traseros para

⁴⁴ **Vivencia del apoyo mutuo** en Espectáculo nº 133, Madrid, Marzo 1959, pg. 24.

reproducir la segunda pista, mantiene la "sensación" diafónica y, en algunos casos, ofrece una mejor respuesta que el altavoz único.

II.1.4.6. La Diafonía para televisión

Ya en la década de los 50, ante el empuje del medio televisivo, VDO pensará en aplicar la diafonía al nuevo "espectáculo electrónico" que, parafraseándole, nos aproxima físicamente a todo el mundo pero nos aleja de su comprensión.

La primera alusión al respecto aparece en la patente perfeccionada del aparato Diáfono (adaptado para cintas magnéticas) de 1953 (⁴⁵), donde se hace extensivo su uso y aplicaciones a la televisión. Esta inquietud quedaría formalmente expresada por VDO en sendos congresos celebrados en Tanger y Turín en 1955 (⁴⁶). Aquí propone la diafonía como réplica espectacular de la TV al cine, ya que en otros aspectos (tamaño, definición de la imagen) no puede competir con él. Ese segundo canal sonoro sirve además para sacar al telespectador de su

⁴⁵ **Sistema y dispositivo de complemento sonoro para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión, Op. cit.**

⁴⁶ La conferencia dictada en ambos lugares fue **Diafonía y razones de su existencia en televisión** en I Conferencia UNESCO de expertos de cine y televisión, Tanger, 22 Septiembre 1955, 3 pgs. y **La Diafonía e le ragioni della sua esistenza nella televisione** en 5º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pgs. 74-75 (reproducida en **Val del Omar sin fin op.cit.**, pgs. 116-118)

letargo, para "...luchar contra el espectáculo con otro espectáculo más vivo". Por eso lo llama el "canal de la reacción pública".

El hecho es el de procurar al espectador una débil corriente de sonido, procedente del fondo, detrás de él. Esta atmósfera acústica provoca la reacción y la expansión de la consciencia del espectador, haciéndole formar su propia opinión, abandonar su estado pasivo (⁴⁷).

Técnicamente el sistema es realmente sencillo, pues parte del concepto espacial de la diafonía más que de su principio técnico aplicado al cine. Consiste en utilizar junto al televisor y su fuente sonora, otra que aporta un receptor de radio al que se conecta la emisora de TV. Ese segundo canal se convertiría en el contrapunto crítico que matizaría lo que emite el principal con una finalidad precisa: "...crear un nuevo espectáculo por un medio tan simple como el no permitir que los demás nos impongan sus ideas" (⁴⁸). Obsérvese cómo para esta aplicación televisiva VDO destaca la capacidad de la diafonía para diferenciar un segundo canal como "contestación" de los contenidos del canal principal, olvidando las sugerencias sonoras y espaciales que estaban presentes en su uso cinematográfico. Ahora si estamos verdaderamente cerca de la teoría del distanciamiento brechtiana.

⁴⁷ Op. cit. pg. 74.

⁴⁸ Op. cit., pg. 75.

En la década de los 70, con la televisión convertida ya en España en un fenómeno de masas, VDO volverá a plantear la utilidad de su sistema para establecer un contrapeso al monólogo televisivo. "Pero más que una atmósfera acústica desbordada de la circunstancia que transmite el canal de pantalla, se pretende estimular la reacción psicológica en cada espectador" (⁴⁹). El llamado "efecto Diáfono 74" es, en suma, una actualización de la propuesta hecha en 1955. Sin embargo, VDO añade a los textos de estos años una reflexión más amplia sobre las aplicaciones y consecuencias que su propuesta podría tener en ese contexto televisivo. Analiza un aspecto muy problemático: su utilización en el directo televisivo. En este caso, ese "resorte subliminal persuasivo" puede ser muy peligroso, tanto por la orientación que se le dé como por la forma en que podría introducirse dentro de cada programa (teniendo en cuenta su tempo y su ritmo interno). Para su buen uso VDO apelará a la conciencia de los creativos.

Diáfono 74 es un peligro y una gloria. Un arma y un motivo de gozo. Una fórmula de gran latitud tecnológica pero que exige como todo fruto del árbol del bien y del mal ser manipulada por criaturas llenas de amor" (⁵⁰).

Precisamente en un texto anterior, **Introducción a una nueva**

⁴⁹ **Idea actual del efecto diáfono**, documento inédito, Madrid, 1974, pg. 2.

⁵⁰ Op. cit., pg. 5.

lengua de 1970 (⁵¹), se ocupará de la reacción que puede provocar este segundo canal en el contexto de los, emergentes por entonces, "teleclubs"(⁵²). En el seno de estas reuniones de espectadores que se reúnen para ver televisión, Val del Omar propondrá el "Radio-canal Diafónico" con una clara intención agitadora:

Este segundo canal incorpora la voz del **NOSOTROS**, unas veces con sonidos, ruidos, efectos, movimientos reaccionantes, otras con la exclamación involuntaria, otras con la afirmación e incluso discusión por el encuentro de opiniones frente a lo que nos dice el televisor (⁵³).

Aquí el planteamiento parece virar definitivamente hacia sus aplicaciones "sociales", llegando a identificar el segundo canal con la propia audiencia de la sala y con sus reacciones. Incluso se habla de su uso con intención preventiva, para ayudar a discernir a una masa incapaz de reaccionar ante el "bombardeo televisivo":

⁵¹ **Introducción a una nueva lengua**, documento inédito, Madrid, 1970, 14 pgs.

⁵² Una iniciativa que, aunque hoy nos pueda parecer simpática o ingénuo, no carecía de fundamento. El hecho de no contar por aquellos años con un parque de televisores lo suficientemente grande, propició que la primera fórmula de consumo no fuera familiar sino a través de todo tipo de asociaciones y reuniones donde, al modo del cineclub, se podían establecer opiniones y discusiones colectivas sobre lo visto.

⁵³ Op. cit., pg. 2.

Un televisor es un fabuloso y conmocional instrumento; un microtelescopio que a los niños como a los adultos no estimulados a discernir, puede infligir una tremenda herida (⁵⁴).

En definitiva, si analizamos la transformación del concepto de diafonía, desde su presentación con el reproductor Diáfono en 1944 hasta sus últimas observaciones aplicadas a la televisión, se constata una evolución (tal vez una voluntad de adecuación a las circunstancias sociales de cada momento) de las preocupaciones técnico-mecánicas y los efectos sobre el espectáculo (sus formas de recepción) a las reflexiones sociológicas y filosóficas. El cambio es tan sustancial que en su adaptación televisiva la diafonía perderá toda inquietud por las "sensaciones acústicas" y se propondrá más como un medio de defensa del telespectador, que como un mecanismo espectacular integrado en el programa.

Tan sólo hay una excepción a este planteamiento final: una referencia a la aportación de la diafonía al principio del Fonema Hispánico, según se expone en su comunicación al II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español (véase II.1.2). En este texto de 1971 VDO vuelve a proponer la diafonía como el encuentro de dos fuentes sonoras ("manantiales" los denomina aquí) de distinta naturaleza, que llaman la atención del espectador, por un lado, y despiertan su conciencia por otra. Una bella sugerencia metafórica cierra esta reflexión: el canal

⁵⁴ Op. cit., pg. 4.

delantero sería el futuro, mientras que el trasero correpondería a nuestra voz interior pudiendo "portar las voces del pasado, de nuestros padres".

II.1.4.7. La Diafonía en relación con otras técnicas de Val del Omar

Como hemos visto, la diafonía constituye el eje central de todas las reflexiones de VDO sobre sonido y acústica y sobre las fórmulas de interpelación al espectador cinematográfico. Esta idea no sólo evolucionará con el tiempo sino que se extenderá a otros problemas técnicos y teóricos que VDO aborda. La ya comentada aplicación a la televisión ha sido destacada por la reflexión "sociológica" que desata, propugnando en última instancia el "Radio-canal Diafónico" como contestación al carácter dirigista, autoritario del medio.

En relación con los formatos, las posibilidades que permite el Bi-standard incluirán la utilización de una pista magnética, junto a la fotoeléctrica, para efectos diafónicos (⁵⁵). De manera que, a las características que aporta a la imagen el sistema, se añade la diafonía ensayada en el formato estándar.

En el fondo de estas propuestas de confluencia entre distintas técnicas subyace una voluntad integradora, que puede

⁵⁵ Véase **Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: "V.D.O. BI-STANDARD 35"**, Boletín de la Comisión Nacional de Productividad Industrial nº 54, Ministerio de Industria, Madrid, Noviembre 1957, pg. 12.

constatarse en la patente menos técnica y más sugerente de todas cuantas propuso VDO. En ella unifica los conceptos de Visión táctil, Desbordamiento Apanorámico y Diafonía (⁵⁶). Si bien las tres técnicas se describen según sus principios ya expresados por separado con anterioridad, lo novedoso es presentarlas como aspectos confluyentes de un sentido del espectáculo (⁵⁷). Mientras la Visión Táctil se presenta como un procedimiento de iluminación en rodaje (cuya mejor comprobación de sus resultados es la película **Fuego en Castilla**), el Desbordamiento es un sistema de proyección de imágenes, añadido a la proyección convencional

...que constituye una zona puente entre espectáculo y el espectador y sus efectos son más bien abstractos de forma y subjetivos de sustancia, queriendo decir con esto que la dinámica de sus luces y sombras, las líneas y los valores cromáticos, serán los más importantes para soldar la participación del espectador en el espectáculo que se le presenta" (⁵⁸).

⁵⁶ **Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión**, patente de invención nº 233.893, Madrid, 26/II/1957, 17 pgs.

⁵⁷ En el caso de la Visión Táctil y del Desbordamiento Apanorámico se trata de su primera formulación como patentes, aunque ya habían sido descritas en publicaciones anteriores. Por otro lado, conviene recordar que esta patente es dos meses anterior a la del Bi-standard: 30/IV/1957.

⁵⁸ **Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión**, op. cit., pg. 6.

Si a todo ello añadimos los efectos diafónicos ya conocidos, podemos hacernos una idea del impacto sensorial que podrían provocar las tres técnicas a la vez (⁵⁹).

Finalmente, podríamos concluir que si quisiéramos encontrar un fundamento científico o técnico a la diafonía no lo encontraríamos. Incluso puede oponerse su inconsistencia técnica, las dificultades para hacer de ella un producto comercial, su imposible implantación como estándar de reproducción de sonido en cine. La clave habría que encontrarla pues, en otro ámbito, en un terreno donde no sólo se buscan soluciones técnicas sino también formales y expresivas para representar el sonido fuera de la disciplina de la imagen (pero trabajando en su misma dirección). Esta delicada confluencia es difícil que la resuelvan un técnico o un artista por sí solos. De ahí la aspereza o la incompreensión que puede producir el principio de la diafonía. En palabras del propio VDO: "Si quisiéramos, como final, encontrar las raíces a mi posición técnica habría que ir a una filosofía, a una poética y a una mística" (⁶⁰).

⁵⁹ Sólo hay constancia de que VDO experimentara este procedimiento en una ocasión, combinando dos de las tres técnicas propuestas. Fue durante la presentación de **Aguaespejo granadino** en el Festival de Berlín de 1956, en la que se incorporaron efectos de Desbordamiento Apanorámico sumados a la técnica Diafónica. La Visión Táctil no aparece en esta película.

⁶⁰ **Sobre la diafonía**, documento manuscrito inédito de 3 pgs., Madrid, s.f., pg. 3.

II.2. FORMATOS CINEMATOGRAFICOS

II.2.1. Introducción

En la serie de desarrollos y mejoras técnicas que ha vivido el cinematógrafo desde su nacimiento si existe un aspecto controvertido, ése es el de los formatos. Así, mientras la aparición del sonido y del color fueron dos conquistas irrenunciables que poco a poco se fueron estandarizando, en el caso de los formatos, la polémica siempre ha estado presente, convirtiéndose en un fenómeno coyuntural, de limitada vigencia en muchos casos. La utilización de distintos formatos y pasos en el cine obedecía a diferentes motivos: variación de las proporciones para ofrecer proyecciones panorámicas, aplicaciones para otros usos no comerciales (educativos, científicos, amateur...), incorporación de la banda de sonido al soporte de la película, adaptación al medio televisivo... Pero sin duda, lo que más se recuerda, asociado a la diversificación de los formatos, son los sistemas de pantalla panorámica que se popularizan a partir de la década de los 50 (⁶¹).

⁶¹ Tal y como decíamos la experimentación con formatos es tan antigua como el propio nacimiento del cinematógrafo. Ya en 1896 se presentaba en París el Cineorama que utilizaba diez proyectores para crear una pantalla que formaba un círculo completo. Abel Gance utilizó la pantalla Triptych con tres proyectores para su película **Napoleón** (1927). El procedimiento Magnascope introducía lentes de ampliación variable para introducir en distintos momentos de la proyección según la intensidad dramática de la película. Estos y otros muchos sistemas aparecieron a lo largo de los primeros años hasta la

En cada momento, las luchas entre patentes por imponer distintos procedimientos redujeron la cuestión a las leyes del mercado y relativizaron las supuestas aportaciones que cada nuevo sistema introducía. En este contexto, no es de extrañar que la aparición de nuevos formatos haya sido utilizada para "sacudir" la industria cinematográfica en sus sucesivas crisis. El caso paradigmático fue la crisis originada por la competencia de la televisión en la década de los 50, que propició la aparición de todo un abanico de formatos panorámicos [Cinerama (1952), Cinemascope (1953), Vistavision (1954), Technirama (1956)...]. La alternativa a la popularización del televisor fue efectivamente "aumentar" el tamaño de la pantalla y alargar la superficie proyectada añadiendo otros elementos de espectacularización de la imagen (color, relieve, sonido...) (⁶²). La situación la pintaba así el propio VDO en 1957:

Hoy cualquier cabina cinematográfica que quiera dar una película con su encuadre ha de disponer de siete ventanillas diferentes, de varios juegos de objetivos, de dos tipos de sistemas sonoros, y a pesar de todo ello, el local se verá amenazado entre los "scopes" y

década de los 50.

⁶² No olvidemos que la eclosión de los formatos panorámicos en los años 50 coincidió con el auge de las películas estereoscópicas (3-D). Una de las funciones de las pantallas panorámicas fue la de estimular la visión periférica y propiciar así, la sensación de relieve.

las micropantallas" (⁶³).

Por tanto, y aunque resulte evidente el recordarlo, la evolución de la técnica cinematográfica ha estado siempre sometida a los imperativos del mercado, cuando no a sus necesidades concretas. En este marco es donde hay que situar la aparición de los formatos que VDO ideó, sin olvidar las especiales circunstancias del país durante aquellos años y las limitaciones de una industria, la cinematográfica, totalmente dependiente del exterior.

II.2.2 Los formatos: economía y aprovechamiento

La preocupación por los formatos cinematográficos ocupa buena parte de la actividad de VDO desde los años 50 hasta los 70. En el origen de esta preocupación habría que situar algunos factores contextuales: las dificultades para conseguir película virgen en España desde la posguerra hasta bien entrados los años 50, la aparición de los formatos panorámicos como reclamo espectacular frente a la televisión y, paralelamente, la aplicación de sistemas idóneos (por facilidad de uso y ligereza de los equipos de rodaje, aprovechamiento ajustado del área de imagen, idoneidad del formato en cuanto a su relación de aspecto...) para el medio televisivo.

⁶³ **Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: "V.D.O. BI-STANDARD 35"**, Boletín de la Comisión Nacional de Productividad Industrial nº 54, Ministerio de Industria, Madrid, Noviembre 1957, pg. 7.

Como es sabido, en la España autárquica de posguerra la película virgen era un bien preciado que había que pagar con divisas, por lo que estuvo varios años estrictamente racionada por el Estado, mediante la asignación anual de cuotas a organismos y productoras. La necesidad de superar estas limitaciones, fabricando película virgen propia o estableciendo sistemas eficaces de ahorro, fue una cuestión siempre presente. Asunto que fue ampliamente debatido en la prensa (⁶⁴).

Por su parte, VDO se ocupó específicamente de este problema no sólo estudiando procedimientos mecánicos que garantizaran la resistencia y evitaran las fricciones y el desgaste de las películas (véase II.1.3.1) sino ideando sistemas para reducir el uso de película virgen en los distintos procesos cinematográficos. Así, en 1945 patenta (⁶⁵) una serie de "perfeccionamientos" que economizan tiempo y dinero en distintas fases de la producción, siendo compatibles con los sistemas

⁶⁴ Véase como ejemplo los siguientes artículos: López, Victoriano, **¿Se puede fabricar en España película virgen?** artículo en Primer Plano nº 215, Madrid, 26 Noviembre 1944, pg. 3. **La fabricación de película virgen, problema capital de la cinematografía española** editorial en Primer plano nº 224, Madrid, 28/I/1945, pg. 3. Saíz de la Hoya, Ramón, **La fabricación de la película virgen** en Primer Plano nº 228, Madrid, 25/II/1945, pg. 3 y nº 229, 4/III/1945 pg. 21. **La cuestión del material virgen** entrevista con el presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía en Espectáculo nº 46-47, Madrid, Febrero-Marzo 1946, pgs. 8-10.

⁶⁵ **Nuevo procedimiento para lo obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas**, patente de invención nº 169.488, Madrid, 9 de Abril de 1945, 12 pgs.

vigentes. A saber: la utilización de película de papel como colas de cada rollo, diferenciando con un color distinto la de principio (rojo) y la de final (verde), de manera que puede saberse si un rollo está rebobinado o no. También se propone la utilización de esta cinta de papel en el proceso de sincronización de las bandas de sonido con la imagen, en sustitución de la película velada. Otra propuesta de ahorro es cortar en 4 partes iguales la película de 35 mm. dedicada al registro de sonido para grabar las distintas bandas sobre tiras perforadas de 8'75 mm. De esta manera, no se desaprovecha todo el ancho de la película de 35 mm. (⁶⁶).

Los tres procedimientos ideados por VDO eran, sin duda, una respuesta efectiva y económica para resolver el problema coyuntural de falta de película. Cabe preguntarse si estas soluciones tendrían hoy vigencia y, más en concreto, si el soporte de papel sería lo suficientemente resistente como para aguantar los tirones de principio y final de rollo en moviola y proyección (⁶⁷).

⁶⁶ También se ofrecían otro tipo de perfeccionamientos: variar la velocidad de registro de sonido, reduciéndola para grabaciones con una gama limitada de frecuencias y aumentándola en el caso contrario; eliminar materiales intermedios en la sonorización y utilizar un sistema de indicaciones, banda a banda, para que el montador sepa en cada momento las órdenes precisas y no desperdicie película en el momento de las mezclas finales.

⁶⁷ Actualmente se conservan en el estudio-taller de VDO muestras de película en soporte de papel y película para sonido de 8'75 mm.

Directamente relacionada con las técnicas anteriores, VDO propondrá en 1948 una patente ⁽⁶⁸⁾ de un sistema de autocontrol de las películas para su desfile uniforme orientado a conseguir "...la máxima utilización de la materia prima que se emplea en la industria cinematográfica, principalmente en el campo del sonido, sin detrimento de su calidad" ⁽⁶⁹⁾. Este sistema se aplica sobre el formato de película para sonido de 8'75 mm. (cuyo ancho se obtiene, según se describe en la patente anterior, al dividir en 4 partes la película de 35 mm.) y consiste en utilizar tiras de aluminio, colocadas en los espacios marginales laterales de ambas caras de la película (véase fig. I), para establecer los controles que se deseen. Igualmente se propone, sobre la misma película de 8'75 mm., un sistema para sustituir el perforado mecánico como sistema de arrastre por una emulsión magnética. Con ello se evitaba el desgaste sobre las perforaciones y las irregularidades de arrastre de los dentados mecánicos. Las aplicaciones dadas a los dos sistemas son múltiples: controles

⁶⁸ **Procedimiento de controles que las películas pueden establecer con su desfile y aparato de autocontrol para su desfile uniforme**, nº registro 183.494, Madrid, 28/IV/1948, 10 pgs.

⁶⁹ Op. cit., pg. 2. Hay un dato curioso referente a esta patente, VDO la refundió con la mencionada anteriormente, la nº 169.488, y la presentó al año siguiente en Argentina con el título de **Procedimiento para la obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas y previsión de un nuevo sistema de controles con dispositivo de auto-control para su buen desfile** patente de invención nº 90.012, Argentina, 5/X/1949, 19 pgs.

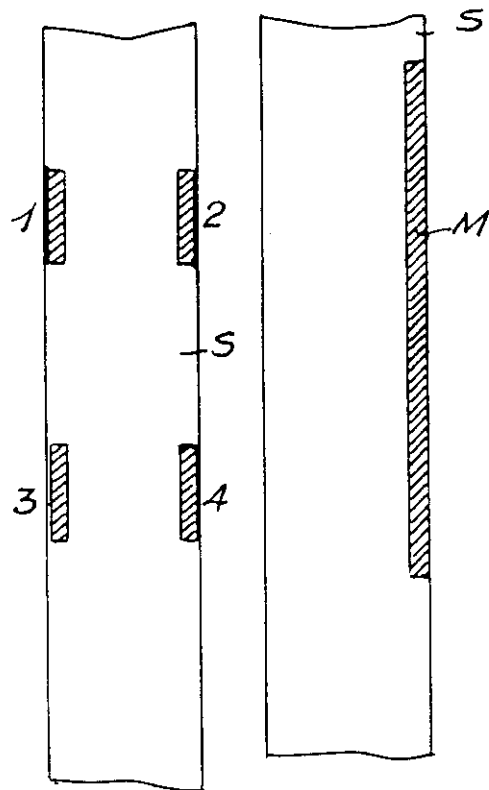
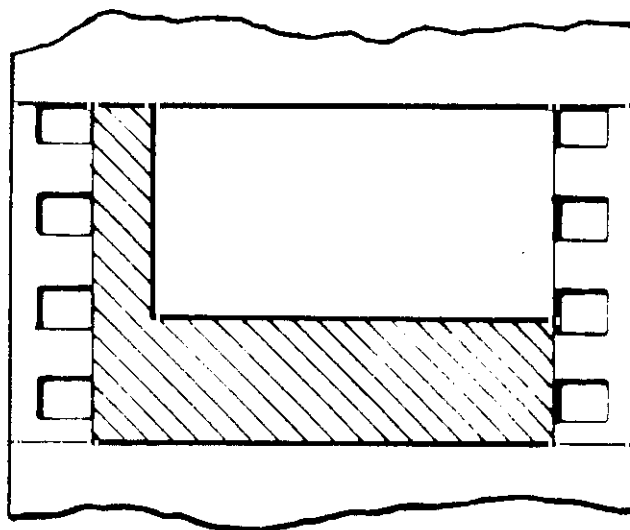


Fig. I: Colocación de controles con tiras metálicas en la película de sonido de 8'75 mm. (según patente de invención nº 183.494 de 28/IV/1948).

de intensidad para el revelado, de intensidad de luces para las copadoras, de modulación de intensidad en los registros sonoros y órdenes para automatizar tanto los proyectores, las pantallas, cortinas y telones de la sala de proyección como los altavoces - para crear efectos de diafonía y estereofonía-. Un sinfín de posibilidades que también serán recogidas en las distribución de pistas de sonido y señales en el Bi-standard y el Intermediate 16-35 (vide infra).

Como hemos visto, las propuestas anteriores estaban más vinculadas al problema de la escasez de película virgen y a su aprovechamiento, que a la introducción de nuevos formatos. Sin embargo, será en el seno de esta problemática donde VDO establezca sus propios formatos de imagen y sonido.

El desarrollo de formatos panorámicos en la década de los 50 supuso, en la mayoría de los casos, el desaprovechamiento de una importante cantidad de película, bien por utilizar un área de fotograma con una calidad innecesaria para las proyecciones convencionales o bien por recortar el espacio útil del fotograma para conseguir la relación deseada (véase fig. II). Este es el caso de aquellos sistemas (Superscope, Wide screen...) que sobre el fotograma estándar de 35 mm., recortan la altura para ofrecer un área más rectangular en proyección. Quedan, por tanto, sendas bandas por debajo y por encima del cuadro proyectado con película sin impresionar. Este inconveniente se convirtió, para VDO, en una premisa de partida (sin duda, por los motivos señalados en el párrafo anterior). Es decir, no se trataba únicamente de



**Fig.II: Área de imagen panorámica dentro del soporte de 35 mm.
y espacio desaprovechado según esquema de VDO.**

proponer un formato que ganara en espectacularidad sobre los panorámicos ya existentes, sino de racionalizar el uso de la película y garantizar que los sistemas de proyección ofrecieran el área completa del fotograma.

Por su parte, la televisión fue el objetivo de las investigaciones (casi paralelas a la popularización de los formatos panorámicos) sobre formatos cinematográficos ajustados a las proporciones, la definición y otros parámetros técnicos del medio. Es el momento en el que se explotan todas las posibilidades del 16 mm. (sonido CON-MAG., equipos ligeros de rodaje para reportajes, película reversible...) e incluso se utiliza el Super 8 como formato de informativos en algunos países. En esta línea, VDO irá más allá buscando nuevas posibilidades al 16 mm.

Con estas dos preocupaciones como divisa, VDO patentó dos formatos cinematográficos de imagen y sonido: el llamado Bi-standard y el Intermediate 16-35.

II.2.3. Bi-standard

II.2.3.1. Características del formato

El Bi-standard, cuya patente data de 1957 (⁷⁰), utiliza una nueva distribución del área de imagen del fotograma de 35 mm.

⁷⁰ Sistema de reducción, redistribución y proyección de fotogramas y de redistribución y emisión de fonogramas de las películas sonoras de 35 mm., patente de invención nº 235.173, Madrid, 30 Abril 1957, 6 pgs.

estándar. Así, divide en dos mitades dicho fotograma, para crear una imagen de 9'5 x 19 mm., con una relación 2:1 (véase fig. III) que es intermedia entre el formato Cinemascope 2,55:1 y el panorámico 1,85:1 (véase fig. IV) (⁷¹). Con ello, se ocupa casi toda el área impresionable de la película, al aprovechar el espacio interfotogramas y reducir el nervio de separación entre fotogramas al mínimo. De paso, se recupera el espacio perdido desde la introducción de la pista óptica en el fotograma para el cine sonoro (véase fig. V). De este modo, un rollo estándar de 300 metros puede registrarse en la mitad de longitud en una copia Bi-standard, con el consiguiente ahorro en material virgen y en transporte, al ser inferior el número de latas. Tanto la cámara (rodando con dos perforaciones), como el proyector requieren una ventanilla que recorte sólo la proporción descrita.

De este procedimiento existían precedentes que el propio VDO recoge en sus escritos. En 1910, Ernest Zollinger (⁷²) patenta en Italia un sistema de aprovechamiento de la película que reducía a la mitad, en vertical u horizontal, el formato estándar

⁷¹ Tanto el Cinemascope, como los denominados genéricamente "formatos panorámicos" han sufrido variaciones del área de imagen. Inicialmente, el Cinemascope utilizó una proporción de 2,55:1 aunque más tarde, para dejar espacio a una pista de sonido óptico utilizada en una variante del sistema, ésta varió a 2,35:1. Por su parte, se consideran formatos panorámicos los que tienen proporciones de imagen comprendidas entre 1,65:1 y 1,85:1.

⁷² Ernest Zollinger, **Proceso para reducir el tamaño de las imágenes en films cinematográficos**, patente de invención nº 550.915, USA, 22 Marzo 1910, 4 pgs.

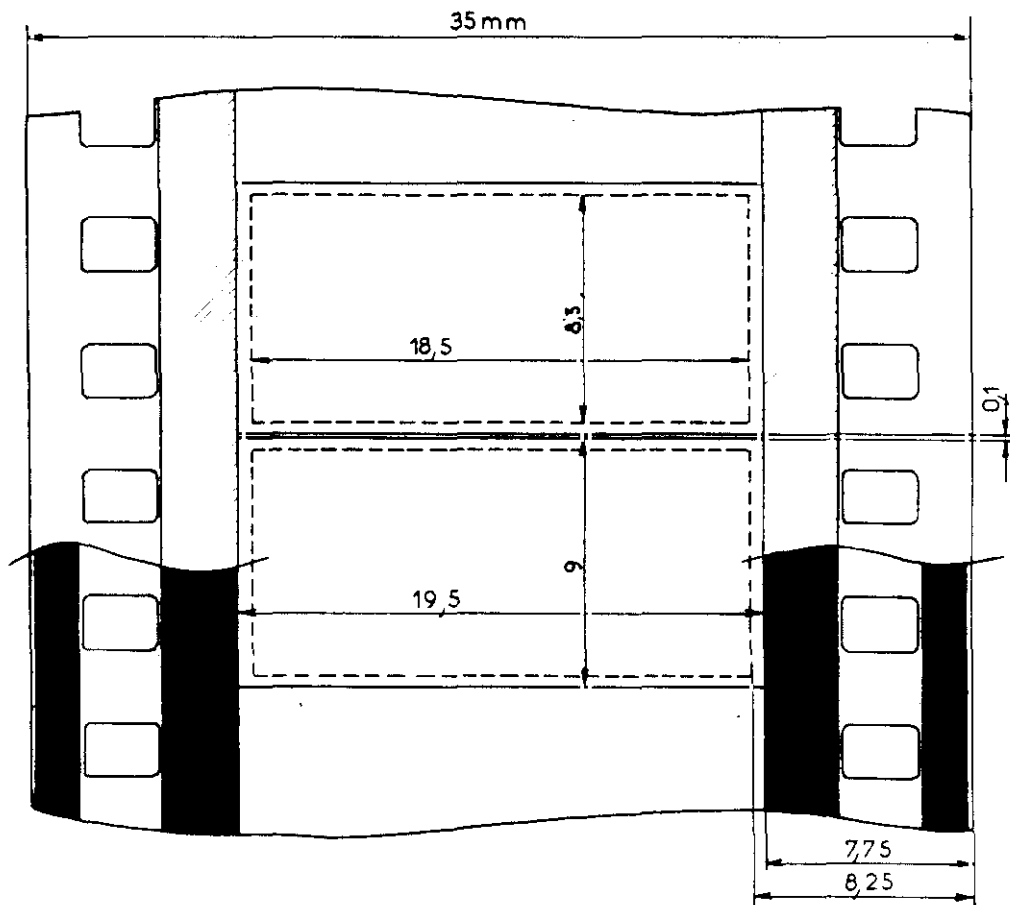


Fig. III: Proporciones del formato Bi-standard 35 mm.

CLASICO	1'33:1
PANORAMICO	1'85:1
BI-STANDARD	2:1
CINEMASCOPE	2'55:1
PANAVISION	3'14:1

Fig. IV: Cuadro comparativo de proporciones de los principales formatos panorámicos en relación con el Bi-standard.



Area del cine mudo (25 x 19)
(a)



Area del cine sonoro 1930 (22 x 16)
(b)



Area del V. D. O. Bistandard simple 35
(c)



Area del fotograma normal

Fig. V: Cuadro comparativo de fotogramas mudo, sonoro y normal con fotograma de Bi-standard.

mudo y mantenía el tamaño de proyección mediante lentes colocadas en la cámara y en el proyector (véase fig. VI y VII). En el caso de VDO, al ahorro de película hay que añadir la obtención de un formato panorámico con un nuevo sistema de proyección: si en el rodaje todos los fotogramas se deslizan en la misma dirección, en la proyección van alternados en dos sentidos (1/3/5... y 2/4/6...) (véase fig. VIII), de tal modo que cuando un rollo termina de ser proyectado en una dirección, queda inmediatamente colocado, cambiando la posición de las bobinas, para continuar en la siguiente. Esta disposición se obtiene estampando copias a partir del negativo de cámara según el siguiente proceso:

El negativo se estampa después por medio de una máquina creada ya en prototipo por VDO, en la mitad de un fotograma de 35 mm., dejando otro medio vacío y virgen. Pasada toda la bobina, y sin necesidad de rebobinar nuevamente, vuelve a pasarse por la máquina copiadora, impresionándose en sentido contrario y en los medios fotogramas que quedaron libres (⁷³).

En cuanto al sonido, quedaría distribuido en dos columnas que, para no modificar la cabeza lectora, deben ir una a cada lado del fotograma:

...al disponer de otra columna sonora en dirección invertida y consecuente con la cadena de imágenes correspondientes, tal segunda columna está situada, lo mismo que la primera, en una posición normalizada

⁷³ Melgar, Luis T., Val del Omar entre el cine y la TV en Tele-Radio, Madrid, 1967.

junto al perforado. De este modo, el dispositivo del lector sonoro fotoeléctrico no tiene necesidad de cambio alguno (⁷⁴).

El sistema ofrecía además la posibilidad de introducir sonido óptico y magnético (con el que VDO proponía incluir efectos diafónicos) (véase fig. VIII). Por otro lado, mientras se hace referencia a la modificación de las ventanillas en rodaje y proyección, no se menciona nada de la necesaria adaptación del objetivo del proyector motivada por el desplazamiento del eje óptico vertical que implica el Bi-standard y por el menor tamaño de su área. Este aspecto será abordado en un estudio publicado ese mismo año:

La diferencia de distancia focal que este formato tiene con relación al panorámico mínimo actual puede resolverse con una simple lente negativa adicionada al objetivo, o el cambio de éste por uno aproximadamente de 5 milímetros de distancia focal menor (⁷⁵).

II.2.3.2. Las derivaciones del formato

En este mismo texto se exploran las posibilidades sonoras del sistema: pistas óptica y magnética (para efectos diafónicos) en el borde exterior, para ambos lados. Además, se utilizan dos

⁷⁴ **Sistema de reducción, redistribución y proyección de fotogramas y de redistribución y emisión de fonogramas de las películas sonoras de 35 mm., op. cit., pg.3.**

⁷⁵ **Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: "V.D.O. BI-STANDARD 35", op. cit., pg.12.**

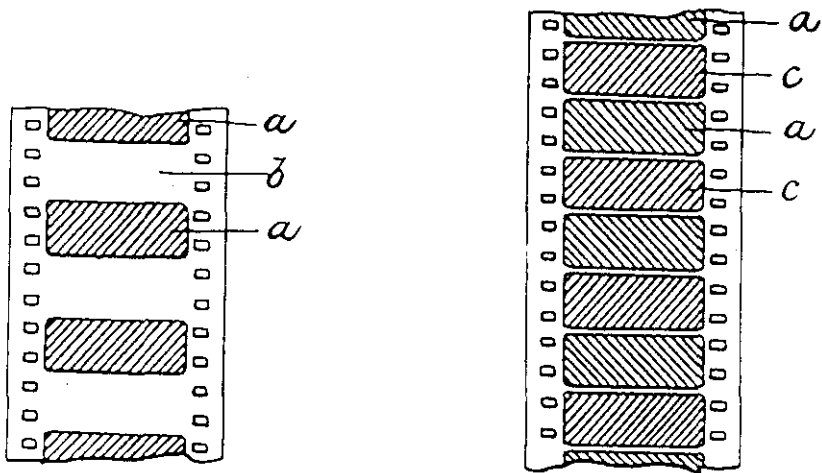


Fig. VI (izda.): Película negativa del formato de E. Zollinger donde las imágenes han quedado reducidas a la mitad de su altura.

Fig. VII (dcha.): Positivo correspondiente al anterior en el que se aprovecha toda la superficie de la película.

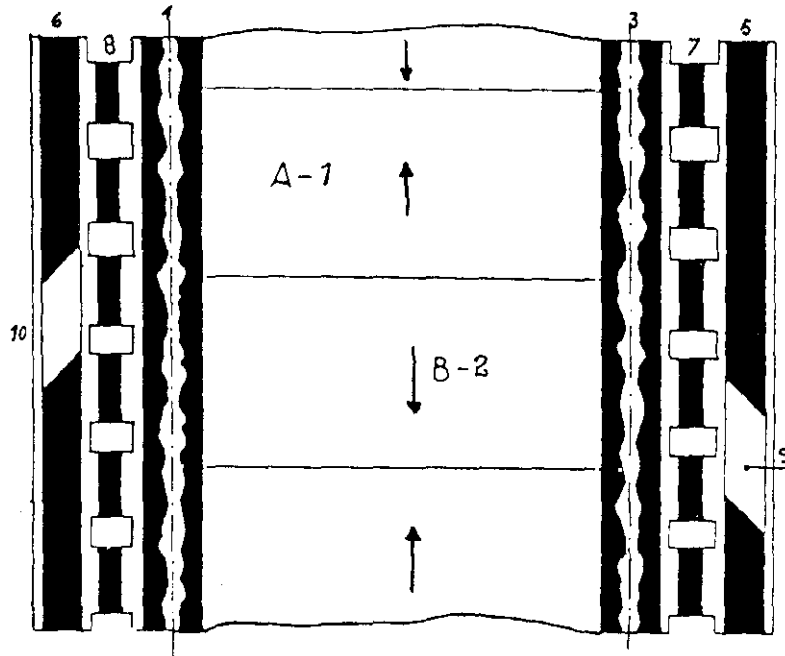


Fig. VIII: Distribución de las señales audiovisuales en el formato Bi-standard:

1. Sentido de desplazamiento de una cadena de imágenes.
2. Sentido de desplazamiento de la otra cadena de imágenes.
3. Pista de sonido óptico correspondiente a la cadena de imágenes B-2.
4. Pista de sonido óptico correspondiente a la cadena de imágenes A-1.
- 5-6 Pistas de sonido magnéticas auxiliares para efectos diafónicos en ambas cadenas de imágenes.
- 7-8 Pistas magnéticas para la transmisión de órdenes.
- 9-10 Marcas magnéticas situadas en el lado opuesto a la pista magnética para transmisión de órdenes.

tipos de "controles": tiras metálicas adheridas al borde exterior opuesto de la película para grabar órdenes, y otra pista magnética adicional en la zona central, entre perforaciones, para efectos (órdenes de luminotecnia, obturación de la imagen...) (véase fig. VIII). No es difícil detectar en estas aplicaciones las posibilidades de otro invento que data de 1.948: el procedimiento, comentado anteriormente, de controles para películas grabados en papel de aluminio⁽⁷⁶⁾.

Por otro lado, no hay que olvidar que el mismo principio de los sistemas de pantallas panorámicas invitaba a situar fuentes sonoras localizadas en distintos puntos de la pantalla y de la sala. El Cinemascope, por ejemplo, contaba en su fórmula original con cuatro pistas magnéticas para producir sonido estereofónico a través de altavoces distribuidos por toda la sala.

Pero la novedad más sugerente del texto comentado es la presentación de una variante del formato, denominada Bi-standard B, que sobre una imagen central de las mismas proporciones del formato descrito, añade otra imagen concéntrica alrededor para crear efectos abstractos de contrapunto en proyección simultánea (véase II.4.2). De ello se deduce la relación directa entre este sistema y lo que ese mismo año, meses antes, sería bautizado en el IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica por VDO como "Desbordamiento Apanorámico de la imagen" ⁽⁷⁷⁾. Así lo ratifica años después, en 1966, en una conferencia ante la Asociación Técnica Italiana para la Cinematografía (ANICA):

Por medio de un prisma y de una segunda óptica auxiliar, yo establecí una segunda imagen concéntrica

⁷⁶ Procedimiento de controles que las películas pueden establecer con su desfile y aparato de autocontrol para su desfile uniforme, op. cit.

⁷⁷ Straripamento apanoramico dell'Immagine, ponencia en el IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 29-30 Septiembre/1 de Octubre 1957, 3 pgs.

a la primera y principal. Esta segunda imagen servía de marco cromático y dinámico inductivo hacia la central y primera... A los dos meses de tener esta idea en 1957... concebí la versión de una nueva redistribución de imágenes y sonidos con fines de aprovechamiento económico del área disponible en un soporte normalizado estándar 35 mm. (⁷⁸).

Según lo confesado, la búsqueda de un sistema de proyección "anti-pantalla" dio lugar al encuentro con un formato panorámico caracterizado por el máximo aprovechamiento del fotograma 35 mm.

II.2.3.3. Desarrollo e implantación del formato

Con estas propuestas VDO sostuvo un pulso, que duraría hasta la década de los 70 (⁷⁹), frente a la industria cinematográfica y a los organismos estatales competentes respecto a la viabilidad comercial de su sistema. La primera respuesta la da el Consejo Coordinador de la Cinematografía (comité de la Dirección General de Cinematografía), quien en un escrito de 21 de Febrero de 1958 destaca como principales inconvenientes los cambios en el sistema de manipulación de los rollos, el mayor desgaste de las copias

⁷⁸ Conferencia sobre Bi-standard a los miembros de la ATIC (Asociación de Técnicos Italianos de Cinematografía), Roma, 25/II/66, 8 pgs., pg. 3.

⁷⁹ En la tardía fecha de 1977, cuando los formatos panorámicos ya habían prácticamente desaparecido, VDO se dirigirá por carta a varios organismos estatales, protestando con amargura por el despilfarro que supusieron otros formatos empleados en España en lugar del suyo.

al tener que pasarse cada rollo dos veces por sesión (incluidas las perforaciones en las que se producirá un doble reborde por pasarlas en las dos direcciones), el doble daño en la copia en los casos de rotura, la pérdida de humedad y los problemas para realizar copias con distintas versiones ⁽⁸⁰⁾. A ello VDO opondrá el factor positivo de la eliminación de los peligrosos rebobinados que, hechos por manos descuidadas, pueden desgastar más la película que la duplicación de proyecciones del Bi-standard. La pérdida de humedad, según él, es irrelevante pues el contacto con el arco voltaico (lámpara de proyección) se produce de forma intermitente (un fotograma sí y otro no). Por último lo que puede ser un defecto, la doble pérdida de material en los cortes, para VDO es una garantía de que no se exhibirán copias en mal estado ⁽⁸¹⁾. Pese a esta inicial disparidad de criterios, las relaciones con la Administración continuarán y tras una exhibición realizada ante una Comisión de expertos en 1962 ⁽⁸²⁾, se aprueba al año siguiente una subvención para

⁸⁰ Informe del Consejo Coordinador de la Cinematografía, documento de 3 pgs., Madrid 21 Febrero 1958, pg.2.

⁸¹ Escrito de Val del Omar, sin título, contestación al Informe del Consejo Coordinador de la Cinematografía, Madrid, 1958, 7 pgs.

⁸² Según consta en un escrito de VDO llamado V.D.O. Bi-Standard 35, la sesión tuvo lugar el 5 de Julio de 1962 en el cine Capitol de Madrid. En dicha sesión VDO llega a decir "(el Bi-standard)... constituye una especie de policía automática rigurosa... estando presente en las manipulaciones solitarias de operadores maduros, inventores de sus propias mañas detestables, pero no vistas ni denunciadas por nadie. Sólo sufridas por el

desarrollar el sistema dentro de la Sección de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de la Escuela Oficial de Cinematografía, a cuyo cargo queda VDO. El período de experimentación abarca desde Septiembre de 1963 hasta Mayo de 1966.

Finalmente, en 1966 la misma Comisión certifica el resultado satisfactorio de las pruebas ⁽⁸³⁾ pero sigue observando los mismos inconvenientes señalados en las primeras reuniones: el sistema no puede imponerse a la industria desde la Administración, no se ha hecho un estudio de la viabilidad económica del Bi-standard y de sus ventajas e inconvenientes. Por último, la solicitada implantación en todas las salas de las necesarias adaptaciones en ventanillas y lentes especiales para el sistema, no servirá de nada si no se cuenta con un volumen considerable de copias en Bi-standard en el mercado. A este respecto, conviene mencionar que VDO tuvo en cuenta las objeciones previas que se le hicieron en lo concerniente a desgaste de las copias en proyección y adaptación de las ópticas idóneas para su sistema. Así, en 1965 desarrolla y patenta una

material circulante de copias; el que a su vez ha de ser sufrido por el público". V.D.O. Bi-Standard 35, documento de 3 pgs., Madrid, 5/VII/1962, pg. 2.

⁸³ Comisión técnica designada para emitir informe sobre el sistema "Bi-standard" del Sr. Val del Omar, Informe y actas de las reuniones de la Comisión, Madrid, 2/V/1966, 12 pgs.

lente denominada "varilineal" ⁽⁸⁴⁾ y unas bobinas especiales para proyección ⁽⁸⁵⁾.

La lente ideada por él estaba destinada a los proyectores convencionales con el fin de compensar el área de proyección más reducida del Bi-standard y su desviación con respecto al eje óptico del sistema, sin necesidad de mover el proyector o modificar el cuadro. Dicha lente debía ser colocada con una ligera inclinación delante del objetivo, para así desviar los rayos procedentes del mismo (véase fig. IX):

La lente... consiste en una masa óptica de dos superficies, una cóncava y otra plana; la superficie cóncava corresponde a una esfera, cuyo centro virtual debe coincidir con el centro del objetivo al que se aplique... la superficie plana no es perpendicular al eje óptico, de forma que opera una desviación de los rayos del objetivo y por consiguiente un desplazamiento de la imagen proyectada ⁽⁸⁶⁾.

Por su parte, las bobinas patentadas tenían como misión evitar las fricciones y rayas provocadas en la manipulación de los rollos.

⁸⁴ Lente adicional para objetivos de proyección cinematográfica, patente de invención nº 117.566, Madrid, 24/XI/1965, 6 pgs.

⁸⁵ Mejoras en construcción de bobinas desmontables para la proyección cinematográfica, patente de invención nº 319.966, Madrid, 24/XI/1965, 15 pgs.

⁸⁶ Lente adicional para objetivos de proyección cinematográfica, patente de invención nº 117.566, Madrid, 24/XI/1965, pg. 2.

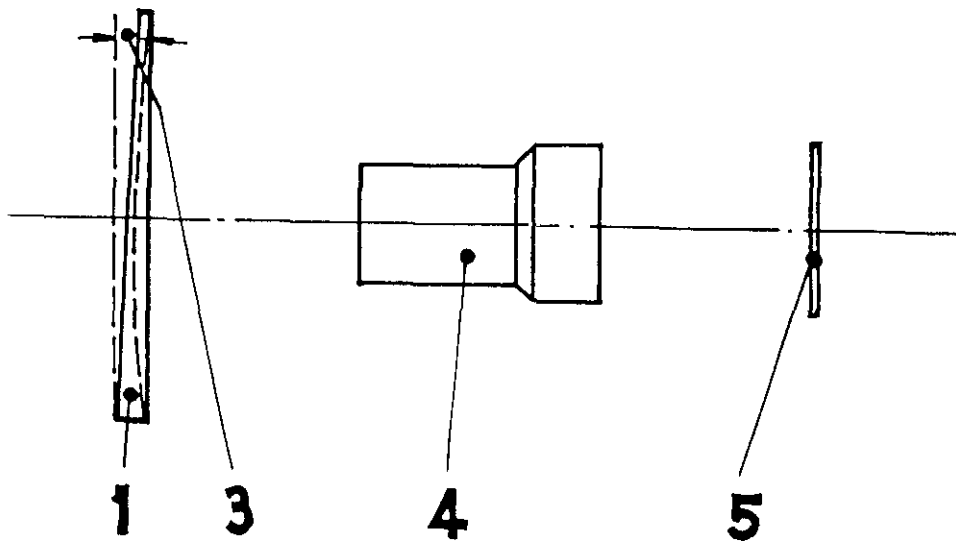


Fig. IX: Lente varilíneal para formato Bi-standard.
Esquema de disposición según los siguientes elementos:

1. Lente
3. Punto indicador de su colocación
4. Objetivo
5. Fotograma

La actual manipulación se reduce a tirar del extremo exterior de la cinta hasta dejar caer al suelo varios metros, girar el rollo sobre las mesas, hasta recoger este metraje y manipular reduciendo o agrandando el anillo interior del rollo, con el fin de ajustarlo al núcleo de diámetro anárquico de cada local ⁽⁸⁷⁾.

Esta situación, que aún hoy se sigue produciendo, quería ser paliada con un tipo de bobinas desmontables por los laterales con un núcleo que podía ser sustituido por "anillos-cilindros" intercambiables. Estos anillos estaban pensados para que acompañaran cada rollo protegiendo su interior y estableciendo un diámetro constante, con la idea de que se impusiera su normalización en todo el sector. Además, con ello se atenuaba el hipotético mayor desgaste que las copias en Bi-standard podían sufrir al duplicarse el número de proyecciones. No obstante, el sistema ideado, al ser puramente mecánico, era aplicable a todos los formatos cinematográficos.

Con todo, los inconvenientes más sólidos los aportó el director de los laboratorios Fotofilm, Daniel Aragonés, quien en un estudio realizado en 1965 ⁽⁸⁸⁾ añadía, entre otros, nuevos motivos: la combinación de películas en Bi-standard con películas normales en la misma sesión requeriría cambios de ventanilla y

⁸⁷ **Mejoras en la construcción de bobinas desmontables para la proyección cinematográfica**, Op. cit., pg. 3

⁸⁸ Carta e informe de Daniel Aragonés, documento de 9 páginas, Madrid, 17/XI/1965.

lente que producirían un desenfoque en los primeros metros de cada copia, la supuesta economía del procedimiento sería menor si uno de los lados del rollo es más corto que el otro y, por otro lado, obligaría al proyccionista a poner atención especial para vigilar el final del rollo. Por último, caso de rodar con dos perforaciones, los empalmes de negativo serían mucho más perceptibles en proyección "...pues la separación entre fotogramas es inferior a la anchura mínima de un empalme de negativo" (⁸⁹).

Pero, una vez más, la propuesta de VDO demostraría estar, al menos, en el buen camino. En 1963 se presenta el Techniscope como fórmula económica para introducir copias panorámicas por procedimiento anamórfico en el mercado. Como el Bi-standard, el Techniscope también divide en dos el fotograma de 35 mm. para obtener una imagen panorámica, en este caso, anamorfizada. Las mejoras introducidas en la calidad de las emulsiones fotográficas por esos años, permitían utilizar un área más pequeña sin renunciar a la sensación panorámica a base de agrandar la superficie de proyección. Sin embargo, el sistema estaba expuesto a las posibles distorsiones ópticas que introducen las lentes anamórficas. La similitud del procedimiento, salvo en este último aspecto, con el Bi-standard fue denunciado por el propio VDO como una apropiación de su invento. No hay que olvidar que VDO

⁸⁹ Op. cit., pg. 9.

presentó su sistema en congresos internacionales (⁹⁰) antes de que la casa Technicolor lanzara el Techniscope. En un último informe de 1966 (⁹¹), sobre las actividades realizadas en la Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía, a partir de la subvención hecha efectiva en 1964, VDO se queja con amargura, precisamente, de no haber podido comprobar el rendimiento de su sistema en la industria.

Me dirigí a los productores que ya estaban realizando películas con negativos a dos perforaciones, para su futura estampación "techniscope" y me encontré, con la dificultad de la prohibición taxativa en el contrato con el laboratorio introductor en España del sistema italiano (⁹²).

En esta fase de la investigación, lo único que hacía falta era que la Administración incentivase el uso comercial del Bi-standard, a través de ayudas y subvenciones a los distintos

⁹⁰ Con el título **Economía en las copias de explotación** en XI Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), París, 10-12 Junio 1959, 9 pgs. En esta ponencia VDO explicaba el funcionamiento y los principios del sistema.

⁹¹ **Informe sobre la operación sistema V.D.O. Bi-standard 35**, Madrid, Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía, 1966, 12 pgs.

⁹² Op. cit., pg 8. Como dato curioso hay que destacar, que el único material de las pruebas de Bi-standard que se ha conservado en condiciones de proyección, es un cortometraje de la Escuela Oficial de Cinematografía realizado por Claudio Guerin Hill y titulado **Nuestra edad**.

sectores cinematográficos, circunstancia que no se produjo. Tal vez ya era demasiado tarde para apostar por un nuevo formato y, en cualquier caso, la industria española ya había optado por otros sistemas extranjeros.

II.2.3.4. El Bi-standard para TV y cine (B.T.C.)

En paralelo a esta línea de investigación y experimentación, VDO difundirá su sistema en diferentes congresos y reuniones técnicas. El primero de ellos será el Congreso de la UNIATEC (Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema) de Junio de 1959 celebrado en París (⁹³). En él, VDO presenta el Bi-standard como formato panorámico aplicable a todas las salas cinematográficas, a diferencia de otros sistemas, que requieren una instalación especial. Otra ventaja es que la imagen no se comprime con ópticas anamórficas, causantes en muchas salas de desenfoques y aberraciones cromáticas y astigmáticas. Pero lo más importante de esta comunicación es que alerta sobre el peligro de la competencia de la televisión con un sistema que pretende ser, al tiempo, espectacular y económico. Esta inquietud será plasmada, unos años después, en el VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión celebrado en Barcelona:

La producción de programas filmados para extensión televisiva hace tiempo supera a la propia del cinematógrafo y aunque nos duela confesarlo, el cine

⁹³ Economía en las copias de explotación en XI Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), París, 10-12 Junio 1959, 9 pgs.

en el próximo tiempo que viene se alimentará de la Televisión (⁹⁴).

En este texto, paradójicamente, se propone el Bi-standard como formato idóneo tanto para el cine como para la Televisión (el denominado aquí B.T.C. o Bi-standard para Televisión y Cinema). De lo afirmado, cabe deducir que la competencia entre ambos medios debe convertirse en complementariedad con un sistema, el Bi-standard, cuya versatilidad permitiría aplicarlo en uno y otro medio. Aduce VDO para justificar su utilización televisiva, que ni el 16 mm. por defecto ni el 35 mm. por exceso, son apropiados. Lo cierto es que no parece muy verosímil su destino televisivo. Primero por la diferencia de formatos y segundo porque lo que privilegiaría espectacularmente un medio no podría cumplir análoga función en la televisión. Sin duda, VDO intuía en 1966 que los formatos panorámicos tenían poco futuro y pretendía ligar la vigencia de su sistema al desarrollo de la tecnología televisiva. De hecho, llega a proponer una nueva aplicación de su sistema en combinación con el Intermediate 16-35 (vide infra):

La copia sistema B.T.C. porta una imagen esencial en formato preferente de relación 1 x 1'40, cuya área

⁹⁴ **El sistema B.T.C. para televisión y cinema**, comunicación en el VIII Congreso Internacional Cinematográfico de Barcelona, 18/X/66, 5 pgs. Reproducido en Romaguera I Ramió, Joaquín/Alsina Thevener, Homero, eds, **Textos y Manifiestos del Cine**. Conclusiones del VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión, Ed. Fontamara, Barcelona, 1985, pgs. 286-295

supone prácticamente doble número de unidades de información de las transmitidas por un soporte 16 mm.

En cuanto al monosonido en anchura de pista y velocidad de desfile 16 mm, la estampación B.T.C. ofrece tres canales sonoros de alta fidelidad, dos magnéticos y uno fotográfico (⁹⁵).

Lo que no llega a especificarse es cómo se consigue esa variación de formato para televisión, aunque todo hace suponer que la reducción del ancho de imagen, obligada por la inclusión de tres canales sonoros, debe ser el secreto.

Pero esta nueva utilidad del sistema tampoco cuajó y en 1968 volvemos a encontrar otro escrito (⁹⁶) en el que VDO lamenta, de nuevo, el desinterés oficial. En juego estaba también la Unidad Experimental, en la que había desarrollado su invento (con toda la maquinaria adaptada al sistema), que finalmente desaparecería (⁹⁷).

A pesar de la fácil compatibilidad del sistema con el estándar de 35 mm. y de su considerable ahorro de película, los

⁹⁵ **B.T.C. Sistema Bi-standard para Televisión y Cinema**, Madrid, 1967, 3 pgs, pg. 2.

⁹⁶ **Puntualizaciones sobre la actual situación de la "Unidad experimental Bi-standard**, informe dirigido a la Dirección General de Cinematografía, Madrid, 1968, 3 pgs.

⁹⁷ Aunque faltan algunas piezas, actualmente se conserva en su último estudio-taller, la copiadora Debrie modificada que Val del Omar utilizó para estampar copias por contacto en Bi-standard.

intentos para introducirlo en el mercado chocaron con algunos problemas que oficialmente parecían "insalvables". Pero al margen de la polémica a la que se vio sometido el Bi-standard, lo más llamativo es su fórmula panorámica asociada al aprovechamiento de la película, que ofrece una proporción 1 x 2, muy armónica y con grandes posibilidades de composición que años después sería imitada por el mencionado Techniscope. El otro aspecto significativo es la distribución alternada de los fotogramas en proyección, que hubiera supuesto una verdadera revolución en los principios mecánicos del cinematógrafo, ahorrando mucho tiempo de trabajo en cabinas y moviolas y limitando la manipulación y el desgaste de las copias.

II.2.4. Intermediate 16-35

II.2.4.1. Formatos cinematográficos para televisión

El segundo formato cinematográfico ideado por VDO surge en un contexto totalmente distinto al del Bi-standard: la década de los 60. En esa época, el problema de los formatos para exhibición cinematográfica había pasado a un segundo término. Ningún sistema logró imponerse ni garantizar su pervivencia frente al 35 mm. estándar.

La diversificación de pasos y formatos se planteaba en otro escenario: la televisión. En concreto en la necesidad de encontrar un sistema de registro y emisión adecuado, ante los múltiples problemas que entonces planteaba la grabación

electromagnética con magnetoscopios en exteriores (⁹⁸).

Como es sabido, el 16 mm. se había impuesto desde los años 60, frente al 35 mm. (⁹⁹), como formato de informativos en la televisión, por su economía (se utilizaba película reversible), la facilidad en el manejo y la ligereza de los equipos. Pero no era sólo esto, el 16 mm. parecía estar más en sintonía con los ritmos de producción, con el estilo más "espontáneo y funcional" del medio televisivo. Así lo constataba el propio VDO en una conferencia de 1967:

La T.V. aparece y hace un "cine a reacción", que precisa de la unidad del hombre equipo. De una mayor humanización de la cámara en peso, forma, silencio y maniobrabilidad. Y nada de ello lo encuentra en el 35 mm. el camarógrafo de la T.V.

Sin embargo, en 16 mm. hoy existen cámaras hasta cierto punto soportables, silenciosas, que permiten

⁹⁸ Permítansenos algunos datos referenciales para enmarcar mejor esta aportación de VDO. El cine como soporte, en 16 o 35 mm., dominó la producción de noticias y reportajes (también la realización de telefilms) en televisión desde la aparición de las primeras emisoras hasta bien entrados los años 70. Durante casi 20 años (1956-1974), el único formato de vídeo disponible, el 2 pulgadas cuadruplex, sólo era operativo (debido al gran tamaño y peso de los equipos) para los programas realizados en estudio, permitiendo pequeñas operaciones de montaje por corte físico. Será a partir de 1974, con la introducción en el mercado del formato U-Matic LB, cuando los equipos de vídeo se empiecen a utilizar para exteriores y bajo las siglas E.N.G., nazca la denominación "periodismo electrónico".

⁹⁹ El 35 mm. quedó destinado a series de ficción (y ocasionalmente a documentales de presupuesto), fundamentalmente "telefilms" y "movies for TV", por tener su origen y producción en los estudios cinematográficos.

alcanzar ese grado de seguridad y eficacia que es necesario (¹⁰⁰).

Además, las cámaras de 16 mm. facilitaban la toma de sonido directo, primero con el sistema COM-MAG (pista magnética incorporada al soporte de imagen) y después, con el sistema SEP-MAG (registro del sonido en pista magnética separada pero sincronizada con la cámara) (¹⁰¹).

Pero a finales de los años 60, la introducción generalizada de la señal de color en las cadenas de televisión y la recomendación de la UER en 1967 de utilizar el formato 35 mm. en las emisiones, habían limitado las ventajas del 16 mm. El 16 mm. presentaba limitaciones ante las nuevas exigencias de calidad de la emisión televisiva, pero el 35 mm. sobrepasaba la cantidad de información necesaria para la definición electrónica.

La conveniencia de un nuevo formato, que resolviera estas necesidades, parecía evidente.

II.2.4.2. Características y variantes del formato

VDO participará en la polémica de los formatos para

¹⁰⁰ **TECO 625 (Sistema Super 16 mm. para televisión en color)** en IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión de Barcelona, Barcelona, 19 al 21 de Octubre de 1967, (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, pgs. 279-282), pg. 280.

¹⁰¹ Tal vez sea procedente recordar que, en paralelo, los noticiarios cinematográficos languidecían en los años 60 (utilizando tecnología de 35 mm.), ante la imparable producción de noticias de los informativos televisivos.

televisión en el contexto español a finales de los años 60.

El **Intermediate 16-35** es, precisamente, la respuesta a dos problemas en principio irresolubles conjuntamente: la necesidad de utilizar un sistemas de registro ligero, fácilmente manejable y económico para la TV pero, al tiempo, que tenga una calidad de imagen suficiente (incluso para su proyección en salas cinematográficas). VDO resuelve las dos cuestiones con la misma filosofía que inspiró el Bi-standard: no modificar el tamaño establecido de la película y aprovechar al máximo su superficie. Así, en la mencionada conferencia de 1967, VDO llega a proponer tres soluciones a partir del formato 16 mm.:

1. Registrar con compresión anamórfica sobre un área de 7'5 x 15 mm. y estampar en el laboratorio un cuadro de 3 x 4 sin anamorfización para ganar un 50 % más en unidades de información.

2. Registrar sobre cinta de 16 mm. con intermitencia de 8'45 y dos perforados por fotograma. La ganancia aquí es del 60 %, pero surge la necesidad de modificar el arrastre en las cámaras.

3. Registrar en cinta 16 mm. un área de 9'5 x 15 mm. y estampar con paso Super 16 mm. de 9'5 mm. como utiliza el Techniscope.

Esta última posibilidad es la que denomina **TeCo 625** (**Televisión en Color 625 líneas**) y está más próxima a su patente

definitiva de 1969 (¹⁰²). En ella, partiendo del formato 16 mm. estándar, propone ampliar las dimensiones del área de imagen, aprovechando al máximo los laterales y el nervio hasta conseguir una proporción 1:1'60, con lo cual, la anchura del área de imagen ocupa prácticamente todo el fotograma. Dichas áreas pueden ser de 15 x 9'5 mm. o de 13 x 9'5 mm., en cuyo caso, es posible introducir dos pistas de sonido. La distancia entre perforaciones se alarga a 9'5 mm. y el nervio de separación entre fotogramas puede situarse de dos formas: coincidiendo con el centro de la perforación (véase fig. X) o en su vértice inferior (véase fig. XI). En el primer caso, se aplica a la televisión y en el segundo, a la proyección cinematográfica. Las perforaciones quedarán, por tanto, ocultas en la emisión televisiva al perderse las esquinas en el sistema de exploración de la imagen electrónica (véase fig. XII). Esta "limitación" de la tecnología televisiva es la que permitirá ganar área al formato estándar, aunque en la proyección cinematográfica, como reconoce el propio VDO, aparecerá un leve sombreado en el ángulo inferior derecho de la pantalla.

Todo ello implica varias modificaciones: cambiar el mecanismo de intermitencia y los rodillos presores en los sistemas de arrastre de las cámaras de 16 mm. y agrandar la ventanilla. También son necesarias, lógicamente, alteraciones en

¹⁰² Película cinematográfica de 16 mm., patente de invención nº 143.149, Madrid, 14/XI/1968, 6 pgs.

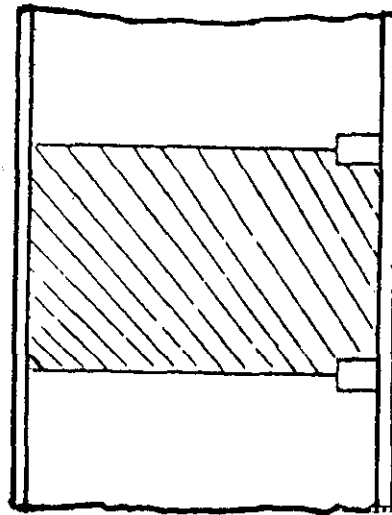


Fig. X: Área de imagen del formato Intermediate 16-35 con el nervio situado entre perforaciones.

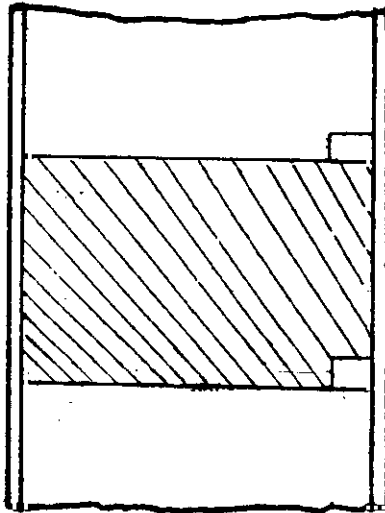


Fig. XI: Área de imagen del formato Intermediate 16-35 con el nervio situado en el vértice inferior de la perforación.

el perforado de la cinta que afectan a las máquinas presentes en los procesos de revelado, copiado y, en su caso, telecine. Pero, a cambio, se obtiene una superficie de impresión mucho mayor (hasta un 70 % más de "unidades de información" según los cálculos de VDO) que permite incluso, copias por estampación a formatos panorámicos como el Techniscope, el Ultra-Semi-Scope o el propio BTC (con el que coincide en tener la misma intermitencia: 9.5 mm. aunque con una perforación más). Esta última aplicación, es la que permite considerar el formato como un "sistema puente" entre los dos tradicionales 16 y 35 mm. En el fondo, subyace aquí una idea que después ha sido aplicada, con idéntico sentido, en los formatos de vídeo: utilizar un sistema manejable y económico en el rodaje/grabación y pasar a un formato mejor en el positivado/obtención del master.

Por tanto, la gran ventaja del formato era ofrecer a la televisión un sistema "intermedio" entre el 16 mm. (con una resolución de imagen y un sistema de arrastre un tanto críticos) y el 35 mm. (con una definición "excesiva" para las posibilidades de la imagen electrónica) a un coste reducido y con una calidad técnica óptima. De paso, se sacaba partido a las manejables y ligeras cámaras de 16 mm. El sistema fue presentado en "The Film Press Assembly" incidiendo precisamente, en las posibilidades de su aplicación televisiva (¹⁰³). A una solución parecida

¹⁰³ **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) en Filmed Press Assembly, Bruselas, 1968, 8 pgs.**

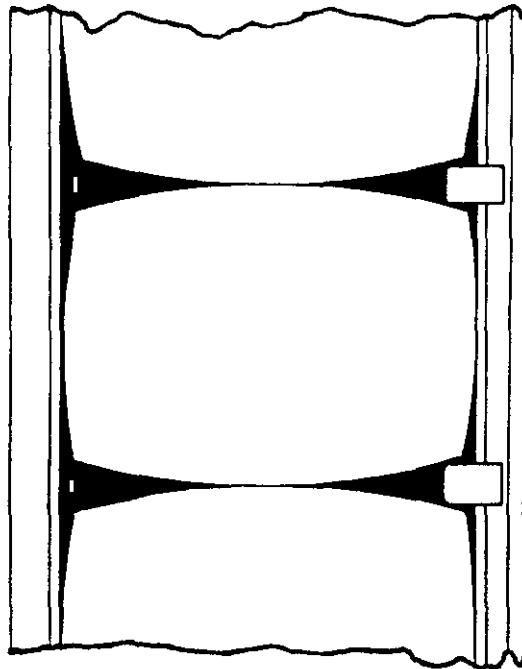


Fig. XII: Aprovechamiento del área de imagen del formato Intermediate 16-35 para TV.

llegarían, años después, países como Alemania (Arri 16-35 de 1968), Francia (Eclair 16 de 1970), o Italia (Technicolor 35 de 1970) (¹⁰⁴).

II.2.4.3 La implantación del formato en TVE

La historia del desarrollo del Intermediate 16-35 está estrechamente ligada a Televisión Española. VDO propone por primera vez el sistema a la televisión estatal en 1965, desde la Sección de investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía. Más tarde, en Septiembre de 1967, ya aparece un primer escrito en el que se hace una propuesta del sistema a la Dirección Técnica de Televisión Española en los términos expuestos anteriormente (¹⁰⁵). A partir de este momento, VDO sigue trabajando sobre su formato, intercambia información con técnicos y casas extranjeras y presenta sus novedades en distintos encuentros y reuniones técnicas (¹⁰⁶). Pero será en 1970 cuando los intentos de aplicar el Intermediate a las

¹⁰⁴ No deja de ser sintomático que en los últimos años el formato Super 16 mm. haya vuelto a utilizarse con intenciones y aplicaciones muy similares, a las que VDO planteó con su sistema.

¹⁰⁵ **Propuesta de un sistema "Super 16 mm." para telecine en color**, manuscrito inédito, Madrid, Septiembre de 1967, 44 pgs.

¹⁰⁶ Además de la mencionada conferencia de 1967 en Barcelona, VDO habla de su sistema en el VIII Congreso Internacional de la UNIAATEC (Bruselas 23 al 27 Septiembre de 1968) y en el Festival de Cine de San Sebastián de 1970. Mantiene contactos con las firmas Eclair, Arri y Debrrie y con diversos técnicos.

producciones de TVE lleguen a un punto decisivo. Escarmentado del Bi-standard, VDO concebía el Intermediate 16-35 como un formato que no necesitaba imponerse como estándar. Es más, podía funcionar con autonomía partiendo de una unidad compuesta por perforadora, cámara y copiadora.

Aquí no se trata de proponer al mundo un nuevo formato, ni una nueva "norma"... Nosotros sólo podemos atrevernos a enseñar una especie de "diablura". Una idea ingeniosa e inofensiva. Una viva inquietud. Un intento de solución "por libre", pero algo que podemos demostrar como efectivo (¹⁰⁷).

La pretensión era, por tanto, establecer una "unidad piloto" encargada de poner en práctica el sistema. Sin embargo, el 12 de Marzo de 1970 VDO visita la casa ARRI en Munich, en compañía del ingeniero de TVE Ramón Roselló. El motivo es comparar el sistema que esta casa ha lanzado al mercado, "Super 16" ARRI, con el de VDO. En un informe posterior a la visita, el ingeniero Roselló desaconseja el formato de VDO por requerir modificaciones en el sistema de arrastre de la cámara y utilizar un paso distinto al estándar de 16 mm. que requiere una nueva perforadora (¹⁰⁸). Siendo ciertos estos extremos, las ventajas del Intermediate en

¹⁰⁷ **Certificado "Arri" a una oportunidad perdida**, informe a la Dirección de Televisión Española, Madrid, 30 de Marzo de 1970, 14 pgs. Pg. 8.

¹⁰⁸ **Informe sobre visita a la casa ARRI de Munich**, Informe de Ramón Roselló a la Dirección de TVE, Madrid, Marzo 1970, 3 pgs.

cuanto a aprovechamiento del material, aumento del área de imagen y versatilidad (posibilidades de estampación), lo hacían merecedor de mejor suerte. Una vez más, el obstáculo principal fue la falta de un apoyo decidido de la industria (¹⁰⁹).

El epílogo a toda esta labor en torno a los formatos podría formularse con el último intento (ya fuera de época) de VDO de conseguir reconocimiento a sus trabajos. Se trata de una carta dirigida al Ministro de Cultura, Pío Cabanillas, en 1977:

...he dado con una fórmula que reduce a la mitad el gasto de divisas para copias de cintas cinematográficas con destino a los salones; y posteriormente he dado con otra fórmula que complementa la anterior en el campo de la producción conjunta cine TV.

El tiempo con sus progresos internacionales las ha confirmado como éxitos producidos en el desierto (¹¹⁰).

¹⁰⁹ VDO nunca desligó las mejoras técnicas de sus inventos al rendimiento comercial. Un estudio de 1970 volvía a constatar, tras la amarga experiencia con TVE, la viabilidad del Intermediate 16-35. **España a la cabeza de un ya indiscutible desarrollo tecnológico que afecta a la producción de programas cassette**, Documento inédito, Madrid, 15/IX/1970, 14 pgs. En este texto incluso se llega a apuntar la idea de la futura comercialización en videocassette de los materiales cinematográficos (que aquí partirían de master en Intermediate).

¹¹⁰ Carta al Ministro de Cultura, Madrid, 24/IX/77, 5 pgs.. Pg. 4.

II.3 LA LUZ Y EL COLOR

La luz y el color son los dos elementos que VDO analiza para establecer sus ideas sobre la formación y la composición de la imagen. Para ello, plantea previamente una interpretación "fenomenológica" del proceso de la visión. "Nuestra visión es una especie de latido físico, fisiológico y síquico. Cualquier interpretación técnico artística debe tener muy presentes los tres estadios de la transferencia óptica" (¹¹¹). A partir de este estudio (vide infra) surgirán, en primera instancia, sus propuestas para aplicar la luz (**Visión Tactil**) y, como consecuencia de lo anterior, la utilización del color (**Palpicolor/Cromatacto**). Estas reflexiones no se quedarán en una hipótesis meramente especulativa, sino que aparecerán reflejadas en su obra cinematográfica y en sus ensayos fotográficos.

II.3.1 La Visión Tactil

II.3.1.1 Teoría de la Visión Tactil

La primera referencia que encontramos de esta teoría aparece

¹¹¹ **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, conferencia en IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión de Barcelona, Barcelona, 19 al 21 de Octubre de 1967, 16 pgs. (Reproducido en Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 271-278). Pg. 274.**

en la temprana fecha de 1928, en una entrevista con VDO recogida en la revista **La Pantalla**, donde parece tener ya una idea muy clara del procedimiento:

...la sensibilidad óptica es de la misma naturaleza que la sensibilidad lumínica y las dos se complementan. Si para aprovechar esta circunstancia a favor de la sensación de relieve en el cinema no podemos mover el aparato, tenemos la facultad de mover la luz de un modo que el espectador no perciba luego ese movimiento, sino su resultado, que es la visión en relieve (¹¹²).

En esta respuesta se plantea la utilización de la luz como un medio para producir el relieve, algo que va más allá de su capacidad para "modelar" los objetos y crear atmósferas.

Tras esta primera intuición, VDO dará a conocer esta propuesta con su denominación definitiva, "Teoría de la Visión Táctil" (con acento agudo, como él lo escribía), en los años 50, concretamente en 1955, coincidiendo con la presentación de la Diafonía en los congresos técnicos internacionales de Tanger y Turín (¹¹³). Esta coincidencia no es casual: podríamos afirmar

¹¹² Gascón, Antonio, **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema** en La Pantalla nº 40, Madrid, 30/IX/1928, pg. 630.

¹¹³ **Teoría de la visión táctil** en I Conferencia UNESCO de Expertos de Cine y Televisión, Tanger, 23 Septiembre 1955, 2 pgs. y **Teoria della visione tattile** en 5º Salone Internazionale della Tecnica. Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pg. 73

que la Visión Tactil es a la imagen, lo que la Diafonía al sonido. "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**" (¹¹⁴). Esta sencilla comparación nos da idea de la similitud de operaciones conceptuales que propician ambos términos. Esquemáticamente, la propuesta es la misma: partir de la técnica (de principios elementales, incluso rudimentarios) para provocar efectos dirigidos a las emociones que sacudan al espectador. En otro momento diré, comparando de nuevo los procedimientos: "Al sonido le sobran fotógrafos y le faltan arquitectos. A la imagen le sobran objetivos y le faltan luces" (¹¹⁵). Un dato más respecto al paralelismo entre ambos conceptos: en la parte final de **Fuego en Castilla** se combinan en diferentes momentos efectos diafónicos con efectos de Visión Tactil (véase IV.3). Pero antes de delimitar otras interrelaciones, avancemos en este concepto.

Con la Visión Tactil, VDO sienta las bases de un nuevo concepto de la iluminación para el registro de imágenes. Para ello, analiza previamente los mecanismos perceptivos que intervienen en el acto de la visión. En este proceso sensorial

¹¹⁴ Citado en Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.I.E.C. (Rincón del documental), López Clemente, José en Espectáculo nº 102, Febrero 1956, pg. 22.

¹¹⁵ Reaccionando ante los gigantes de 1956, conferencia en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Madrid, Enero 1956, pg. 8.

descubre la intervención instintiva del tacto para obtener una impresión más ajustada e intensa del objeto percibido. Así, cuando alguien mira un objeto "... lo palpa con dos superficies sensibles (sus retinas) para que entre las dos, y por diferencia entre ellas, le den noticia de la forma y la distancia a que éste se encuentra" (¹¹⁶). Pero además, la necesidad de tocar, de "palpar" físicamente ese objeto está implícita en la acción de mirar. Es lo que hace un niño cuando quiere coger el objeto que le enseñamos o un ciego al "recomponer" con sus manos la forma y el volumen del objeto. El mecanismo de la visión y el del tacto, parecen confluír, por tanto, en la captación de lo circundante. La "visión completa" de un motivo se cierra palpándolo. A este respecto, conviene no olvidar que la sensación de profundidad y de relieve que se alcanza con la visión binocular es limitada y relativa:

La visión binocular (estéreo) es sólo una de las muchas maneras en la que vemos profundidad y sólo funciona para objetos relativamente cercanos, después de los cuales las imágenes se hacen tan pequeñas que son prácticamente idénticas. Para distancias

¹¹⁶ Val del Omar, José, **Teoría de la Visión Táctil** en **Espectáculo** nº 98, Madrid, Octubre 1955, pg. 28. El texto de este artículo aparece recogido íntegramente como parte de la conferencia **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, pronunciada en la Escuela Oficial de Cinematografía en Enero de 1956. Madrid, 14 pgs.

superiores a 6 metros somos en realidad monoculares
(¹¹⁷).

Esa idea de aprehensión del objeto en el proceso de percepción es también la que ha propiciado en muchos sistemas de representación, la apariencia de "relieve" como una vía de exploración o de interpretación de lo representado. En el caso de las artes plásticas occidentales, la búsqueda del relieve y de la profundidad (el efecto de tridimensionalidad sugerido por la perspectiva) no puede dar cuenta, según VDO, del objeto en toda su complejidad, es una apariencia (un trampantojo). Para él, se trata de una "monoperspectiva" que encierra los objetos con un realce superficial.

Pero volvamos al esquema elemental de la visión: el ojo y la luz para la contemplación del objeto, un proceso óptico y otro lumínico. La aparición de la fotografía y el cine, con un alto grado de analogía con el referente, condujo a la reproducción de este esquema en términos similares. El problema, una vez más, era crear la sensación de relieve a partir de la bidimensionalidad (¹¹⁸). Después de todo la cámara sólo tiene un ojo, el resultado

¹¹⁷ **Principios de la visión en Enciclopedia Focal de las técnicas de cine y televisión**, AA.VV., Ediciones Omega, Barcelona, 1976, pg. 1146.

¹¹⁸ Cuestión que actualmente damos por resuelta y consustancial a ambos medios. El hábito, la educación nos han hecho creer que estos medios de reproducción visual "traducen", miméticamente, el volumen de los objetos y la profundidad de los espacios. Asunto zanjado. Sin embargo, no hay que olvidar que la aspiración de conseguir la "plena sensación de relieve" no se ha

de su captación ha de ser por fuerza "plano", por lo que han de aplicarse otros principios:

Anulada la vibración posible de nuestros dos ojos ante una pantalla donde se proyecta la imagen obtenida por un solo ojo, el cinema ha de apoyarse no sólo en el movimiento de los actores y los fondos, sino que acude al desplazamiento de la propia cámara porque esa simple retina colectiva necesita palpar... Hasta la posible gran pantalla cóncava del mejor sistema cinematográfico no es más que una sola retina gigante (¹¹⁹).

Hasta ahora, la búsqueda de ese efecto volumétrico, corpóreo de los objetos en la representación foto/cinematográfica se ha orientado a través de principios ópticos (¹²⁰). Sin embargo, la teoría de la Visión Táctil propone ir más allá, llegar a la "sustancia" del objeto a través del segundo elemento: la iluminación. Una iluminación "pulsatoria" que convertirá a

...las distintas luces que inciden en una escena en

abandonado nunca. Es más, la cuestión ha calado en otros medios, con mayores ambiciones. ¿Qué otra explicación cabe sino, al desarrollo comercial de la llamada "realidad virtual"?

¹¹⁹ **Teoría de la nueva visión táctil**, Madrid, s/f., pg. 1.

¹²⁰ La fotografía estereoscópica, el cine en relieve y los sistemas de pantalla panorámica, por diferentes vías, son ejemplos extremos de esa búsqueda (en cierto modo, inherente a los medios audiovisuales) por recomponer la tridimensionalidad del referente. Recuérdese, como botón de muestra, que ya en 1896 se realizó la primera experiencia de "cine panorámico": el Cineorama utilizaba diez proyectores para cubrir una pantalla gigante de forma circular.

distintos pinceles palpitantes, en dedos, en yemas de los dedos, sensibles a las superficies que palpan... El arte de esta nueva visión táctil consiste en la interpretación que ha de realizar el artista luminotécnico valiéndose de un sistema de iluminación pulsatoria variable en ritmos, intensidad, color y lugar"⁽¹²¹⁾.

Y es en este punto donde se produce el engarce teórico de ambos elementos: una **luz táctil**. "El tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión "⁽¹²²⁾. La clave, por tanto, está en cómo se utiliza la luz para conectar la percepción visual a la táctil. Buscar el relieve a través de la sensación que producen las "pulsaciones lumínicas" equiparadas al tacto. VDO pone un ejemplo que permite entender la conexión: "Los ciegos, los murciélagos y el radar "palpan" acudiendo a sistemas táctiles pulsatorios para suplir a la óptica. Mandan una señal y reciben la reflexión de esta en forma de eco" (¹²³). Esta idea sí ha sido planteada, en cierto modo, en las artes escénicas con la utilización de la luz estroboscópica y la luz negra para crear ambientes y sensaciones donde la impresión de movimiento y de relieve se trastocan en

¹²¹ **Teoría de Visión Táctil** in ~~Espectáculo nº 98~~, op. cit., pg. 28.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

relación con su apariencia real (¹²⁴).

II.3.1.2 La técnica de la Visión Tactil

Hasta aquí la teoría y la "interpretación fenomenológica" (un tanto poetizada, eso sí) de la utilización expresiva de la iluminación para sugerir la captación tridimensional de los motivos. El principio técnico para componer la **luz táctil** aparece recogido en diversas anotaciones del autor, en lo que se conoce de sus procedimientos de rodaje a partir de los años 60 y, sobre todo, en su patente **Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión** de 1957 (¹²⁵). En este texto se exponen los principios elementales de la técnica que consiste, básicamente, en utilizar luces controladas en el área que iluminan y en el tiempo aplicado a la misma. El recorte de la luz se realiza a través de elementos auxiliares colocados en los focos que además permiten proyectar sobre el motivo puntos, líneas, áreas de luz con tramas y colores. En cuanto al tiempo, su control se efectúa conectando los focos a un cuadro alternador que suministra corriente eléctrica a distintas frecuencias

... para obtener por su combinación (muy similar a los efectos de escalas cromáticas o musicales) los nuevos

¹²⁴ Por citar algunos ejemplos, baste recordar los trabajos de Linsay Kemp o de El Teatro Negro de Praga.

¹²⁵ **Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión**, patente de invención nº 233.893, Madrid 26 Febrero 1957, 17 pgs.

efectos reservados a la luz pulsatoria, que oscila entre el impulso cordial, aproximado a un ciclo segundo, y el umbral de nuestra persistencia retiniana, que corresponde a los sesenta ciclos segundo (¹²⁶).

El resultado es un tipo de luz que no permanece constante durante la exposición a cámara del motivo, sino que se combina con los distintos focos establecidos, en ciclos de luz/no luz. Lo que VDO hace en definitiva, es trabajar a partir del fenómeno de la persistencia de la visión. Es decir, aplica un tipo de luz cuyas frecuencias deben moverse, precisamente, en el intervalo donde se pierde la sensación de continuidad. Como hemos recogido, VDO establece dicho intervalo en 1 a 60 ciclos por segundo, aunque otras fuentes sitúan el límite en 50 ciclos: "La frecuencia de encendido a la cual la luz se ve como continua se llama frecuencia crítica de fluctuación y tiene un máximo hacia los 50 segundos por segundo" (¹²⁷).

Al dispositivo anteriormente señalado es posible añadirle un programador regulado por bandas magnéticas en las que se pueden grabar todos los cambios de frecuencias previstos y además las modificaciones de dispositivos como filtros, polarizadores,

¹²⁶ Op. cit., pg. 3.

¹²⁷ **Principios de la visión** en Enciclopedia Focal de las técnicas de cine y televisión, AA.VV., Ediciones Omega, Barcelona, 1976, pg. 1140.

obturadores...⁽¹²⁸⁾. Además de estas indicaciones generales, VDO dejó algunas anotaciones dispersas de sus sistemas de rodaje ⁽¹²⁹⁾.

II.3.1.3 La construcción del efecto de "luz táctil"

La impresión visual que produce esta técnica de iluminación es un parpadeo con zonas de luz y oscuridad que van evolucionando sobre el motivo, dotándolo de una particular intensidad y expresión. La sensación, en algunos casos, es parecida a la que produce la luz estroboscópica. En otros, una parte de la imagen se "despega" del resto, en función de los golpes de luz circundantes recibidos. Lógicamente, esta "luz pulsatoria" induce de entrada al espectador a ser consciente de las relaciones efectivas iluminación/objeto. La parte final de **Fuego en Castilla** (1960), realizada con piezas del Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid, es la muestra más evidente de los

¹²⁸ Sin duda, esta idea de utilización de bandas magnéticas como pistas de órdenes programadas para organizar los efectos de "iluminación táctil" está inspirada en su patente de 1948 **Procedimiento de controles que las películas pueden establecer con su desfile y aparato de autocontrol para su desfile uniforme**, nº de registro 183.494, Madrid, 28 Abril de 1948, 10 pgs.

¹²⁹ En la pg. 213 del libro **Val del Omar sin fin**, op. cit., aparece una foto, bastante reveladora, de cómo se materializó la teoría de la Visión Táctil en el rodaje de **Fuego en Castilla**. Un dispositivo en forma de aro, con pequeñas luces instaladas en él, fue una de las principales herramientas para crear los efectos de iluminación de la película.

resultados de su teoría (véase IV.3) (¹³⁰). En esta película se alcanza una simbiosis especial con las esculturas religiosas: se refuerza su dramatismo y se construye la acción y la sensación de movimiento a través de la aplicación de la luz. Todo a partir de ese mecanismo elemental mencionado de luz/no luz que remite directamente a la idea de la unión de los contrarios, tan vinculada a la mística.

Realmente, resulta difícil establecer las diferencias entre los efectos de tridimensionalidad ilusoria obtenidos a través de los sistemas de representación tradicionales, y los conseguidos con el planteado por VDO. Además, su teoría está limitada al uso de la iluminación, vector importante pero no exclusivo en dichos sistemas. Nada dice de la disposición de los motivos, creación de distintos términos, construcción del punto de vista... En definitiva, la construcción del relieve parece desligarse, en la propuesta de VDO, de la sensación de profundidad, a cambio de un sistema que permite "esculpir" las formas, las facetas del objeto. Tal vez podríamos utilizar una imagen para explicar la diferencia: mientras los sistemas convencionales construirían, a ojos del espectador, la profundidad "hacia el fondo" de la pantalla, con la técnica de VDO las figuras "sobresaldrían por delante" de la pantalla. No obstante, este planteamiento sería

¹³⁰ Se conservan además en su último estudio-taller pruebas fotográficas, realizadas durante los años 70, donde la "iluminación táctil" se combina junto a otras técnicas como la Óptica Biónica o el láser.

difícil de trasladar (a juzgar por la obra de VDO que nos ha quedado) a todo tipo de motivos y situaciones. ¿Cómo construirla, por ejemplo, sobre elementos dinámicos?. Pero el principio de la Visión Táctil va más allá, entrando en relación con la noción de tiempo. De algún modo, los ciclos de luz/no luz se formulan como cadencias temporales ajustadas a la naturaleza del objeto. Así lo deja ver VDO al referirse al "fotógrafo táctil":

Hace de los focos manos y dedos y yemas de los dedos. Deja de ser manco. Programa un recorrido táctil por las imágenes del plano visible. Da la profundidad y el volumen, la temperatura y la materia de los objetos por el tiempo. Porque hace palpitar en el tiempo la luz que las cosas reflejan (¹³¹).

Por otro lado, VDO no limita esa idea de lo táctil asociada a la percepción de la imagen sólo a la iluminación. En alguna ocasión se referirá al zoom como una "óptica táctil", en la medida en que, el cambio brusco de escala a través de la variación de la distancia focal, crea la sensación de que el término enmarcado se disocia del resto del encuadre, por el "movimiento óptico" de su fondo. En otro ámbito, los efectos de distorsión visual introducidos por la denominada Óptica Biónica subrayan también los contornos del motivo, gracias a un movimiento envolvente que acaba vinculándose plenamente a la naturaleza del mismo (véase II.4.4.1).

¹³¹ **Cinco especies de Iluminación Táctil**, documento inédito, Madrid, s/f, pg 3.

II.3.2. Teoría del color

II.3.2.1. Introducción

La preocupación de VDO por el color es paralela a sus trabajos sobre iluminación y se fundamenta en sus apreciaciones sobre la percepción visual. En una primera fase elabora los principios teórico-estéticos del color (**Palpicolor**) para más tarde establecer su desarrollo práctico (**Cromatacto**). En ambos vocablos puede apreciarse, una vez más, la impotencia que adquiere el sentido del tacto en sus hipótesis sobre el color. De hecho, en lo que puede considerarse su primer escrito dedicado al tema - **Meridiano del color en España**, de 1959⁽¹³²⁾ - establece la vinculación de la **Visión Tactil** con sus ideas sobre el color.

Si la luz es vibración batimiento latido y los colores son pálpitos invisibles como latidos, yo he pretendido transmitir, la sustancia y la temperatura de los objetos fotografiados por medio de ralentizar ese esencial sentido de la luz ⁽¹³³⁾.

El tono de esta conferencia (un tanto críptica para el auditorio de técnicos e investigadores al que iba dirigida) es

¹³² **Meridiano del color en España en Primer Congreso Internacional del Color**, Barcelona, 29 Septiembre 1959, 5 pgs. (Reproducido en José Luis Guarner-José M^a Otero, La nueva frontera del color, Ed. Rialp, Madrid, 1962, pgs. 179-186).

¹³³ Op. cit., pg. 4.

filosófico-poético, pero sienta los principios de lo que, dos años más tarde, aparecería reflejado en un texto fundamental: **El color es cosa palpitante** ⁽¹³⁴⁾. Aquí, VDO denunciará el uso superficial que se ha dado hasta entonces al color en el cine. "Un color estático, aplanado, aplastado e inerte. Un color postizo, un color insustancial" ⁽¹³⁵⁾. Así, para comprender la verdadera naturaleza del color propone partir del análisis de los mecanismos de la visión, donde los elementos que perciben la luz (bastones) y el color (conos) están disociados. La relación que mantienen estos mecanismos acromáticos y cromáticos debe señalar, según VDO, el camino en la experimentación creativa del color.

Creo yo, que más que pensar en colores complementarios es cosa de pensar en el latido existente entre las saturaciones de éstos. O sea, más que deslumbrarnos por la polarización de colores complementarios y un sólo sistema cromático receptor fisiológico es cosa de comprender la natural dialéctica captora entre los conos y los bastones; es cosa de aperebirnos de esa psico-vibración ⁽¹³⁶⁾.

En definitiva, de estas palabras puede deducirse que la percepción del color debe plantearse en estrecha vinculación con

¹³⁴ **El color es cosa palpitante**, conferencia en el III Congreso Internacional del Color, Barcelona, 5 Octubre 1961, 11 pgs.

¹³⁵ Op. cit., pg. 7.

¹³⁶ Op. cit., pg. 9.

la percepción de la luz.

II.3.2.2. Palpicolor

El término **Palpicolor** aparece por primera vez en un texto de 1963 (¹³⁷) estableciendo la identidad entre las dos palabras aquí aludidas: palpito y palpar. "La Tactil-Visión constituye un palpito. Una intencional salida de nuestro micro mundo subjetivo hasta palpar lo que nos rodea" (¹³⁸). Con ello, VDO sugiere la conexión, vía metafórica, de la cadena de significantes: vibración (palpito del sujeto)/ color como vibración (longitudes de onda de la luz)/ iluminación táctil (palpable). Por alambicada que parezca la operación, su función no es otra que la de proponer la vinculación entre el sujeto y la naturaleza de los objetos que reciben o emiten la luz.

El acto de nuestra visión es como un latido, intencionalmente salimos a tomar conciencia del mundo que nos rodea y ésta toma de contacto provoca una sensación y una reflexión informativa... Este latido significa el cruce de las fronteras entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo exterior (¹³⁹).

¹³⁷ **Palpicolor**, documento de 12 pgs., Madrid, 1963. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 235-239).

¹³⁸ Op. cit., pg. 238.

¹³⁹ Op. cit., pg. 235.

Además, la percepción del color puede ser activada, modulada para que se convierta en un choque emotivo hacia el espectador. Esta valoración del color que ha sido explorada en el arte, sin embargo en el cine se encuentra mutilada, limitada a ser una simple fotografía en color. La reproducción fotoquímica del color es rígida, plana y en el rodaje tampoco hay un estudio previo de los elementos cromáticos ni una clave para interpretarlos. Por eso, en su concepción actual el cine es coactivo, reduce la percepción, pero también podría liberarla enriqueciendo la gama de "frecuencias cromáticas" que existen en la realidad. En este punto, VDO vuelve a aplicar sus teorías sobre la luz para marcar una división entre fotografía acromática y cromática que le permitirá formular una nueva aplicación del color en los medios audiovisuales. Así, en una primera fase, la imagen del mundo se obtiene por "...modulación en intensidad de la energía lumínica con la que interpretamos nuestra sensibilidad óptica táctil" (¹⁴⁰). Esta imagen corresponde a la fotografía en blanco y negro bajo los principios de la "iluminación táctil" ya expuestos. En una segunda fase, el contacto con la materia de los objetos a través de sus "frecuencias cromáticas" nos procurará noticia del "mundo real y palpable". La combinación de estos dos procesos "orientada" por el artista, permitirá (según VDO) al cine salir de su estancamiento y de sus limitaciones comerciales ("libertad automática"). Hay dos vías de acceso, pues, a la imagen de los

¹⁴⁰ Op. cit., pg. 238.

objetos: con una descubrimos la superficie de los mismos (registro acromático o "modulación en intensidad lumínica") y con la otra su "esencia" (registro cromático o "modulación en frecuencia").

II.3.2.3. Cromatacto

Partiendo de lo anteriormente expuesto, VDO retoma la división entre el procedimiento acromático y el cromático como base de su técnica denominada **Cromatacto**. Hasta ahora el cine ha creado una diferencia neta entre ambos, dejando que la imagen en color sature la pantalla con todo tipo de gamas estridentes y excesivas. VDO utiliza un símil para explicar este estado de cosas: la no discriminación sonora de un micrófono cuando recibe una amplia gama de frecuencias a la misma intensidad, produce una entropía similar a la emulsión fotográfica impresionada con "colores rabiosos", que no permiten destacar selectivamente los distintos motivos. A la emulsión "...le es necesario el factor humano discriminador intencional que frene aquellas distracciones que no sirven la continuidad de cualquier espectáculo que tenga la **sana intención de cautivarnos**" (141). Hace falta, por tanto, un mecanismo que "recorte" o "limite" este proceso automático de reproducción del color. Una vez más, volvemos al esquema de la

¹⁴¹ **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.** Reproducido en op. cit. Val del Omar sin fin, Pg. 275.

visión en esa dos fases ya señaladas:

Es necesario establecer artificialmente el latido de nuestra visión. La salida intencional y el regreso informativo:

Ello se logra en el tiempo. Estableciendo dos momentos. Aportando dos informaciones.

Hemos de obtener una fotografía de nuestra salida acromática e inmediatamente otra fotografía de nuestro regreso cromático (¹⁴²).

Como puede observarse, el planteamiento es reiterativo pero esta vez ya aparece especificado un procedimiento técnico. Así, se realizan dos procesos: en uno se toma una imagen acromática correspondiente a una primera mirada de conjunto, situacional, "impresionista"; en el otro se registra (con la misma posición y perspectiva) una imagen cromática de aquello que nos atrae, con un juego de luces distinto para resaltarlo. En ambos casos, el sistema de iluminación parte de la teoría de la Visión Tactil usando fuentes de luz pulsada sincronizadas, aquí, a 1/50 de segundo. "Estas dos fotografías alternadas complementarias han de captarse en 1/50 de segundo, quedar superpuestas 25 veces por segundo" (¹⁴³). Para rodar harían falta dos películas en una cámara especial o utilizar un paso de 50 imágenes por segundo con una misma película que desfilaría dos veces delante del objetivo,

¹⁴² Op. cit., pg. 276.

¹⁴³ ibídem.

alternando 25 y 25 fotogramas. De aquí se obtendrían dos negativos separados, uno correspondiente a la fase acromática y otro a la cromática. Finalmente, ambos serían estampados sobre un mismo soporte positivo para su proyección normalizada. El resultado es un área de color superpuesta sobre una fotografía en blanco y negro que, dependiendo de la frecuencia cromática de una y de la intensidad lumínica de la otra, producirá los más variados efectos. A todo ello hay que añadirle el vector tiempo que genera las sucesivas transformaciones del conjunto.

Esta imagen intencional y variable, sumergida en el tiempo de una secuencia y a lo largo del conjunto del movimiento plástico de toda la obra, nos podrá ofrecer, precisamente, lo que nos propusimos lograr: una posibilidad de palpitar entre el cine cromático y el acromático o entre la televisión en color y la de blanco y negro (¹⁴⁴).

No se ha descubierto ningún material rodado según este sistema, ni hay constancia de que VDO llegara a hacerlo alguna vez, sin embargo hay numerosos documentos cinematográficos y fotográficos registrados en color, en los que puede apreciarse un delicado uso del mismo (¹⁴⁵).

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pg. 278.

¹⁴⁵ Concretamente, existe un material de cámara (seis latas de 300 metros) y un copión de imágenes rodadas en Granada (fundamentalmente en La Alhambra y el Generalife) durante los años 60. Además, en la década de los 70, VDO realizó más de 2.000 diapositivas utilizando sistemas de iluminación especial con una clara intención de comprobar las respuestas cromáticas de distintas emulsiones.

A pesar de la simplicidad con la que VDO aborda la cuestión del color, hay que destacar ante todo, como primer acierto, su denuncia de la aplicación mecánica en el cine. También resulta sugestivo su enfoque del color a partir de la oposición, elemental pero productiva, acromatismo/cromatismo y sus posibilidades de combinación. Por último, conviene retener una idea final, apenas experimentada pero muy prometedora: la utilización focalizada del color sobre un espacio acromático, lo que conllevaría establecer la dirección y el sentido de la luz y el color en cada plano como un criterio decisivo de la puesta en escena.

II.4. MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA: ELEMENTOS MULTIMEDIA

II.4.1. Introducción

Recogemos en este epígrafe una serie de propuestas que tienen como denominador común el propósito de subvertir las leyes del espectáculo cinematográfico. La misma idea que había impelido a VDO a crear, por otros cauces, técnicas para el desarrollo del medio (Diafonía, Bi-standard, Visión Tactil) le conduce, en este caso, a soluciones abiertas que trastocan convenciones como los límites de la pantalla, la disposición espacial de la sala o los elementos técnicos de la proyección.

Hoy el espectáculo público del cinematógrafo es un obligado y casi fisiológico servicio social automático... anquilosado en su técnica, ha sido prácticamente superado. Frente a la linterna mágica se alzó su sobrina la linterna electrónica: frente al proceso histórico se alza un presente geográfico palpitante. El cine, bajo su forma clásica, está en decadencia, pues la televisión lo absorbe, lo chupa a razón de 14 horas diarias de programa (¹⁴⁶).

Este mismo argumento, que ya utilizó VDO para justificar la necesidad de nuevos formatos, lo aplicará en primer lugar para, precisamente, "salirse" de la pantalla con un nuevo procedimiento de acompañamiento a la proyección.

¹⁴⁶ **Desbordamiento Apanorámico de la Imagen**, Actas del IX Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Torino, 29 Septiembre- 1 Octubre 1957, pg. 37.

II.4.2. Desbordamiento Apanorámico

El Desbordamiento Apanorámico de la Imagen es el nombre que recibe la técnica para proyectar una imagen adicional a la ya contenida en la pantalla. VDO presenta esta iniciativa en el 7º Salone Internazionale della Tecnica de Turín de 1957 (¹⁴⁷). Su origen está estrechamente ligado, como ya señalábamos (véase II.2.3.2.), al desarrollo del formato Bi-standard. Incluso, recibirá el apelativo de Bi-standard "B" en un texto dedicado a este formato:

Se diferencia del "A" en el diferente uso que hace de las imágenes formato 1 x 2, consecutivas y pertenecientes al mismo área de intermitencia standard... su particularidad consiste en que cambió su economía por un mayor rango en su espectacularidad altamente económica (¹⁴⁸).

Se trata, por tanto, de un efecto que puede lograrse con sistemas normalizados de proyección y con la misma película que se exhibe convencionalmente, pero antes de seguir con su análisis técnico, es preciso conocer sus fundamentos.

Para VDO, la decadencia del espectáculo cinematográfico no puede resolverse ofreciendo una pantalla más grande o unas

¹⁴⁷ Op. cit. anteriormente.

¹⁴⁸ **Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: "V.D.O. BI-STANDARD 35"**, op. cit., pg.13.

proporciones de imagen distintas, sino impulsando una serie de recursos que impliquen al espectador, haciendo efectiva su relación con el espacio y los estímulos que en éste pueden propiciarse. El Desbordamiento Apanorámico de la Imagen trabaja en esa dirección, en contraposición al concepto "panorámico" de la pantalla. Los formatos panorámicos han modificado las relaciones espaciales de lo contenido en el encuadre, las líneas de la composición y las proporciones de la pantalla, sin embargo "...el espacio, la perspectiva y el tiempo de una película están predeterminados desde que se escribió el guión técnico" y, por lo tanto, "...las líneas de movimientos que el espectador puede perseguir libremente sobre su área son mínimas" (¹⁴⁹). Además, la aplicación de una óptica "direccional" (sin efectos de distorsión) y el uso convencional de la composición, propicia que la atención del espectador quede limitada a la parte central de la imagen o lo que VDO denomina "fóbea", mientras que desatiende los elementos que circundan o acompañan a ésta, con su relación de espacio y perspectiva, en el plano. "Es decir, la imagen fobeal está rodeada de bultos situados en un anillo extrafobeal" (¹⁵⁰).

El Desbordamiento Apanorámico de la Imagen parte de esta distinción fobeal/extrafobeal para establecer una línea divisoria

¹⁴⁹ Desbordamiento Apanorámico de la Imagen, op. cit., pg. 38.

¹⁵⁰ Op. cit., pg. 38.

entre imagen de pantalla/imagen alrededor de la pantalla. Es decir, con este procedimiento se confrontarían dos espacios de proyección: el constituido por la pantalla convencional y uno añadido en torno al anterior, que marca nuevos puntos de atención para el espectador.

Sin duda, merece la pena que nos detengamos a reflexionar sobre qué consecuencias implica esta propuesta de exhibición. A este respecto, hay que recordar que el modelo de relación espectacular que adoptó el cinematógrafo en sus orígenes se basaba en dos medios anteriores: la Linterna Mágica y el teatro. Del primero toma el sistema de proyección de imágenes a través de procedimientos óptico-lumínicos. El formato y las dimensiones de la pantalla vienen determinadas aquí por el soporte de partida: cristales pintados. En el caso del cinematógrafo, el tamaño del fotograma establecido en la película de celuloide definió con los mismos criterios esos parámetros. En cuanto al teatro, la relación con el cinematógrafo es mucho más intensa: determina la naturaleza del primer espacio fílmico. La pantalla, de hecho, se sitúa en el plano de la embocadura, estableciendo con ello la transmutación del espacio escénico por el fílmico. Así, los primeros modelos de representación cinematográfica trabajan con el punto de vista frontal y la misma sensación de profundidad. La aparición posterior de otros modelos variará (entre otras muchas cosas) esa noción de punto de vista; sin embargo, no se modificará la convención de la pantalla como "redil" al que se confina al espectador. A partir de dicha

convención el cine desarrollará uno de sus mecanismos más productivos: el espacio off.

El hecho de que esa pantalla no cubriera por completo el ángulo de la visión humana fue en buena parte el detonante de los formatos panorámicos y de los sistemas multipantalla.

Este largo paréntesis nos conduce al eje que sustenta la propuesta de VDO: romper con la pantalla que provoca una "atracción de signo narrativo", torpedeando sus límites con otra pantalla. Un área de proyección donde desaparecen las proporciones regulares de su contorno, donde ya no se conserva la visión frontal del espectador ni las sensaciones de profundidad y perspectiva, donde se modifican los principios ópticos de proyección y, lo que es más importante, donde se altera el patrón de relación espectacular con una imagen que, por distorsión o abstracción, trabaja con otros registros no narrativos.

Llevado a la práctica este sistema, implicaría una enorme dificultad pues, insistimos, no se trata de sustituir una concepción del espectáculo cinematográfico por otra (experimental, vanguardista...), sino de construir una relación efectiva entre dos tipos de discursos representados en dos zonas de proyección simultáneas.

Técnicamente, el sistema consiste en utilizar el espacio interfotogramas que desaprovechan los formatos panorámicos (o, como señalábamos antes, aplicar uno de cada dos fotogramas en el procedimiento Bi-standard "B") para comprimir en él "...una

imagen esférica extrafobeal envolvente, que complemente a la imagen principal central fobeal de tamaño discreto y que ocupe el área de la pantalla que existía antes de su expansión" (¹⁵¹). Según lo anterior, la imagen central tendría en la pantalla las proporciones del formato estandar 35 mm., aunque en la película quedaría reducida para dejar espacio a la imagen "extrafobeal" (véase fig. I). Por su parte la imagen "extrafobeal", al ir comprimida, tendría que ser proyectada con óptica anamórfica, pudiendo extender sus efectos sobre paredes, techo y sala de butacas.

En la patente donde se recoge esta técnica se proponen dos sistemas de proyección, siempre usando una misma película:

- Partir de una óptica base común (2) con lentes complementarias anteriores (4 y 6), que determinan los dos ángulos de proyección (A y B). Un sistema de espejos (3 y 5) hace confluir las imágenes sobre la óptica base (2) para proyectarse en la pantalla (1) (véase fig. II).

- Utilizar dos ópticas base: una anamórfica (5) y otra normal (4). Un sistema de espejos (3 y 2) lleva la imagen "extrafobeal" a los límites de la pantalla (véase fig. III).

Tendríamos así, una imagen luminosa de doble foco y doble campo concéntrico producida por dos ópticas: una, gran angular anamórfica y otra normal. Las relaciones entre las dos zonas de

¹⁵¹ Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión, patente de invención nº 233.893, Madrid, 26 Febrero 1957, pg. 5.

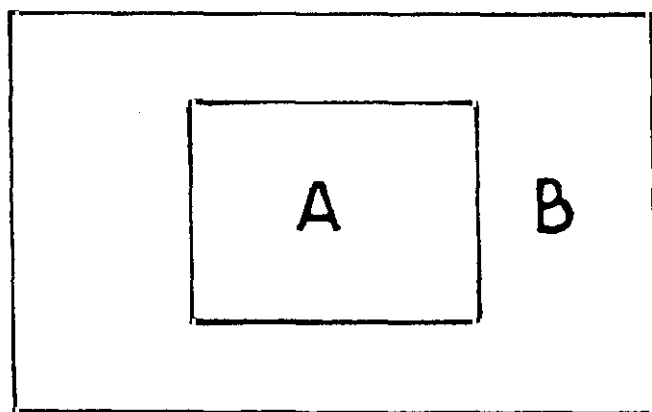


Fig.I: Distribución de las zonas foveal (A) y extrafoveal (B) sobre el soporte de 35mm.

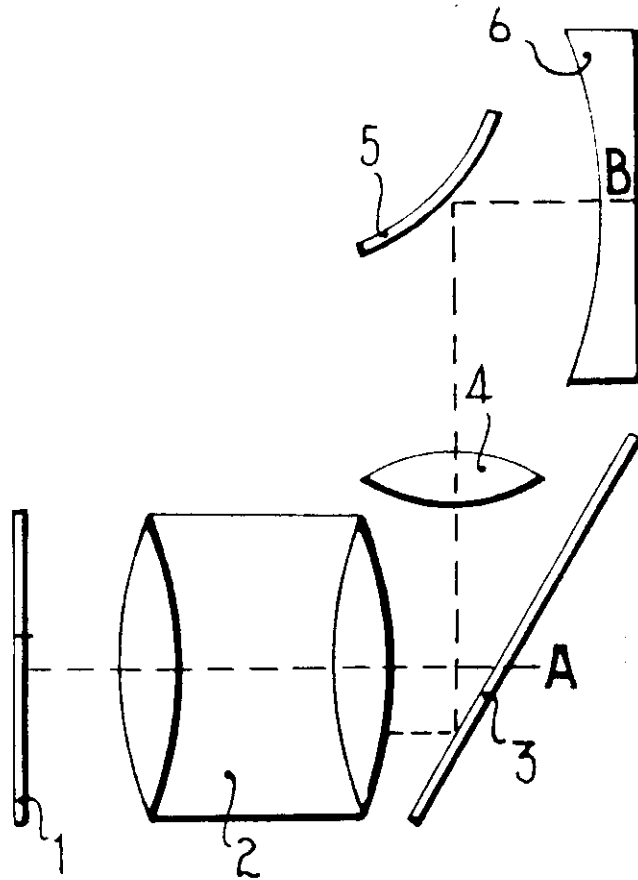


Fig. II: Sistema de proyección de Desbordamiento Apanorámico a partir de un mismo objetivo.

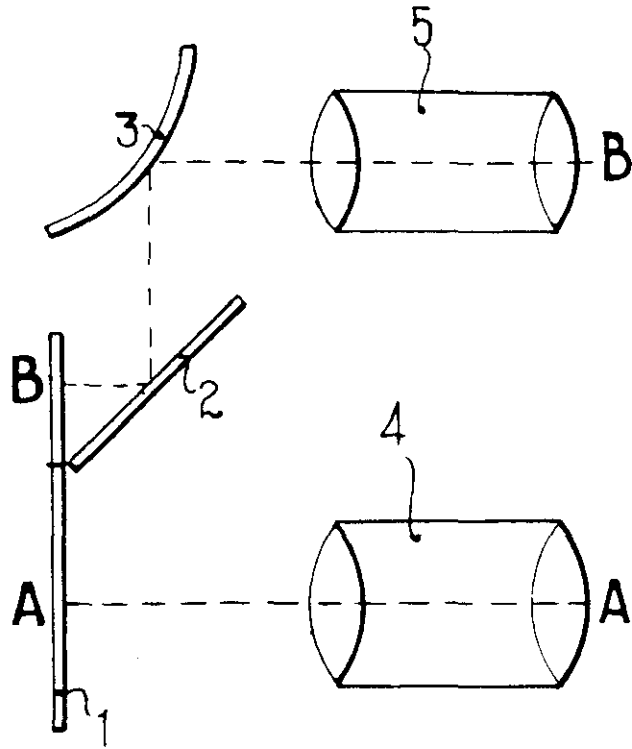


Fig. III: Sistema de proyección de Desbordamiento Apanorámico a partir de dos objetivos: uno para la imagen "fobeal" (A) y otro para la imagen "extrafobeal" (B).

imagen son libres, la "extrafobeal" no requiere una forma específica de proyección, ni necesita foco o tener continuidad física con la zona "fobeal".

Esta segunda proyección del marco o anillo no es exclusivamente una imagen objetiva documental, sino que constituye una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos son más bien abstractos de forma y subjetivos de sustancia, queriendo decir con ésto que la dinámica de sus luces y sombras, las líneas y los valores cromáticos, serán los más importantes para soldar la participación del espectador en el espectáculo que se le presenta (¹⁵²).

Esta cita condensa la intención final del procedimiento apanorámico: establecer una dinámica distinta entre espectador y espectáculo cinematográfico, precisamente cuando el relato como fórmula de interpelación está plenamente consolidada en el medio. Obsérvese además, que el propósito, dentro del binomio espectáculo/espectador, no es destructivo sino constructivo: crear una "zona puente" entre ambos. El aspecto más sugerente de esta técnica es, sin duda, las conexiones que se abren entre una zona de la imagen, figurativa, secuencial, de área regular y composición central; y otra, abstracta, sin construcción perspectiva y con variaciones de forma, tamaño y luz. Dos conceptos de espectáculo audiovisual, diametralmente opuestos, están (con este procedimiento) en disposición de "chocar"

¹⁵² Ibídem, pg. 6.

el espectador estaría en condiciones de asimilar tanta información o si podría "agotarse" con proyecciones de más larga duración.

II.4.3. El espectáculo total: "cine conmocional"

Junto a la utilización conjunta de estas tres técnicas, VDO planteará, en la misma ponencia de Turín de 1957, la aplicación de otros recursos ("resortes") para que el cine recupere su papel hegemónico como espectáculo audiovisual:

- Iluminación de sala controlada y sincronizada con la proyección.
- Utilización de perfume inductor, acorde con el tema de lo proyectado (¹⁵⁵).
- Un programa de "efectos pulsatorios" lumínicos con "regulación independiente en cada butaca". Llamado más tarde por VDO "sistema Faratacto", dado que se realizaría a través de "corrientes farádicas". Estas corrientes accionarían diversos mecanismos colocados en cada butaca, aunque en este punto VDO no especifica más.

Estas posibilidades serían retomadas y aumentadas con otras propuestas recogidas en un texto posterior, también contribución

¹⁵⁵ Precisamente, durante la mencionada proyección de **Fuego en Castilla** en el Festival de Cannes, se ofrecía al público, junto con el programa de la película, una tea de pino que desprendía un fuerte olor.

a un congreso técnico cinematográfico, el de Turín de 1962 (¹⁵⁶). Aquí, hablará de un "maquillaje electrónico móvil" (que todo hace suponer se trate de una aplicación específica de su "iluminación táctil"), del "color temporal, palpitante, táctil" (alusión al denominado por entonces **Palpicolor**. Véase II.3.2.1) y de las denominadas "técnicas de umbral y subliminales". Nada se expone respecto al contenido y funcionamiento de estas "técnicas". Por contra, la misión de este escrito es bien distinta: señalar los peligros de la aplicación inconsciente de éstas y otras técnicas.

...vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros, donde conquistar, sugestionar, seducir, alucinar, son actividades encomiables, admitidas como excelentes.

Son horas de lluvia radioactiva y de efectos subliminales en el campo del espectáculo.

Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace **ver** sin mirar, **oir** sin escuchar y **marcar el paso** sin apercibirnos(¹⁵⁷).

Éste es precisamente el "dilema" en el que se encuentra, según VDO, el cineasta: dirigir sus "armas", las cada vez más sofisticadas herramientas con las que cuenta, para estimular la

¹⁵⁶ **Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psicofisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore** Atti del XIV Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 22 Septiembre a 2 de Octubre de 1962, pgs. 67-68. (Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Valdelomar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 221-222).

¹⁵⁷ Op. cit., pg. 68.

conciencia del espectador, para activar su reacción ante el espectáculo.

Virtud del técnico será el poner en juego, para el bien, este complejo instrumental sico-físico de las técnicas actuales que hoy se perfilan como agresivas y atentatorias al fuero interno de las personas (¹⁵⁸).

Aunque pudiera parecer fuera de lugar, no es extraño que VDO dedicara su aportación a un congreso de técnica cinematográfica exclusivamente a llamar la atención sobre este problema. VDO presentía que todo un conjunto de procedimientos -tanto propios como ajenos- podían llevar, mal empleados, a la alienación del espectador en aras de alcanzar un discutible "espectáculo total". No hay que olvidar que en estos años están intentando su penetración en el mercado los formatos panorámicos, el sonido estereofónico para salas cinematográficas a gran escala o los sistemas 3-D para crear relieve. Por su parte, la televisión aumenta sus posibilidades de transmisión (hertzianas y vía satélite) e introduce nuevos elementos técnicos (magnetoscopios, cámaras, mezcladores...).

Tres años después, VDO vuelve a plantear este conjunto de técnicas como campo de investigación dentro de su colaboración con la Escuela Oficial de Cinematografía:

Ámbito conmocional en el futuro espectáculo de congregación, propio de los salones cinematográficos.

¹⁵⁸ Ibídem, pg. 68.

- Comodidad y confort
- Modulación de relax
- Luminotecnia sincrónica
- Relieve psicoabstracto
- Pantallas corpóreas
- Dia-director
- Imagen apanorámica
- Diafonía integral
- Fara-tacto
- Óptica elíptica para soporte racional de las imágenes
- Efectos de cero gravedad (¹⁵⁹).

Aquí vuelve a aparecer la palabra "conmocional" como finalidad de todas estas técnicas, entre las cuales, encontramos algunas que nos recuerdan a los modernos espectáculos que actualmente se presentan en parques tecnológicos utilizando el nuevo formato de 70 mm. IMAX OMNIMAX. La idea de las "pantallas corpóreas" y la imagen apanorámica está muy próxima a las proyecciones envolventes y en cúpula de hoy en día.

Años más tarde, durante los años 70, VDO continuará en esta

¹⁵⁹ **Técnicas españolas que pueden ser motivo de investigaciones dentro del laboratorio de la Escuela Oficial de Cine, documento, Madrid, 1/I/1965, pg. 1.** (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 246). En este mismo documento se hace referencia a un "mecanismo óptico de rototraslación", principio que aplicará después al Tetraprojector Adiscopio y a la Óptica Biónica (ver infra). Si este dato fuera cierto, supondría que VDO ya conocía esta aplicación de intervención óptica desde, al menos, 1965.

línea de experiencias, que podemos denominar "multimedia", dentro de su colaboración con ENOSA (Empresa Nacional de Optica) (¹⁶⁰) en distintos campos técnicos. Sólo que, en este caso, trabaja integrando varios medios en los que el cine es uno más. Así, en un proyecto de exposición permanente destinado al INI (Instituto Nacional de Industria) concibe un auténtico "espacio virtual" para el visitante a través de luces, imágenes, sonidos, colores, sustancias... El objetivo es ofrecer un "goce de valores mágicos al sumergirse en un medio electrónico general en el que, en rigor, desaparecen los viejos conceptos de espacio, tiempo, perspectiva y secuencia" (¹⁶¹). Por esta escueta pero sugestiva descripción parece que nos encontramos ante cualquier propuesta actual de aplicación espectacular de la Realidad Virtual.

Por otro lado, este proyecto resulta sumamente interesante para comprobar el grado de depuración al que VDO conduce sus diferentes técnicas y cómo consigue integrarlas entre sí bajo un objetivo común. Todo ello viene a corroborar la idea ya apuntada de que VDO "no tiraba nada", sino que mantenía y actualizaba sus ingenios (incluida la transformación física de unos prototipos en otros) en función de sus nuevos proyectos. Así, cuando repasamos las atracciones pensadas para esta exposición,

¹⁶⁰ Val del Omar trabajó para la empresa pública ENOSA de 1971 a 1974.

¹⁶¹ **Contribución a la Exposición Permanente del I.N.I.**, informe, Madrid, 30 Junio 1971, pg. 5.

descubrimos una actualización de procedimientos ya conocidos junto a una conexión efectiva con nuevas propuestas:

- Aplicación de la Diafonía en dos disposiciones: la ya conocida atrás-delante y la más novedosa suelo-techo. Con ello se confrontan cuatro direcciones sobre un doble eje.

- Tratamiento electrónico del sonido, y más concretamente de la palabra, en línea con sus escritos sobre el uso y difusión del castellano **Corporación del Fonema hispánico** y **La magnificación de la Paraula** (véase II.1.2).

- Utilización de efectos de "iluminación táctil" a través de luces programadas. Dentro de este criterio de iluminación se utilizan nuevos ingénios como el Adiscopio o el Enoscopio (vide infra) que permiten proyectar luces recortadas con tramas, retículas, filtros de colores y rotarlas o desplazarlas sobre la superficie proyectada.

- Efectos de Desbordamiento Apanorámico asociados a la técnica, mencionada anteriormente, de "maquillaje móvil". También aquí aparece asociado el Adiscopio como medio que permite replantear la pantalla como convención espectacular.

- Empleo del láser como haz luminoso para señalar inscripciones sobre una superficie blanca "...por medio de galvanómetro obediente a un programa en cinta perforada o magnética" (¹⁶²).

¹⁶² Op. cit., pg. 6. Es de suponer que el galvanómetro tendría aquí una función similar a la asignada en la grabación óptica del sonido. El rayo láser, por tanto, se movería según la señal registrada previamente en la cinta magnética.

- Inclusión de elementos y sustancias cercanos a las materias primas utilizadas en la industria. Con ello, la exposición no sólo reflejaría en la temática las actividades del I.N.I., sino que además se articularía como muestrario de objetos evocadores.
- En línea con lo anterior, estos materiales se utilizarían como superficies proyectables, "pantallas corpóreas" de distintas formas: cóncavas, convexas, onduladas, cilíndricas...
- Uso de su "micro-carrousell", pequeño aparato de proyección de imágenes fijas en formato reducido (véase II.5.3). Junto a este sistema se propone un denominado "Carrousel octo-estéreo", mecanismo rotativo de proyección multimagen sobre un tambor poligonal en cristal de ocho caras.

Estas soluciones demuestran el exhaustivo conocimiento de todas las técnicas audiovisuales de su tiempo, además de un elaborado concepto del espacio espectacular y de su diseño en función del ámbito y los materiales existentes.

Por último, lo más importante: en este proyecto queda patente la voluntad de crear un verdadero **entorno** con medios audiovisuales a medio camino entre el espectáculo convencional (de atención focalizada en un punto) y un sistema de atracciones itinerantes (propio de las ferias, muestras y exposiciones). Un concepto que implica una transformación del papel del espectador, ya que el espectáculo no se concentra en un sólo punto, hay que crear su unidad y sentido en función del recorrido y de la relación con el espacio que establezca el visitante. Estamos así, a un paso de las instalaciones, ambientes y videoinstalaciones

que revolucionaron el espacio expositivo de museos y galerías a partir de los años 60.

II.4.4. Sistemas de proyección óptico-mecánicos

II.4.4.1. Introducción

En este epígrafe abordamos una serie de procedimientos con los que VDO experimentó en la década de los 70. Procedimientos que forman parte del conjunto de técnicas y sistemas, anteriormente mencionados, con los que VDO pretendió ir más allá de las posibilidades expresivas del cine.

El denominador común de estos procedimientos es la búsqueda de una noción de movimiento distinta a la conseguida por el cinematógrafo. Pretensión paradójica, por cuanto el punto de partida en todo caso es la imagen fotográfica o bien, fuentes de luz estáticas.

Lo que permite el movimiento de estas imágenes es, precisamente, la adición de mecanismos externos a los sistemas de proyección convencionales (ya sean fijos o secuenciales) que generan "desde fuera" un desplazamiento circular de los motivos representados. A través de este movimiento se alcanza una idea de transformación expresiva de los elementos proyectados. Es como una cadencia envolvente que, estando fuera de lo representado, acaba por imbricarse con el motivo desde su interior. De aquí surge la idea de la cinética como elemento sugeridor de la esencia del objeto, como principio que va mucho más allá del movimiento físico. Idea que está próxima a la captación de

"vibración" en los motivos registrados a través de la **Visión Tactil** (véase II.3.1.1.) (¹⁶³).

Otro punto en común de estos procedimientos es su construcción: surgen de la utilización de artilugios, ingenios óptico-mecánicos, que a su vez parten de aparatos preexistentes. Así, tanto el **Tetraproyector Adiscopio**, como la **Óptica Biónica** o el **Enoscopio** modificado, son variaciones de proyectores, retroproyectores y objetivos convencionales. Un pequeño motor reductor, acoplado junto al objetivo, sirve en los tres casos para modificar las imágenes de muy diversas formas. Es decir, se interviene sobre la cadena de elementos que lleva la imagen a la pantalla, y no sobre la propia imagen.

Con todo, estas preocupaciones se manifestaron mucho tiempo antes. En la ya mencionada entrevista realizada en 1928, VDO hablará de la "fotografía del tiempo" opuesta a la ya consagrada "fotografía del espacio". Una noción en la que se unen tiempo y movimiento, que VDO definirá con estas reveladoras palabras:

He conseguido descubrir un procedimiento, mediante el cual se pueden obtener distintos planos, en la continuidad del ruedo, sin cambiar la posición del aparato. Es decir, que, sintiendo siempre la misma distancia, pueden obtenerse distintos planos y

¹⁶³ Idea que también encontraremos en los trabajos de VDO rodados en color en la década de los 60 y principios de los 70 (**Granada 1968** y **Granada 1974**). En ellos, utiliza el cambio de foco entre los motivos del encuadre para construir una sensación especial de movimiento y como mecanismo para resaltar el volumen de dichos motivos (véase IV.5).

subsiste la misma perspectiva y, por lo tanto, el mismo fondo. Por medio de este objetivo de ángulo variable se consigue la continuidad de los planos. Todo lo que implica cambio o movimiento en esa continuidad produce una sensación que actualmente se desaprovecha en las obras cinematográficas. Yo he logrado aprovechar todo este cúmulo de pequeños movimientos y de sensaciones, al parecer insignificantes, que procurarán una mayor realidad y un aumento de los medios de expresión. Las emociones psicológicas serán mucho más intensas (¹⁶⁴).

Creemos que el interés de la cita justifica su extensión. Lo que aquí se enuncia es la posibilidad de introducir un principio significativo de transformación de la imagen a partir de los movimientos externos de óptica y cámara. Todo parece indicar que VDO está describiendo una óptica de distancia focal variable, que no existía como aparato patentado en esa época (¹⁶⁵). Aunque la expresión en la que se afirma que distancia, perspectiva y fondo permanecen constantes, resulta desconcertante pues precisamente, una óptica de estas características modifica el fondo y la sensación de perspectiva. En apoyo de esta interpretación hay testimonios personales que aseguran haber visto una rudimentaria óptica, compuesta de varios juegos de

¹⁶⁴ **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema** in La Pantalla nº 40, op. cit., pg. 630.

¹⁶⁵ La casa norteamericana Zoomar patentaría dos años después, en 1930, el denominado zoom.

lentes, que VDO trajo a Madrid cuando llegó en los años 30. Así lo confirma el cineasta y folclorista Gonzalo Menéndez Pidal, compañero de VDO en las Misiones Pedagógicas (¹⁶⁶). En cualquier caso, el artefacto no debía estar muy perfeccionado ya que en la primera película que se conserva de VDO **Vibración de Granada**, fechada por él en 1932, no hay ni una sola aplicación del supuesto invento.

Sin embargo, más allá de la hipotética importancia que podría tener el hecho de haber intuido esta nueva óptica, lo destacable es la aplicación que le otorga y la filosofía que la motiva, diversa de la forma de concebir el cine en ese momento. Por un lado, propone utilizar este ingenio para potenciar las sensaciones del espectador. Es decir, quiere que sea algo más que una utilidad de cámara, que trabaje para el espectáculo. Por otro lado, VDO lo plantea como un procedimiento inscrito en el desarrollo de la toma, pensado para aprovechar los movimientos ópticos que se producirían al cambiar de distancia focal, y no como un mecanismo para cambiar rápidamente de objetivo sin desplazar la cámara físicamente o, en su tiempo, la torreta de objetivos.

Todo ello contrasta con la aplicación que el objetivo de distancia focal variable o zoom ha tenido posteriormente. Este objetivo eliminó las torretas en las cámaras y aligeró

¹⁶⁶ En una entrevista inédita realizada por el autor el 24/I/1994.

considerablemente su peso, facilitando el trabajo de los operadores. Pero introdujo un movimiento óptico (el archiconocido zoom) en las técnicas de realización, que nada tiene que ver con la finalidad "expresiva" pretendida por VDO. A pesar de estar casi curados de la fiebre que invadió durante los años 60 y 70 el cine y la televisión, el uso del movimiento de zoom ha perdurado hasta hoy, si bien sus prestaciones originarias resultan ya anquilosadas: subrayado visual en los géneros informativos, movimiento enfático sobre los motivos, seguimientos, conexión entre primeros planos y planos distantes... VDO, lo concebía como un principio para "sacudir" el contenido de la toma, creando - como él decía- una "fotografía del tiempo", es decir: la continuidad en el registro de la toma que permite este objetivo, establecería una relación más intensa con el tiempo fílmico que con el espacio (que lógicamente es transgredido en cada desplazamiento óptico).

No obstante, tras esas primeras reflexiones, VDO no retomó estas ideas para darle un mejor acabado teórico. Únicamente se ocupó de recordar su primitiva intuición cuando el uso generalizado del zoom ya era un hecho (¹⁶⁷).

¹⁶⁷ También es significativo el hecho de que en su obra cinematográfica la utilización del zoom sea totalmente convencional, salvo algunas experiencias incluidas en los materiales de **Granada 1968** y **Granada 1974** (véase IV.5).

II.4.4.2. Tetraproyector Adiscopio

Como parte de su colaboración con ENOSA, VDO desarrolla, a principios de los años 70, un sistema de proyección a medio camino entre la imagen fija y la imagen secuencial. Para ello utiliza un aparato convencional que por esos años patenta y fabrica ENOSA: el Adiscopio. Este aparato era un proyector de imágenes fijas que aportaba como novedad, la utilización de un soporte distinto a la diapositiva estándar: la llamada "diakina". La diakina estaba formada por cuatro imágenes diferentes de formato cuadrado, obtenidas al dividir una placa de 6x6 cm. en cuatro zonas. El soporte resultante iba encerrado en un chasis de plástico duro que, además de servir de marco, formaba una cruz para separar las cuatro imágenes (véase fig. IV). A su vez, el proyector disponía de un cuerpo con cuatro objetivos alineados con cada una de las cuatro imágenes (véase fig. V). Un sistema de obturación tapaba sucesivamente tres objetivos y dejaba abierto el cuarto. De esta manera, se podían relacionar las cuatro imágenes como parte de un ciclo o de un mismo conjunto. La superficie de proyección permanecía constante en las cuatro fases, dado que los objetivos convergían en la misma área.

Su aplicación estaba básicamente destinada, según las pretensiones de la empresa fabricante, a la enseñanza. Un sistema de proyección sencillo que invitaba a asociar conceptos por medio de su representación en distintas etapas.

A este aparato convencional VDO le añade una serie de

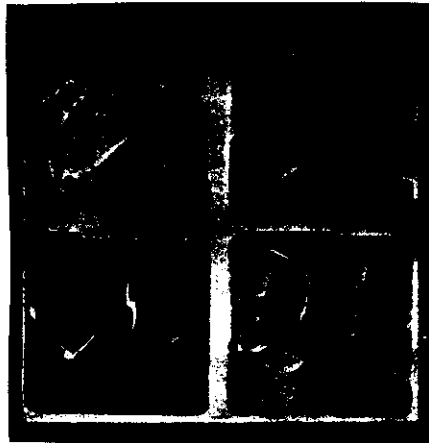


Fig. IV: Distribución de imágenes a tamaño real del formato de diapositivas 6x6 denominado Diakina para proyectores Adiscopio.

17

Enosa S.A. P.A.O. S.A.
1961-1962

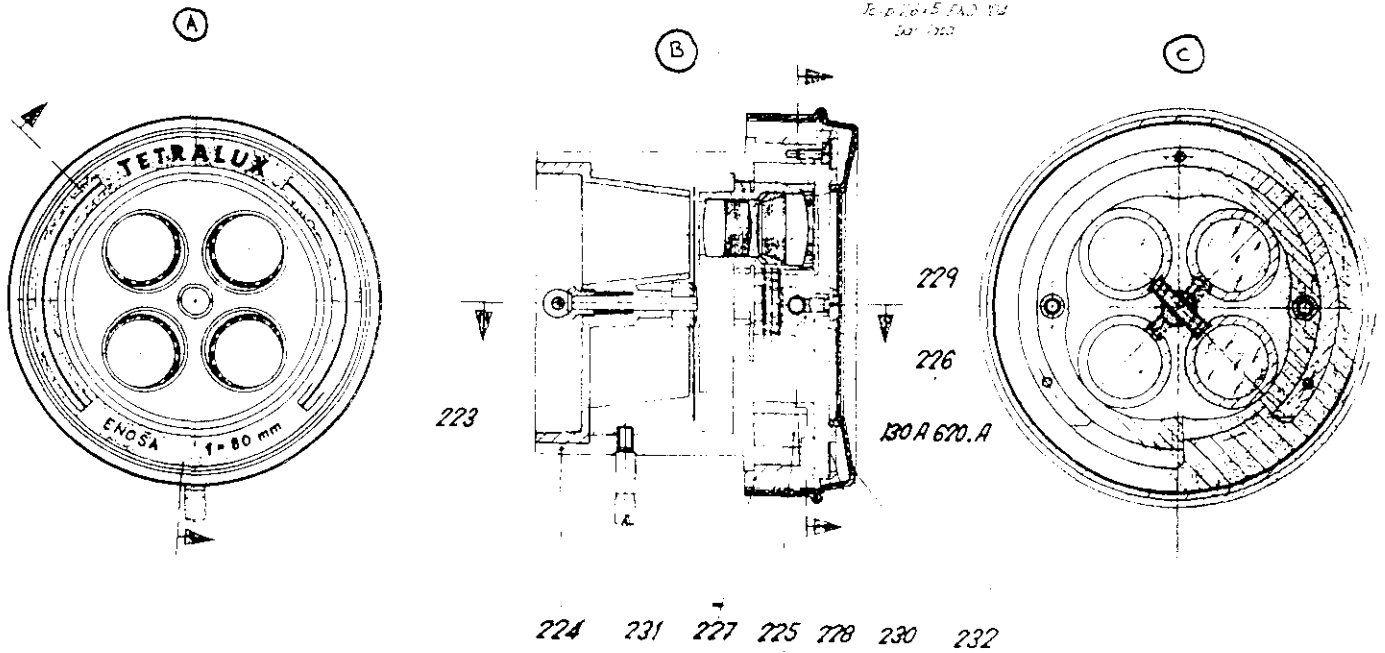


Fig. V: Objetivo Tetralux para proyectores Adiscopio de Enosa.
A) Visión frontal del cuerpo con sus cuatro objetivos.
B) Corte en sección del cuerpo de objetivos.
C) Visión posterior del cuerpo de objetivos.

innovaciones que multiplican su utilidad y cometidos. La principal es un motor reductor (un motor con un eje que da vueltas según velocidades regulares establecidas) que hace girar una lente tetraprismática "...delante de los cuatro objetivos a velocidades variables permitiendo el espectáculo de cuatro imágenes girando en cascada fundiéndose entre sí, en metamorfosis compatible con su traslación en círculo" (¹⁶⁸). Además, pueden situarse delante de los objetivos, por medio de anillos acoplados, filtros de colores y un obturador variable, que tñen u ocultan cíclicamente cada una de las imágenes.

El resultado producido con esta adaptación es una imagen en continua transformación dentro de un mismo marco: por un lado, cada una de las cuatro imágenes entra y sale por encadenado con la siguiente; por otro, se ve sometida al paso de filtros de color y zonas de oscurecimiento y, por último, todo ello está articulado por el movimiento de rotación que marca el giro del motor reductor. Así, las posibilidades de combinación son casi infinitas, ya que las cuatro imágenes básicas se van modificando según el sentido y la velocidad de giro (programable mediante registro en cinta magnética), los filtros y la obturación.

Los motivos más sugerentes para combinar son abstracciones de líneas y manchas, con un marcado carácter plástico, que gracias al movimiento adquieren una nueva dimensión.

¹⁶⁸ **Tetraproyector adiscopio Enosa**, documento inédito, Madrid, s/f, pg. 2.

Además, existen otras posibilidades que convierten al **Tetraproyector Adiscopio** en un "aparato multimedia" y lo conectan con ideas y técnicas precedentes del propio VDO:

- La incorporación de sonidos sincrónicos con el movimiento de las imágenes.
- La activación a través de las diquinas de luces, colores, altavoces, ventiladores y agua (sic) en la sala de proyección, según el sistema de controles patentado por él (¹⁶⁹).
- La proyección de las cuatro imágenes en distintos puntos de una sala.
- Su utilización como sistema de iluminación focalizada, en línea con sus procedimientos de "iluminación táctil", denominados aquí "Pictolumínica".
- Creación de efectos cromáticos y estereoscópicos mediante el uso de polarizadores.
- Aplicación de lentes anamórficas para convertir el formato cuadrado del Adiscopio en 1 x 2 vertical u horizontal.
- Utilización del Adiscopio como cámara fotográfica y como cámara de cuatricromías para artes gráficas (¹⁷⁰).

Pero lo más sugestivo de todas estas transformaciones es la

¹⁶⁹ En la ya citada patente de 1948 (véase Apéndices).

¹⁷⁰ Otras aplicaciones de menor importancia, pero que demuestran la versatilidad que VDO le dió al Adiscopio aparecen en **Relación de Temas de trabajos mentales o materiales realizados desde Abril de 1971 a Septiembre de 1973 por D. José Val del Omar**, documento, Madrid, 1973, 5 pgs. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 314-316).

consecución de una cinética ajena a la construcción previa de las imágenes, que alcanza (sorprendentemente) una especial interacción con ellas, deduciéndose de dicho encuentro efectos que van más allá de lo espectacular (como apuntábamos al principio de este apartado). Propósito que también se alcanza con la Óptica Biónica (vide infra), cuyos efectos pueden combinarse con los aquí obtenidos.

II.4.4.3. Retroproyector Enoscopio

En este caso, buena parte de lo expuesto para explicar el origen del Tetraproyector Adiscopio valdría para comprender el principio de este artilugio. Igualmente, VDO parte de un aparato convencional desarrollado por ENOSA: un proyector de transparencias o retroproyector denominado **Enoscopio**. A este aparato le añade también un motor reductor para poder desplazar los elementos proyectados. Además, incorpora un fuelle que une el brazo donde está el objetivo con la superficie de cristal en la que se colocan los elementos. Esto evita que se disperse la luz.

Las aplicaciones que VDO da a este aparato modificado son diversas:

- Utilización como fuente de luz focalizada (también denominada "Pictolumínica") para su uso en cine y fotografía.
- Sistema espectacular de proyección para salas.
- Combinación con cristales polarizadores para mostrar efectos de "transformación cromática".

Pero al margen de estas sugerencias, se conservan pocas indicaciones de la utilización de este aparato que, básicamente, partía de los hallazgos establecidos para el proyector Adiscopio (¹⁷¹).

II.4.4.4. Óptica Biónica

La Óptica Biónica también se enmarca dentro de las innovaciones desarrolladas por VDO durante su etapa en ENOSA. Una vez más, los principios técnicos son sencillos, pero los efectos fisiológicos y los resultados estéticos son sorprendentes. En este caso, se trata de una técnica a la que dota de un fundamento teórico. Ambos aspectos tendrán su reflejo en sendos textos: una patente y una ponencia presentada en un congreso de técnica cinematográfica.

Respecto a su interpretación teórica, VDO pone en conexión la Óptica Biónica con su teoría de la **Visión Táctil** y sitúa el origen de ambas en las declaraciones, ya aludidas varias veces, hechas en su primera entrevista:

...un ciego al querer darse cuenta de la forma de un objeto "tacta" una de sus caras, rodea la arista o la superficie curva, vuelve a "tactar" otra de las caras y así va recogiendo sensaciones que le permiten alcanzar el conocimiento deseado. Es decir, que ha tenido que mover la mano, la superficie sensitiva,

¹⁷¹ En la actualidad se conservan dos retroproyectores Enoscopio, modificados según los términos descritos, en el estudio de VDO.

para adquirir conciencia del volumen. Igual sucede con la vista⁽¹⁷²⁾.

Se apela aquí a la naturaleza táctil de la visión y, por tanto, a la "sensación corpórea" que procura, según la intuición de VDO, la percepción del objeto. Con la Óptica Biónica se intenta actualizar esta idea pero no a través de la iluminación, como en la Visión Táctil (véase II.3.1.1), sino por medio de mecanismos ópticos. Para ello, idea previamente un concepto denominado **Biónica**.

La Biónica estudia los principios generales operantes en los sistemas biológicos. Debemos conocer la función y las estructuras orgánicas que la realizan para, finalmente, fabricar un sistema técnico adaptado a la tendencia natural del hombre ⁽¹⁷³⁾.

En consecuencia, el concepto de **biónica** denomina aquellos movimientos imitativos de los procesos naturales, que pueden reproducirse mecánicamente. Bajo este postulado pseudocientífico, se enconde la intención de dar una interpretación, acorde con la esencia del motivo representado, del movimiento obtenido con la

¹⁷² Gascón, Antonio, **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema**, op. cit., pg. 630.

¹⁷³ **Sistema modificador del fenómeno complejo de proyección-visión para desarrollar una percepción corpórea**, patente de invención sin número de registro, Madrid, pgs. 2-3. (Reproducido en Val del Omar sin fin, op. cit., con el título **Dispositivo Óptico Accesorio de proyectores para visionar Pictolumínica**, pgs. 323-329).

Óptica Biónica (de ahí el nombre completo con el que VDO bautiza este procedimiento: **Óptica Biónica Energética Ciclo-Tactil**). Planteamiento que supera las convenciones de la representación audiovisual, donde el espectador se encuentra, según VDO, "sumido" en un puro automatismo. Es decir, el espectador se ha habituado a un modo de ver, de percibir las imágenes que, entre otras pautas, le induce a admitir la perspectiva como única representación posible del espacio y del volumen de los motivos.

...entre la percepción fisiológica visual de la imagen en un plano y su reconcepción mental estérea... nuestro mecanismo psico-fisiológico opera una equalización, rectificando la distorsión de la perspectiva astigmática (¹⁷⁴).

Esta interpretación de la "lectura" que nuestros ojos hacen de la perspectiva, introduce un matiz polémico que nos obliga a una disquisición colateral. Así, según lo anteriormente citado, la perspectiva es una distorsión que nuestro aparato perceptivo "corrige" al llegar al cerebro. Un "defecto" en vez de un efecto para filtrar las imágenes bidimensionales. Esto es a lo que VDO llama "distorsión astigmática de la perspectiva". Si recordamos el significado que el astigmatismo tiene en la Óptica (¹⁷⁵) y lo

¹⁷⁴ Op. cit., pg. 6.

¹⁷⁵ "Aberración de los objetivos que hace que la imagen de los puntos no situados en el eje óptico no sea un punto sino un par de líneas distanciadas en profundidad". **Enciclopedia Focal de las técnicas de Cine Y Televisión**, op. cit., pg. 69.

conectamos con el hilo de esta argumentación, podemos concluir que para VDO, el problema no radica en la validez o no del método perspectivo, sino en su incapacidad para construir una imagen "plenamente" tridimensional del motivo. Pero hay otro factor añadido.

En general nuestra mirada no suele caer con una incidencia perpendicular, sino oblicua y a veces muy oblicua, sobre las superficies donde se nos ofrecen las imágenes; y ello nos obliga al desarrollo de una cibernética de compensación, que no percibimos por encontrarnos constantemente ejercitándola (¹⁷⁶).

La solución que propone no es renunciar a la perspectiva, sino trabajar sus puntos débiles, fundamentalmente este esquema erróneo de la posición del ojo respecto al plano de la pantalla. Lo que se conseguiría por un lado, potenciando la "sensación táctil" del volumen (esto es lo que intentó, como ya hemos señalado, con la "Visión Táctil") y por otro, cambiando de signo esa "distorsión astigmática". Esto es lo que pretende, a través de distintos procedimientos, con el Desbordamiento Apanorámico, el Tetraproyector Adiscopio y la Óptica Biónica.

En el caso de la Óptica Biónica, el énfasis estará tanto en esa idea de tridimensionalidad como en la de movimiento. El punto de partida es oponer un "recorrido corpóreo" de los objetos a la

¹⁷⁶ **Optica Biónica Energética Ciclo-Táctil**, conferencia en el XII Congreso Internacional de la UNIATEC, Moscú, 5-10 Octubre 1976, pg. 3.
(Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 317-322).

fragmentación (cambio del punto de vista) y a la sensación de movimiento que han asentado el cine y la televisión a través de los desplazamientos ópticos y físicos de cámara. El mecanismo se basa en las dos ideas principales expuestas:

- La intervención del tacto en la visión o "percepción rototáctil" ("...nuestro tacto actúa en reciclajes concéntricos alrededor de los objetos explorados").
- La actuación sobre esa imagen con "deformación astigmática", proponiendo un "artefacto" que explora sus posibilidades de aproximación a la verdadera naturaleza del objeto.

A tal imagen... podemos dotarla de un movimiento mecánico externo, mediante el giro lento regular constante monótono imperceptible de su eje astigmático en forma simpática humana automática subconsciente, de parecido efecto... al obtenido por el ciego gracias a la energética de la superficie sensitiva de su mano (¹⁷⁷).

Por tanto, frente a la construcción bidimensional de imágenes, que formula en su interior una tercera dimensión, se propone un efecto móvil de captación "volumétrica" de las imágenes.

El artefacto que permite semejante transformación en el aspecto de las imágenes, consiste en un dispositivo óptico-mecánico-eléctrico que incorpora un objetivo con lente anamórfica

¹⁷⁷ Sistema modificador del fenómeno complejo de proyección-visión para desarrollar una percepción corpórea, op. cit., pgs. 7-8.

(¹⁷⁸) y un motor reductor que hace girar el mismo (fig. VI). El conjunto se sitúa delante de un aparato convencional de proyección -de imagen fija o móvil- (fig. VII), modificando el resultado de las imágenes mediante una "distorsión" regulable de las mismas. Distorsión que es el producto de dos efectos: una deformación anamórfica más un movimiento de giro constante y regular del eje anamórfico que produce el motor. Ante la óptica anamórfica, la imagen evoluciona desde su aspecto normal, cuando el juego de lentes están en el plano horizontal, hasta un "estiramiento" máximo cuando dicha óptica se sitúa en posición vertical (véase fig. VIII y fig. IX). Con ello, los elementos figurativos de la imagen, lejos de descomponerse o hacerse irreconocibles, adquieren una "densidad corpórea", al tiempo que parecen "gravitar" sobre el espacio, en un movimiento cíclico hipnótico de contorno circular.

La imagen plana observada bajo constante movimiento de deformación cambiante, trastorna nuestra proyección mental haciéndonos caer en la ilusión de que somos nosotros los que nos desplazamos en una superficie esfero-cóncava, atentos siempre hacia el centro de la esfera que coincide con el centro de la imagen, motivo de nuestra observación (¹⁷⁹).

¹⁷⁸ Conviene recordar que las ópticas anamórficas siempre han tenido un papel muy limitado en la industria cinematográfica: servir como lentes conversoras de los formatos panorámicos en cámaras y proyectores, para comprimir o expandir la imagen.

¹⁷⁹ **Sistema modificador del fenómeno complejo de proyección-visión para desarrollar una percepción corpórea**, op. cit., pg. 8.

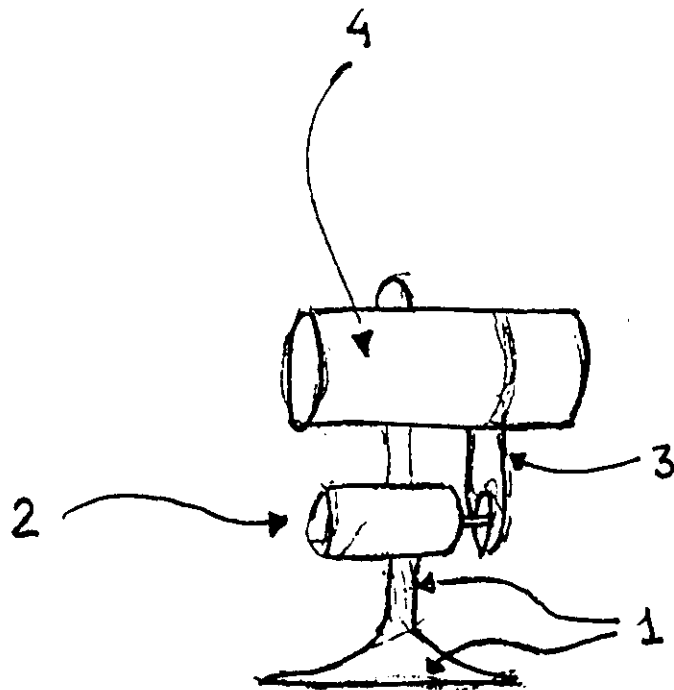


Fig. VI: Conjunto de Óptica Biónica compuesto por:
1. Soporte
2. Motor reductor
3. Correa de transmisión de giro
4. Óptica anamórfica

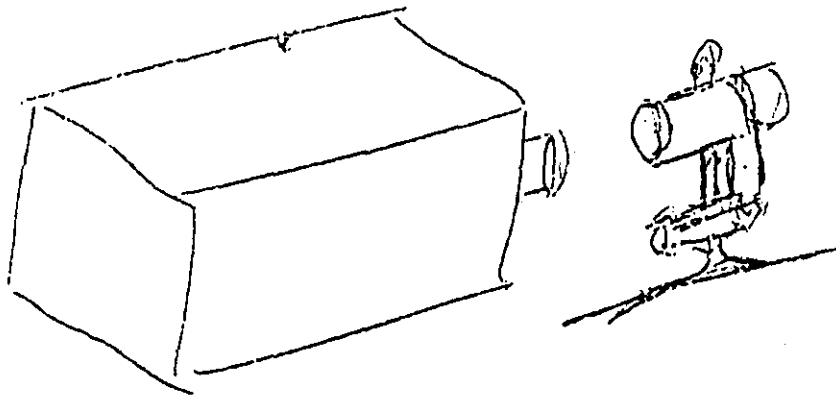


Fig. VII: Conjunto de Óptica Biónica dispuesto delante de un aparato de proyección.

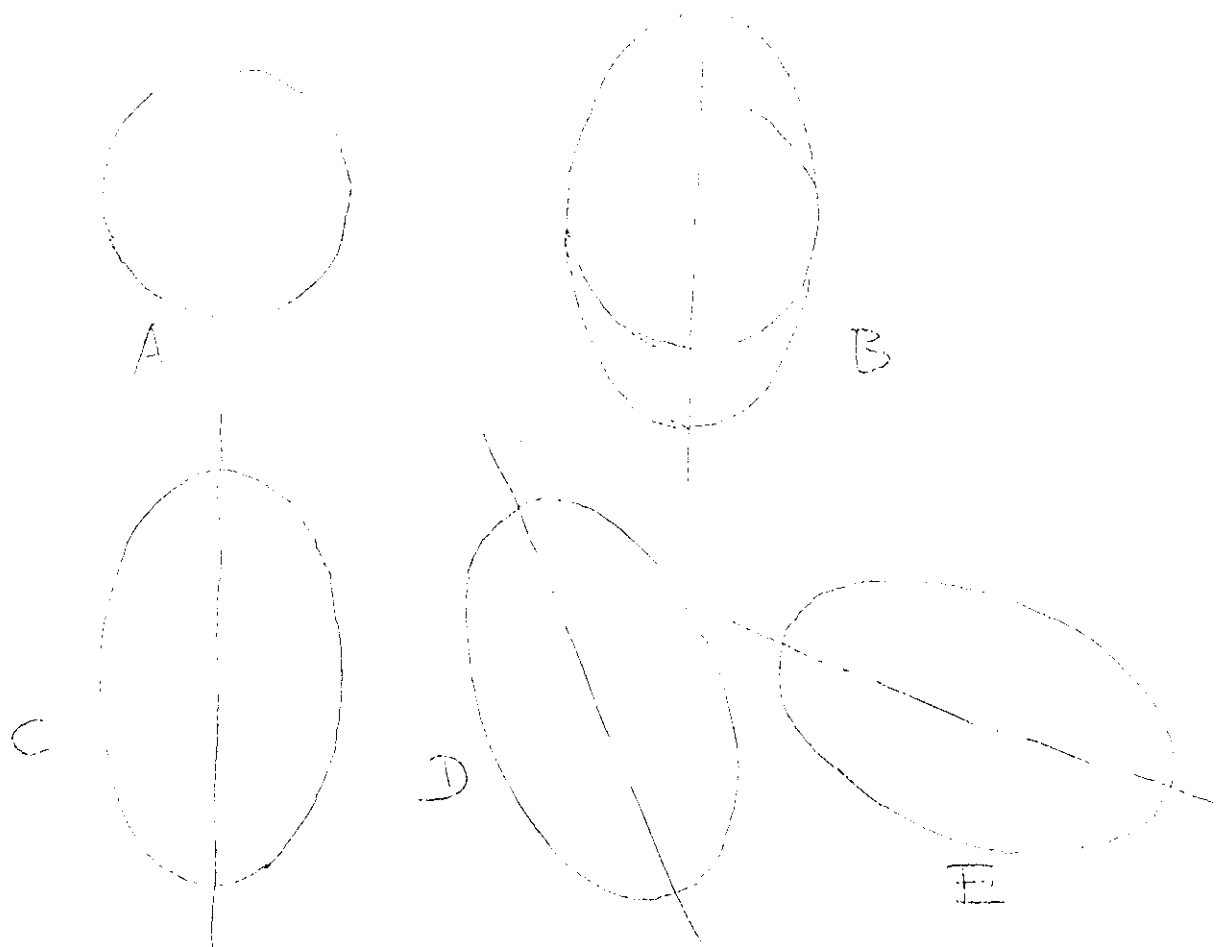


Fig. VIII: Esquema de posiciones del efecto anamórfico conseguido por la Óptica Biónica.
A. Área de la óptica normal.
B. Misma área anamorfizada.
C/D/E Giro de rotación del eje anamórfico.

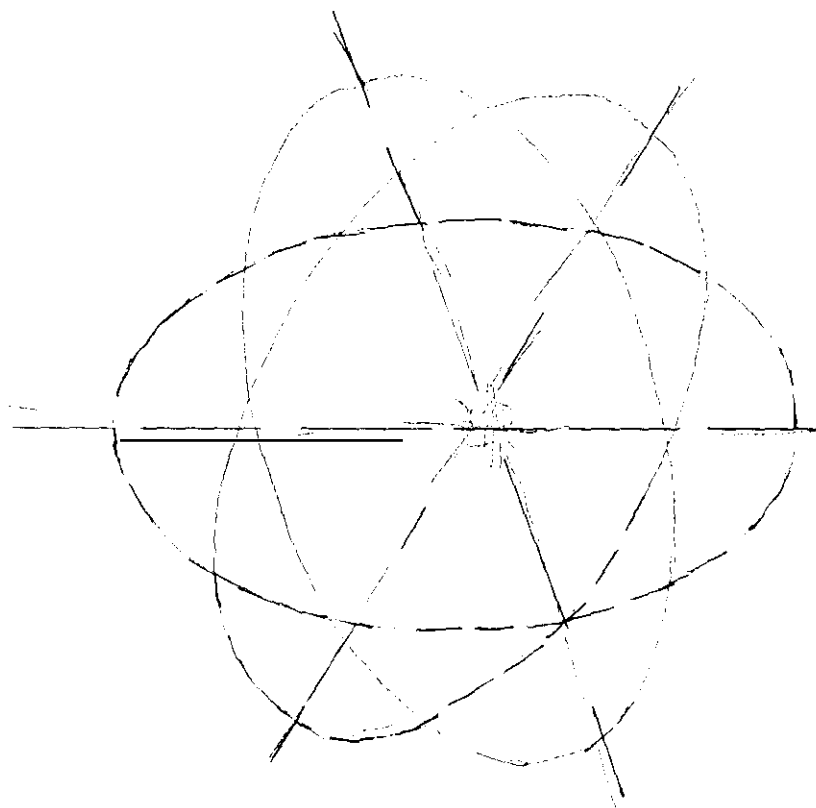


Fig. IX: Conjunto del efecto logrado mediante la rotación del eje anamórfico.

El espectador, por tanto, obtiene la sensación de "desplazarse alrededor de las imágenes". La imagen biónica ya no está encerrada en un marco ni sujeta a una pantalla, se sale de sus bordes y salta de atrás a adelante, pero aparece "sujeta", eso sí, a una estricta economía: una cadencia cinética rítmica y armoniosa.

Sobre este principio básico, el ingenio permite además una serie de variables: el desplazamiento del eje de rotación anamórfico, la modificación del movimiento en velocidad y sentido, la modulación de la deformación anamórfica... así como otros resultados conseguidos con el auxilio de técnicas ya conocidas: parpadeo por cambio de velocidad o reducción del área de los obturadores, efectos móviles de "flou", de polarizadores, reticulares, "cambio sincronizado de los movimientos de deformación en más de un proyector, cambio sincronizado en los efectos focales acústicos de la sala" (¹⁸⁰).

Todas estas posibilidades estaban presentes, en mayor o menor grado, en los artilugios analizados anteriormente. En este sentido debemos insistir, una vez más, en la conexión entre todas estas técnicas, en la necesidad de valorarlas no como descubrimientos aislados (juicio que en los procedimientos incluidos en este epígrafe daría un balance muy pobre, si los tomamos de uno en uno y sin estar arropados por su "ideal artístico"), sino como parte de un proceso y de un método que

¹⁸⁰ Op. cit., pg. 14.

enlaza, sin solución de continuidad, con su ideal artístico.

En este caso, lo que enriquece el planteamiento de la Óptica Biónica con respecto a los anteriores sistemas es su dimensión temporal. En la medida en que cada imagen es sometida a un movimiento externo y éste acaba "conflu-yendo" con ella, el vector tiempo se convierte en el punto de cruce de ambos elementos. Ese movimiento rotatorio y regulado, aparte de determinar el tiempo de lectura de cada motivo transforma su visión en un fluir ininterrumpido. Pero lo verdaderamente singular es que dicho movimiento provoca una sensación hipnótica que acaba vinculando el conjunto a la idea de ciclo, de desplazamiento "en órbita" donde en definitiva, el tiempo quedaría abolido (¹⁸¹). VDO creyó ver en esta fórmula, en esa capacidad de la Óptica Biónica para "con-centrar" nuestra atención sobre el núcleo de la imagen, un extraordinario instrumento al servicio de la cultura y en concreto, de la apreciación pictórica (véase III.1.3). Este mecanismo se anticipa a la visión convencional del cuadro y permite resaltar en él las líneas de composición, los puntos de tensión, elementos

¹⁸¹ Obviamente, esta idea surge de la experiencia subjetiva que produce la contemplación de las "imágenes biónicas". En este terreno, nos movemos en la pura interpretación de sus efectos sensoriales y, por lo tanto, su comprobación y validez "científica" es muy relativa. Sin embargo, el propio VDO considera esta técnica uno de sus hallazgos más destacados.

dinámicos... (¹⁸²).

II.4.5. P.L.A.T.: Un laboratorio multimedia

El conjunto de técnicas enumeradas anteriormente llama la atención por su diversidad y también por la posibilidad de conjugarse y enriquecerse entre sí. Pero esta combinación no fue pensada en exclusiva para proyectos de exposición como los mencionados o para agotar las "variables" de una patente, en realidad es consecuencia del sistema de trabajo que VDO utilizó en sus últimos años. Un sistema que se fundamenta en la idea del "laboratorio" como espacio donde se concitan el desarrollo de prototipos, la modificación artesanal de aparatos convencionales, la experimentación con sistemas de iluminación, proyección y de sonido y el registro de todas esas técnicas como confluencia espectacular de su obra creativa.

Para llegar a esta fórmula, VDO pasó por sucesivas configuraciones de este espacio, a medio camino entre el taller y el laboratorio tradicionales, que había definido a lo largo de décadas de invenciones y experiencias. Así, en 1949 hay noticia de que funda el Laboratorio Experimental de Electroacústica en

¹⁸² VDO puso estas ideas en práctica con las figuras de El Greco, obteniendo unos resultados sorprendentes: al alargamiento característico de los personajes de este pintor, se unía un "estiramiento" que deformaba los cuerpos pero incidía en el ardor místico y contemplativo que inunda todos sus cuadros (este efecto es posible comprobarlo actualmente proyectando un cuadro de El Greco con las aparatos de Óptica Biónica que aún se conservan en el estudio de VDO).

Radio Nacional de España donde experimenta con procedimientos de sonido y crea diversos prototipos de grabadores magnéticos y ópticos (véase II.1.2). En 1951 organiza el Servicio Audiovisual del Instituto de Cultura Hispánica en el que también trabaja con aparatos de sonido. Además ocupará durante muchos años un chalet en la calle Europa en el que desarrolla por su cuenta buena parte de sus patentes. En los años 60, concretamente entre 1963 y 1968, tendrá un espacio asignado (véase II.2.3) en la Escuela Oficial de Cinematografía como parte de la Sección de Investigaciones y Experiencias. Más tarde, de 1971 a 1973, como ya hemos señalado, contará con un taller en la empresa ENOSA. Finalmente, a mediados de los años 70, VDO monta su último laboratorio-taller, en el que se instala a partir de 1976 y donde habitará hasta su muerte en 1982. En este espacio ensayará sus últimas ideas sobre el espectáculo y concebirá una forma de experimentación en torno a lo que él denominó "truca" o "Laboratorio P.L.A.T."

P.L.A.T. son las iniciales que corresponden con Picto Lumínica Audio Tactil, una expresión que engloba el conjunto de prácticas que VDO desarrolló durante estos años. En ella están contenidas, por tanto, todas las técnicas que hemos abordado en este epígrafe. Una vez más, se repiten en su enunciado las claves de su obra: la confluencia de luz, sonido y tacto. En esta última formulación, VDO trabajará con una concepción integradora de todas ellas. Para este fin, dispondrá su maquinaria de experimentación como una peculiar truca. Truca organizada en dos espacios: uno de combinación y manipulación de imágenes y otro

de registro de las mismas y control de los mecanismos de proyección e iluminación. La relación de aparatos que componían esta instalación es la siguiente:

- 6 proyectores de diapositivas (dos de ellos con dispositivos de Óptica Biónica) dispuestos en batería para confluir sobre un mismo eje de proyección.
- Tres adiscopios "rotocromáticos" (es decir, adaptados con motor reductor y filtros).
- Un retroproyector Enoscopio para realizar ciclos con polarizadores y desplazamientos de acetatos de colores.
- Un proyector de 35 mm.
- Un equipo de láser.
- Un sistema de automatización para equipo de iluminación.
- Una cámara adiscópica.
- Una cámara 16-35 Eclair.
- Distintos tipos de obturadores independientes accionados por motores reductores.
- Una pantalla translúcida Fresnel.

VDO trabajaba con todos estos aparatos (¹⁸³) y una infinidad de accesorios (lentes, espejos, gelatinas, motores, disparadores, mandos a distancia...) para construir imágenes compuestas de distintos efectos. El proceso era el siguiente:

- Imágenes fotográficas o pintadas eran proyectadas, desde los

¹⁸³ En la pg. 325 del libro **Val del Omar sin fin**, op. cit., aparece una fotografía con el conjunto de aparatos utilizados en la truca, dirigidos hacia la pantalla Fresnel.

proyectores colocados en batería, sobre la pantalla. En dicha proyección se combinaban los sistemas convencionales con la OB, el Adiscopio y la interposición de obturadores externos con diversos materiales y formas (cruz de Malta, aspa, plástico translúcido, gelatinas de colores...) girando a distintas velocidades. A esto se añadían efectos de láser, proyección de tramas, retículas, filtros de colores... La casuística era tan variada como las posibilidades de permutación entre todos los elementos mencionados y la singularidad de las imágenes de partida.

- El conjunto confluía sobre la pantalla Fresnel, quedando todos los efectos integrados como un programa único.
- Todo ello era captado por una cámara colocada al otro lado de la pantalla.

A la vista de este sistema de trabajo, puede deducirse que tan importante era la búsqueda de imágenes compuestas para su registro por medio de la grabación, como explorar distintas fórmulas de exhibición de todas las técnicas implicadas. Es decir, el conjunto tenía la aplicación de una truca (tal y como se emplea en cinematografía comercial), pero también la de un sistema de experimentación multimedia en el que la improvisación y el ensayo surgían día a día. Tal vez por ello, no se conservan muchas huellas de este trabajo. De hecho, no hay ningún escrito en el que se proponga un sistema de combinación establecido o se explique el número y orden de técnicas necesarias para conseguir

tal o cual resultado (¹⁸⁴). Si aparecen, en cambio, distintos listados en los que, además de enumerar los aparatos y las técnicas, éstos son asociados a relaciones de contrarios: "Iglesia/mezquita, cierra los ojos oriente/abre los ojos occidente, agua/fuego, bajo la tierra/sobre la tierra, espacio/tiempo, tactilidad/insensibilidad" (¹⁸⁵). Estas series, que VDO llama "Técnicas dialécticas", parecen ser uno de los fundamentos expresivos de la utilización de los medios P.L.A.T. y están estrechamente relacionadas con sus últimas concepciones filosóficas y religiosas (véase III.2). Lógicamente, estas oposiciones radicales de conceptos, debían producir un fuerte impacto en su plasmación audiovisual. Pueba de ello, es la denominación utilizada para referirse a los resultados de las experiencias P.L.A.T.: "técnicas de incisión conmocional". El efecto pretendido no parece otro que el de remitir a la unidad, al todo, a la visión del mundo como un conjunto de dualismos.

En definitiva, P.L.A.T. era un espacio de búsqueda, la estación final donde VDO arribó con el bagaje de todas sus técnicas y con el material rescatado del largo peregrinar por diversos laboratorios y estudios. Con estos utensilios, VDO se dedicó, ante todo, a dar forma y expresión a su ideario creativo y existencial; dos caras de una misma moneda que, en esta última

¹⁸⁴ Actualmente, se conservan pruebas de los resultados obtenidos con la truca, registradas en película de Super 8.

¹⁸⁵ **Medios P.L.A.T.**, documento inédito, Madrid, s/f., pg. 2.

etapa de su vida, se presentan (si cabe) más indisociables que nunca.

II.4.6. Láser: Radio-grafía del interior

Por último, hay que hacer mención a una de las facetas del P.L.A.T. que menos se conocen: la utilización del láser. Como hemos visto, VDO contaba con un aparato de rayo láser entre los materiales incluidos en la truca. Se trata de uno de los primeros equipos que llegaron a España, a principios de los años 70, un modelo de escasa potencia que emitía un rayo de luz roja. Con este equipo, VDO realizó (al margen de su utilización como elemento de la truca) algunos experimentos de iluminación y estudió las aplicaciones especiales del láser en refracción y difracción (¹⁸⁶).

En cuanto a sus reflexiones sobre esta nueva forma de luz, tampoco se conocen muchos datos. Lo que si parece claro es que VDO vió en el láser unas posibilidades de aplicación muy cercanas a las de la teoría de la Visión Tactil. "El láser no retrata superficies y caras sino **la dinámica de la entraña**. Puede ser nuestra gran plástica para un lenguaje fondo" (¹⁸⁷). Es decir,

¹⁸⁶ De estas experiencias se conservan algunas pruebas fotográficas y un pequeño cortometraje **Variaciones sobre una granada**, rodado en Bi-standar, donde se aplica el rayo láser para iluminar un motivo de gran belleza plástica: la fruta granada.

¹⁸⁷ **Pequeña estrategia Enosa en África (Libia)**, documento inédito, Madrid, s/f, pg. 3.

más que un sistema de iluminación, VDO lo concibe como un medio de introspección, como una "radio-grafía" del interior" de los motivos (¹⁸⁸). Así, al utilizar una sólo frecuencia, el láser ofrece una iluminación más concreta que llega directamente a la esencia de las cosas. "La luz con que generalmente nos alumbramos es esmerilada, es de envolvimiento y alumbrándolo todo, en cierto modo, oculta. El rayo láser al reducirse a un punto, me ofrece una visión de las tensiones a que se encuentra sometida la sustancia" (¹⁸⁹). Esta peculiar interpretación de la capacidad del haz único del rayo láser para desvelar la "visión interior" y las relaciones de fuerza que sustentan la materia, será también aprovechada para establecer una interpretación panteísta del universo (véase III.2). "Si para el mundo el láser sirve para medir, a nosotros particularmente nos vale, ante todo, para intuir lo inmenso" (¹⁹⁰).

¹⁸⁸ En esencia, ésta es la misma interpretación que la holografía hace del láser: Utiliza su capacidad para definir la "sustancia" de los objetos. Una holografía es algo más que una fotografía tridimensional, es una visión que parece haber congelado no el instante, sino la "presencia material" del objeto.

¹⁸⁹ **T Láser**, documento inédito, Madrid, s/f., pg. 4.

¹⁹⁰ **¿Para qué nos sirve el láser a los españoles?**, documento inédito, Madrid, s/f., pg. 1.

II.5. SISTEMAS DE MICROPROYECCIÓN

I.5.1. Introducción

En este epígrafe abordamos una serie de propuestas, declaraciones de intenciones y desarrollos técnicos que forman parte de una de las constantes principales de la obra de VDO: su preocupación por dar una utilidad social a las herramientas audiovisuales, por extender no sólo su consumo, sino también su uso aplicado a la educación y la cultura, empleando procedimientos sencillos y accesibles a amplias capas de la población. Por tanto, el agrupamiento que hemos establecido de estas propuestas está motivado por dos criterios: uno técnico, pues en todos los aparatos diseñados o patentados que aquí recogemos subyace la idea de crear sistemas portátiles y económicos de proyección de imágenes, y otro de aplicación, ya que la finalidad que se da a todos estos ingenios es eminentemente didáctica y popular, como veremos a continuación.

Ni que decir tiene que buena parte de lo aquí expuesto, entra en relación directa con el epígrafe **Lo audiovisual como arma pedagógica**. Más allá de la relativa novedad que, desde el punto de vista del desarrollo técnico y la industria audiovisual, puedan tener los inventos y técnicas que comentaremos a continuación, lo sustancial es entender su finalidad como medios de difusión y utilización colectiva.

II.5.2. El aparato Grafo-Omar y Grafín

En un escrito fechado en 1931 (¹⁹¹) propone la utilización en las escuelas de imágenes proyectables que sustituyan a los materiales gráficos educativos convencionales (reproducciones en libros, láminas, mapas...). Se alude a un aparato denominado **Grafo-Omar** como instrumento de esta propuesta, aunque sin especificar sus características técnicas. Sin embargo, por el contexto puede deducirse que se trata de un sistema de microfilmación para su posterior proyección en forma de noticiario, que se compondría de "...actualidades españolas, esquemas pedagógicos sociales y esquemas económicos" (¹⁹²). Sin duda, lo más interesante de esta propuesta es el papel que asigna a los medios audiovisuales dentro de la pedagogía, algo que algún tiempo más tarde pondría en práctica gracias a su trabajo en el Patronato de las Misiones Pedagógicas (véase III.1.2).

En otro escrito denominado **El Audio-visual-hispánico**, fechado bastante más tarde, en 1955, se vuelve a mencionar el denominado **Grafo-Omar** como un aparato de proyección de imágenes fijas con una colección de diapositivas estampadas en diez discos de celuloide (conteniendo 300 imágenes), cada uno con siete

¹⁹¹ **Proposición**, 2 pgs., Nov. 1931, recogido en **Val del Omar sin fin**, edición a cargo de Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, Dip. Provincial de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992, pgs. 55-56.

¹⁹² Op. cit., pg. 2

renglones concéntricos. Según el propio VDO este ingenio, un "Microfilm escolar español", fue presentado en Octubre de 1931 al I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (¹⁹³). En el mismo escrito se describe un modelo posterior, superación del ya mencionado, el llamado **Audio-visual-hispánico** que consiste en un "aparato disparador de diapositivas (200)... para ser emitidas con unos ritmos prefijados en la propia cinta magnética que los explica" (¹⁹⁴). Se trata, en definitiva, de lo que hoy conocemos como programas audiovisuales o "diaporamas", realizados con proyectores de diapositivas y un programa preestablecido sobre cinta magnética u ordenador, de uso generalizado en publicidad y en comunicación institucional.

Independientemente de la novedad técnica de la propuesta de

¹⁹³ No hay referencias sobre la acogida que dicho invento tuvo en el mencionado Congreso. Por otro lado, los resultados del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en el que Val del Omar formó parte del comité organizador, no parece que fueran especialmente relevantes, según criticaba ya durante sus preparativos Juan Piqueras. En cualquier caso, no era el ámbito más apropiado para apreciar una propuesta como la presentada por Val del Omar.

Sobre los preparativos y resultados del Congreso puede consultarse el estudio de Román Gubern, **El cine sonoro en la República 1929-1936**, (Ed. Lumen, Barcelona, 1977), en el capítulo dedicado al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, pgs. 45 a 58.

La referencia de Juan Piqueras al Congreso, junto con el manifiesto preparatorio del mismo en el que figura Val del Omar como vocal, puede encontrarse en Juan Manuel Llopis, **Juan Piqueras: el Delluc español**, vol. 2, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, pgs. 27-29.

¹⁹⁴ **EL audio-visual-hispánico**, documento inédito de tres páginas, Madrid, 1951, pg. 2.

VDO, lo más destacado de ella es el campo en el que propone su aplicación: las salas de cine. La finalidad de estos audiovisuales sería facilitar un tipo de noticiarios económicos y sencillos de hacer, a través del sistema de proyección de diapositivas disparadas por impulsos que envía una cinta magnética (¹⁹⁵). También se proponía su utilidad en escuelas, centros de cultura, institutos...

Los dos aparatos descritos, de los que no se conserva patente ni descripción técnica precisa, el **Grafomar** y el **Audio-visual hispánico**, aparecen de nuevo mencionados en un escrito (¹⁹⁶), de fecha 2/11/54, dirigido al Ministerio de Educación Nacional. En él, se proponen para su uso escolar, junto con una nueva aportación, el modelo **Grafín**. Este aparato constituye la síntesis y actualización de los prototipos anteriores. Según lo descrito, se trataba de un proyector de todo tipo de soportes (diapositivas, placas, transparencias...) que partía de una compresión de la imagen proyectada para ahorrar materiales.

Un texto del año siguiente (¹⁹⁷), ahonda en las cualidades

¹⁹⁵ Este sistema de transmisión de órdenes por impulsos magnéticos ya fue ideado por VDO en 1948 según consta en la patente **Procedimiento de controles que las películas pueden establecer con su desfile y aparato de autocontrol para su desfile uniforme**, op. cit.

¹⁹⁶ "Oferta de proyectores de vistas fijas", documento presentado al Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 2/11/54, 2 pgs.

¹⁹⁷ **Grafín**, documento inédito, Madrid, 1955, 5 pgs.

de este prototipo denominado **Grafín** "...orientado a servir de molécula cinematográfica para la inmensa mayoría de las escuelas" (¹⁹⁸). La novedad, frente a las características de los prototipos anteriores, está en su soporte: una placa de 9x13 cm. que permite hasta 96 diapositivas de un centímetro cuadrado (frente a la unidad estándar de 24x36 mm.). El reducido tamaño de las imágenes no lo es tanto si pensamos en su destino y en el área y la superficie de proyección de otros formatos.

Hoy, el Cinemascopio proyecta pantallas de 20 mts. con un área de emulsión que es sólo triple de la que yo he determinado para cubrir un cuadro de metro y medio. El cine de 8 mm. tiene un área de emulsión práctica que es la quinta parte de la que yo utilizo o sea, que el formato elegido para el Grafín es 5 veces mayor que el del cine de 8 mm. y 1/3 del empleado para el cinemascopio (¹⁹⁹).

La ventaja de la placa o tarjeta frente a otros sistemas que utilizan tiras o diapositivas sueltas, es su resistencia a las deformaciones y la posibilidad de ejecutar el programa con un único elemento proyectable. También se hace mención al necesario equilibrio que debe guardarse entre la potencia de la lámpara y la resistencia al calor de la placa (recubierta con cristales anticalóricos). El resultado es una superficie de proyección que

¹⁹⁸ Op. cit., pg. 1.

¹⁹⁹ Ibídem, pg. 2.

puede llegar hasta los 3x3 metros. El formato resultante sería, por tanto, cuadrado (una variación respecto a los formatos convencionales sobre la que VDO no repara).

Por último, hay un apartado dedicado a las utilidades que tendría el sistema en el ámbito escolar, pedagógico e institucional: la formación de una fototeca y la producción de materiales por parte de los propios usuarios. El aparato se entregaría a los centros educativos junto con una colección de diez tarjetas (con un total de 960 imágenes). Los fondos se incrementarían precisamente a través de concursos y convocatorias de "Ediciones Grafín" entre los distintos usuarios. La utilización del proyector Grafín pasaría, por tanto, por la divulgación institucional de sus posibilidades formativas y por la participación activa de los destinatarios.

En definitiva, una nueva formulación de las constantes que conformaban todas las propuestas que VDO realizó sobre sistemas de proyección de imágenes fijas: bajo coste, dimensiones reducidas, gran facilidad de manejo y asimilación de las fórmulas de exhibición cinematográfica con fines didácticos.

II.5.3. Del sistema Índice al Micro-carrousel

Todos estos planteamientos quedarán expresados con un lenguaje más técnico en la patente de invención denominada

Sistema Índice de Imágenes Luminosas (²⁰⁰) de 1955. Un sistema que propone, al igual que los anteriores, reducir el tamaño de la imagen con respecto al estándar de 35 mm. para diapositivas. La razón es que el formato 35 mm. tiene un área de imagen excesiva para los fines que se pretenden con este aparato. A saber, las aplicaciones educativas y culturales anteriormente comentadas.

Mecánicamente, el sistema se compone de un chasis único y plano en el cuál se disponen las imágenes según la forma que se quiera. Este chasis se coloca sobre una base-soporte a la que también va unido, con un mecanismo de corredera, el sistema óptico-luminoso. Estos tres elementos constituyen este sencillo aparato cuyo principio de funcionamiento es igualmente simple: "...la exploración de los distintos fotogramas dispuestos en el chasis se realiza normalmente desplazando lateralmente el chasis y por otra, moviendo verticalmente el sistema óptico-luminoso" (²⁰¹). Por lo tanto, de la conjunción de movimientos de ambos dispositivos se obtiene tanto el desfile de imágenes, como la regulación del foco y de la intensidad luminosa. La aparente falta de concreción de la patente debe interpretarse como un signo de las posibilidades de combinación y construcción que permite el sistema. Antes que nada, y en línea con las

²⁰⁰ **Sistema Índice de imágenes luminosas** (sin número de registro en la Propiedad Industrial), Madrid, 28/V/1955, 11 pgs.

²⁰¹ Op.cit., pg. 3.

propuestas que describimos anteriormente, se trata de impulsar un procedimiento que permita combinar todo tipo de imágenes y soportes con un mecanismo sencillo y accesible.

Años después, en 1964, presentaría una nueva patente denominada **Sistemas de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles** (²⁰²) donde, bajo los mismos principios, ya se añaden datos técnicos precisos incluyendo un esquema gráfico explícito. En este caso, el sistema se define como un proyector "de bolsillo" (de dimensiones realmente reducidas: 8x6x2 cm.) que puede:

...servir como simple linterna de mano, emisora de luz blanca, verde o roja a voluntad o en poder proyectar imágenes y enfocarlas a distancias comprendidas entre 10 cm. y 3 m. Estas imágenes pueden alcanzar, según la distancia desde la que se proyecten, desde el tamaño de una tarjeta postal hasta un metro cuadrado (²⁰³).

El desfile de las imágenes se realiza manualmente sobre un carrete (4) que pasa de un lado a otro del aparato. Dos pilas van alojadas en su interior en los laterales (7), mientras que la lámpara (1) y el juego de lentes (2 y 3) quedan en el centro. A su vez, una pequeña lámina (6) con tres colores (blanco, verde y rojo) hace las veces de filtro (véase fig. I). El inconveniente

²⁰² **Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles**, 8 pgs., 20/IV/1964.

²⁰³ Op. cit., pg. 4

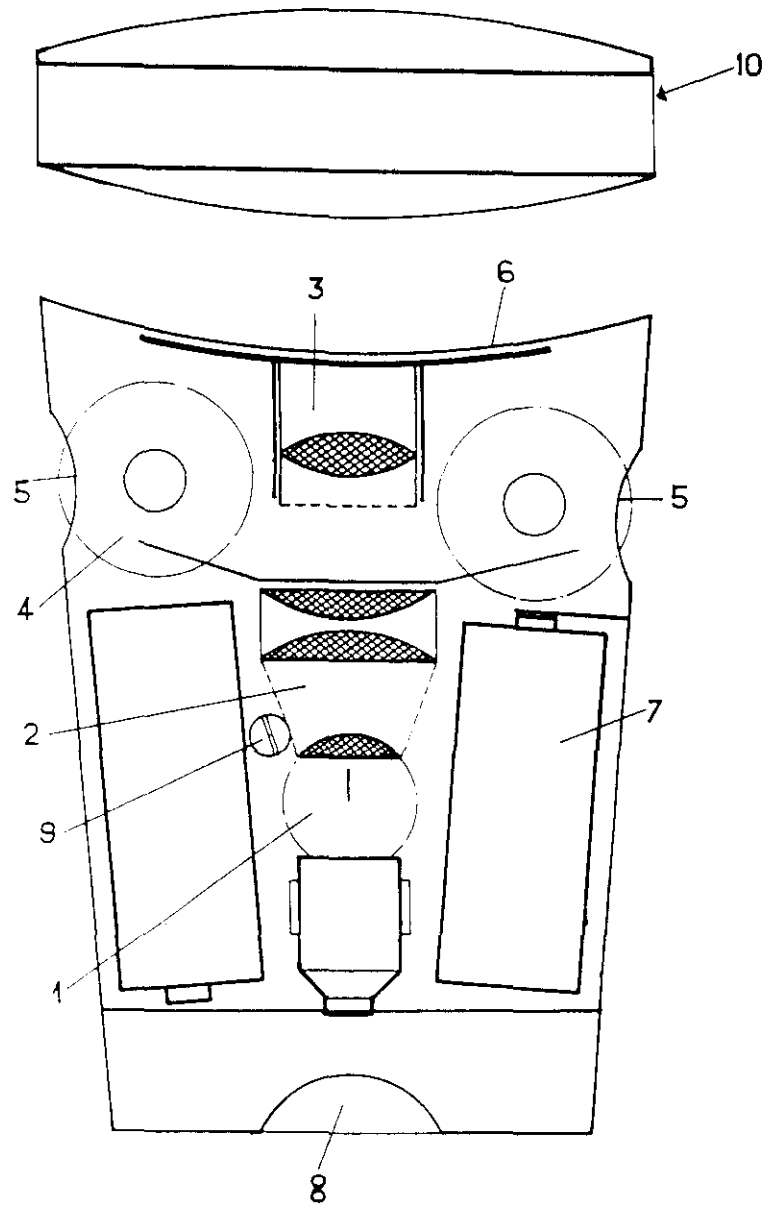


Fig. I: Esquema del sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles.

de este tipo de ingenios suele ser su baja luminosidad (de lo contrario la lámpara alojada en su interior acabaría quemando el chasis) y la imprecisión en el sistema óptico-lumínico. Se obtienen así, imágenes con poca definición y nitidez y apreciables distorsiones ópticas. Estos aspectos son los que VDO cree haber solucionado con su patente:

Por primera vez en aparatos proyectores de este tipo, se conjugan tres lentes y un sistema puntual mínimo, que beneficia en extremo el rendimiento lumínico y facilita la corrección cromática y astigmática del objetivo de gran luminosidad, conseguido con una sola lentilla (²⁰⁴).

Independientemente del resultado práctico del invento (que desconocemos pero suponemos que a estas alturas VDO, por lo explicado anteriormente, tendría suficientemente madurado), lo cierto es que el autor se ocupó de estos aspectos en una patente específica (²⁰⁵). Se trata de un dispositivo (un porta-mini-lámparas) para alojar las lámparas en estos sistemas de microproyección, que garantizaría la alineación y la concentración en el mecanismo óptico-lumínico y en el espejo o lentejuela que va instalado junto a dicho mecanismo.

Sin entrar en más detalles técnicos, parece claro el

²⁰⁴ Op. cit., pg. 3.

²⁰⁵ **Nuevo y original porta-mimi-lámparas que permite el desplazamiento esférico en las mismas**, Patente de invención sin nº registro, s/f., 4 pgs.

parecido de este aparato con los objetos para consumo turístico, tipo visores con colecciones de estampas típicas, que aún pueden verse en muchas tiendas de "souvenirs". La diferencia principal es que el invento de VDO permitía proyectar la imagen sobre una superficie, mientras que los visores las contienen en su interior. Siguiendo con la analogía, no hay que olvidar que en este mismo texto de la patente, VDO menciona la posibilidad de construir el chasis del proyector con forma de motivos sugeridores "...de recuerdos españoles, tales como castañuelas guitarras, botellas" ⁽²⁰⁶⁾. Esta posibilidad, finalmente quedaría concretada en la construcción del denominado **Mini-carrousel España**, también llamado **La Castañuela**, donde aprovechando el formato de imagen Super-8 se presentaba un miniproyector de diapositivas con forma de castañuela. Como comenta VDO en un texto manuscrito de 1968 "La castañuela negra con un lazo rojo constituye la mejor divisa imaginable, signo de las vacaciones en España". Es decir, VDO había conseguido introducir, bajo la forma de un objeto genuinamente "kitsch", un aparato de proyección orientado al mismo fin: convertirse en un recuerdo de España. A un objeto artesanal, devaluado para el consumo que le arrebató su función musical original, se le "injerta" un dispositivo tecnológico y una utilidad mecánica. La operación, por lo inverosímil, acaba siendo más coherente que los

²⁰⁶ **Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles**, Op. cit., pg. 5.

convencionales televisores de plástico donde se visionan tiras de minidiapositivas turísticas.

Por otro lado, se avanzaba en la miniaturización del aparato y en la facilidad de su manejo: su tamaño ("cabe en la palma de la mano") y la imagen proyectada (desde 6x9 cm. hasta 40x50 cm.) eran algo inferiores al modelo anterior.

La historia de este ingenio tuvo, a la postre, un desarrollo comercial. La patente fue vendida en 1979 a Luis Elguer, quien se encargó de su fabricación a escala industrial para el mercado turístico. A este respecto, no deja de ser paradójico que tras sucesivas tentativas, desarrolladas desde los años 30, para promover el uso de sistemas de proyección de pequeño formato, finalmente se fabricara uno con fines un tanto alejados del espíritu inicial que sirvió de base. La transformación del microproyector, largo tiempo propuesto a instituciones e industria, en objeto de consumo turístico, distaba mucho de las pretensiones didácticas con las que se concibió.

Un documento de 1977 ⁽²⁰⁷⁾ demuestra hasta qué punto VDO quiso dar una orientación más cultural y abierta a esta última formulación de su invento. En él, se contemplaba la posibilidad de crear una fundación con los beneficios de la explotación comercial de la patente, para promover la investigación de técnicas y sistemas audiovisuales. Incluso se planteaba la

²⁰⁷ Proyecto de fabricación y venta equipos audiovisuales y de creación de una fundación que promocióne nuevos desarrollos, documento inédito, Madrid, 28/V/1977, 16 pgs.

combinación con otras técnicas suyas experimentadas en esa misma época: añadir al proyector un accesorio "ciclotáctil" que permitiría variar sus características ópticas e introducir un elemento cinético para "rotar" las imágenes.

Lamentablemente, el proyecto sólo se quedó en eso y con él, se cerraron las propuestas de VDO en este campo.

CAPÍTULO III: LA TEORÍA DESDE EL DISCURSO POÉTICO

III.1. LO AUDIOVISUAL COMO ARMA PEDAGÓGICA

III.1.1. **Introducción**

Una de las constantes de la obra de VDO, a la que nos hemos referido en diversos aspectos del capítulo anterior dedicado a las técnicas, es la preocupación por la aplicación de los medios audiovisuales en el campo de la educación. A lo largo de su trayectoria, esta dimensión pedagógica estuvo presente, de forma más o menos explícita, como una de las vías de justificación y de utilización de sus experiencias.

Esta sensibilidad se plasmaría en su labor como responsable de la sección audiovisual del Patronato de las Misiones Pedagógicas durante la II República. Sin embargo, hay una serie de documentos anteriores en los que se muestra el interés por explorar las posibilidades técnicas y expresivas del cine al servicio de la pedagogía. Además, dentro de sus aportaciones técnicas posteriores ya hemos señalado la orientación que en un principio tendrán los sistemas de microproyección y los usos que permite la Óptica Biónica o la modificación del Adiscopio.

Pero además de esta inquietud, que demuestra hasta qué punto el impulso regeneracionista de Las Misiones impregnó toda la obra de VDO, hay otra componente que debe inscribirse en este mismo afán. Se trata del compromiso que toda iniciativa artística o técnica debe establecer con el espectador. Compromiso que VDO entiende más como una voluntad de hablar al espectador con su

propio lenguaje que como un propósito de hacer "arte comprometido". Es decir, VDO quiere dirigirse al instinto, no a la conciencia, pero siempre con medios legítimos y para establecer una auténtica vinculación con el espectador "...tenemos que hablar al instinto en su propio lenguaje... hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho" (¹). Su obra, por tanto, no tiene un contenido social, ni un mensaje reivindicativo. A cambio, se propone indagar en los mecanismos (forma y expresión) que, simultáneamente, hacen reaccionar al espectador y lo conmocionan.

Abundando en esta idea y como punto final de la misma, aparecerán la Diafonía y la Visión Tactil. También hay que recordar, como reflejos indirectos de este propósito general, las iniciativas para impulsar la "reacción" del espectador ante la invasión televisiva (véase III.2) y la propuesta de una Corporación del Fonema Hispánico encaminada a devolver a la palabra su valor cultural y a recobrar para el idioma castellano, su papel de puente entre la comunidad hispanoparlante ante la invasión de otras culturas.

Estas últimas consideraciones van más allá del limitado cauce pedagógico, pero constituyen, sin duda, su más profunda expresión y estarán siempre presentes como obligado norte de su obra técnica y artística. Todo ello compone un mosaico de

¹ **Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema**, Madrid, 1935, pg. 1. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 73).

intenciones y propuestas que intentaremos sistematizar a continuación.

III.1.2. Iniciativas y experiencias: Del Microfilm Escolar a las Misiones Pedagógicas

El interés de VDO por llevar los medios audiovisuales a la escuela y convertirlos en una herramienta de aprendizaje es muy temprano. La primera iniciativa que VDO tomará en este campo será la realización del prototipo Grafo-Omar o "microfilm escolar español" que, como ya hemos señalado (véase II.5.2), fue presentado en Octubre de 1931 en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Precisamente, en la declaración fundacional del comité organizador se recogía un punto específico dedicado al cine educativo: "Creación de Comités en España y América encargados de fomentar y exhibir el Cinema cultural y educativo que se juzgue necesario para la defensa de nuestros intereses" (2). Esta pretensión era lógica, dado que el Congreso nació con la finalidad de defender la cultura y la industria cinematográficas hispanoamericanas frente a la ya hegemónica producción estadounidense.

Por otro lado, el mencionado aparato de proyección de imágenes fijas sería el embrión de distintos ingenios que,

² Este manifiesto preparatorio del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en el que figura Val del Omar como vocal, puede encontrarse en Juan Manuel Llopis, **Juan Piqueras: el Delluc español**, vol. 2, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, pgs. 27-29.

durante los siguientes años, se materializarían en varios prototipos y patentes tendentes a un mismo propósito: ser un instrumento fundamental de la educación en las escuelas (véase II.5).

Al año siguiente, 1932, VDO pronuncia una conferencia ante un auditorio de maestros ⁽³⁾. En su disertación reniega de la educación tradicional que anula la espontaneidad, la sensibilidad, el instinto del niño.

La pregunta que entonces plantea es: "¿Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora?" ⁽⁴⁾. Para VDO la respuesta es afirmativa y se basa en poner al niño en contacto con el mundo, sin esquemas, sin apriorismos, sin reducir la experiencia a un simple aprendizaje mecánico. En esa tarea el cinema es el medio "anti-intelectual" que puede sustituir al libro y al maestro, para despertar los sentidos y los instintos del sujeto.

En las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los

³ No hay datos de dónde y en qué fecha exacta se dictó dicha conferencia pero sí se conserva el texto íntegro que, para el hilo de nuestras reflexiones, es lo importante. **Sentimiento de la pedagogía kinestésica**, Madrid, Junio de 1932, 10 pg. El texto aparece reproducido en el libro **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 57-60.

⁴ Op. cit., pg. 5.

rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cuál el instinto se reconoce (⁵).

En definitiva, VDO llama la atención sobre la conexión que el cinematógrafo establece con los mecanismos inconscientes de la mente y ve en ello una fórmula idónea para romper el rígido esquema del educación tradicional y para cultivar la sensibilidad innata de todos los espectadores.

También es significativa la propuesta que hace ese mismo año, trabajando como auxiliar de archivero en la Biblioteca Nacional, para crear una "Foto-fono-cine-teca Nacional" (⁶). En este texto se manifiesta una preocupación por constituir con estos materiales, no sólo un archivo sino también un ente cultural vivo, que preserve y divulgue toda la actividad en estos sectores culturales realizada en España. Otro punto destacable, en línea con los aspectos que analizamos, es la posibilidad de enriquecer (aplicando un criterio antropológico) esa "mediateca" con documentos (sonoros, fotográficos) generados por la propia institución: "El archivo de los discursos históricos, de las emisiones poéticas, de los dialectos, de los idiomas, debe ser una preocupación de este departamento, el cuál podrá tomarlo de

⁵ Op. cit., pg. 9.

⁶ **Foto-fono-cine-teca Nacional**, documento, Madrid, 1932. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 61-64.

copias o directamente" (7).

Dos años después, en 1934, pronuncia una conferencia radiada (8), coincidiendo con su actividad dentro del Patronato de las Misiones Pedagógicas, dedicada específicamente al cine educativo. En esta ocasión, critica el uso convencional que se hace del entonces incipiente cine educativo (9) e insiste en los valores de un cine puro, "poético" que "...arrumbe las viejas formas, prescindida de los símbolos, no aniquile un sentido cinematográfico por los verbos, sienta la poesía motriz de los procesos y sepa coger el cabo de la imagen motora que es la energía animadora de todo el film" (10). Por último, hay una alusión a la experiencia de las Misiones Pedagógicas, donde el cinematógrafo es llevado a los lugares más recónditos del país como un instrumento más de la "cultura a domicilio" que puso en práctica esta institución.

⁷ Op. cit., pg. 63 de **Val del Omar sin fin.**

⁸ La conferencia fue emitida por Unión Radio (nombre inicial de Radio Madrid) dentro del ciclo "Charlas sobre Cinema Educativo" y fue presentada, según consta en el documento original, por el crítico Luis Gómez Mesa. Documento original sin título, Madrid, 1934, 5 pgs.

⁹ Recordemos que la aparición en 1923 de los formatos de 9'5 mm., llamado también Pathé Baby, y 16 mm. de Kodak permitieron, además del desarrollo del cine amateur, la consolidación del cine educativo.

¹⁰ Op. cit., pg.3.

Otro breve documento del mismo año (¹¹) vuelve a subrayar los esfuerzos de VDO para hacer del cinematógrafo un instrumento educativo. En este caso, se trata de un informe en el que plantea la necesidad de darle un uso efectivo al material cinematográfico (proyectores y películas educativas) existente en las dependencias oficiales. La idea es realizar un "circuito de cine escolar" que el autor se compromete a poner en marcha (incluso adelantando el dinero de su bolsillo).

También durante estos años, concretamente de 1932 a 1936, VDO se vincula a las actividades del Patronato de las Misiones Pedagógicas, institución que creó Manuel Bartolomé de Cossío para difundir la cultura y la educación en los pueblos (¹²). Esta experiencia sería trascendental para el sentido y la orientación de la obra posterior de VDO. Su paso por las Misiones dejó en él una huella que nunca se cansó de reconocer: "...llegando a los rincones más apartados de España y conviviendo cuatro años con las criaturas más humildes. Ellas fueron las que me misionaron

¹¹ **Utilización del material cinematográfico del Almacén en el Primer Circuito de Cine Escolar**, documento, Madrid, 27/XII/1934, 1 pg. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 72).

¹² Sobre el papel que esta institución de la República jugó en la renovación de los métodos de enseñanza y en la divulgación de la cultura en la atrasada España rural puede consultarse el interesante estudio **Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular** de Eugenio Otero Urtaza, Ediciós do Castro, A Coruña, 1982. Igualmente pueden consultarse las Memorias del propio Patronato de Misiones Pedagógicas de los años 1931-33 y 1934, S. Aguirre impresor, Madrid, 1934 y 1935 respectivamente.

y emotivamente me convirtieron a lo que soy" (¹³).

Aquí VDO se encargó de la sección audiovisual, realizando fotografías y documentales y proyectando películas en los pueblos que recorrían las Misiones. Para muchos campesinos ese será su primer contacto con la cultura de la ciudad: la primera vez que vean un cuadro famoso (los "misioneros" llevaban reproducciones) (¹⁴) o asistan a una proyección cinematográfica. A VDO le fascinará sus reacciones, que captará con la cámara en cientos de fotografías (¹⁵).

III.1.3. Medios para "coaccionar" y "aprojimar"

Como hemos dicho, las imágenes captadas y el trabajo realizado en las Misiones Pedagógicas se convertirán, años más

¹³ Carta al Ministro de Cultura, Pío Cabanillas, op. cit., pg. 1.

¹⁴ A título de curiosidad, puede comprobarse la originalidad con que fue montado dicho servicio en el siguiente párrafo del mencionado libro de Otero Urtaza:

La inauguración del Museo circulante de pintura, se realiza en el Barco de Ávila el domingo 16 de Octubre de 1932. Se componía de cuadros de una gran calidad y fidelidad, avalada por los pinceles de Ramón Gaya, Juan Bonafé y Eduardo Vicente que pintaron la casi totalidad de las reproducciones. La colección... presentaba una panorámica de la pintura española desde Berruete hasta Goya.

Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular, op. cit., pgs. 53-54.

¹⁵ Parte de este material gráfico puede apreciarse en las mencionadas Memorias del Patronato de Misiones Pedagógicas.

tarde, en una referencia obligada para desarrollar sus ideas sobre el espectáculo y, más concretamente, en la orientación que guíe su teoría del sonido diafónico (véase II.1.4.2). Comentando tiempo después una de sus fotografías hecha en las Misiones Pedagógicas dirá:

En el aire que rodea a este grupo está cristalizando una conciencia colectiva. La estimulan el espectáculo que están viendo más otras sensaciones en la sombra: respiraciones contenidas, inconscientes codazos de expansión vital, ruidos de gargantas que 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, ascienden a la superficie, a ese aire que los contagia y unifica, sus más puros sentimientos. Y esta conciencia colectiva **coacciona** al individuo **noblemente** ⁽¹⁶⁾.

Esa sensación colectiva (descrita como el valor de experiencia única), que se produce y contagia en el contacto con el espectáculo, es la que VDO quiere reproducir. Y es que la finalidad de esa "coacción" no es otra que la de sumergir al espectador en esa ceremonia "electrizante" de emoción compartida que es el espectáculo cinematográfico. "Si el hombre abandona sus zapatillas y se desplaza, es para gozar la congregación con sus semejantes, para vivir en concentración de espectadores, sentirse

¹⁶ **Vivencia del apoyo mutuo** en Espectáculo nº 133, Madrid, Marzo 1959, pg. 24.

participando en la cópula conmocional aproximante" (17). La fórmula para lograrlo no es otra que recuperar la fuerza de esa primera imagen que conmocionaba al espectador virgen de la Misiones. "Para él, nunca habrá una prueba mejor de semejante certidumbre que las imágenes de esos campesinos...capaces de reflejar, sin inhibiciones de ningún tipo, una emoción transcendental" (18). Precisamente, sobre esta experiencia, la Diafonía se propuso dar un paso más allá: crear un "resorte del ambiente contagioso de la audición".

Pero también hay que considerar la cara negativa de la cuestión: existe un gran peligro si esa "coacción" no la ejercen "poetas" movidos por un "arrebato amor al prójimo". En la raíz de todo este planteamiento está una concepción humanística, si acaso religiosa, que antepone a la libertad creadora del artista, la preocupación por el semejante, que sitúa el punto de arranque de la inspiración en la inquietud del espectador.

Debemos considerarle como nuestra esperanza. Es el lugar donde nos vamos a sembrar nosotros. Es la tierra propicia a nuestra simiente. La criatura que frente a la pantalla nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro... Y nosotros,

¹⁷ **La cultura del cassette** dentro del Ciclo de Conferencias "Inventemos nosotros" en Club Pueblo, Madrid, 25 Noviembre 1970, pg. 19.

¹⁸ Erice, Víctor, **El llanto de las máquinas**, artículo en AA.VV., **Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995, pg. 109.

conductores de sus presentimientos, debemos respetar la libertad. Nuestra técnica fundamental debe residir en esto: respetar la libertad de creencias y de sueños de los hombres (¹⁹).

Este compromiso, expresado en 1956, se convertirá en honda preocupación, como hemos visto (II.4.3), en la conferencia que presenta en 1962 en el XIV Congreso de la Técnica Cinematográfica. "Desgraciadamente, la tecnología de nuestro tiempo padece dos grandes pecados: la falta de una ética en la dinámica que la impulsa y la sobra de medios ya babélicos e interferentes" (²⁰). Para VDO, a medida que aumentan las posibilidades técnicas, la coacción negativa sobre el espectador es mayor. El progreso técnico parece conducirnos, de este modo, a espectáculos donde todo está calculado, dirigido y no cabe respuesta ni "reacción".

Estos fundamentos guiaron las investigaciones desarrolladas por VDO durante los años 40 y 50. Sin embargo, las aplicaciones pedagógicas permanecerán latentes en ese período. Se mantendrán, eso sí, las investigaciones paralelas que desde los años 30 realiza sobre la utilización de los sistemas de microproyección con fines educativos (actividad a la que dedicará varios escritos

¹⁹ **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, conferencia, op. cit., pg.4.

²⁰ **Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psicofisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore**, op. cit., pg. 67.

y patentes, principalmente en los años 50) (véase II.5). Pero será a finales de los años 60 y en la década de los 70, cuando estas cuestiones vuelvan a situarse en primera línea de sus trabajos. A ello contribuirá su colaboración con la empresa ENOSA (véase II.4.3 y II.4.4.2).

III.1.4. Instrumentos para la apreciación del "Patrimonio Artístico"

Efectivamente, la relación con ENOSA dará pie al desarrollo de un gran número de experiencias en torno al Adiscopio y al Enoscopio (²¹), y servirá para que VDO retome sus reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas del audiovisual. En esta ocasión, el cinematógrafo quedará en un segundo plano ante las posibilidades que VDO descubre en estos medios. Sin embargo, retomará la disquisición sobre el potencial con el que cuenta el hombre antes de acceder a la educación: "Desde el día de su nacimiento el niño es cámara cinematográfica y aparato magnetofónico y se va quedando con imágenes y sonidos de perdurable incisión" (²²). Los engranajes de la civilización se encargarán después de limar y achatar todo este bagaje conformado

²¹ En el documento **Relación de temas y trabajos mentales o materiales realizados desde Abril de 1971 a Septiembre de 1973 por D. José Val del Omar**, op. cit., se llegan a consignar hasta 49 técnicas o procedimientos como producto de la colaboración con ENOSA.

²² **ENOSA, el niño y los instrumentos educativos para experimentar en directo**, documento, inédito, s/f., pg. 2.

por el instinto. Pero frente a estos condicionamientos, el niño y el joven se rebelan: "La vida es hoy para el joven el espectáculo de la creación incesante, donde de cautivado espectador se autotransforma en protagonista" (23). Partiendo de esta constatación, propone dirigirse al joven en su propio lenguaje, estimulando su inquietud, su natural curiosidad. Esta iniciativa se convertirá en una apelación a ENOSA para que disponga sus medios al servicio de esta causa: "ENOSA debe facilitarle el experimentar directamente creando y fabricando los "medios" para provocar fenómenos" (24). Se trata de poner los medios técnicos (los mismos que VDO estaba desarrollando de forma experimental), la tecnología a disposición de los jóvenes para que se adentren en ella guiados por su instinto. El fin último sería que estos mismos usuarios confeccionaran los programas, los contenidos destinados a los aparatos de ENOSA

ENOSA ...debe ofrecer el Adiscopio con accesorios de cámara para la experimentación por las mentes juveniles y que sean éstas, mediante concursos y distinciones, las sugeridoras del material de paso a editar...en su central de publicaciones (25).

"Democratización" de la tecnología en definitiva, para que

²³ Op. cit., pg. 6.

²⁴ Ibídem, pg. 10

²⁵ Ibídem, pg. 16.

ésta pueda tener un desarrollo cultural, lejos de los hábitos mimetizantes del espectador masivo.

En línea con todo ello, también propondrá un **exploratorium** donde se ofrecería el material didáctico producido por ENOSA para que los niños exploren, operen y accionen (²⁶).

La otra iniciativa, nacida también de esta etapa en ENOSA, será la utilización de la Óptica Biónica y del Adiscopio como herramientas para la apreciación del arte. Por medio de la primera se alcanza una "plena contemplación de los valores pictóricos" superando la "visión directa de los cuadros". No es necesario insistir en el relieve especial que la sencilla técnica biónica procura a las imágenes estáticas. En este ocasión, la idea era promover su uso como una nueva forma de relación con la pintura. Idéntico propósito al pretendido con el Tetraproyector Adiscopio para la visión de la escultura. Aquí se aprovechará las posibilidades "estereoscópicas" de sus cuatro objetivos y el factor dinámico que introduce el motor reductor:

Una superación de la iluminación de las esculturas y en general de los volúmenes, por el empleo de cuatro ejes lumínicos, valiéndonos del Tetraproyector de efectos programados que permite a las esculturas mantener su éxtasis, destacando sus

²⁶ Propuesta que hoy resulta de plena actualidad si pensamos en los diseños más avanzados de museos, parques temáticos y ferias tecnológicas, donde el factor interactivo es pieza indispensable.

caracteres inamovibles en la fluencia temporal (²⁷).

Del contenido de la cita puede extraerse una sugerencia sorprendente: la escultura en el tiempo. Potenciar la impresión de volumen, "modelar las piezas" con el recorrido de los distintos objetivos en rotación. Una sensación de relieve que se basa en el criterio general de esta técnica, pero en este caso, encuentra un medio idóneo para su aplicación.

Finalizada la etapa de ENOSA, VDO se volcaría en experimentar con todos estos medios y sus ramificaciones. Las derivaciones de estas últimas experiencias no pudieron plasmarse en el terreno pedagógico.

²⁷ Patrimonio Artístico, documento inédito, Madrid, s/f., pg. 4.

III.2. SOBRE LA TELEVISIÓN

III.2.1. Diafonía: el "canal de la reacción pública"

La relación de VDO y de su obra con el medio televisivo fue intensa y duradera. Antes de que comenzara la emisión regular de programas en la televisión española, en Octubre de 1956, VDO habló ya de sus peligros y planteó la necesidad de contrarrestar la pasividad que produce en el espectador. El instrumento de esta primera consideración de la TV será precisamente la Diafonía. Ya hemos abundado en esta noción en el apartado dedicado a dicha técnica (véase II.1.4.5), pero tal vez convenga insistir en esa preocupación por establecer otra vía de interpelación al espectador, a través de un segundo canal (²⁸), que cree un "contrapunto" a la emisión televisiva:

Este sistema trata de hacer que el espectador abandone su actitud pasiva cuando, sentado como si estuviera en un tobogán, asiste al desfile de imágenes que inunda su mente. Existe la necesidad de hallar el contrapunto o campo de contraste del espectáculo que trata de deslumbrarnos... Debemos crear el espectáculo diafónico del encuentro del espectador con el motivo del espectáculo (²⁹).

²⁸ Entiéndase, en este caso, en el doble sentido de la palabra: canal sonoro y canal de emisión televisiva.

²⁹ **Diafonía y razones de su existencia en televisión**, op. cit., pg. 74.

Obsérvese que esta operación no pretende anular la capacidad espectacular del medio sino evitar sus "efectos hipnóticos", equilibrar su poderoso impacto sobre la audiencia con mecanismos que permitan una actitud más consciente hacia lo contemplado. Pasaríamos así, de la conexión con el medio al "encuentro" ⁽³⁰⁾.

VDO tampoco olvida la utilidad que puede tener esta iniciativa como respuesta al dirigismo informativo que impone la TV: "La manipulación informativa debe autocontrolarse, permitiendo que el segundo canal sea utilizado como instrumento de una POSIBLE PARTICIPACIÓN POPULAR" ⁽³¹⁾. Esta inquietud, plasmada en la aplicación televisiva de la Diafonía, enlazará más tarde con una fórmula peculiar de visionado de la televisión: el llamado "teleclub".

III.2. Los teleclubs y las "técnicas de aproximación"

Partiendo de esas asociaciones, los teleclubs, que proliferan en la España de los años 60 para suplir la carencia y el elevado coste de los televisores, VDO propone nuevas consideraciones sobre las relaciones del medio con la audiencia.

El Teleclub de cara a 1970 no puede conformarse en congregación local. La TV hay que concebirla en

³⁰ Este sistema fue presentado oficialmente a T.V.E. el 1 de Diciembre de 1966, estando presentes (según VDO) los señores Ezcurra, Suárez, Pons, Fernández Shaw, Rosón y Gavilán. **Siempre la paradoja española, documento inédito**, Madrid, s.f., pg. 1.

³¹ Op. cit., pg. 75.

"Sábado cine" dirigido por Manuel Martín Ferrán en los años 70, utilizaba la radio para establecer un coloquio con los telespectadores tras la emisión de una película. Esta fórmula, como señala el propio VDO, fue más un intento de combinar dos medios de comunicación que la voluntad de suscitar la participación activa de la audiencia.

Frente a estos casos, VDO quiere dejar bien claro que su propósito no es someter al espectador a un nuevo condicionamiento, de signo contrario al que ya padecía con el modelo convencional de TV. "Nuestro mecanismo estimula y encuadra, pero su intención debe dejar abierto el camino a la reacción propia de cada uno" (35). Precisamente, su mayor preocupación a este respecto es la invasión publicitaria y en concreto el efecto que puede producir sobre los más "indefensos". El Radio-canal en este caso, se convertiría en un mecanismo defensivo:

... puede contribuir, eficazmente, rodeando a estas criaturas subdesarrolladas, acompañándolas en su expectación, influyéndolas con sus diferentes reacciones, estimulando el despertar de su espíritu crítico frente a todo aquello que les pueda sentar mal. Y esta no es obra de falsificadores de la opinión pública, sino de respetuosos neuro-conductores de la

de plano". Op. cit., pg. 9.

³⁵ Op. cit., pg. 10.

unidades familiares a escala nacional; sin que ello excluya, más bien potencie y centralice, la agrupación popular para practicar el ejercicio de reunirse a distancia (³²).

Aquí se añade una nueva aplicación del ya mencionado Radio-canal Diafónico. Instalado en estos ambientes, se convierte en un revulsivo no sólo para que los telespectadores reunidos reaccionen, sino para que se produzca la "congregación a distancia" entre toda la audiencia. Es decir, esta sería la fórmula para vincular al público, de cada hogar, de cada salón, desde las reacciones individuales a la programación. "La diafónica televisiva está latente en todos los espectadores de la pequeña pantalla... El que a espaldas de un telespectador surja otro o varios reaccionando cada uno según su madera y temple, es, sin duda, un enriquecimiento" (³³).

VDO constató dos malas aplicaciones de esta idea. Una en Estados Unidos y otra en España. En Estados Unidos mediante lo que él denomina "énfasis electrónico" o sonidos enlatados como risas, aplausos, exclamaciones para contagiar al telespectador las reacciones ante el programa (³⁴). En España, el programa

³² **Introducción a una nueva lengua**, op. cit., pg. 8.

³³ Op. cit., pg. 10.

³⁴ VDO demostró en esta ocasión poca visión de futuro respecto a la posible implantación de este recurso fuera de Estados Unidos: "Pero tales atrocidades son abominables trucos que si allí son rentables, Europa, hilando más fino, las rechaza

libertad de juicio ⁽³⁶⁾

Años después, con la llegada de la democracia, VDO abogará por la transformación profunda de TVE para lograr por medios socio-políticos, lo que proponía un década atrás como modelo ideal de interpelación televisiva. Este cambio pasa por la aproximación de la TV a la sociedad y por el acceso de ésta a los medios. "Problema primordial, fundamental, decisivo, vital el abrir cauces a la comunicación automática de la verdad de cada cual y a la realidad que le circunda" ⁽³⁷⁾. Esta propuesta de participación abierta a todos los sectores de la sociedad, está influida, sin duda, por la coyuntura política de esos años pero va mucho más allá. Las "criaturas más humildes", los más ignorantes también deben ser escuchados poniendo medios a su disposición. La televisión "...antes que asomar a los bustos parlantes llamados líderes, está obligada a operar democráticamente partiendo de encuestas y comentarios diafónicos populares" ⁽³⁸⁾. "Es una exigencia española encuestas sin respuesta". En este punto, VDO vuelve a recordar su experiencia de educación popular en las Misiones Pedagógicas para reconocer que, 40 años después, la técnica ha progresado

³⁶ Op. cit., pg. 11.

³⁷ **La comunicación coloquial democrática del gran teleclub España**, documento inédito, Madrid, 1976, pg. 6.

³⁸ Op. cit., pg. 9.

extraordinariamente pero a costa de anular todo avance en la "formación espiritual" del hombre, de doblegar la "cultura de la sangre". Es decir, VDO percibe el gran contrasentido que supone el contar con un "medio instrumental" que produce "el espectáculo del instante" pero al tiempo nos separa de lo auténtico, de lo esencial.

...nuestra televisión ha de ser ventana a una frontera ardiente entre el documento y el misterio. El misterio es el gran resorte vital motriz.

A los pueblos los mueven los portadores del misterio.

Los poetas nos emocionan.

El misterio nos estremece.

Ser emocionado es ser movido.

Y yo creo que nuestra T.V.E. puede crear un ámbito conmocional hasta en el más apartado lugar a donde alcancen sus programas (³⁹).

Documento y misterio, información y expresión, tal parecen ser los dos registros en los que se debe mover la TV para alcanzar el "bien común". Aunque el estilo "poético-religioso" de VDO pudiera prestarse a interpretaciones "pastorales", el propósito es claro: abrir la televisión a planteamientos que emocionen y cautiven al espectador sin alienarlo. "Y esta es la frontera de nuestro espectáculo porque nadie en el mundo hace de

³⁹ **El firmamento de una Técnica con T mayúscula**, documento inédito, Madrid, s.f., pg. 3.

la información un fin colectivo" (⁴⁰). Sin duda, esta es la forma en que VDO recoge el intenso debate que se mantuvo durante los años 60 sobre el uso alternativo del medio televisivo (⁴¹).

Otra perspectiva de este mismo problema es lo que podríamos denominar "un conflicto de velocidades". "Estamos viviendo un desacoplo de velocidades entre el receptor humano actual y el auto-acelerado medio emisor" (⁴²). VDO percibe el vértigo de una nueva era electrónica en la que el hombre accede a la comunicación y a la información como parte de su cotidianidad, pero a costa de una ruptura radical con la idea del tiempo como dimensión de la existencia.

III.2.3. "Vía Libre a la producción popular"

El paso siguiente a esa propuesta de participación activa y colectiva del espectador ante el receptor de televisión no podía ser otro que la propia intervención del mismo, en la producción de programas. "Esta Vía Libre de España a España, de pueblo a pueblo, de hombre a hombre, de instinto a instinto, puede cultivarse en todos los lugares y puede nacer en cualquier

⁴⁰ Op. cit., pg. 5.

⁴¹ Por citar algunos autores, a título indicativo ya que escapa del cometido de nuestro estudio, H.M. Enzensberger, Mashall McLuhan, Milton M. Berber, M. Shamberg. Sin olvidar grupos activistas de contrainformación como Commediation, Videofreex o People's Video Theatre.

⁴² Introducción a una nueva lengua, op. cit., pg. 5.

sitio, siendo los TELECLUBS los llamados a participar y encarnarla" (43). A este respecto, VDO no se hace ilusiones y sabe que sería imposible pedir los mismos medios técnicos que utilizan las cadenas de televisión para que los utilicen sus espectadores. Ante este obstáculo, VDO sugiere el uso de formatos "substandards" como el 8 mm. y el Super 8 mm. (44) Las posibilidades expresivas y técnicas de estos formatos le son familiares por varios motivos. En primer lugar, su larga experiencia con el 16 mm. desde el tiempo de las Misiones y la denominada Asociación de Creyentes del Cinema (45). En segundo lugar sus conocimientos técnicos que le permitieron desarrollar dos formatos nuevos; por último, el detallado estudio que realizó para T.V.E. sobre la racionalización de formatos atendiendo a las distintas necesidades y funciones del medio (46). Según este estudio, el Super 8 además de aplicarse en informativos, podía

⁴³ **Introducción a una nueva lengua**, op. cit., pg. 13.

⁴⁴ Formatos amateur introducidos por la casa Kodak en 1932 y 1965, respectivamente.

⁴⁵ Esta asociación, creada en 1935, tenía como objetivo "...el desarrollo de un cine documental poético, de mínimo costo, que permitiera con cierta independencia prestar servicio a una comunicación humana transcendente".
Introducción a una nueva lengua, Op. cit., pg. 12.

⁴⁶ Los dos textos más significativos al respecto son:
Reflexión sobre formatos, documento, Madrid, 28/IV/1967, 17 pgs.
y **Quien no mira hacia delante, atrás se queda**, documento, Madrid, Mayo 1967, 11 pgs.

ser el sistema ideal de producción de esas iniciativas populares, siempre y cuando se controlara su calidad potencial de imagen y sonido (⁴⁷). Las iniciativas para conseguir esta participación serían varias:

- "Poner en manos de jóvenes, con ardiente voluntad caritativa apromimante, unas mini-cámaras para palpar en su circunstancia particular aquello que les estremezca" (⁴⁸), "...siendo éste el mejor camino de reacción creadora de los teleclubs incorporándose con imágenes, sonidos y montaje a las encuestas para producir un diálogo nacional fecundo (⁴⁹).
- Programar sus trabajos como representación del instinto popular.
- No manipular ni segmentar esos documentos para su emisión.
- "Utilizar el espejo electrónico de la central televisiva y esperar el lógico prodigio de la reproducción conmocional colectiva de aquellas emociones, un día sentidas en solitario"

⁴⁷ En otros textos llegará a plantear la posibilidad alternativa de utilizar su aparato de microproyección Grafín, junto con un magnetófono, como instrumento del teleclub para reflexionar sobre la programación televisiva.

⁴⁸ Introducción a una nueva lengua, op. cit., pg. 13.

⁴⁹ "Por fuera de los standard actuales en la TV se encuentran el 8 mm. y el sistema español B.T.C.", documento inédito, Madrid, 27/II/1967, pg 2.

(⁵⁰).

Esta propuesta de una Vía Libre a la participación no se quedó en una mera especulación teórica, VDO llevó a cabo varias acciones para promoverla. Así, en la Feria Mundial de Nueva York de 1964, planteará para el Pabellón Español, la realización de un programa con las películas de 8 mm. registradas por personalidades internacionales que han visitado España. También instará a la experimentación y la realización de pruebas con este formato, tanto en la Escuela Oficial de Cinematografía como en T.V.E.. A esta misma entidad propondrá realizar tele-concursos que impulsen el uso del 8 mm.

Ninguna de estas tentativas cuajó, demostrando una vez más que la utopía de la democratización de los medios no sólo choca con los aparatos de poder del Estado o de las grandes empresas de comunicación. Los propios usuarios se acaban revelando como los más fieles reproductores de las pautas de consumo propiciadas por los medios. Del Super 8 de entonces a la cámara doméstica de vídeo, se ha dado un gran salto en las prestaciones técnicas, sobretodo en lo que concierne a la autonomía y la instantaneidad del resultado. Sin embargo, el "video-aficionado" no ha roto la barrera del telespectador complaciente.

⁵⁰ **Introducción a una nueva lengua**, op. cit., pg. 13.

III.4. Televisión versus cine

Como ya hemos señalado en diferentes puntos de este estudio, VDO vivirá muy de cerca la polémica de la competencia TV/cine. Es más, llegará un momento, los años 60, en el que descubrirá que cine y TV mantienen una relación de competencia y de dependencia tal que sus destinos están inevitablemente unidos. Por un lado, la TV resta audiencia a las salas cinematográficas pero, por otro, se ha de valer de las producciones y de los formatos cinematográficos para componer su programación. "Los cines en el futuro se alimentarán de los programas filmados para la televisión" ⁽⁵¹⁾. En esta tesitura, VDO ampliará el horizonte de sus trabajos al campo de la TV. De hecho, mantuvo una colaboración directa con T.V.E. desde 1966 a 1970. Durante este tiempo, se ocupó, como ya hemos señalado, de estudiar y desarrollar formatos cinematográficos para usos televisivos. Así, el formato Bi-standard inicialmente pensado para competir con los formatos panorámicos en cine, tendrá una adaptación para el medio televisivo (véase II.2.3.4). Por su parte el Intermediate 16-35, es un formato ajustado a las necesidades de producción, calidad y economía televisivas.

Además de esta dedicación técnica en busca de los procedimientos más idóneos para uno y otro medio, VDO no dejará de preguntarse, como indicábamos al principio de este apartado,

⁵¹ **Augurio Clave**, documento inédito, Madrid, 1970, pg. 1.

por la trayectoria y el futuro de la TV y el cine. A la ya mencionada I Conferencia UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de 1955 donde VDO presenta la Diafonía para televisión hay que añadir la ponencia presentada en 1965 en Barcelona. Aquí, plantea la progresiva incorporación de los productos cinematográficos a la programación televisiva. Pero para que el cine no se vea devorado por la TV hay que desarrollar los "cauces auténticos" de cada medio.

No se la culpe (a la televisión) de llevar el cine a la casa cuando uno no tiene tiempo de cruzar las calles, ni espacio para aparcar los coches. Hagan ustedes un super-cine que verdaderamente saque al hombre de sus casillas. El cine debe centrarse y estimular sus propias posibilidades espectaculares... La sala de cine debe disponer de aquello que la TV no podrá transmitir en simple teledistribución audiovisual (⁵²).

De nuevo, VDO apela a la capacidad del cine para "congregar" y "conmocionar" al público como su verdadera esencia. Las paradojas del destino han querido que la lucha cine/TV por conseguir espectadores, se sostenga actualmente con un modelo de sala cinematográfica, el multicine, que está más próximo del ámbito de recepción del medio televisivo, que de las grandes salas con sistemas de exhibición espectaculares de los años 60.

⁵² **Telecinedifusión hispánica**, conferencia en el VI Congreso Internacional Cinematográfico de Barcelona, Barcelona, Octubre 1965, pgs. 1-2.
(Reproducida en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 247-248).

Sin embargo, la televisión basa su impacto en la capacidad para apelar al espectador en el instante de su cotidianidad, en la impresión que produce la simultaneidad de esos dos tiempos. "La TV, sobrina electrónica de la linterna mágica, llena de vértigo expansivo, nos ofrece un continuo espectáculo abierto, donde palpita hasta el mismo instante de su encuentro con el espectador" (⁵³). El final de su conferencia se cerraba con una serie de propuestas concretas: promover un mejor uso del sonido y la imagen en ambos medios, buscar fórmulas económicas de producción y distribución de los productos audiovisuales, "detectar y proclamar las fronteras de estas técnicas de conversión, discriminando las categorías de su influencia y peligro" y también, en línea con sus planteamientos generales sobre la televisión, "Estimular a los muy jóvenes captores de la vida a peregrinar y traer a los ojos de nuestro mundo su propio descubrimiento y limpio asombro" (⁵⁴).

Siguiendo con esta rivalidad cine/TV, VDO analizará, años más tarde, la incidencia de los nuevos soportes que incorporan los formatos domésticos en los modos de exhibición y producción de ambos medios. En fecha tan temprana como 1970, se ocupa de los sistemas compactos que presentan el soporte (película o cinta magnética) en objetos "cassette".

⁵³ Op. cit., pg. 2.

⁵⁴ Op. cit., pg. 3.

Se habla del Cassette como de un desarrollo tecnológico ... que en manos de la alta finanza y por medios de producción masiva, pone puertas al campo, constituyendo un fenómeno económico muy apreciable... El salón de cine a palo seco, de silla incómoda y rectángulo vertical de pantalla frente a sus narices, se extingue... EL cassette enclaustra, individualiza, aísla, es frío... y hay que dotarlo de la técnica que lo libere y compense (⁵⁵).

En definitiva, VDO ve en el "cassette", como antes en el Super 8 o en el Radio-canal Diafónico, un instrumento de participación y no una simple fórmula de distribución de los productos cinematográficos.

A pesar de haber terminado su colaboración con T.V.E. (que resultó completamente frustrante para él) y estar imbuido en su proyecto experimental P.L.A.T., VDO siguió reflexionando sobre la televisión hasta el final de sus días. "Gran error colectivo occidental éste de considerar producto sometido a leyes comerciales lo que sólo debe ser reconocido como alimento del espíritu" (⁵⁶). La preocupación por los nuevos derroteros que tomaba el medio gracias a la revolución tecnológica que experimentó en los años 80, dio pie a uno de sus textos más

⁵⁵ **La cultura del cassette** dentro del Ciclo de Conferencias "Inventemos nosotros" en Club Pueblo, Madrid, 25 Noviembre 1970, pgs. 19-20.

⁵⁶ **A los jóvenes ante el invasor televisivo**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 2.

enigmáticos y proféticos:

El ojo pasa de retina colectiva en el cinema a ser yema de los dedos que nos mira y toca en TV y en este último medio se desarrolla el gran mensaje subliminal de los diferentes medios técnicos... El cine es retina colectiva, pantalla cóncava. La pantalla de TV no es pantalla es lupa de aumentos convexa que se mueve y nos hace ver lo que está delante de nosotros y no veíamos (⁵⁷).

Dentro de estas reflexiones es dónde puede explicarse la afirmación de VDO de que la televisión es un "medio táctil". Este calificativo haría referencia al modo en que se interpela al espectador a través de imágenes de baja definición pero muy pregnantas: por su tamaño, la forma en que irrumpen en los ámbitos cotidianos, su fuerte vinculación (en el caso del material informativo) con la realidad, la fragmentación sin articular que exhiben algunos géneros... La conclusión sobre los peligros que encierra esta nueva era de imperio televisivo no puede ser más apocalíptica:

La TV es el invasor desvergonzado que irrumpe cuando le da la gana, que cínico nos mira, nos hace confidentes, nos gana timándonos, nos toca con su yema de dedo.

Al cine lo mirábamos, en la TV ella es quien nos

⁵⁷ El ojo pasa de retina colectiva en el cinema a ser yema de los dedo que nos mira y toca en TV", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pgs. 1-2.

observa (⁵⁸).

⁵⁸ Op. cit., pg. 6.

III.3. DEL SENTIMIENTO MÍSTICO DE LA CREACIÓN

III.3.1. Introducción

Sería difícil pasar por alto las raíces religiosas, las inquietudes espirituales presentes en la mayoría de los escritos de VDO, incluso en los más técnicos. Entender su obra a la luz de estas motivaciones ético-religiosas proporciona un valor añadido a la misma: una idea de causalidad, de finalidad que contagia todo y ofrece una interpretación final. Al igual que su preocupación por hacer de lo audiovisual un instrumento de la cultura y su afán por adecuar la técnica al servicio de una relación más intensa con el espectador, este sentimiento religioso representa una de las claves de su pensamiento.

Una vez más, no valoraremos aquí la originalidad o la consistencia teórica de estas tesis en comparación con otros corpus, sino que nos ocuparemos de buscar su coherencia interna, la forma en que edifican y, finalmente, tamizan la red de constantes que surcan su trabajo general. Sin embargo, en este caso no podemos hablar de un conjunto de reflexiones dedicadas exclusivamente al asunto. No hay voluntad pues de construir una teoría general, sino una línea de pensamiento ad hoc. Se trata más bien de un acento, de un tono que impregnará progresivamente su obra. Acento que, sorprendentemente, hará especial énfasis en aquellos aspectos de su quehacer más vinculados a la técnica y a los procesos de trabajo.

En líneas generales, podríamos afirmar que hacia el final de su vida, VDO pasó de un cristianismo convencional a un misticismo con tintes de panteísmo, y de un humanismo tradicional a una fórmula personal de entendimiento con el prójimo, cruzada con ideas del pensamiento de Oriente y Occidente. Esta mezcolanza tan variopinta, poco sostenible incluso como remedo metafísico, producirá no obstante una transformación sustancial en la última etapa de su obra creativa. La idea final de presentar sus tres películas monográficas agrupadas en torno al concepto de tríptico, es buena prueba de ello (véase IV.5). Por otro lado, conviene dejar claro de antemano, que esta faceta de su pensamiento se muestra especialmente críptica en sus escritos. Esta circunstancia es todavía más patente en los últimos textos donde si bien hay referencias directas al pensamiento sufí, la mística de San Juan de la Cruz y la filosofía de Teilhard de Chardin, es muy difícil descifrar su aplicación a los trabajos experimentales en los que se hallaba inmerso.

III.3.2. De la raíz **Metamística** a la **Meca-mística**

El término "Mecamística", cruce insólito entre lo técnico y lo espiritual, viene a condensar una actitud creativa y un estado de conciencia. Por un lado, ser consciente de la potencialidad de los medios instrumentales que contiene el cinematógrafo y la orientación que exigen y por otro, la finalidad hacia el prójimo que debe regirlos.

Una primera formulación de este concepto, la "metamística,

la encontramos ya en una conferencia pronunciada en 1934:

Yo entiendo la vida como un viaducto hacia un ideal, hacia un plano superior... la vida como acción metamística, una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos. Y el cinema es mi viaducto (⁵⁹).

Aquí, VDO hace una declaración de intenciones de la que no se separará jamás. Tal vez, lo que más interese en este caso es la voluntad de construir un "cine puro", entendiendo por esto lo que se aleja del cine convencional a través de un sentido ético y poético. Desentrañar qué quiere decir exactamente el autor con estos términos resulta algo complejo, pues el tono de todo el escrito es más literario que ensayístico. No obstante, retenemos la idea de la creación cinematográfica como un medio orientado a un fin "elevado".

Rastreando en los primeros escritos de VDO encontramos un curioso texto de 1935 en el que, en forma de manifiesto, se mezclan declaraciones de intenciones, creencia religiosa y una especie de decálogo del artista "comprometido":

PORQUE QUIERO HACER UN CINE DE IMÁGENES MOTORAS. Y de poesía motriz QUE MIRE A DIOS al encuadrar y perseguir a la energía...

⁵⁹ "Las Misiones Pedagógicas y el cine", conferencia presentada en Unión Radio dentro del segundo Ciclo de Charlas sobre Cinema Educativo (con presentación de Luis Gómez Mesa), Madrid, 1934, pg. 1.

PORQUE EL DOCUMENTO DEL PROCESO BIOLÓGICO EMOTIVAMENTE SEGMENTADO POR EL POETA, CONSTITUYE LA COACCIÓN MENOS DAÑOSA, la influencia más apetecible, cuando se trata de sembrar una sana conciencia en el pueblo (⁶⁰).

A pesar del tono del manifiesto, con un estilo bastante rancio, en el que el autor se siente llamado a una transcendental misión de salvamento, es palpable el sentimiento religioso que lo inspira, aunque de momento, vaciado de todo pensamiento teológico. No en balde, el escrito proclamaba la creación de una "Asociación de Creyentes del Cinema". Aquí, el vocablo "creyente" indicaba la voluntad de expresar con el cine, profundas convicciones inspiradas en Dios, aunque sin indicar cuáles. Junto a este anhelo, es perceptible la consideración del cine como un arte interesado por las reacciones que provoca en el espectador (aspecto que, una vez más remite al trabajo en las Misiones).

Tras estas primeras formulaciones, no aparecerán referencias explícitas sobre el asunto hasta la década de los años 50. Así, en un texto de 1956, vuelve a utilizarse el término "metamístico" como el principal valor que puede transmitir la cultura española al cine:

Realismo y mística es nuestro arte. La metamística va en nuestra médula. Yo siento que la providencia nos ha colocado en el valle de las diferencias, nos dio el desnivel como fuente de

⁶⁰ **Manifiesto de la Asociación de Creyentes del Cinema**, documento, Madrid, 1935, 1 pg. (Recogido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 73.)

energías... Que no somos iguales por decisión divina... que el hombre devuelve la vida que le dio su Creador desviviéndose, que quiere decir, deshaciendo el desnivel, caminando hacia la Unidad (⁶¹).

En esta cita están presentes varios de los conceptos que VDO vinculará en torno a su interpretación mística de la obra artística. Por un lado, el reconocimiento de la dimensión espiritual de la cultura española como uno de sus valores esenciales. Él lo denominará "la cultura de la sangre" y lo opondrá al pensamiento científico y técnico propio de Occidente. Para demarcar claramente esta dicotomía acude a dos referencias. Así, alude a la expresión de Leonardo da Vinci según la cual, el conocimiento es el camino del amor y la opone a las palabras de Santa Teresa de Jesús cuando decía que el amor era el único camino del verdadero conocimiento. Esta es la diferencia que a VDO le hará creer en la singularidad del carácter español. En consonancia, los medios del espectáculo cinematográfico deben orientarse hacia esta circunstancia. "Si admitimos que España es un país con profundidad histórica, con religiosidad mística original, con concepto y gusto plástico, ¿por qué no admitimos que nuestro cinema ha de venir de una vieja raicilla puesta en actividad?" (⁶²). Además, este estado de conciencia, esta forma

⁶¹ **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, op. cit., pg. 7.

⁶² Op. cit., pg. 6.

de vivir es la que permitirá que España, según VDO, pueda desarrollar técnicas más cercanas al hombre.

Por otro lado, la idea de unidad a partir de las diferencias, de comunión entre artista y espectadores a través de las "raíces que vivifican" la obra.

También interpretará con esta clave la esencia de la técnica diafónica:

Esa criatura espectadora del cine o de la televisión diafónica, la veo situada en la confluencia de dos vertientes, de dos manantiales que alimentan al día de su vida. Un manantial es el pasado, con sus ecos y reflejos, con las voces de la sangre, que riegan y mueven su corazón. Otro manantial es el futuro que con su imantación y misterio la induce y atrae (⁶³).

Esta lectura de los dos focos sonoros diafónicos permite establecer una imagen que entroncaría con ese sentir profundo de lo español que hay que despertar con el espectáculo: un "flujo sanguíneo" de adelante hacia atrás y viceversa, que por aferencia llegaría al espectador. En esta misma idea de fluir hacia la unidad, se sitúa lo afirmado en un artículo que aparece en 1958 en la revista Espectáculo, con el significativo título de **Raíces religiosas de una técnica cinematográfica** (⁶⁴): "La cadena de

⁶³ Op. cit., pg. 8.

⁶⁴ **Raíces religiosas de una técnica cinematográfica** en Espectáculo nº 127, Madrid, Agosto 1958, pg. 21. El artículo no aparece firmado, pero el estilo y el hecho de estar construido

imágenes de una buena película es un camino creado por una **imagen motora** que arrancando del último fotograma se extiende hasta nuestro encuentro con los títulos de la cabecera" (65).

Más revelador resulta el artículo que VDO publica en 1961 en el nº 1 de la revista Cinestudio (66). En él, con un lenguaje un tanto críptico, explica el fundamento de lo que él denomina "Mecamística": "Es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo... Esta técnica imprescindible, fundamental, esencial para el cinema, vamos a llamarla, por lo que tiene de mecánica y de invisible, **meca-mística**" (67). Como puede apreciarse, el concepto no dista mucho de lo que inicialmente se bautizó como "Metamística". Con todo ello, VDO plantea en este momento la protección del espectador, una especie de código moral del cine que se ponga al servicio del prójimo. La "Mecamística" se convirtió así en una especie de mecanismo de defensa frente al desarrollo de técnicas alienantes. De ahí que en los sucesivos congresos técnicos en los que participa se ocupe especialmente de esta cuestión. "Hay que sobre montar a las

como una semblanza con datos muy precisos, hacen pensar que indudablemente está escrito por el propio VDO.

⁶⁵ Op. cit., pg. 21.

⁶⁶ **Mecamística del cine** en Cinestudio nº 1 , Madrid, Mayo 1961, pg. 2. Este mismo artículo había sido presentado como conferencia en San Sebastián en Julio de 1959.

⁶⁷ Op. cit., pg. 2.

máquinas y esto sólo se logra desde una posición mental **mecamística**" (68). Es decir, dominar a la máquina a través de una vía espiritual.

Años más tarde, en la década de los 70, volverá a reclamar la necesidad de la vía Mecamística para sacar extraer las raíces del auténtico espectáculo que permanece "ahogado" en la era electrónica dominante. "Yo pienso que es hora de poetas mecamísticos. Hombres que sientan y hagan sentir la mecánica invisible en la que estamos sumergidos palpitando" (69).

III.3.3. Del éxtasis místico como idea final

En los últimos años de trabajo, VDO seguirá acudiendo al impulso mecamístico para señalar el compromiso del artista con su espectador pero, lo que verdaderamente cobrará importancia como expresión religiosa es su lectura de la mística. Lo más singular de este encuentro es que se producirá a resultas de la interpretación previa que hace de la revolución de las telecomunicaciones.

La civilización industrial alcanzó en algunos países su plenitud **mecánica**, pero el circuito eléctrico la ha desbancado; y al anular los viejos conceptos de

⁶⁸ **Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psicofisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore** Atti del XIV Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, op. cit., pg. 68.

⁶⁹ **Introducción a una nueva lengua**, op. cit., pg. 7.

espacio, tiempo, perspectiva y secuencia nos ofrece, en lo esférico, el espacio-tiempo curvo del campo simultáneo, tan intuido por nuestra mística (⁷⁰).

De lo afirmado, parece deducirse que VDO ve en estas tecnologías una posibilidad para eximir al hombre de los viejos parámetros y liberar su espíritu del mismo modo que lo planteaba la experiencia mística. Es decir, rompiendo las barreras del yo y las distancias con sus semejantes.

...de forma inevitable ha florecido por fuera de nuestra piel, un sistema nervioso electrónico que taladra todas las carcasas de los "yo", destruye los conceptos de espacio y tiempo, nos mete de patitas en el "campo simultáneo", en la cuarta dimensión (⁷¹).

Esta circunstancia debe aprovecharse para recuperar la unidad, para borrar las diferencias. "En Mística Bioelectrónica el Camino ya no existe. El caminante es CAUCE. El espectador PROTAGONISTA y gracias al "Dios del Venir", la pizca de polvo enamorado puede vivir comunicada en distensión de estrella" (⁷²). Es así como VDO abrazará durante estos años con igual intensidad todas las teorías que planteen por distintas vías una

⁷⁰ Carta al Ministro de Cultura, Pío Cabanillas, Madrid, 23/IX/1977, pg. 4.

⁷¹ Una mística propia, documento inédito, Madrid, 10/X/1971, pg. 2.

⁷² Ibídem.

"conciencia universal". El análisis de los medios de comunicación como el realizado por Marshall McLuhan, que en sus posibilidades de interconexión advierte la constitución de una "aldea global", de un "mundo mediático". También el concepto filosófico de noosfera acuñado por Teilhard de Chardin será otra de sus referencias. Noosfera como "mente social", conciencia, derivada de la evolución de un organismo social cuyo fin último sería converger con Dios (Omega). Además, esa simultaneidad universal que procuran los mass-media es también una oportunidad extraordinaria para alcanzar la pretendida conexión sujeto/mundo pretendida por diversas religiones y filosofías de signo panteísta.

...si nos extendemos con la rueda y el ala y la onda eléctrica, si crecemos comunicándonos. El hombre con sus extensiones puede hacer que su salir fuera la carne de su piel le valga positivamente para hacer de la ley de la cohesión amor su "único ejercicio", ir al tiempo que no transcurre, ir al seno de su acreeedor ser inmortal (⁷³).

En suma, VDO aplicará estas ideas para ponerlas en sintonía con "la explosión de las comunicaciones humanas" y con "la tremenda y vertiginosa idea de unidad" (⁷⁴) que desencadenan.

⁷³ "Ni imágenes, ni sonidos", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 3.

⁷⁴ **Meca-mística**, documento manuscrito, Madrid, Noviembre 1959, 4 pgs. Este texto, que básicamente repite las ideas expuestas en el artículo de Cinestudio mencionado, aparece reproducido como facsímil en el libro **Val del Omar sin fin**, op.

La otra vertiente de su interpretación mística es la de la experiencia individual. En este terreno, VDO también encontrará la confluencia con la técnica, como es el caso del láser para transmitir la sensación del éxtasis.

El láser nos ayudará al contrapunto del pasmo. Será el mejor **médium** del éxtasis. Éxtasis que no es ni más ni menos que un quedar suspenso sin pie ni suelo en el **Punto** donde ya no corre el camino, donde todo queda balbuciendo en **temblor de raíces y alas, ardor de entrañas, hervor de lágrimas y llamas** (⁷⁵)

Esta noción del éxtasis, que tomará como fuente la poesía San Juan de la Cruz, será una referencia obligada del estado que pretende suscitar con sus últimos trabajos. Éxtasis como "latido en alta frecuencia, próximo a la parálisis" del que se derivan toda una serie de conceptos que formarán casi un metalenguaje en sus textos dedicados al P.L.A.T.: tensión, palpito, latido, temblor, vibración... asociados a medios y técnica ya unidos, como una sola cosa, como un "fin en sus medios".

El temblor del que yo hablo,
no es otra cosa que la presencia dual
de contrarios en unidad,
donde lo más opuesto

cit., pgs. 187-190.

⁷⁵ **Final**, documento inédito, Madrid, s.f., 1 pg.

se conjuga y armoniza (⁷⁶)

Pero tal vez, la frase que mejor resume el "estado de conciencia" al que finalmente llegará la obra de VDO es ésta:

La vida es sólo una explosión al ralenti y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante (⁷⁷).

⁷⁶ La cultura del cassette, Op. cit., pg. 1.

⁷⁷ Tres escritos de Val del Omar in ÍNDICE de artes y letras nº 150-151, Madrid, Junio-Julio 1961, pg. 20.
(Reproducido en Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 219-220).

CAPÍTULO IV. LA OBRA CINEMATográfica

IV.1. LAS PRIMERAS OBRAS

IV.1.1. Los documentales de las Misiones

Comenta VDO en diversas ocasiones, que su primera experiencia cinematográfica supuso un tremendo fracaso del que se resarcíó quemando todo el material resultante. La película, al parecer, se rodó en 1926 y llevaba por título **En un rincón de Andalucía.**

Hace exactamente 30 años que yo intenté hacer cine en Granada. Para ello me compré una máquina, descubrí cómo se abría, metí cinta dentro y, como un mono de imitación, realicé una película de 6 rollos, en 35 mm. El guión, la dirección, la fotografía, los decorados, el montaje, la supervisión... hice todo y la Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu (¹).

Tras esta primera experiencia aleccionadora, VDO no volverá a tomar contacto con el cine hasta su incorporación a las Misiones Pedagógicas en 1932. Según distintas fuentes, VDO realizó aquí entre 40 y 60 documentales (²) de contenido etnográfico, con motivo de las expediciones a pueblos y comarcas

¹ **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, op. cit., pg. 2.

² Según Eugenio Otero Urtaza en 1934 VDO había realizado 15 documentales, no mencionando después ningún trabajo más. **Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular**, op. cit., pgs. 125-126.

que la entidad organizaba. La primera expedición en la que participa VDO, de la que se tiene constancia, es la de Galicia, llevada a cabo entre Agosto y Diciembre de 1932. Entre otros, formaban parte de ella Rafael Dieste y Antonio Sánchez Barbudo.

Con ellos, llega también el operador de cine José Valdelomar que en una sala de la ciudad exhibe películas rodadas por el mismo en algunos pueblos donde se han celebrado actividades del Patronato y proyecta hacer un documental recogiendo estampas compostelanas (³).

Todo el material rodado por VDO para las Misiones durante estos años (1932-1936) ha desaparecido. A pesar de las diversas especulaciones sobre el paradero de este material, lo cierto es que no hay ningún dato concreto que permita afirmar que se conservan en algún lugar. El propio VDO no lo menciona en ninguno de sus textos. Sin embargo, recientemente fue hallado en Valencia un documental mudo titulado **Estampas 1932** que está dedicado a las Misiones Pedagógicas. Este documental está confeccionado con materiales de la época pero no ofrece ningún dato concreto, salvo el título, de cuándo fue hecho ni por quién. Para comprobar si dicha obra podía ser uno de esos trabajos realizados por VDO, consultamos con dos personas que estuvieron con él en las Misiones: Gonzalo Menéndez Pidal y Cristóbal Simancas. Ambos

³ Otero Urtaza, Eugenio, **Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular**, op. cit., pg. 60.

coincidieron en señalar que las imágenes habían sido rodadas por el propio VDO (incluso Menéndez Pidal reconoció algunas hechas por él) ⁽⁴⁾ pero no el montaje de las mismas, que nada tenía que ver con su estilo. De hecho, como obra cinematográfica no tiene un gran interés. El documental se limita a contar, en tono didáctico, en qué consistían las expediciones que organizaba el Patronato por los pueblos de España. El argumento es muy sencillo: se sigue a un grupo de "misioneros" en su peregrinar por distintos pueblos. Este anécdota sirve para mostrar el aspecto y las costumbres de los campesinos. No obstante, la singularidad de estas imágenes y el hecho de ser el único documento que nos queda de esta etapa, otorgan a este documental un valor histórico inestimable.

IV.1.2. Vibración de Granada

Mejor suerte ha corrido una obra realizada por VDO en esos mismos años fuera de las Misiones. Su título es **Vibración de Granada**, está rodada en 16 mm. en la ciudad de Granada y tiene una duración de unos 20 minutos ⁽⁵⁾. Según nota manuscrita de

⁴ Según entrevistas inéditas realizadas por el autor a Cristóbal Simancas 19/X/1993 y Gonzalo Menéndez Pidal 24/I/94.

⁵ Esta duración está calculada sobre una velocidad de 16 fotogramas por segundo que es la que mejor se ajusta al movimiento de los motivos de la película.

VDO (⁶), se presentó el 23 de Marzo de 1935 en el cine Tívoli de Madrid. La sesión fue programada por el Cine-club GECI y la proyección se acompañó con una sonorización a través de discos. Cuenta también VDO en esta nota que el original reversible de la película se lo llevó Juan Ramón Jiménez a Puerto Rico cuando se exilió (extremo éste que no ha podido ser demostrado). La copia que se conserva actualmente está en buen estado, pero debido a un defecto de copiado, presenta una mancha grisácea en la parte central de la imagen que permanece a lo largo de toda su duración.

En cuanto a su contenido, esta película es sumamente interesante para un estudio comparado de la obra de VDO, pues anticipa muchos de los temas que luego aparecerán en **Aguaspejo granadino**. De entrada, hay que decir que no se trata de un documental, aunque sus materiales remitan a ese género. No hay ninguna voluntad de reflejar aspectos concretos de Granada o de utilizar un enfoque (histórico, social, cultural...) propio del género. Por otro lado, sus débiles nexos argumentales tampoco permiten encasillar este trabajo en los géneros de ficción.

Su estructura externa es muy sencilla. Se compone de dos partes bien diferenciadas. La primera es un largo prólogo dedicado a La Alhambra que se abre con tres conceptos emblemáticos para introducir el espacio: **Fortaleza, Palacio y**

⁶ "Esta cinta de 16 mm. muda", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., 1 pg.

Paraíso. Tras estos carteles se inicia un recorrido por los jardines y estancias de La Alhambra y el Generalife. No hay ningún orden establecido, sino que alternativamente, vemos las flores, los árboles, las fuentes, los estanques, arcos, columnas, capiteles, frisos, galerías... En toda esta relación de planos pueden detectarse algunos motivos y elementos que más tarde estarán en **Aguaespejo granadino**. Por ejemplo, los surtidores de agua captados en primer plano, observando su permanente movimiento de ascensión y caída. También los estanques con sus reflejos que invierten los términos, cielo/Tierra, inicialmente establecidos. Hay además, algunos planos que se reproducirán casi idénticos en **Aguaespejo granadino**: el patio central del Generalife con sus dos hileras de surtidores enfrentadas (que en **Aguaespejo granadino** interpretarán los jipíos flamencos), conducciones al aire donde corre el agua a borbotones, los peces en el estanque...

La segunda mitad de la película se abre con el cartel que introduce el título de la misma: **Vibración de Granada**. Esta parte está marcada por el "descenso" de La Alhambra a la ciudad. Los motivos captados aquí son muy diversos. El arranque presenta una pequeña historia de resonancias lorquianas. Se trata de un juego de planos que alterna varios rótulos con el rostro de una anciana que habla a cámara. Los rótulos dicen:

"Sal luna y agua/ una madrugada sus manos solas/ amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada/ las moscas ya pueden con su pellejo/ sal luna y agua".

Precisamente, esta anécdota será recordada por VDO cincuenta años después a propósito de la vinculación de este película con **Aguaespejo granadino** y de una posible presentación de su Tríptico (vide infra): "...medio siglo hace que esta mujer hablaba de su hija en la puerta de su casa en el vislumbre del pueblo alto de Sierra Nevada (la Alpujarra)" (7). Esta historia, que marca una pequeña huella biográfica, dará paso a un recorrido por la ciudad. En esta sección encontramos una gran variedad de retratos: "tipos" que posan ante la cámara (niños, jóvenes gitanas ataviadas con trajes típicos, viejos, campesinos, artesanos, bordadoras...), detalles de plantas, flores, forjados, celosías, ventanas, tapias, tejados, puestos de pescado y verdura en la calle... Dentro de esta relación hay un segmento de planos unificado en torno al "mirador" de La Alhambra: el Albaicín. Una serie de planos que se detiene en los jardines, fachadas y miradores de los cármenes de este barrio granadino. Todo este conjunto que forma la última parte de la película se acompaña con los siguientes rótulos:

**"La ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió su río/
La ciudad se olvidó del agua y se perdió/ Pero a los sabios les
quedaba un monte de aljibes y arcángeles/ Y lo cuajaron de
tapias".**

Personificación de la ciudad y presencia constante del agua

⁷ **Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo**, documento inédito, Madrid, 1982, 1 pg.

En este documento VDO fecha **Vibración de Granada** en 1932.

(por superficie o subterránea) parecen ser los motivos que trabajan estos textos de tono poético. Un procedimiento discursivo que sustenta también la construcción de las imágenes. Porque, salvo los segmentos mencionados, no hay ningún criterio organizativo que permita establecer un vínculo narrativo entre las imágenes. No avanzan hacia una dirección, no hay lógica causal ni progresión. Es más, éstas se construyen según un principio de composición autónoma, donde el plano es a la vez unidad y fin. Ninguna articulación, por tanto, basada en la continuidad, ya sea visual o temática. Es más, tampoco una noción de ritmo aplicada en el montaje. La duración del plano parece establecerse aisladamente, en función de su tiempo de lectura. Es decir, hay una resistencia del encuadre a la "exterioridad". Y todo ello debido a que el registro que impulsa estas imágenes es, como decimos, el poético. Cada plano está concebido en torno a su valor plástico y/o metafórico. Pero al tiempo, puede sostener relaciones temáticas con otros planos o con series de planos mediante un efecto de rima. Rimas que son irregulares, sin métrica precisa, aunque trabajan en el mismo frente, sobre la misma idea (agua, luz, cielo, subir, caer...). Este es el mismo mecanismo que después, encontraremos perfectamente ajustado en **Aguaespejo granadino**. Aquí, por contra, se presenta con materiales muy sencillos, casi rudimentarios (⁸). Además, frente

⁸ Incluso la técnica de realización es muy elemental. Todo la película parece estar hecha cámara en mano y el montaje, en ocasiones, da la sensación de ser directo de la cámara.

a lo que podría esperarse con este planteamiento, no hay un sentido de la composición muy elaborado que remita, por ejemplo, a la tradición pictórica (disposición de varios términos, jerarquía, composiciones sobre líneas de fuerza...) o a las operaciones formales planteadas por las vanguardias históricas (Eggeling, Richter, Ruttmann, Leger...) .

Finalmente, la película se cierra con un rótulo enigmático, en la misma pauta metafórica: "**Una nueva luz**", como si el recorrido desde el tiempo histórico de la ciudad hasta la muerte de un personaje anónimo (del que sólo sabremos que cumplió 19 jazmines), viniera a ser relevado por un nuevo ciclo: el día de mañana.

Vibración de Granada representa en definitiva, la primera tentativa de plasmar un universo temático (con una escritura que remite al discurso poético) que, aunque en estado embrionario, ya es posible percibir con claridad.

IV.2. AGUAESPEJO GRANADINO

Aguaespejo granadino es la primera película que VDO realiza después de sus documentales para las Misiones. En ese lapso de tiempo que abarca casi 20 años, VDO se dedica a la radio y a la técnica cinematográfica pero no puede sacar adelante ningún proyecto personal. No hay datos sobre el por qué de esta larga etapa sin rodar, pero lo que sí está claro es que VDO quería demostrar en la práctica su sistema diafónico, que había patentado en 1944. Esta es la primera intención de **Aguaespejo granadino** aunque, como ocurrirá con **Fuego en Castilla** posteriormente, el desarrollo expresivo de cada técnica da lugar a obras que van más allá de su simple ilustración. La técnica queda trascendida por los resultados artísticos.

Apenas se conocen las circunstancias del rodaje de esta película, tan sólo los datos que aparecen en un presupuesto elaborado por VDO (⁹). En este documento la realización de la película se data entre 1951 y 1954. Primero se graban los sonidos en 1951 y 1952 y un año después se ruedan las imágenes. VDO utilizó aquí varios medios técnicos especiales: polarizadores, cámara de alta velocidad y una denominada "lente de agua" que "diluye" selectivamente una zona del encuadre y se aplica en

⁹ Presupuesto de **Aguaespejo granadino**, documento inédito, Madrid, 1955, 4 pgs.
(Como curiosidad señalar que según este documento la película costo 170.000 pta.).

varios momentos de la película.

En **Aguaespejo granadino** VDO retoma los motivos que había utilizado en **Vibración de Granada** para construir su visión de la ciudad y del legado árabe. Sin embargo, aquí todos estos ingredientes están conducidos por un gran motivo central: el agua. El agua como elemento compositivo de la arquitectura árabe ("el palacio del agua" se dirá en la película), el agua como signo de Granada, el agua como metáfora de la vida y el agua, también, como clave mística. El agua es el hilo conductor de la imagen y el "leitmotiv" sonoro de la película. En un segundo plano aparecen otras líneas temáticas: Granada como cruce de Oriente y Occidente, el hombre frente al "misterio" de Dios, los sistemas de oposiciones cielo/tierra, agua/piedra, noche/día...

Toda esta materia no se organiza según un principio narrativo. **Aguaespejo granadino**, como sus películas posteriores, se mueve en un registro equidistante tanto del cine de ficción como del documental. Aquí no encontraremos historia en el sentido estricto de la palabra. Nada se cuenta en función de un final. Precisamente, VDO socava hasta el único efecto concluyente aceptado universalmente. Las películas de VDO no concluyen, se cierran con la expresión "Sin fin". Más allá de su valor como marca de estilo, esta declaración es una clara advertencia de la circularidad en la disposición de los motivos. Al mismo tiempo, su separación respecto del modelo documental es precisa. Si bien pueden reconocerse en algunos pasajes una similitud de miradas con algunos de los clásicos del documental (Flaherty, Ivens,

Grierson...), su inserción dentro de un estilo que remite al discurso poético, orienta todo el material en esta dirección. Efectivamente, el sistema de significación que aglutina los elementos visuales y sonoros está más vinculado al lenguaje poético que a la construcción narrativa. Las oposiciones, los desplazamientos de sentido, las rimas visuales y sonoras y, en general, el funcionamiento retórico de muchas imágenes sitúan la lectura del conjunto en términos más literarios que de convención cinematográfica ⁽¹⁰⁾. De hecho, los retratos de distintos "tipos" que aparecen no tienen entidad como personajes, sus miradas no articulan un punto de vista traducible en términos narrativos. La cámara los recoge como composiciones fotográficas, con un estatismo que recuerda al de los tipos indígenas captados por Eduard Tissé en **¡Qué viva México!** (1931) de Eisenstein.

Todo lo anterior permite hacer una interpretación en función de dos ejes, vertical/horizontal, que atravesarían las redes de oposiciones que pone en escena la película:

- Uno horizontal fisiológico y emocional (temporal y psíquico) que atraviesa la sala de proyección a través de los efectos diafónicos atrás/adelante.

¹⁰ Sin duda, **Aguaespejo granadino**, es la obra de VDO donde más fácilmente pueden detectarse vestigios de las experiencias cinematográficas de las vanguardias históricas. Sin que sea posible hablar de influencias sino de similitud de procedimientos, tal vez se podría citar el trabajo de Walter Ruttmann **Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt** (1927) en cuanto al uso de analogías de movimientos y formas y de las rimas visuales.

- Otro vertical perceptivo (con evidentes reminiscencias místicas) que se manifiesta en las composiciones donde manda esta dirección (fundamentalmente surtidores de agua), en las imágenes de nubes que corren a toda velocidad recogiendo el agua del suelo (evaporada), las miradas que se elevan, las palabras que mencionan el eje ("subir, caer"...).

Así lo confirma VDO al hablar del carácter español.

España tiene gana de fugarse por los dos extremos de la vertical... España tiene sentido de la vertical; y la vertical es la línea de la energía y del espíritu. En cambio, todos los automatismos son profundamente horizontales. Toda la materia donde naufragamos es horizontal. Y es ésta nuestra gran crucifixión. Estas dos líneas determinan el lugar del individuo (¹¹).

Este pensamiento se plasmará en **Aguaspejo granadino** por medio de la letra de unas seguidillas:

Obedezco de la cabeza a los pies
 las patadas de mi bestia.
 Pero cuando subo la cuesta de las lágrimas
 y remonto los valles de mi tierra,
 un vuelo de castañuelas en mi sangre se levanta
 y cambian de dirección mis querencias.
 Obedezco, obedezco, obedezco.
 Sobre los siete suelos
 y bajo el firmamento
 siento que me atrae

¹¹ **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, Conferencia en la Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, Enero 1956, pg. 7.

todo el universo.

En el mismo texto añade como reflexión propia:

Y en este movimiento cristalizó **La Gran Siguiriya** de un surtidor con "duende" agua-espejo de la vida, éxtasis de galápagos, coro de seres anclados como girasoles a una tierra que gira (¹²).

Por el contenido de ambas citas, parece evidente el énfasis dado a esta trayectoria vertical y a su conexión cielo/tierra. En esta lógica, la experiencia mística estaría representada por la vertical ascendente. Una idea que aparece plasmada en el primer plano del surtidor de agua de los jardines de La Alhambra. VDO captará este mismo encuadre en los retratos que hace de Granada a lo largo de distintas épocas. Una fijación que representa ese eterno fluir del agua por la vertical. "Surtidor de la esencia", agua que sube, asciende y al tiempo cae, en el punto más alto de la subida. Esos dos movimientos, sumados, crean la sensación de permanencia, de tiempo eterno congelado en un instante de emanación incesante. Esta imagen es acompañada en la película del siguiente comentario:

Agua-espejo de la vida: subir, subir y subir. Subir, subir y subir hasta ceder, caer, retornar.

El otro componente esencial de la película es la banda sonora y su sistema de reproducción acústica. **Aguaespejo**

¹² **Preludio**, documento inédito, Madrid, s.f., 1 pg.

granadino contiene un texto (¹³), recitado por un narrador, que termina de darle ese "regusto poetizante" al filme (en este caso de una manera más superficial y obvia que el plano visual). En este monólogo encontraremos algunas de las referencias permanentes de la obra: el agua, el cielo, la noche, el misterio, la ceguera, subir, caer... Junto a la palabra, se presenta un repertorio de sonidos y ruidos donde el efecto de agua en distintas gamas y dimensiones será dominante. A esto hay que añadir varios fragmentos musicales (es reconocible las **Noches en los jardines de España** y **El amor brujo** de Manuel de Falla). Sobre este caudal sonoro se va tejiendo una compleja relación con la imagen, en la que destacan las metáforas que utilizan el agua para crear transposiciones sonido/imagen. Por ejemplo, en una serie de varios planos, los surtidores de agua de los patios de la Alhambra sugieren, en un momento dado, con su oscilación, el jipío del cante flamenco. A su vez, ese lamento gitano se representa como agua que sube (a través de los surtidores) de las entrañas de la tierra. Es decir, el sonido aquí, lejos de marcar un off diegético, sugiere una transformación de la imagen en campo, asociando los elementos ornamentales árabes a las sonoridades flamencas. Por su parte, la imagen construye una interpretación del "sentimiento" del cante al situarlo en lo más profundo ("jondo") de la tierra.

¹³ El texto íntegro de la película aparece reproducido Apéndices.

Pero todo ello no tendría especial relevancia sin el dispositivo acústico empleado. Hemos mencionado algunos ejemplos paradigmáticos en el epígrafe dedicado a la Diafonía (II.1.4.3), que ahora completaremos con otros no menos llamativos. De entrada, los efectos diafónicos introducidos en **Aguaespejo granadino** pueden dividirse en tres tipos:

- Efectos de retardo temporal entre ambos canales (delantero/trasero) que oscila entre los 10 y los 20 milisegundos. Esto produce una sensación de eco, de reverberación en la escucha, como si los sonidos rebotaran en una cavidad alejada. La mayoría del texto recitado está grabado con este dispositivo que dota a la palabra de una mayor resonancia.

- Efectos de desplazamiento y de trayectos sonoros de un sonido de un canal a otro. Este es el mecanismo más característico del repertorio diafónico ⁽¹⁴⁾. Hay numerosos ejemplos de esta posibilidad a lo largo de la película. Así, durante el recitado del texto en off que transcurre por el canal principal de pantalla, determinadas palabras son subrayadas, llevándolas al otro canal e intensificando su volumen. Por ejemplo, al principio de la película, hay una frase musical cantada en una pieza de flamenco que dice:

Hay un planeta frío tirando de mis entrañas.

¹⁴ Y el que, en cierto modo, tiene una relación más directa con la acepción convencional del término diafonía. Entendiendo por tal, la transferencia o perturbación en un sistema sonoro producida por el acoplamiento de un canal sobre el otro.

El alargamiento de las palabras propio del cante, ha sido aprovechado para enviar de un canal a otro las distintas sílabas. El resultado es doblemente atractivo si se piensa que se han elegido las palabras **tirando** y **entrañas** para producir el "estiramiento" sonoro en el espacio (sobre el temporal marcado por el tempo flamenco) y metafórico de las mismas.

Es éste una especie de énfasis fonético que no sólo puntúa el texto sino que refuerza su sentido de conjunto.

- Relaciones efectivas entre el sonido de un canal y el otro. En estos casos, se contraponen, de manera contrapuntística, dos sonidos de distinta naturaleza. Tomemos un ejemplo especial. En la segunda aparición, hacia el final de la película, de la imagen del surtidor en primer plano en un canal (delantero) se escucha el agua brotando, en correspondencia con el contenido "manifiesto" del plano. Mientras, en el otro canal (trasero) oímos el taconeo y las castañuelas flamencas que construyen la metáfora del agua bailando y vibrando.

Todos estas posibilidades se combinan con variaciones súbitas en la intensidad del sonido, con aceleraciones y retardos, con distorsiones y reproducciones al revés que enriquecen sobremanera la gama de sensaciones diafónicas.

VDO estrenó por primera vez **Aguaespejo granadino** en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, en Mayo de 1955. Pero la presentación internacional, unida a la exposición de la Diafonía, tuvo lugar durante la I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión (celebrada en Tánger en Septiembre

de 1955). En 1958 recibió por esta película el Premio de la Exposición Universal de Bruselas de 1958 en la sección de films experimentales.

IV.3. FUEGO EN CASTILLA

Fuego en Castilla es la primera pieza de VDO que trabaja con unas fuentes distintas a las de sus obras anteriores. Al igual que **Aguaespejo granadino**, el planteamiento de partida consiste en explorar las posibilidades expresivas de sus técnicas, a partir de las "esencias", en este caso, de la tierra castellana.

El rodaje de **Fuego en Castilla** comienza en 1957 y se alarga hasta 1959, casi tres años de trabajo que VDO tuvo que compaginar con otras actividades (en concreto, con el desarrollo del Bi-Standard y las demostraciones que hizo del mismo para la Administración. Véase II.3.3) ⁽¹⁵⁾. De la complejidad del rodaje dan cuenta algunos documentos y artículos de la época ⁽¹⁶⁾, de los que puede extraerse, como botón de muestra, la siguiente descripción:

¹⁵ No obstante, no hay datos sobre cuándo comienza y termina exactamente el rodaje. Para aumentar la confusión, una nota manuscrita de VDO fecha, por error, su finalización en 1957. "Con una cámara del año 1926 y unas lámparas de linterna de bolsillo España ganó en 1961, y a los cinco años de realizada, el premio de la técnica en el festival de Cannes". (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 213).

¹⁶ Melgar, Luis Tomás, **Val del Omar, cinemista español**, entrevista con Val del Omar in *Diario Regional*, Valladolid, 30 Mayo 1957. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pg. 150. También aparecen varias fotos en este libro -como señalábamos en III.3- en las páginas 96, 124, 193, 213 y 230, que ofrecen detalles muy significativos del rodaje).

Entre más de veinte proyectores de todos los años y modelos, entre más de mil cables eléctricos, carátulas, dispositivos de figuras geométricas, reostatos, cámaras, tornillos micrométricos, espejos cóncavos, convexos, planos, entre infinitas bombillas de dos voltios, aparatos de carpintería, magnetofones, pólvoras, "matracas"... Val del Omar está rodando un documental sobre la escultura policromada española (17).

Esta relación desordenada de materiales, junto a las fotografías de rodaje conservadas, permiten hacerse una idea muy aproximada del procedimiento seguido para realizar la película. De tal manera que no solamente podemos saber cómo aplicó VDO por primera vez (de forma exhaustiva) la Visión Táctil, sino también una versión inicial de sus técnicas de "rodaje en estudio" (un claro precedente de lo que después será el P.L.A.T.). Así, parece claro que VDO trabajó toda la parte final de la película, que se desarrolla en el Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid, con una truca para rodar efectos de animación de las figuras e incrustaciones de varios términos. Para ello utilizó distintos sistemas de combinación de planos: proyección, reflejos sobre espejos de diversos tipos, sobre superficies esféricas

¹⁷ Melgar, Luis T., **He vivido 15 días en el gabinete del Dr. Caligari** in Film Ideal nº 19, Madrid, Mayo 1958, pg. 12. (Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 184-185).

(¹⁸). De esta manera, podía "montar" imágenes en un sólo plano y crear efectos de transición del fondo sobre un mismo primer término. A todo esto hay que añadir la técnica de iluminación. Como ya indicamos, VDO pone en práctica aquí los principios de la Visión Tactil. Las fotografías del rodaje muestran varios artilugios en forma de aro con una serie de lámparas de baja potencia que colocaba alrededor de la truca o de las tallas religiosas. Esto permite deducir que la iluminación se construyó con pequeños puntos de luz incidiendo sobre zonas muy precisas de los objetos. Además, los efectos de intermitencia, propios de la Visión Tactil, también se realizaron con este mismo sistema. Otros dispositivos como tramas de distintas formas geométricas para ocultar parcialmente los motivos y ópticas deformantes, completaron el repertorio. Todo ello hace pensar que la técnica de rodaje fue en la mayoría de los casos, fotograma a fotograma, de ahí la laboriosidad del mismo.

Más allá de estos datos de realización es importante insistir en la profunda conexión que se establece entre los motivos religiosos y la "iluminación táctil". Esta especial simbiosis hace que sea muy difícil pensar en un factor sin el otro y, de no saber que VDO formula su teoría de la Visión Tactil con anterioridad, podría uno pensar que el encuentro con la

¹⁸ La fotografía de la pg. 230 del libro **Val del Omar sin fin** es muy ilustrativa al respecto. En ella, VDO está tomando una fotografía de una escultura que está rodeada por tres espejos cóncavos a distintas distancias.

escultura religiosa despierta una nueva "sensibilidad lumínica" en el autor. La luz, por tanto, la "luz táctil" constituye la principal vía de lectura de la película. Como la luz en sentido bíblico, sirve, siempre según VDO, para despertar la conciencia del espectador sobre lo mostrado, para desvelar la fuerza compositiva de las imágenes religiosas. Toda la expresión de éxtasis y dolor que caracteriza a la Imaginería castellana (en concreto, las esculturas de Alonso de Berruguete y Juan de Juni), encuentra aquí una nueva forma de presentación que nada tiene que ver con la luz y el movimiento del paso en la procesión.

El otro componente esencial de este viaje es el sonido. Un sonido construido a partir de ritmos puros, de duras percusiones que parecen hacer "resonar la madera" de las propias tallas. VDO contó para este trabajo con el bailarín Vicente Escudero. El instrumento utilizado fueron sus propias manos, las uñas percutidas sobre la madera y el taconeado de sus pies.

A partir de todos estos ingredientes se compone esta "Tactilvisión del páramo del espanto" que, como el agua en **Aguaespejo granadino**, utilizará el fuego como metáfora del profundo dramatismo que anima las tallas. "Las figuras arden y se unifican en la hoguera de los retablos" (19). Y fuego también como idea mística, como "llama de amor" que "enciende" el interior del ser y nos eleva desde la tierra. "La fuerza de la

¹⁹ **Dos documentales cinematográficos: "Aguaespejo granadino" y "Fuego en Castilla"**, documento inédito, Madrid, s.f., pg. 2.

gravedad es una maldición de la que el hombre se libera ardiendo" llegará a decir VDO respecto del sentido que el fuego adquiere en esta película. Sin embargo, la lectura más certera de esta idea (que además conecta la metáfora religiosa del fuego con el baile español más "profundo"), es la que realiza Jean Cocteau en un texto que el propio VDO recoge como una de las fuentes de inspiración de su película. Lo reproducimos íntegramente porque no tiene desperdicio y permite vincular la visión del fuego no sólo, como decimos, al sentimiento que expresan las figuras, sino también a los ritmos sonoros que "sacuden" toda la película.

En España todo ondula y llamea. El mismo baile flamenco es una llama que los bailaores tratan de apagar. En el flamenco todo es una coordinación de movimientos con un sentido unitario. Una coordinación de actitudes personales ante un fuego común que quiere devorarla. Incendiados, el baile no es más que la manera de apagar ese fuego. Pisando las llamas, dándose palmadas en los muslos, en el cuerpo, allí por donde salen esas llamaradas (²⁰).

Pero veamos en detalle cómo funciona todo este cúmulo de evocaciones y sugerencias audiovisuales.

La película está estructurada en tres partes con una breve coda final. La primera parte se abre con una cita de Lorca "En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las

²⁰ **Textos que informan sobre la película "Fuego en Castilla"**, documento, Madrid, s.f., pg. 1.

cortinas" que tendrá su "contestación" al final de la película. Se suceden, acto seguido, una serie de imágenes que muestran las procesiones en Valladolid. Al redoble del tambor desfilan diferentes pasos (una crucifixión, una Dolorosa, un Cristo suplicante cubierto con un plástico) bajo un cielo plomizo y un aire neblinoso. Cada plano visual lleva un tempo distinto de redoble y un plano sonoro también distinto (mayor menor proximidad). Una sensación fantasmagórica parece invadir el ambiente. Los árboles están secos, la ciudad se presenta vacía, deshabitada. En medio de todo este clima, irrumpe un busto de Santa Ana que es la "protagonista" de la última parte de la película. Le acompaña un sonido musical reproducido al revés que entra por el altavoz trasero. Toda esta secuencia es interrumpida por un relieve que muestra a la muerte acompañando a Adán y Eva en la expulsión del paraíso. El sonido que incluye esta parte es un ruido de voces que se cierra con un gran estruendo. A continuación una música de mambo acelerada, construida en relación diafónica, anima las últimas imágenes del exterior previas a la llegada de la noche. Se trata de una serie de planos que retoman los motivos del principio: las procesiones, la ciudad deshabitada...

Un primer plano del fuego da paso a la segunda parte de la película, la más extensa, donde se hace un viaje al "interior" de las esculturas. Los redobles ahora son más lentos y parecen "golpear" sobre madera. Con las primeras tallas empieza el tratamiento sistemático de la "iluminación táctil" y uno de los

pocos y escogidos efectos de diafonía combinada con "luz táctil". Una sinfonía de música concreta se desata tras este primer sonido: músicas aceleradas, sonidos al revés, distorsionados, ruidos estridentes. A su compás desfilan imágenes deformadas por espejos, filtros, tramas circulares, retículos... que "sumergen" las tallas en la oscuridad, en un misterioso limbo y vivifican el hieratismo de sus rostros congelados en expresión de éxtasis o pasión religiosa. La muerte vuelve a aparecer, ahora como personaje individualizado, levantando su velo e inundándolo todo. Santa Ana es "animada", cobra vida y la "luz táctil" parece consumirla en llamas. Una extraña panorámica recorre el mismo claustro del principio de la película, distorsionado ahora por un espejo convexo. A ello hay que añadir una talla en primer plano que al final de la panorámica se quedará sola sobre un fondo completamente negro.

A partir de este momento no habrá tregua, todos los mecanismos visuales y sonoros se extreman llevándolos al paroxismo. La iluminación táctil se convierte en destellos, chispas, llamaradas que "devoran" las figuras. El sonido se hace tortuoso, chirriante como si lacerara las imágenes. Este momento corresponde con las "percusiones" realizadas por Vicente Escudero. El ritmo es frenético y constantemente cambiante. Hay que destacar cómo partiendo de un espectro sonoro tan limitado como es el ruido se consiguen evocaciones visuales tan intensas. Por momentos, el sonido semeja latidos, arañazos, raspaduras, martillazos, puñetazos, explosiones, patadas, crujidos,

crepitaciones, temblores todo en consonancia con la "pasión" que recobran las imágenes en este trance. Precisamente, en consonancia con esta "virulencia" sonora, en este segmento se concentran los principales efectos diafónicos, "aprisionando" al espectador con el vaivén constante de un altavoz a otro. Del mismo modo, se producen las confluencias más llamativas Diafonía/Visión Táctil, como los planos donde aparece una crucifixión invertida o la imagen de San Sebastián. En estos casos, las combinaciones de ambas técnicas van desde la sincronización de las percusiones con los parpadeos de luz hasta su alternancia en distintos compases de manera que luz y sonido parecen formar una misma partitura.

Todo este pandemónium se cierra con una imagen muestra las piernas de Vicente Escudero dando un taconazo explosivo. En este punto, se inicia la tercera parte de la película, compuesta por una primera sección de planos donde está presente, de diversas formas, la imagen del fuego: un crucero en cuya base arde una llama, una imagen en tela que flamea como si estuviera quemándose y el rostro de Santa Ana que parece estar "incendiado" por una llamarada. A esta imagen le acompañan dos sonidos inequívocos: uno de crepitar y otro de llama movida por el viento. Tras esta combustión, aparece el rostro de una santa (no identificada) con expresión de reposo, de ensimismamiento místico, como si saliera vivificada de todo el ciclo anterior. Sobre esta imagen que va rotando delante de la cámara, VDO sitúa su respuesta (narrada por él mismo) a la cita del principio. En

este juego de contestación, que une el final con el principio de la película, VDO coloca sus palabras en el altavoz trasero para responder a la pantalla:

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.

Es éste un pensamiento que condensa la naturaleza mística del fuego en la película. Fuego espiritual que consume y trasciende a la muerte y fuego que representa el amor y la transmutación de los cuerpos gracias a dicho sentimiento.

Fuego que se representa, una vez más, sobre los extremos de una vertical: lo que arde en el suelo y lo que "asciende" consumido por él. Así lo supo ver VDO en los motivos con los que construye su película. "En las figuras de Berruguete... se observa una distensión vertical que las hace arder mientras clavan sus raíces en la tierra" (21).

El último movimiento de la película funciona como coda y es una salida al exterior. Tres planos que recorren en travelín un campo lleno de flores, un espacio para "respirar" tras la conmoción anterior.

Toda esta retahíla de descripciones y epítetos intenta

²¹ Melgar, Luis Tomás, **Val del Omar, cinemista español**, op. cit.

plasmar el "estado" en que la película sitúa al espectador. Y es que es difícil no dejarse arrastrar en el análisis por ese ritmo enfervorizado que contagia todos los elementos de la película y anonada al espectador sin que pueda marcar fisuras. Además, la propia disposición de las imágenes las hace poco permeables a su estudio pormenorizado, a una división en pequeñas unidades. Con ello queremos decir, que la verdadera fuerza de esta obra se encuentra en las relaciones y resultados que alcanzan sus "macrosegmentos" (dado que no es posible hablar de secuencia). Independientemente de los efectos aislados, incluso de los dispositivos que producen cadencias y rimas cíclicas de imagen y sonido, más allá de los evidentes valores plásticos de cada composición aislada, lo determinante es su capacidad para envolver espectacularmente. En este sentido, tanto la Diafonía como la Visión Táctil se revelan como dos técnicas complementarias y eficaces. La contemplación en sala cinematográfica de **Fuego en Castilla** permite comprobar cómo todos sus efectos lumínicos y sonoros se extienden por la sala, "desbordando" la pantalla y los altavoces. Por todo ello, insistimos en la dificultad para el investigador de dar cuenta de este cúmulo de sensaciones de índole "sinestésica" (verdadero afán perseguido por VDO) en los cauces de un análisis ortodoxo (22).

²² ¿Qué otra cosa es la Visión Táctil en su enunciado sino una construcción sinestésica en la acepción que recibe la palabra sinestesia como tropo?

Fuego en Castilla fue estrenada en la I Semana de Cine Hispano-Francés en 1959 (²³). Tuvieron que pasar casi dos años para su presentación en el Festival Internacional de Cannes donde obtuvo una Mención Técnica al mejor cortometraje (²⁴).

²³ La proyección tuvo lugar el 20 de Agosto de 1959 en el Cine Avenida de Burgos.

²⁴ Mention Technique de la Commission Superieure Technique du Cinema Français en Festival International du Film, Cannes, 18 de Mayo de 1961. Para más datos sobre los premios recibidos por **Fuego en Castilla** véase Apéndices.

IV.4. ACARIÑO GALAICO

Tras realizar **Aguaespejo granadino** y **Fuego en Castilla**, VDO emprende un nuevo proyecto: rodar una película en Galicia tomando como motivos los elementos característicos de la cultura y el paisaje gallegos. En este caso, el elemento conductor es el barro, la tierra que se convierte también en una representación del ser con múltiples derivaciones. El barro aquí, como en la imagen bíblica, es lo que conforma al hombre. Precisamente, un escultor, Baltar, será el personaje central de la película junto a las figuras de barro que modela.

Vinimos por el agua
 nos hicieron de barro
 y el fuego de la vida
 nos va secando la savia
 de la risa y el llanto ⁽²⁵⁾.

Al igual que **Fuego en Castilla**, en **Acariño galaico** la muerte, el trance hacia la muerte, impregna toda la obra. En este caso, es Baltar el que personifica esta experiencia, pasando de la agonía al renacimiento. Un tránsito que queda perfectamente subrayado en la parte central de la película.

El rodaje de este "elemental" se realizó en 1961 pero el montaje no se concretó hasta 1981. El por qué de este largo

²⁵ Documento manuscrito inédito sin título, Madrid, s.f., pg. 1.

paréntesis es un enigma. Él mismo, no es muy explícito al respecto: "...este **Acariño** anduvo más de 20 años esperando el duende que le inspirara el montaje como propia floración de la esencia poética" (26). Lo que sí parece claro es que el origen de su interés por Galicia proviene de las expediciones que realizó con las Misiones de 1933 a 1935. Según sus anotaciones viajó a Finisterre, Santiago, Orense y Pontevedra rodando cuatro documentales (27). Pero el hecho concreto de retomar **Acariño galaico** está directamente vinculado con la idea de presentar sus tres "elementales" en un solo programa que se denominaría **Tríptico Elemental de España** (vide infra). VDO trabajó en el montaje de la imagen durante 1981 y 1982, dejando numerosas anotaciones y listas de planos. Finalmente, dejó montado un copión de imagen que puede considerarse definitivo. Sin embargo, la banda sonora no se concretó. Hay, eso sí, indicaciones de los elementos que debían componerla y de su orden de aparición pero nada se dice de la duración exacta ni del procedimiento de combinación y mezcla entre los distintos fragmentos (28). Es

²⁶ Op. cit., pgs. 3-4.

²⁷ Las fechas facilitadas por VDO varían con respecto a las registradas en la Memoria de Misiones, que sitúa, como señalamos en IV.1.1, el viaje a Galicia en 1932.

²⁸ Precisamente, la investigación auspiciada por la Filmoteca de Andalucía ha dedicado parte de sus trabajos al estudio de la banda sonora. Las conclusiones al respecto, después de cotejar las imágenes rodadas, el copión de imagen realizado por VDO, los sonidos grabados y las anotaciones de imagen y sonido son que la banda de imagen estaba prácticamente cerrada,

más, en algún momento VDO expresa la posibilidad de utilizar la Diafonía mediante el siguiente sistema: proyectar la película acabada en diferentes puntos de Galicia. Grabar las reacciones de la gente e incorporarlas como sonido trasero a la banda sonora.

"Si me llevo la película por los pueblos y recojo sus reacciones, repetidas, sincrónicas y selecciono efectos audiencia. Consultar con Arturo Baltar" (29). Este procedimiento coincidiría con la última versión de la Diafonía (aplicada a la TV), pensada para ser un canal reactivo ante lo contemplado.

Acariño galaico no está apoyada en ninguna técnica específica, frente a los dos "elementales" anteriores. La imagen es mucho más sobria, apenas hay efectos visuales del tipo que aparecían en los trabajos precedentes. A diferencia, el montaje entre planos tiene un papel fundamental. La resistencia del plano a relacionarse hacia el exterior ha desaparecido aquí a través de distintos sistemas de relación entre planos. Esta idea de montaje alcanza también al sonido. Según las notas encontradas, debía componerse según un principio de fragmentación casi plano a plano, en contrapunto con la imagen.

a falta de incluir algunos planos que había que duplicar. Por su parte, el sonido se puede reconstruir con algunas lagunas aunque sin ningún tratamiento acústico (dado que no quedaron instrucciones detalladas sobre este particular).

²⁹ **Medios P.L.A.T.**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 6.

Sirvan estas indicaciones para presentar un trabajo del que no es posible hacer un análisis en profundidad, dado que su componente sonora no se cerró. Lo que sí parece claro es que **Acariño galaico** supone un cambio en el estilo de VDO hacia una concepción de la imagen mucho más austera, donde el tono poético está presente pero con procedimientos de montaje que lo acercan más a los dispositivos cinematográficos (ritmo, conflictos visuales entre grupos de planos, consideración del movimiento interno...).

IV.5. EL TRÍPTICO Y LAS OBRAS INCONCLUSAS

IV.5.1. Festivales de España

Al término del rodaje de **Acariño galaico**, VDO iniciará en 1963, una serie documental producida por el Ministerio de Información y Turismo. Se trata de un proyecto dedicado a las actividades culturales organizadas por este ministerio, concretamente los denominados "Festivales de España". La idea de partida era hacer un recorrido por las diferentes sedes (Sevilla, Córdoba, La Coruña, Mérida...) donde, año tras año, se celebraban actuaciones de música, danza y teatro. No hay constancia del tiempo que VDO empleó en el rodaje de esta serie ni de todos los lugares en que estuvo. Tan sólo una autorización oficial, fechada el 14 de Mayo de 1963, da cuenta de la existencia del acuerdo ⁽³⁰⁾. La información más precisa que ha quedado de este proyecto es un documento del propio VDO y los materiales hallados en su estudio. Según dicho documento ⁽³¹⁾, su propuesta consistía en la realización de diez documentales que sumados compondrían un largometraje, de 123 minutos de duración, con los siguientes

³⁰ **Permiso de rodaje para la Edición de Película Cinematográfica Española**, documento oficial, Madrid, 14 de Mayo de 1963, 3 pgs.

³¹ **Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de FESTIVALES DE ESPAÑA**, documento, Madrid, 1/II/1965, 7 pgs.
(Reproducido en **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 240-245).

temas:

- 1º EXTREMADURA: TEATRO GRIEGO EN MÉRIDA
- 2º BALEARES: RECORDANDO A FRAY JUNÍPERO SERRA
- 3º CATALUÑA: RETABLO DE SAN ARMENGOL EN LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL
- 4º GALICIA: BALLETS GALLEGOS DE LA CORUÑA
- 5º LEVANTE: FESTIVALES EN ELCHE Y TORREVIEJA
- 6º ANDALUCÍA: FESTIVALES EN SEVILLA, CÓRDOBA, CÁDIZ Y MÁLAGA
- 7º CASTILLA: OCHO FESTIVALES
- 8º FESTIVALES RELIGIOSOS EN ESPAÑA
- 9º LUNA DE SANGRA DEL TEATRO DE DANZA ESPAÑOLA DE LUISILLO
- 10º FESTIVAL EN LAS ENTRAÑAS (FIESTA DE LA VENDIMIA Y CUEVA DE NERJA).

Este documento presenta incluso una relación detallada de las "secuencias" que incluía cada sección partiendo de los registros realizados por él. Si confrontamos estos datos con los materiales encontrados en el estudio-taller de VDO, el resultado es desconcertante. Se conservan sonidos de la mayoría de los documentales registrados en cinta magnética de 1/4 de pulgada, pero sin ninguna indicación de cómo deben sincronizarse con la imagen. Además, hay una serie de copiones positivos de imagen que reflejan distintas fases de trabajo en relación con el proyecto ⁽³²⁾. En concreto, hay copiones de imagen de **Recordando a Fray**

³² Los negativos originales no se han encontrado, posiblemente, nunca estuvieron en poder de VDO. Por otro lado, tampoco se ha encontrado documentación relativa a este proyecto en ningún archivo oficial.

Junípero Serra y de el **Retablo de San Armengol**, pero no tienen la duración ni el orden de planos establecido en el documento. También existen otros dos copiones de imagen que mezclan planos de los distintos documentales que componen la serie, lo que hace suponer que hubo montajes posteriores al planteamiento inicial de los guiones. Esto unido al hecho de haber encontrado el resto del material como descartes sin montar, permite deducir que VDO abandonó la idea de combinar el material según el proyecto original. La nota manuscrita que encabeza el documento repetidamente aludido es clara al respecto: "Me maté trabajando". Por otro lado, se ha podido establecer, según las descripciones de los planos incluidos en cada documental, que VDO aprovechó parte del material para incorporarlo en el copión de **Acaríño galaico**. En concreto, utilizó tomas de **Ballet Gallego de la Coruña** y de **Festival en las Entrañas** (de donde extrae las tomas de las cuevas de Nerja).

En su conjunto, todo el material encontrado (³³), ofrece un extenso panorama documental de las regiones, ciudades y actuaciones vinculadas a los "Festivales de España" pero se encuentra alejado del estilo y las constantes habituales de VDO. De todas formas, es muy difícil determinar cuál era el

³³ Las latas de película que se encontraban en el estudio de VDO contenían todas material positivo. Las investigaciones para intentar localizar los negativos originales no han dado ningún resultado.

planteamiento personal de VDO en este proyecto con los datos de los que se dispone.

IV.5.2. Ensayos en Bi-Standard

A mediados de los años 60 y seguramente dentro de su actividad dentro de la Sección de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de la Escuela Oficial de Cinematografía, VDO rueda varias latas de películas en formato Bi-Standard (³⁴). Este material es sumamente interesante ya que constituye la única prueba de VDO en este formato y también su trabajo más destacado con el color. Tras la catalogación realizada por la Filmoteca Española en 1982 de todo el material cinematográfico de VDO encontrado en su estudio, se ha podido determinar la existencia de tres trabajos distintos. El título establecido para ellos fue "Granada 1968", "Granada 1974" y "Variaciones sobre una granada". Los dos primeros se han fechado a partir de los datos que aparecieron en las latas, aunque lo más probable es que esos datos fueran anotados con posterioridad al rodaje.

En cuanto al contenido de estos trabajos, "Granada 1968" está compuesto de seis latas de negativo de imagen con una

³⁴ En las etiquetas encontradas en las latas y en las cintas de sonido figura el logotipo de la Escuela Oficial de Cinematografía. Sin embargo, no se ha encontrado ningún documento que indique cuándo y en que circunstancias se rodó este material. Lo que sí parece probable es que su rodaje se realizara en el período de experimentación del formato, entre 1963 y 1966 (véase al respecto II.2.3.3).

duración total de unos 100 minutos (³⁵). Este material está dedicado, una vez más, a la ciudad de Granada. En esta nueva "visita", VDO actualiza todos los temas que ya había tratado en **Vibración de Granada y Aguaespejo granadino**. En concreto, se repiten, con emplazamientos de cámara casi iguales, los planos de los surtidores, de las fuentes, los estanques con los peces y los nenúfares, las tomas de conjunto de la ciudad y La Alhambra... En suma, el eje central de este trabajo es, nuevamente, La Alhambra pero también aparece la ciudad en vistas generales, recorridos por sus calles, sus gentes, la fiesta del Corpus.

Utilizando estas referencias ya familiares, VDO ensaya con distintos procedimientos técnicos y formales. De entrada, la composición panorámica que permite la relación de aspecto 2:1 del Bi-Standard. En cuanto a la utilización del color, no se aplica aquí, como ya adelantamos su teoría del color a base de combinación de elementos cromáticos y acromáticos. No obstante, es evidente que a lo largo del material hay una cuidada selección de los motivos para estudiar su "respuesta cromática". En concreto, se captan todas las gamas de colores vivos que ofrecen las flores y la vegetación de los jardines de la Alhambra. En

³⁵ Su contenido pudo conocerse gracias al positivo que se realizó en formato Techniscope. Para ello, hubo que "anamorfizar" la imagen al formato estándar de 35 mm., dado que no es posible en la actualidad imprimir copias positivas en Bi-Standard en los laboratorios comerciales. Este proceso se realizó dentro de la investigación emprendida por la Filmoteca de Andalucía.

ocasiones, se acude para potenciar su efecto, al uso de filtros (rojo, verde y azul) y a movimientos ópticos que destacan el color sobre la forma. En estrecha relación con el color aparece el tratamiento de la luz. Tenemos también aquí efectos de "iluminación táctil" contruidos sobre motivos escultóricos y relieves (aunque su fuerza es menor que la conseguida con la fotografía en blanco y negro). Otro efecto llamativo es el movimiento de luces para desplazar sombras muy pronunciadas que producen los objetos. Además se utiliza la alta velocidad para observar tránsitos de luz de la noche al día o viceversa y cambios producidos por el paso de las nubes.

No se ha encontrado ningún escrito de VDO que indique la finalidad de este material o su posible montaje. Hay además, un abundante material sonoro con registros en directo de los distintos ambientes de La Alhambra, realizado en esos mismos años, que podría ser la base de la hipotética banda sonora. La única pista relacionada con este asunto es un documento de los años 70, donde se hace referencia a un mediometrage de 33 minutos denominado "Choque-Escope Arábigo Andaluz" y fechado en 1966. Según las anotaciones no estaba terminado de montar ⁽³⁶⁾.

Por su parte, "Granada 1974" está en la misma línea de "Granada 1968". Se compone de un sólo rollo de unos 16 minutos

³⁶ **Pequeña estrategia ENOSA en África (Libia)**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.

de duración ⁽³⁷⁾. Los motivos aquí están recogidos íntegramente en los jardines de la Alhambra con un predominio claro de flores y plantas. Se trata, en suma, de una "visión interior" del monumento, aplicando los mismos recursos técnicos que en el trabajo anterior.

En cambio, "Variaciones sobre una granada" introduce nuevos ingredientes como ensayo en Bi-Standard. Este trabajo, un material de cámara sin montar de apenas tres minutos, es un compendio de las técnicas desarrolladas en el P.L.A.T. Así, tomando como motivo central unas piezas de la fruta granada, se superponen una serie de efectos que sugieren "visiones interiores" del ser. Estas "visiones", pese a lo pretencioso que pueda sonar, están sugeridas a través de la iluminación del interior de la granada con puntos de luz roja muy intensa (aplicada mediante el láser) que semejan a la sangre. Además, se superponen rostros ajustados a la superficie de la granada. Un texto de esta época puede esclarecer el propósito de estas imágenes y la voluntad de construir con este ensayo algo más que una prueba de iluminación. El párrafo alusivo se encabeza con un rótulo destacado **Granos de granada** (que bien podría ser su verdadero título):

En las entrañas el fuego, la razón del latido **estrella**
de toda flor. Gajos de esa "vaga forma de corazón y

³⁷ Al igual que con "Granada 1968", se siguió el mismo procedimiento para conocer el contenido del negativo original de cámara que integra este nuevo ensayo en Bi-Standard.

cráneo", "idea de sangre encerrada en glóbulo duro y agrio". Gajos apretujados, apojimados, conformados a vivir en la Unidad.

Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, yendo hasta el extremo de su experiencia, hasta la frontera del misterio e intenta el Plus Ultra ciegamente (³⁸).

Como puede deducirse de esta cita, la idea mística de la unidad partiendo de la diferencia, vuelve a aparecer aquí expresada en esa imagen tan gráfica de los granos de granada, cada uno distinto, individualizado pero, sin embargo, "conformado" por su pertenencia a un mismo motivo.

IV.5.3. El Tríptico Elemental de España

El último proyecto cinematográfico en el que se embarca VDO es el llamado **Tríptico Elemental de España**. La idea surge en los últimos años de su vida y tenía por objeto el realizar una trilogía con sus tres películas **Aguaespejo granadino**, **Fuego en Castilla** y **Acariño galaico** (una vez montada). Con ello, VDO pretende construir un gran fresco que será su obra testamento. Aparentemente, había varias razones para acometer la empresa. Por un lado, acabar **Acariño galaico** que estaba sin terminar desde su rodaje en 1961. Por otro, quería unificar esas tres visiones, recogidas en espacios y tiempos diferentes, en torno al concepto

³⁸ **Proyectos P.L.A.T.**, documento inédito, Madrid, s/f., pg. 4.

de tríptico. El nexo de unión lo establecería un prólogo que con el título de **Ojála**, planteaba las claves en las que debía ser leído el conjunto. Por último, VDO pensaba en volver a presentar sus obras que, prácticamente, no se habían proyectado en los últimos diez años.

Al margen de este planteamiento general, ha quedado poca (y contradictoria) información sobre los detalles concretos del proyecto. Hay, eso sí, un dato preciso de entrada: VDO trabajó en la concepción del Tríptico desde 1981 hasta su muerte en 1982, lo que incluía el montaje de **Acariño galaico** y la preparación de **Ojála** (vide infra). En todo este proceso incidió decisivamente el encargo que recibe para presentar su obra, por parte de los comisarios de la Antología del Cine de Vanguardia en España (³⁹). Efectivamente, Manuel Palacio y Eugeni Bonet, responsables de organizar dicha Antología en el Centro Georges Pompidou, contactaron con VDO en 1981 para solicitar su participación en dicha muestra. VDO se comprometió a presentar el Tríptico con **Acariño galaico** y **Ojála** terminadas. Finalmente, no pudo acabar dichas obras y en París se proyectaron sólo **Aguaespejo granadino** y **Fuego en Castilla** (⁴⁰).

Pero, más allá de esta anécdota, hay otros datos de interés

³⁹ **Cinéma d'Avant-garde en Espagne. Une anthologie**, Centre George Pompidou, París, marzo-abril 1982.

⁴⁰ En sesión celebrada en la Sala de Proyección del Musée National d'Art Moderne el 24 de Marzo de 1982.

que dan cuenta del alcance del proyecto. Sin ir más lejos, VDO dejó varios escritos en los que plantea varias posibilidades de presentación del Tríptico. Lo más llamativo de estos textos es que no ofrecen un criterio único ni una duración definitiva al respecto. Así tenemos:

Tierra galaica, fuego castellano y agua andaluza ofrecen una continuidad de 65 minutos de imágenes y sonidos concretos, de los que el autor se siente satisfecho y con sus manos limpias en este aporte cultural (⁴¹).

...tres cintas documentales audio-visuales líricas de 20 minutos cada una o un ciclo de análisis con conferencias críticas de 25 minutos o a ralentí y análisis de 55 minutos cada una (⁴²).

Ralentizar **Aguaespejo**, posiblemente pudiera convertirse en un suceso de 45 minutos. Aderezarle con una entrada de **Acariño** y **Fuego** de 5 y 10 minutos respectivamente, hasta alcanzar el tiempo de 60 minutos (⁴³).

⁴¹ **Tríptico elemental de España (50-62)**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 1.

⁴² **Tierra fuego y agua de España**, documento inédito manuscrito, Madrid, 1982, pg. 1.

⁴³ **"Situación"**, documento inédito manuscrito, Madrid, 9/IX/1981, pg. 1.

Hemos tomado estos tres ejemplos como botón de muestra, pero VDO ofrece aún más soluciones.

Como puede apreciarse, las dudas no sólo afectan a la duración, también varían el tempo de proyección y las formas de presentación. Incluso, VDO llega a proponer alterar drásticamente la composición de las piezas para su emisión televisiva. Todo ello da idea de que el autor no estaba decidiendo una simple cuestión de orden y ajuste, sino que se hallaba inmerso en un proceso reflexión sobre el sentido final de su obra. Es decir, VDO no se propuso en este punto final de su trabajo dar con una nueva fórmula de presentación de sus obras ya conocidas. Como veremos a continuación, lo que subyace en el fondo de esta cuestión es un problema más hondo, que puede que nos dé la razón de por qué no pudo acabar el Tríptico ("tres anhelos de comunicar lo inefable" llegará a decir). Las "anotaciones" que acompañan a estas posibilidades de exhibición así lo hacen entender. Están escritas de manera vehemente, obsesiva, perdiendo la coherencia gramatical y los nexos lógicos, como si no acabara de dar con la solución definitiva. Del tono, más que del sentido de las palabras, se trasluce que VDO estaba buscando unas claves para expresar lo que entonces era su principal motivo de preocupación: el conflicto del ser, su sino en la era tecnológica. Sobre esta disquisición fundamental, situará una nueva dimensión de las coordenadas espacio/tiempo.

De ahí que resulte poco esclarecedor el deducir como idea central de esta trilogía la unión de esos tres elementos puros a los que aluden los títulos y algunas dominantes visuales presentes en ellos: agua, fuego y tierra (valores especialmente

relevantes en el pensamiento mágico, por el que VDO se sintió muy atraído en los últimos años de su vida). O situar su finalidad en la expresión de las esencias de las tierras andaluzas, castellana y gallega. Todo eso ya se da contemplando las tres obras por separado. Son valores que surgen de su análisis aislado.

Sin embargo, lo que aparece en sus textos dedicados al Tríptico son cuestiones, como decíamos, que atraviesan por dentro la interpretación de sus tres obras y el modo en que debe construirse el filme introductorio **Ojála**. Así plantea el dilema VDO:

¿Con qué idea concreta, qué pretensión nítida podemos aspirar a incrustar y hacer la gran diana?... Salirse de la vibración, del tiempo de muerte personal, de aquello que es asiento vital, no acudir a la mente, sentirse arrebatado por presentimientos de clarividencia, inaugurar un nuevo espacio fuera de nuestro cotidiano vivir... Hablar de aquello que a todos nos preocupa interesa desmenuzar, conocer, aclarar, definir (⁴⁴).

Este estado de "opinión" es el que parece querer provocar en el espectador. En otro texto estas sensaciones se quieren además, emparentar con la experiencia mística:

Estos tres impulsos creo deben ser expresados hoy frenados, suspensos, invitando a la meditación.

⁴⁴ **Situación**, op. cit., pg. 3.

Estos 25 años transcurridos los han ido parando y deben presentarse mimbreados como en un sueño de cinematografía intuida insólita, al andar sus imágenes flotando sin aparente coherencia. Casi mudos invitan al estupor de un cine sonoro. Blanquinegra su imagen se mentaliza ante un cine y sobretodo una televisión saturada de cromatismos horribles que nos materializan y dispersan (⁴⁵).

Pese a la vaguedad en la que se mueve el párrafo citado (ya advertimos de lo poco tramados que están los textos dedicados a esta cuestión), si aparece clara la intención de propiciar una nueva forma de interpelación que confrontaría al espectador con las grandes preocupaciones que debían latir en este proyecto de agrupación de su obra. Cuestiones que podríamos denominar como de índole metafísica. Por un lado, el tiempo. El tiempo como cesación, un "tiempo sin reloj", frente al tiempo cronológico que nos devora y se nos escapa. "Ideas fundamentales... la visión interior vital de un tiempo sin espacio... el tiempo que no transcurre" (⁴⁶). "Estamos enjaulados, del tiempo no tenemos acopio, no podemos. Nos lo están suministrando minuto a minuto (⁴⁷). Por otro lado, la visión del universo como un todo, como

⁴⁵ **Tierra, fuego y agua de España**, op. cit., pg. 5.

⁴⁶ **"La ejecución de la obra exige dos tiempos"**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 2.

⁴⁷ **"Situación"**, op. cit., pg. 4.

unión de contrarios. "La cohesión-amor como energía unificante magnética y eléctrica que todo lo integra en un universo de Diferencias y complejidad interrelacionada" (⁴⁸).

Y, vinculado a todo ello, la idea de trascender la muerte, de permanecer...

Llegados a este punto, la pregunta vuelve a aparecer. ¿Cómo es posible situar estas ideas en el ámbito de la organización del espectáculo? ¿Qué mecanismos espectaculares posibilitarían su transmisión?. Digámoslo con otras palabras: VDO ambicionaba representar a través de la concepción del Tríptico (y no a través de la lectura independiente de cada uno de sus "Elementales") una dimensión espiritual, casi metafísica de la existencia. ¿Es esto representable?. VDO se volcó sobre esta pretensión. Para alcanzarla, era determinante la función del "prólogo", que debía orientar la visión de los tres Elementales hacia los nuevos fines. No es que pretendiera alterar su montaje o incluir nuevos planos, tan sólo se trataba de inscribirlos en una nueva apreciación. En este sentido, no es accidental que alterara su orden cronológico situando, tras el prólogo, **Acariño galaico** seguido de **Fuego en Castilla** y **Aguaespejo granadino**. Esta inversión de términos viene a reforzar la idea "retorno al principio utilizando el fin".

Otra pista significativa de la lógica interna que VDO quería

⁴⁸ "La ejecución de la obra exige dos tiempos", op. cit., pg. 2.

insuflar al conjunto es su interpretación del mismo en términos "geométricos". Los tres Elementales eran vértices de un triángulo, mientras que **Ojála** se convertiría en el "vórtice" interior de ese triángulo. Algo así como la fuerza centrífuga que dotaba de una nueva comprensión (¿vibración?) a todo el conjunto. "Tres vértices y el vórtice central forman el Azulejo arábigo-andaluz esquema de este conjunto cine-gráfico" (49). "Entre contrarios, en el centro, punto doble vértice de estos está el vórtice, el éxtasis, la zona de todo y nada" (50). Y otra reflexión que une esta idea con la experiencia mística: "Subir al punto es ahogarse en Dios. Sólo estarás en el punto cuando lo centrífugo y lo centrípeto sean una misma cosa para ti: vórtice y vértice" (51). **Ojála**, por tanto, estaba destinado a ser el film vórtice de toda la obra de VDO, el punto final, siendo el principio del Tríptico. VDO llegó a darle un subtítulo relacionado con esa construcción del tiempo que debía destilar: "**Ojalá tires tu reloj al agua**".

Pero ¿cuáles eran los elementos y dispositivos que VDO había

⁴⁹ **Tierra fuego y agua de España**, op. cit., pg. 8.

⁵⁰ "**Entre contrarios en el centro...**", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 1.

⁵¹ **Vórtice, vértice, vértigo**, documento manuscrito inédito, Madrid, s.f., pg. 2.

En este texto VDO incluso traza rudimentarios gráficos en los que expresa la idea del vórtice como origen y cohesión de todas las cosas (sic).

previsto para **Ojála?**. Parece claro que el motivo fundamental iba a ser la imagen de los turistas visitando La Alhambra. De hecho, se conserva un copión de imagen (con una longitud de unos 335 metros), rodado en Bi-Standard, cuyo contenido es imágenes de turistas circulando por los jardines de La Alhambra a toda velocidad (⁵²). Por otro lado, la idea de volver a Granada no es gratuita. Granada sería el espacio mágico y al tiempo emblemático en el que confluiría esa visión final de la vida, su propio sentido y devenir. Punto de partida de su obra cinematográfica y también colofón. "Conviene saber que conozco La Alhambra desde años antes de nacer, pues mi madre pintaba allí y en el Generalife" (⁵³). Pero además, Granada entendida como cruce de culturas, confluencia de Oriente y Occidente.

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 (⁵⁴).

⁵² Es fácil deducir, por las diversas alusiones que aparecen en los escritos, que las imágenes en aceleración o ralenti propuestas para **Ojála**, están relacionadas con la idea del tiempo en los términos ya mencionados.

⁵³ **Pequeña estrategia ENOSA en África (Libia)**, op. cit., pg. 2.

⁵⁴ **Paraíso Cerrado**, documento inédito, Madrid, s.f., pg. 4.

A su vez, unido a ese espacio, la imagen de los turistas en La Alhambra pasando sin mirar y sin entender, en una parábola perfecta de la condición actual del hombre, condenado al desarraigo, a la incultura, estando más y mejor informado y comunicado que nunca. "El espectador como el turista, quiere ver en Granada lo que presintiendo, todavía no ha visto, salirse de su cotidiano latido mortal encadenado y alcanzar a sentir por aceleración en alta frecuencia el éxtasis"⁽⁵⁵⁾. Identificación, por tanto, de esta figura con la del propio espectador para llevarle de un ritmo a otro, del sinsentido al sentimiento. VDO llegará a precisar más en esta línea. "Tragicómico turista visitante, luego lo que la tierra a solas con su Dios nos muestra" ⁽⁵⁶⁾. Esta misma formulación, como punto de arranque de **Ojála**, aparece en otro texto así: "¿Cómo explicar lo que en esta representación quiere transmitirse?. Primero la visión esquemática del tragicómico turista visitante. Luego lo que la tierra a solas con su Dios nos muestra ⁽⁵⁷⁾.

Sin embargo, las imágenes de los turistas desfilando por La Alhambra no iban a ser más que la base de una construcción más compleja que incluía todos los medios P.L.A.T. VDO quería añadir

⁵⁵ "Ni imágenes, ni sonidos", op. cit., pg. 2.

⁵⁶ **Vórtice, vértice, vértigo**, op. cit., pg. 1

⁵⁷ "Ver cohesión es lo más esencial", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 1.

a estas imágenes otras realizadas con las técnicas perfeccionadas por él durante los años 70 (en este sentido, el Tríptico también debía ser la suma y culminación de todos sus desarrollos técnicos). Aunque en este apartado los textos se vuelve casi insondables, es posible ofrecer algunas conjeturas. Así, en un texto se plantea la utilización del láser, la Óptica Biónica, el sistema Cromatacto y materiales realizados en Super 8 y diapositivas (⁵⁸). En otro texto encontramos una relación más extensa: "Imagen ciclo táctil, ámbito apanorámico, sonido diafónico, imagen de la cohesión-amor (láser), cromatacto, intervalos, sobreimpresiones, estroboscopio, Super 8..." (⁵⁹). Sin embargo, no se especifica cómo, cuáles o en qué orden han de utilizarse técnicas y materiales. Esta tónica se va a repetir en todos los textos alusivos a este trabajo pero con un agravante: se pasa sin solución de continuidad de las expresiones técnicas, de las referencias concretas a sensaciones e ideas que se deben propiciar.

Observemos si no el siguiente pasaje:

Hoy, ahora, ya, buscando la manera de comunicar el sentimiento de un tiempo sin espacio (sin el espacio-tiempo físico conocido). Manipulación de los intervalos de la oscuridad, del silencio, del ruido, de la sobreimpresión, de la transparencia, de la

⁵⁸ Ojála, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg. 1.

⁵⁹ Tierra, fuego y agua de España, op. cit., pg. 3.

memoria conciencia, del choque a tiempo real, simulacro y vida, ventana y ámbito, sugerencias a un presentimiento. Aceleración de la imagen actual hasta su desaparición por la impresión aniquilante, destrucción de la secuencia del tiempo lineal. Por sobrecarga luminosa provocando la inhibición. Imagen anillada sobre sí misma del tiempo circular esférico del falso éxtasis... (60).

Sin duda esta retahíla resulta indescifrable pero al menos, transmite la atmósfera en la que, previsiblemente, se movería el Tríptico.

Lo más "parecido" a un guión pudiera ser este otro pasaje, donde la obra parece dividirse en distintos tiempos a la manera de secuencias:

Tiempo 3

Silencio, brisa, aguas ocultas, "murmullo" paisaje, frase de agua, campanas, cantos lejanos, música arábica... el tiempo ha cesado, todo está viviendo su vida, su propio tiempo, el agua aparece en cada plano y se apaga a lo largo de cada secuencial. Tema: unidad... El tiempo se va parando hasta el último surtidor que se distorsiona por el palpito de negros (61).

⁶⁰ La ejecución de la obra exige dos tiempos, op. cit., pg. 4.

⁶¹ Intervalos, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., pg 3.

Aquí si encontramos imágenes, sugerencias de sonidos y las líneas temáticas (tiempo, unidad) que parecen animarlas pero, insistimos, poco se puede aventurar del resultado de todo ello.

Todo este conjunto de hipótesis sobre los ingredientes concretos que **Ojála** hubiera incluido, desgraciadamente sólo puede confrontarse con los ensayos de los medios P.L.A.T. que VDO realizó en Super 8. En ellos, podemos ver distintos modos de combinación pero no la "fórmula exacta" que VDO estaba barruntando. Sin embargo, hay un texto que quizá condense mejor que ningún otro el cúmulo de inquietudes que animaban el proyecto. Se trata de un pasaje sobre el que no se da ninguna indicación respecto a su cometido. De hecho, parece un borrador (tal vez una anotación más entre tantas), pero bien podría haber sido el prólogo/epílogo a su última obra ⁽⁶²⁾.

todo tras el punto muerto. donde surge de Dios
 donde occidente mira hacia dentro, oriente hacia afuera sobreviene todo latente
 extensas dinámicas escalafón temblores todo se complementa en el tiempo a través de
 cuando la iglesia y la mezquita que sólo se ven en la parte en Ojála.
 la lentitud es propia de Dios y la prisa del diablo.
 donde tu tiempo es tu vida y se hace la vida.
 si se iluminaran todas nuestras mentes nos acercaríamos a la gracia de Dios.
 la materia es palpito de tiempo que los pueblos oigan sus intimos sentimientos y
 su voluntad nos mantengan y movilicen desde el futuro } medusan
 barridos es fuerza doliente y gozante. arrapados por la carne en camino
 el tiempo es la residencia del espíritu "vivos los ojos | te encuentran"

⁶² Reproducción en facsímile de un fragmento del documento **Medios P.L.A.T.**, op. cit., pg. 8.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES

1.

La muerte es, a veces, un colofón natural que vertebra y da sentido a la obra de toda una vida. Pero en otras ocasiones, se cierne sobre su presa dando un portazo. La muerte de VDO, ya hace más de diez años, abrió un sinfín de interrogantes acerca del personaje. Desde el anonimato y el silencio en el que estaba sumido en los últimos años, surgían entonces distintas imágenes: el VDO de las Misiones Pedagógicas, el hombre de las experiencias radiofónicas, el técnico cinematográfico, el autor de las películas AG y FC, el inventor heterodoxo, el artista experimental de nuevos medios expresivos... Todas ellas correspondían al mismo hombre, componían una obra nacida del mismo impulso.

A lo largo de estas páginas hemos intentado presentar ese conjunto de "voces" que componen la obra de VDO y desvelar sus interconexiones y claves. Es decir, hemos planteado como hipótesis la conveniencia de hacer una lectura integral, cruzando punto por punto cada aspecto de la obra para, finalmente, valorar su alcance. En ese momento nos encontramos. Por tanto, la pregunta retórica que nos hacíamos al principio alcanza ahora todo su sentido: ¿Cómo integrar todo ese caudal en un único universo creativo? ¿Cómo dotar de coherencia de conjunto a esas facetas tan distintas y distantes en el tiempo?. La respuesta es compleja y nos conduce a retomar los presupuestos de partida.

Como hemos visto, la consideración de su obra como un todo

ofrece una nueva perspectiva de elementos que, por sí solos, quedarían minimizados o bien serían incomprensibles. A partir de esta constatación es posible, decíamos, valorarla en función de su interdependencia, en el cruce de sus distintas manifestaciones e ideas. Esta correspondencia interna no implica una cohesión perfecta, homogénea. Hay contrasentidos y aspectos no resueltos, pero los choques han resultado reveladores. Lo hemos intentado demostrar.

El problema surge, precisamente, cuando este propósito se extrema planteando su obra como un corpus cerrado, sin fisuras, propio de una mente científica o filosófica. Cuando esto ocurre y el análisis que se propone de la obra quiere rendir cuentas "matemáticas" de ese peculiar constructo teórico, podemos encontrarnos con distintos errores de interpretación.

Todas estas delimitaciones son las que ahora, obtenidos los frutos de nuestro estudio de campo, nos permiten proponer unas reflexiones finales. Para ello vamos a recuperar la división metodológica de la obra de VDO en facetas o dimensiones, que proponíamos al principio.

2.

Según lo expuesto, parece claro que los pilares de la obra de VDO están formados por una tríada que afecta a la representación del sonido, el relieve y el movimiento en el medio cinematográfico. En esos tres frentes VDO aportará soluciones que cuestionarán radicalmente la noción comercial del espectáculo

cinematográfico y se situarán, incluso, en el límite de sus normas técnicas.

En el caso concreto del sonido, la Diafonía representa la técnica más elaborada de VDO y también la más versátil (VDO le dará distintas aplicaciones en distintos medios). Al igual que el estéreo, la propuesta diafónica rompe con la convención del sonido monofónico para el cine, pero lo más singular es que propone llevar el espacio sonoro de lo representado a la sala. Es decir, taladra el umbral imaginario que nos separa de la acción de la pantalla mediante dos focos sonoros enfrentados (adelante/atrás) y subvierte la "ley" que establece que el sonido ha de corresponderse con la imagen presente en la pantalla o con el espacio circundante (fuera de campo) a la misma. Él lo traslada al ámbito de la sala, estableciendo dos zonas de representación entre las que se aprisiona, "cautiva" al espectador. Esto es lo que, en definitiva, han llevado a sus últimas consecuencias los modernos sistemas de sonorización (THX, Dolby SR, Dolby Digital...) en salas de cine. Sin embargo, lo que sigue diferenciando a la Diafonía del resto de los sistemas, es que es más que una técnica o un sistema acústico, es una forma de concebir la relación espectáculo/espectador basada en la idea del contrapunto. Poco importa si a esta concepción se le da una función "concienciadora" ("el Canal de la reacción pública") o meramente expresiva.

Con la Visión Tactil no sólo propone un sistema especial de iluminación sino que persigue una nueva percepción de la imagen.

Para ello, rehuye los valores de la convención renacentista que utiliza dos dimensiones para representar tres. Así, sustituye la idea de perspectiva por la de relieve, pasando de la composición por profundidad que fuga hacia atrás de la imagen, a la "iluminación corpórea" que provoca que el motivo "emerge" por delante de la pantalla. Si como técnica de iluminación la Vision Tactil parte de procedimientos ya conocidos (luz "pulsada", luz estroboscópica), lo cierto es que los resultados expresivos son insólitos. Aunque su resultado pueda recordar los efectos de centelleo o "flicker" utilizados por el cine experimental de los años 60, lo cierto es que en VDO establece una perfecta simbiosis con el motivo captado.

Más llamativas resultan las técnicas que buscan una nueva noción del movimiento en la imagen. Primero el Desbordamiento Apanorámico y, más tarde, el Tetraproyector Adiscopio y la Óptica Biónica. Con el Desbordamiento rompe el perímetro definido de la pantalla y con los otros medios crea una nueva cinemática para la imagen. Así, propone aplicar procesos exploratorios sobre la imagen a través de sistemas que introducen el movimiento entre el plano de la película y la pantalla. Es decir, son ajenos a la composición de la imagen y, sin embargo, acaban penetrando en su interior, creando la sugestión de su lectura conducida por dicho movimiento. El propósito de todo ello no sería otro que el de romper con los automatismos establecidos en la representación audiovisual.

En suma, con estas tres técnicas, trazadas en tres momentos

distintos de su vida, es como si VDO buscara un "espectáculo sin pantalla", como si se resistiera a admitir sus límites. Diafonía (sonido atravesando la sala), Visión Tactil (imagen sobresaliendo la pantalla) y nueva idea de movimiento (imagen "desbordando" la pantalla), estas serían las tres formulaciones de su alternativa a las convenciones del cinematógrafo. Tan radicales son las diferencias, que podría decirse que VDO utiliza el cine para hacer otra cosa que no es, en verdad, cine. Esta afirmación está en consonancia con su propia evolución, dado que, en sus últimos años, VDO convirtió al cine en un cauce más para explorar todo tipo de prácticas audiovisuales a través del P.L.A.T. El hecho de que todas ellas pudieran finalmente amalgamarse en torno al soporte cine, no es más que una forma de presentación dentro de una práctica artística libre de ataduras de soportes o formatos. De ahí que resulte difícil calificar todo este proceso como "experimental", pues tal condición la adquiriría respecto de un medio con el que nunca estableció una relación plena. Insistimos, en rigor, VDO nunca hizo cine (tal vez sólo en su etapa de las Misiones Pedagógicas, pero poco hemos podido conocer de esa etapa), en el sentido convencional que todos lo entendemos, sino que se valió de sus medios instrumentales para inaugurar una vía nueva y única. Y es en este punto donde cobra significado el título de nuestro trabajo: "la pantalla abierta". La pantalla, emblema de la representación cinematográfica, constituye, precisamente, el punto sobre el que VDO estableciera sus principales propuestas desestabilizadoras. Nuestro enunciado

haría referencia, por tanto, a ese nuevo espacio de la representación que no está encerrado en unos contornos y superficie precisos y construido por un solo medio, sino que es cruce y superposición de distintas prácticas, que la atraviesan en todas direcciones (físicas y formales).

Pero lo que resulta realmente singular de todo esta propuesta y lo que la aleja definitivamente del encasillamiento experimental, es la preocupación constante y en paralelo por inscribir todos estos procedimientos técnico-teóricos en una nueva fórmula de interpelación al espectador. En otras palabras, el destino final de todo este trabajo sería una nueva "teoría del espectáculo". Tanto la Diafonía, como la Visión Táctil o la Óptica Biónica, no son fríos experimentos de laboratorio sino que buscan la emoción, la sana coacción del espectador. "Ni en el cinema ni en la televisión existe libertad panorámica" llegará a decir y es precisamente esa libertad de formato, la que VDO reclama para sí y para el espectador.

El cine poseía para Val del Omar dos vertientes: una, sagrada, alentada por los poetas, podía provocar 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 (1).

¹ Erice, Victor, El llanto de las máquinas, artículo en Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales, op. cit., pg. 112.

La afirmación de Victor Erice viene a incidir en el carácter cuasi religioso que VDO otorgaba a la experiencia del espectador ante sus obras. De hecho, las formulaciones sobre el Tríptico, como vimos, son una prueba de la decantación final que sufrieron sus ideas al respecto: de la la búsqueda de la "conmoción" colectiva al encuentro individual con la obra. Sin embargo, no creemos que viviera esta cuestión como una dicotomía, ya que el espectáculo cinematográfico convencional sólo fue el reverso de sus posiciones, el medio donde, finalmente, se materializarían todos los peligros que VDO denunció.

El mal espectáculo emplea lógicas de URGENCIA que se vienen al suelo tan pronto termina el encadenado sugestivo.

El buen espectáculo poético es aquel que nos descubre y enriquece con el conocimiento de una lógica superior, temporal, estable y básica (²).

3.

Otro asunto no menos importante es la valoración y las conexiones de su obra con otros movimientos y autores. Las coordenadas espacio-temporales en las que arranca el trabajo de VDO pertenecen a esa etapa en la que el empuje maquinístico, la

² Hay que gobernar el espectáculo, documento inédito, Madrid, s.f., pg. 3.

fascinación por los medios técnicos que lo conforman domina aún el medio cinematográfico. Vive la emoción de las vanguardias históricas por orientar ese impulso hacia las prácticas no narrativas y se queda anclado en ella como superviviente y vestigio de la misma. Sin embargo, la relación directa de su obra con los movimientos vanguardistas es bastante relativa. No es el cometido de nuestro estudio, pero se nos antoja que un análisis comparado de lo poco que se puede considerar vanguardia en España, daría escasos resultados en relación con VDO. Fundamentalmente porque cuando las vanguardias plásticas y literarias están en activo en España, él se encuentra inmerso en el proyecto regeneracionista de las Misiones Pedagógicas. Incluso su faceta como inventor en aquellos mismos años tiene la misma orientación (recuérdese el aparato Grafo-Omar). Lo que puede considerarse su etapa "experimental", más que vanguardista, no surge hasta finales de los años 40 y principios de los 50. "¿Adelantado a su época o, más bien, superviviente de un tiempo que había ya dejado de existir?" (3). Esta pregunta tal vez sirva para enfocar mejor la cuestión. Efectivamente, el trabajo que VDO desplegó durante la España franquista remite al tiempo de la utopías estéticas pero no es una continuación de las mismas. El VDO más "rupturista" surge en un "tiempo muerto" de todas esas prácticas y se desarrolla en absoluto aislamiento

³ Erice, Victor, **El llanto de las máquinas**, artículo en Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales, op. cit., pg. 108.

interior y exterior, aunque en contacto con la técnica estándar del momento. Por lo tanto, comparte el aliento de aquellos años marcados por las vanguardias, pero su obra es más una anticipación de las corrientes experimentales que emergen en los años 60. Por ejemplo, la confluencia de técnicas y soportes que caracteriza su última etapa de trabajo está directamente relacionada con el llamado Expanded Cinema (según la denominación de Gene Youngblood), una práctica característica del cine experimental de los 60, que añadía al cine convencional otros procedimientos técnicos y formales para su configuración final.

Según estas apreciaciones, parece inevitable situar su trabajo en un "tiempo extrahistórico". Sino pertenece a su época (ya sea por estar anclada o por delante) adquiere automáticamente un carácter intemporal. Esta circunstancia especial suele solventarse, desde el punto de vista crítico, con la idea de vigencia, una coartada que permite conectar lo estudiado con el presente del analista. A nuestro entender, se trata de un falso planteamiento que bien podría cambiarse por el de "valor universal" de una obra. Efectivamente, su universo no debe recuperarse porque hoy esté próximo a los derroteros de la imagen y la cultura, sino porque busca respuesta a buena parte de los problemas que plantean el medio cinematográfico y las imágenes electrónicas en general.

Precisamente, esta dificultad para inscribir históricamente su obra ha condicionado, para bien y para mal, las valoraciones de la misma. Si la crítica periodística de su época la abordó con

curiosidad pero total desconocimiento técnico, las visiones actuales aún no han penetrado en el interior de la misma para descubrir lo esencial: su funcionamiento. Tal vez por ello, se siguen vertiendo los epítetos consabidos: "poeta", "visionario", "innovador"... Todas estas etiquetas encajan, como decíamos al principio, con la figura. Pero si las pensamos superpuestas, dejan ver a las claras que son un intento de escapar de la complejidad de su obra.

4.

El camino trazado por este estudio ha ido precisamente en la dirección mencionada: explorar los mecanismos que alimentan la obra de VDO. Es así como trazábamos una división de su actividad en tres facetas: técnica, creativa y teórica. Tres vías de lectura sobre las que ahora ya se pueden ofrecer resultados.

Como técnico VDO es, sobretodo, un artesano y un inventor heterodoxo e intuitivo. VDO inventaba o modificaba a la medida de sus necesidades creativas y, en muchos casos, durante el proceso de elaboración de la obra. Es decir, no sólo creaba aparatos con aplicaciones definidas, sino también instrumental, herramientas para auxiliar en su investigación formal. Esta capacidad instintiva para entenderse con las máquinas corresponde a un tiempo en el que la técnica audiovisual se basaba en la mecánica y la en óptica, frente a la electrónica y la informática que componen las tecnologías actuales. Esta fase del desarrollo técnico permitía al artista una respuesta activa frente a cada

estándar, una actitud de "bricoleur".

El inventor primero vislumbra y descubre después, manipula, comprueba, compulsiva, experimenta la diferencia que siempre existe entre los deseos iniciales y los resultados relativos (4).

Esta cita expresa claramente el sentido de búsqueda, exploración que debe tener para VDO el trabajo del inventor.

Por otro lado, las inquietudes técnicas de VDO se dirigen hacia los principios establecidos del cinematógrafo: la sensación de perspectiva y de profundidad, la reconstrucción del movimiento y los límites definidos de la pantalla (aspecto que ni siquiera en el cine experimental se cuestiona). Precisamente, para plasmar parte de estos planteamientos construirá varios prototipos. Máquinas o modificaciones de máquinas convencionales, que por su aspecto exterior podrían catalogarse como simples artilugios. Sin embargo, si conectamos su aplicación con la raíz teórica y el fin creativo que las anima, su denominación más ajustada sería la de "artefacto" (según su acepción como "obra mecánica hecha según arte"). Ejemplos de ello son el Diáfono y la Óptica Biónica. Por tanto, sólo una interpretación "poética" de sus máquinas permitiría valorar, ante todo, sus efectos expresivos más que el rendimiento industrial de las mismas.

Como ya hemos señalado en capítulos precedentes, VDO no

⁴ La cultura del cassette, op. cit. pg. 13.

consiguió implantar ni comercializar ninguna de sus técnicas. Tan sólo el denominado **Mini-carrousel España**, uno de sus últimos inventos, fue explotado comercialmente. Sin embargo, nunca dejó de creer en la validez de las mismas, siempre sostuvo su eficacia y las fue adaptando y actualizando en función de las circunstancias generadas por su propio trabajo o por la evolución de la industria. En este sentido, hay que recalcar que VDO "lo aprovechaba todo", tanto intuiciones como técnicas específicas serán retomadas una y otra vez a lo largo de los años. De tal manera que, cuando decante su trabajo hacia el concepto de taller-laboratorio, se producirá una reunificación de todo su arsenal técnico e instrumental.

En consonancia con todo lo anterior, VDO manifestará un preocupación constante por el uso y finalidad que debe tener la técnica en los medios audiovisuales.

Una técnica de segunda mano, en muy raros casos nos servirá bien. Ella es como el arco de un puente donde un pilar debe estar bien asentado en la idea que hemos de transmitir y el otro pilar debe descansar y ajustarse a las reacciones y creencias de las criaturas que han de recibir tal transmisión ⁽⁵⁾.

Este "puente" condensa todo el afán técnico de VDO. Para él no tiene sentido levantar un pilar sino se tienen en cuenta las "reacciones" y "creencias" que esperan al otro lado.

⁵ **Reaccionando ante los gigantes de 1956**, op. cit., pg. 4.

Como puede deducirse de lo expuesto, es evidente que esta relación con la técnica audiovisual y los propósitos que la guiaban no son hoy moneda común. Ni siquiera el parecido de algunas técnicas actuales con las suyas (por ejemplo, la Diafonía) permiten afirmar que sus vaticinios con respecto al futuro de los medios eran correctos.

Respecto a su obra creativa, de entrada hay que reconocer que es la mejor constatación de sus técnicas. En este ámbito sus obras son soluciones aplicadas, respuestas a problemas concretos. Pero, al mismo tiempo, sus películas, sus fotografías, sus trabajos multimedia consiguen trascender el puro ensayo técnico y formal para presentar problemas universales. En cuanto a su obra cinematográfica, llama la atención a simple vista su falta adscripción genérica. Equidistante de la ficción y el documental, en ocasiones ha sido tildada de "experimental" para señalar esa separación con respecto a los términos/géneros convencionales. No obstante, comparte la misma dificultad de clasificación que el resto de su obra. Y es que su singularidad proviene de esa capacidad para conjugar en su interior la técnica, los hallazgos formales y la plasmación de ideas universales (vida, muerte, los ciclos naturales, el ser...). Todo ello produce que no haya una lectura uniforme de sus películas, que su contemplación sea, ante todo, un envite a los sentidos y no un entretenimiento.

En definitiva, su ruptura con el cine comercial es tan profunda y radical que se sale de todos sus parámetros:

- No es narrativo, ni se atiene a la articulación segmental

propia del cine. Funciona por cadenas construidas sobre figuras retóricas e imágenes de gran fuerza plástica.

- No atribuye la misma función a los elementos expresivos: sonido-acústica, iluminación, color.
- No comparte la misma noción del espectáculo: entretener/"conmocionar".
- Otorga un papel distinto al espectador: pasivo/reacción.

Por su parte, la faceta teórica no es menos problemática. Independientemente del alcance de sus ideas, lo cierto es que éstas se formulan en un tono desconcertante para cualquier campo científico. "...es justamente en este punto donde...se abre dentro de su obra una grieta entre expresión poética pura y formulación teórica (⁶). Esta peculiaridad del estilo "teórico" de VDO, dificulta sobremanera la posibilidad de edificar un corpus homogéneo y reduce sus ambiciones al magma donde se entrecruzan la técnica y la obra creativa. No menos llamativo es su método de pensamiento. Es pura intuición, funciona por "fogonazos" que luego perfila para convertir en constantes y, más tarde, en obsesiones. Un proceder que puede observarse hasta en cuestiones de estilo: si hacemos una lectura correlativa de sus escritos se constata que VDO retoma una y otra vez las mismas ideas (algunas se repiten literalmente texto a texto), las refunde, las condensa para, finalmente, extraer lo esencial. Como

⁶ Erice, Victor, **El llanto de las máquinas** en op. cit., pg. 108.

ya hemos señalado en distintos momentos de este trabajo, estos conceptos son pergeñados de acuerdo a un campo de discusión más cercano a la filosofía, la poética o la mística que a la teoría o la técnica cinematográficas.

En definitiva, el fundamento último de la obra de VDO, en cualquiera de los frentes que hemos delimitado, no es otro que la "preocupación por el hombre y su destino". Un enunciado que puede sonar excesivamente tópico pero que, en el caso de VDO, fue asumido y llevado a todos los órdenes de su vida con una desgarradora paradoja: sufrir el desconocimiento y la incredulidad, sino la admiración indulgente, de sus contemporáneos.

No se aparta de mi mente

La preocupación por el hombre y su destino debe ser el móvil de todos nuestros esfuerzos técnicos.

Al hombre, al prójimo, a las criaturas que nos rodean, hemos de alumbrarlas con la temperatura de nuestro propio FUEGO. Y sólo los jóvenes, en cuadrilla de encendidos, -con las plantas en el suelo- entregándose a la vital locura de dar sin recibir pueden volar... pueden lograr una aproximación sin condiciones (⁷).

⁷ La cultura del cassette, op. cit., pg. 22.

APÉNDICES

**CONFERENCIAS, COMUNICACIONES Y PRESENTACIONES
DICTADAS POR JOSE VAL DEL OMAR**

* Por orden cronológico:

- **Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica (sedimento emocional de mis experiencias**, conferencia dictada a un grupo de profesores en Junio de 1932, Madrid, 10 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, Dip. Provincial de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992, pgs. 57-60).

- **Las Misiones Pedagógicas y el cine**, conferencia pronunciada en Unión Radio dentro del Segundo Ciclo de Charlas sobre Cinema Educativo (con presentación de Luis Gómez Mesa), Madrid, 1934, 5 pgs.

- "**Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica de Aguespejo granadino**", Madrid, Mayo 1955, 11 pgs.

- **Diafonía y razones de su existencia en televisión en I Conferencia UNESCO de Expertos de Cine y Televisión**, Tanger, 22 Septiembre 1955, 3 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 116-118).

- **Teoría de la visión táctil en I Conferencia UNESCO de Expertos de Cine y Televisión**, Tanger, 23 Septiembre 1955, 2 pgs.

(Recogido en **Teoría de la visión táctil** in Espectáculo nº 132, Febrero 1959, pg. 28 y en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 118-121).

- **La Diafonía e le ragioni della sua esistenza nella televisione en 5º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del VII Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pgs. 74-75.**

- **Teoria della visione tattile en 5º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del VII Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pg. 73**

- **Reaccionando ante los gigantes de 1956, conferencia en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Madrid, Enero 1956, 13 pgs.**

(Publicada parcialmente en **Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. (un sistema sonoro netamente español)** in Espectáculo nº 131, Madrid, Enero 1959, pg. 28 y en **Teoría de la visión táctil** in Espectáculo nº 132, Febrero 1959, pg. 28).

- **Straripamento apanoramico dell'immagine en 7º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del IX Congreso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 29-30 Settembre-1 Ottobre 1957, pgs. 37-38.**

(Reproducido en Espectáculo nº 120, Madrid, Septiembre/Octubre 1957, pgs. 11-12 y en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^º José, **Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 151-155**).

- **Economía en las copias de explotación en XI Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), París, 10-12 Junio 1959, 9 pgs.**

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^º José, **Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 180-182**).

- **Orientación del espectáculo** en XI Congreso de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), París, 10-12 Junio 1959 con Rafael del Valle Iturriaga. (Reproducido en revista Espectáculo nº 137, Madrid, Julio 1959, pgs. 33-34).

- **Mecanística del cine**, conferencia en San Sebastián, Julio 1959, 2 pgs.
(Reproducido en revista Cinestudio nº 1, Madrid, Mayo 1961, pg.2)

- **Meridiano del color en España** en Primer Congreso Internacional del Color, Barcelona, 29 Septiembre 1959, 5 pgs. (Reproducido en José Luis Guarner-José M^a Otero, La nueva frontera del color, Ed. Rialp, Madrid, 1962, pgs. 179-186).

- **El color es cosa palpitante** en el III Congreso Internacional del Color, Barcelona, 5 Octubre 1961, 11 pgs.

- **Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore** Atti del XIV Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 22 Septiembre a 2 de Octubre de 1962, pgs. 67-68.
(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 221-222).

- **Telecinedifusión Hispánica** en VII Congreso Internacional de Cine y Televisión de Barcelona, Barcelona, Octubre 1965, 3 pgs.
(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, Val del Omar sin fin, op. cit., pgs. 247-248).

- Conferencia sobre Bi-standard a los miembros de la ATIC (Asociación de Técnicos Italianos de Cinematografía), Roma, 25 de Febrero de 1966, 8 pgs.

- **El sistema B.T.C. para televisión y cinema en VIII Congreso Internacional de Cine y de Televisión de Barcelona**, Barcelona, 18 de Octubre de 1966, 5 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 249-252).

- **Sistema Español 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 en IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión de Barcelona**, Barcelona, 19 al 21 de Octubre de 1967, 16 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 271-278).

- **TECO 625 (Sistema Super 16 mm. para televisión en color) en IX Congreso Internacional de Cine y de Televisión de Barcelona**, Barcelona, 19 al 21 de Octubre de 1967,

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 279-282).

- **A formula for increasing the scope of cinematographic entertainment and bringing it up to date en Filmed Press Assembly**, Bruselas, 1968, 8 pgs.

- **Experiences on a 16-35 Intermediate Film System en VIII Congreso Internacional de la UNIATEC**, Bruselas, 23 al 28 de Septiembre de 1968, 4 pgs.

- **Experiencias sobre un sistema "Intermediate 16/35" para cinema y televisión en II Festival Internacional del Cine en 16 mm.**, San Sebastián, 28 Octubre 1970, 8 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 297-299).

- **La cultura del cassette** dentro del Ciclo de Conferencias "Inventemos nosotros" en Club Pueblo, Madrid, 25 Noviembre 1970, 23 pgs.

- **Una docena de pasión** dentro del Ciclo de Conferencias "Inventemos nosotros" en Club Pueblo, Madrid, 25 Noviembre 1970, 4 pgs.

- **La Magnificación de la Paraula como estimulante de Unidad Fonética** en II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español, Madrid, 25 Enero-3 Febrero de 1971, 12 pgs.

- **Optica Biónica Energética Ciclo-Táctil** en el XII Congreso de la UNIATEC, Moscú, 5-10 Octubre de 1976, 7 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, Ma José, **Val del Omar sin fin**, op. cit., pgs. 317-322).

SELECCIÓN DE ESCRITOS DE JOSÉ VAL DEL OMAR
(No publicados y ordenados por áreas temáticas)

* **EL FONEMA HISPÁNICO:**

- **Corporación del Fonema Hispánico**, documento inédito, Madrid, 1942, 6 pgs.

* **DIAFONÍA:**

- **Idea actual del efecto Diáfono**, documento inédito, Madrid, 1974, 5 pgs.

- **Sobre la Diafonía**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.

- **Diafonía**, documento inédito, Madrid, 1956, 2 pgs.

- **"La Diafonía es un nuevo sistema de Producción..."**, documento inédito, Madrid, 4 pgs., s.f.

- **Plástica espectacular del sonido en los salones cinematográficos**, documento inédito, Madrid, 1941, 3 pgs.

- **Razones de existencia del Diáfono en TV**, documento inédito manuscrito, Madrid, 1974, 7 pgs.

- **Introducción a una nueva lengua. El Radio-canal Diafónico en televisión**, documento inédito, Madrid, 1970, 4 pgs.

- **"La mecámistica del personaje Cicuta"**, documento inédito manuscrito, Madrid, 1974, 6 pgs.

* BI-STANDARD:

- **B.T.C. Sistema Bi-Standard para Televisión y Cinema**, documento inédito, Madrid, 1967, 3 pgs.

- **En qué consiste en concreto el sistema B.T.C. Bi-Standard de televisión y cinema**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.

- **Augurio clave**, documento inédito, Madrid, 1966?, 3 pgs.

- **Informe sobre la operación sistema V.D.O. Bi-Standard 35**, Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1966, 12 pgs.

- **Puntualizaciones sobre la actual situación de la "Unidad Experimental Bi-Standard"**, informe, Madrid, 1968, 3 pgs.

- **Mostrando lo que pasa cuando se realiza entre ignorantes una operación similar a la efectiva de ofrecer duros a tres pesetas**, documento inédito, Madrid, 8/II/1967, 4 pgs.

- **Carta al Ministro Cultura Pío Cabanillas**), Madrid, 27/X/1977, 4 pgs.

- **"Punto primero. Rutina actual"** (respuesta al Consejo Coordinador de la Cinematografía), documento incompleto, Madrid, 1958, 7 pgs.

- **V.D.O. Bi-Standard 35 mm.** (Ideas extendidas durante la conferencia y demostración práctica del sistema Bi-Standard realizada en el cine Capitol de Madrid el día 5 de Julio de 1962), Madrid, 1962, 3 pgs.

- **(Carta al Ministro de Cultura)**, Madrid, 24/IX/1977, 5 pgs.

* INTERMEDIATE 16-35:

- **Propuesta de un sistema "Super 16 mm." para telecine en color**, documento manuscrito inédito, Madrid, Septiembre de 1967, 44 pgs.
- **Certificado "ARRI" a una oportunidad perdida**, informe a la Dirección de Televisión Española, Madrid, 30 de Marzo de 1970, 14 pgs.
- **España a la cabeza de un ya indiscutible desarrollo tecnológico que afecta a la producción de programas cassette**, documento inédito, Madrid, 15/IX/1970, 14 pgs.
- **Comunicado al II Festival de Cine de San Sebastián**, San Sebastián, 28/X/1970, 3 pgs.
- (Contrainforme al Informe de Ramón Roselló tras visita a la casa ARRI), documento inédito, Madrid, Marzo 1970, 10 pgs.
- **Entre el cassette y la pantalla del cinerama**, documento inédito, Madrid, s.f., 1 pg.
- (Carta al Ministro de Cultura Pío Cabanillas), Madrid, 27/X/1977, 4 pgs.

* VISIÓN TACTIL Y TEORÍA SOBRE EL COLOR:

- **Cinco especies de Iluminación Tactil**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **"Hace falta hacer una iluminación por golpes..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.

- **Zócalo**, documento inédito, Madrid, s.f., 12 pgs.
- **Teoría de la nueva visión táctil**, documento inédito, Madrid, s.f., 1 pg.
- **Palpicolor**, documento inédito, Madrid, 1963, 12 pgs.

* SISTEMAS DE MICROPROYECCIÓN:

- **Proposición: aparato Grafo-Omar**, documento inédito, Madrid, 1931, 2 pgs.
- **El Audiovisual Hispánico**, documento inédito, Madrid, 1948, 3 pgs.
- **Proyecto de fabricación y venta de equipos audiovisuales y de creación de una fundación que promocióne nuevos desarrollos**, informe, Madrid, 28/V/1977, 16 pgs.
- **Sistema Índice de Proyecciones**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **Grafín**, documento inédito, Madrid, 1955, 5 pgs.

* TELEVISIÓN

- **La comunicación coloquial democrática del gran teleclub España**, documento inédito, Madrid, 1976, 12 pgs.
- **El firmamento de una Técnica con T mayúscula**, documento inédito, Madrid, s.f., 5 pgs.

- **Introducción a una nueva lengua**, documento inédito, Madrid, 1970, 14 pgs.

- **Reflexión sobre formatos**, documento, Madrid, 28/IV/1967, 17 pgs.

- **Quien no mira hacia delante, atrás se queda**, documento, Madrid, Mayo 1967, 11 pgs.

- **"Por fuera de los standard actuales en la TV se encuentran el 8 mm. y el sistema español B.T.C."**, documento inédito, Madrid, 27/II/1967, 2 pgs.

- **"El ojo pasa de retina colectiva en el cinema a ser yema de los dedo que nos mira y toca en TV"**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., 8 pgs.

- **Hay que gobernar el espectáculo**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.

- * ELEMENTOS MULTIMEDIA:

- **Contribución a la Exposición Permanente del I.N.I.**, informe, Madrid, 30 Junio 1971, 10 pgs.

- **Tetraproyector Adiscopio ENOSA**, documento inédito, Madrid, s.f., 9 pgs.

- **Pequeña estrategia ENOSA en África (Libia)**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.

- **ENOSA, el niño y los instrumentos educativos para experimentar en directo**, documento inédito, Madrid, s.f., 16 pgs.
- **Patrimonio artístico**, documento inédito, Madrid, Madrid, s.f., 4 pgs.
- **Propuesta de un sistema Picto-lumínico al Centro de Investigaciones de Nuevas Formas Expresivas**, informe, Madrid, 1978, 5 pgs.
- **¿Cómo es la imagen del Láser?**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.
- **El rayo Láser**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **¿Para qué nos sirve el Láser a los españoles?**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **Medios PLAT**, documento inédito, Madrid, s.f., 11 pgs.
- **Técnica del Temblor final**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.
- **"Espectáculo conmocional PLAT..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **"Proyecto PLAT..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 3 pgs.
- **"Versiones en los salones actuales de cine..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.
- **"El elemento humano..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 1 pg.

- **"El entusiasmo es como una bola de luz..."**, documento inédito, Madrid, s.f., 5 pgs.

- **El laboratorio "PLAT" Picto Lumínica Audio Táctil Presenta**, documento inédito, Madrid, s.f., 4 pgs.

- Carta a Ministro de Cultura Pío Cabanillas, Madrid, 23/IX/1977, 8 pgs.

- **(Indicaciones de la unidad de rodaje)**, documento inédito, Madrid, s.f., 6 pgs.

* TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA

- **Tierra fuego y agua de España**, documento inédito manuscrito, Madrid, 1982, 11 pgs.

- **La ejecución de la obra exige dos tiempos**", documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., 5 pgs.

- **Vórtice, vértice, vértigo**, documento manuscrito inédito, Madrid, s.f., 2 pgs.

- **Intervalos**, documento inédito manuscrito, Madrid, s.f., 4 pgs.

- **Paraíso Cerrado**, documento inédito, Madrid, s.f., pg. 4.

* MECAMÍSTICA:

- **Una mística propia**, documento inédito, Madrid, 10/X/1971, 6 pgs.

**JOSÉ VAL DEL OMAR (1903-1982)
FILMOGRAFIA COMO DIRECTOR**

POR ORDEN CRONOLÓGICO:

TITULO: Vibración de Granada
Producción: VDO
Fecha producción: 1932
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 16 mm.
Formato:
Tipo: Copia standard de original reversible.
Montaje: VDO
Música:
Sonido: muda, sonorizada con discos.
Rodada en: Granada
Duración: 14'50"
Metraje: 371 m.
Argumento: Documental sobre la ciudad de Granada combinando sus paisajes con sus gentes.
Notas: Según una nota manuscrita localizada la película fue presentada en otoño de 1935 en el cine Tívoli de Madrid a través del Cineclub GECI). La proyección tuvo acompañamiento sonoro mediante discos.
Copia: 1 copia.

TITULO: (Película familiar).
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 16 mm.
Formato:
Tipo: positivo original reversible
Montaje: VDO
Sonido: muda.
Rodada en: Granada, Valencia, Madrid.
Duración: 8'11"
Metraje: 90 m.
Argumento: Escenas familiares fechadas en los años 30.
Notas:
Copia: 1 copia.

TITULO: Aguaespejo Granadino (La gran Siguiriya).
Producción: VDO
Fecha producción: 1951-1954
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 35 mm.
Formato: 1 x 1'37

Tipo: copia standard

Montaje: VDO

Música: fragmentos diversos de flamenco interpretados por Srta. Chon, Juan Gómez Leal, Julián Goya, Pepe Albaicín, de **Noches en los jardines de España** (I "En el Generalife" y II "Danza lejana") de Manuel de Falla y de **El amor brujo** ("Escena", "Danza del juego de amor" y "Final") de Manuel de Falla.

Narrador: Teófilo Martínez.

Sonido: Registro sonoro de VDO con efectos diafónicos. Monoaural óptico y binaural Diafónico, norma C.S.T. magnético.

Rodada en: Granada (calles, La Alhambra, Generalife y jardines).

Duración: 22'05

Metraje: 604 metros

Efectos: Lente de agua, polarizadores sincrónicos y automatismos en cámara (alta velocidad).

Argumento:

Notas: En el presupuesto final consta el número total de planos (150) y los días de rodaje (250).

Copia: 5 copias.

R-401 sonido: óptico y magnético 2 pistas. 564 m. y 20'37".

R-1568 Copia standard sonora (incompleta). Sonido magnético (2 bandas). 175 m. y 6'20".

C-E 3839 Copia standard sonora. Sonido Dolby óptico. 595 m. y 20'52".

C-E 3838 Copia standard sonora. Sonido óptico. 604 m. y 22'05".

S/Nº Copia standard Dolby.

TÍTULO: Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto).

Producción: Hermic Films

Fecha producción: 1957-59

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: 35 mm.

Formato: 1 x 1'38

Tipo: Copia standard.

Montaje: VDO

Música: VDO a partir de los ritmos castellanos interpretados por Vicente Escudero y pasos de Semana Santa.

Sonido: Registro sonoro de VDO con efectos diafónicos. Monoaural óptico y binaural Diafónico, norma C.S.T. magnético. **Rodada en:** Valladolid ciudad y Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid.

Duración: 18'38"

Metraje: 510 metros

Argumento:

Notas: Premio de la Técnica en el Festival de Cannes, 1961

Hay una copia que presenta un versión distinta a la comúnmente aceptada como definitiva. En dicha copia no aparece al principio

el rótulo con la cita de Lorca en francés y el plano final en color ha sido sustituido por uno en blanco en negro que muestra una escultura.

Copia: 4 copias.

R-400 Sonido óptico y magnético, 2 pistas. 469 m. y 17'09".

C-E 3840 1ª copia standard sonora. Sonido óptico. 510 m. y 18'38".

C-E 3842 copia standard sonora. Sonido óptico Dolby. 499 m. y 18'10".

C-E 3843 copia standard sonora. Sonido óptico Dolby. 497 m. y 18'12".

TITULO: Acariño galaico.

Producción: VDO

Fecha producción: 1961

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: 35 mm.

Formato: 18 mm./21'5 mm.

Tipo: Copión de montaje (positivo sin sonido).

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO.

Rodada en: Galicia (Santiago de Compostela)

Duración: 22'29"

Metraje: 616 m.

Argumento:

Notas: La película quedó inacabada a la muerte de VDO. Junto al copión de imagen se conservan los sonidos grabados para la película y diversas notas de montaje para la banda sonora.

Copia: 1 copia

TITULO: (Festivales de España).

Producción: Ministerio de Información y Turismo

Fecha producción: 1963

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: 35 mm.

Formato: 1/1'37

Tipo: copión de montaje (positivo sin sonido).

Montaje: VDO

Sonido: muda.

Rodada en: Localizaciones diversas de Andalucía.

Duración: 16'8"

Metraje: 441 m.

Argumento: Fiestas populares, actuaciones de danza y teatro.

Fiesta de la vendimia. Turistas visitando distintos parajes.

Notas:

Copia: R-1567

TITULO: (Festivales de España).

Producción: Ministerio de Información y Turismo

Fecha producción: 1963

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: 35 mm.

Formato: Varios: 12x22 mm., 19x22 mm.

Tipo: Copión de montaje (positivo sin sonido).

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 13'24"

Metraje: 367 m.

Argumento:

Notas:

Copia: R-441

TITULO: "Recordando a Fray Junípero Serra" (Festivales de España)

Producción: Ministerio de Información y Turismo

Fecha producción: 1963

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: 35 mm.

Formato: 12x22 mm.

Tipo: Copión de montaje (positivo sin sonido).

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Mallorca.

Duración: 8'48"

Metraje: 242 m.

Argumento: Actos de celebración del nacimiento de Fray Junípero Serra

Notas: El título ha sido establecido a partir del documento **Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España**, donde aparece la relación de trabajos realizados por VDO para el Ministerio de Información y Turismo. La duración del copión es algo menor a la indicada en dicho documento 10 minutos.

Se conservan los sonidos originales de los actos de celebración.

Copia: R-453

TÍTULO: "Retablo de San Armengol en la Catedral Seo de Urgel"
 (Festivales de España).
Producción: Ministerio de Información y Turismo
Fecha producción: 1963
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 35 mm.
Formato: 17'5x22 mm.
Tipo: Copión de montaje (positivo sin sonido).
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en: Catedral de Seo de Urgel
Duración: 5'51"
Metraje: 161 m.
Argumento: Representación sacra de la vida y milagros del primer obispo de Seo de Urgel.
Notas: El título ha sido establecido a partir del documento **Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España**, donde aparece la relación de trabajos realizados por VDO para el Ministerio de Información y Turismo. La duración del copión es menor a la indicada en dicho documento, 10 minutos.
 Se conservan los sonidos originales de la representación.
Copia: R-435

TÍTULO: "Granada 1968"
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 35 mm.
Formato: 2 P. (2:1) (con proyección desanamorfizada).
Tipo: Copia positivo de Bi-standard (anamorfizada).
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en:
Duración: 101 m.
Metraje:
Argumento:
Notas: Se trata del material de cámara sin cortes ni montaje. En las latas donde se encontraron los seis rollos aparecía la fecha de 1968, sin embargo, es un dato insuficiente para datar la película.
Copia: Son 6 rollos: rollo 1 (15'47), rollo 2 (19'51), rollo 3 (18'37), rollo 4 (14'54), rollo 5 (18'29), rollo 6 (13'50).

TITULO: "Granada 1974"
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 35 mm.
Formato: 2 P. (2:1) (con proyección desanamorfizada).
Tipo: Copia positivo de Bi-standard (anamorfizada).
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en: Granada (Jardines de La Alhambra y el Generalife)
Duración: 16'39"
Metraje:
Argumento: Imágenes de los jardines de la Alhambra y Generalife: flores, vegetación, fuentes, turistas.
Notas: Se trata del material de cámara sin cortes ni montaje. En la lata donde se encontró este rollo aparecía la fecha de 1974, sin embargo, es un dato insuficiente para datar la película. Su relación con "Granada 1968" es bastante clara.
Copia: R-007 n/p.

TITULO: Ojalá.
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 2 P (Bi-standard).
Formato: 9'5 mm.x 22 mm.
Tipo: Copión de montaje (positivo sin sonido)
Montaje: VDO
Sonido: muda.
Rodada en: Granada ciudad, Alhambra y Generalife.
Duración:
Metraje: 335 m.
Argumento:
Notas:
Copia: 1 copia

TITULO: "Variaciones sobre una Granada"
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: 35 m.

Formato: 2 P. (2:1) (con proyección desanamorfizada).

Tipo: Copia positivo de Bi-standard (anamorfizada).

Montaje: VDO

Sonido: VDO muda

Rodada en: Estudio VDO

Duración: 3 min.

Metraje:

Argumento: Estudio de luz, colores y tramas sobre un bodegón de granadas.

Notas: Este cortometraje debe estar hecho en la truca del estudio de VDO con todos los elementos de proyección e iluminación con los que contaba.

Copia: R-009 n/p.

TITULO: Fuego Corzana.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8.

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'35"

Metraje:

Argumento: (0-2'35) Varias tomas de una hoguera de noche con aproximaciones de zoom y panorámica. (2'35-3'35) Varios planos tomados a alta velocidad de una puesta de sol a toda velocidad y una luna cayendo.

Notas:

Copia: R-586

TITULO: Generalife último.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 2'40"

Metraje:

Argumento: Tomas de jardines, patios y galerías de la Alhambra con detalles de fuentes, surtidores, turistas tomados a alta velocidad (esta misma idea se encuentra en el prólogo de **Ojalá**). Un largo primer plano final nos muestra el rostro de dos niños orientales mirando a cámara.

Notas:

Copia: R-587

TITULO: Chorro Generalife.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda

Rodada en: Granada

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: P. plano plato y chorro fuente, planos de un gato negro, p. detalle de chorro (con la misma posición que en **Aguaespejo**), planos a alta velocidad de los jardines con turistas vistos como a través de un cristal empañado.

Notas:

Copia: R-588

TITULO: Nieves Cabrera, Salamanca y pantalla Fresnel.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda

Rodada en:

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: (0-1'00) Serie de planos fijos tomados de revistas, fotos, libros, diapositivas proyectadas sobre pantalla Fresnel. (1'00-1'25) Tomas exteriores a alta velocidad (carretera, montañas). (1'25-3'40) Serie de planos en superposición con efectos de fundido, iluminación y mezcla de tramas.

Notas:

Copia: R-604

TITULO: Juegos dibujos y diapositivas en pantalla Fresnel.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: (0-1'35) Juegos de luz sobre círculos blanco y fondo negro. (1'35-2'30) Serie de diakinas y diapositivas proyectadas. (2'30-3'40) Efectos de luz sobre diakinas, superposición de varios planos, fundidos de luces.

Notas: Se trata de un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

Copia: R-603

TITULO: Chorro agua Generalife y pantalla.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'50"

Metraje:

Argumento: (0-1'45) Superposición de varias imágenes sobre pantalla Fresnel utilizando efectos con Óptica Biónica (diapositivas de manos y láser rojo), luces graduales, fundidos.

(1'45-2'40) Tomas exteriores a toda velocidad, paisaje de montañas en transformación de luz. (2'40-3'50) P. plano chorro agua, ralentizado al final.

Notas: La primera parte es un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

Copia: R-601

TITULO: Pantalla Fresnel, fundidos. Prueba muy buena.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: Superposición de varias imágenes sobre pantalla Fresnel utilizando efectos con Óptica Biónica (diapositivas de manos, paisajes y láser rojo), diakinas, luces graduales, fundidos.

Notas: Se trata de un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.

Copia: R-595

TITULO: Todo cabeza de surtidor Generalife.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: Primer plano de un chorro de agua de un surtidor sin apenas movimientos de cámara ni reencuadres y en plano secuencia. Recuerda a los planos similares que hay en **Aguaespejo granadino** y "**Granada 1968**". Un fragmento final de 10" tiene varios planos a gran velocidad.

Notas:**Copia:** R-598**TITULO:** Generalife último y cabeza surtidor buena.**Producción:** VDO**Fecha producción:****Dirección:** VDO**Guión:** VDO**Fotografía:** VDO**Paso:** Super-8**Formato:****Tipo:****Montaje:** VDO**Música:****Sonido:** VDO muda.**Rodada en:** Granada**Duración:** 3'35"**Metraje:****Argumento:** (0'00-3'00) Jardines, fuentes, turistas a toda velocidad en la Alhambra. (3'00-3'35) P. plano chorro a toda velocidad.**Notas:****Copia:** R-597**TITULO:** Verbena planos de flores.**Producción:** VDO**Fecha producción:****Dirección:** VDO**Guión:** VDO**Fotografía:** VDO**Paso:** Super-8**Formato:****Tipo:****Montaje:** VDO**Música:****Sonido:** VDO muda.**Rodada en:****Duración:** 3'**Metraje:****Argumento:** (0'00-1'45) Serie de planos a ritmo vertiginoso de los más variados temas. (1'45-3'00) Pruebas de luz con retícula, pantalla y círculo blanco.**Notas:****Copia:** R-592**TITULO:** Hoja de planta maceta Corzana.**Producción:** VDO**Fecha producción:**

Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8
Formato:
Tipo:
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en:
Duración: 3'45"
Metraje:
Argumento: Variaciones sobre hojas de plantas en planos detalle con pruebas de enfoque y luz algo sobre expuestos.
Notas:
Copia: R-596

TITULO: Tema Enosa, muñecas Adiscopio.
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8
Formato:
Tipo:
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en:
Duración: 3'35"
Metraje:
Argumento: Juegos de luz y fundidos entre diapositivas y diakinas (aparecen como tema central las cabezas de maniqués). En el centro aparece el marco de una pantalla interior que corresponde a la Fresnel. Este rollo es muy interesante porque permite constatar las experiencias con varios sistemas de proyección simultáneos.
Notas: Se trata de un ensayo sobre las técnicas del P.L.A.T.
Copia: R-599

TITULO: Avila y El Escorial. M^ª Carmen.
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: (0'00-0'30) Vidrieras desde interior de la Catedral. (0'30-1'10) exterior con cornisas, campanario. (1'10-2'30) Planos en el campo de M^a Carmen y VDO. (2'30-3'40) Flores y gatos siameses.

Notas:

Copia: R-594

TITULO: Corzana jeep...

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: (0'00-0'40) Tomas carretera desde coche en movimiento a distintas velocidades. (0'45-1'15) Seguimiento de pájaro volando. (1'15-2'15) Planos a gran velocidad de rebaño ovejas y campo con fábrica al fondo. (2'15-2'45) Cántaro con chorro de agua llenándolo. (2'45-3'40) Prados con flores y detalles de flores.

Notas:

Copia: R-600

TITULO: Aguadulce

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'50"

Metraje:

Argumento: Rollo rodado íntegramente a toda velocidad

(0'00-0'40) Tomas playa de piedras, conchas, M^a Carmen. (0'40-1'10) Flores campo en plano general y detalles. (1'10-1'25) Luces rojas. (1'25-1'45) Tomas piscina. (1'45-2'20) Tomas perros, gatos, VDO y M^a Carmen. (2'20-3'50) Batería vertiginosa de todo tipo de planos.

Notas:

Copia: R-585

TITULO: Escorial.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'30) Planos detalle de flores con efectos de enfoque y desenfoque. (1'30-3'45) Planos detalle de El Escorial edificio y alrededores (aparecen VDO y M^a Carmen)

Notas:

Copia: R-584

TITULO: Alhambra.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'50) Turistas en la Alhambra, rodados a distintas velocidades y en todo tipo de actitudes. (1'50-3'45) Turistas en p. general viniendo a cámara, ligeramente acelerados y después ralentizados.

Notas:

Copia: R-589

TITULO: Alhambra.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'40"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'50) Fuentes, surtidores, plano árboles a todo velocidad con cambios de luz hasta llegar a la noche. (1'50-2'20) Contrapicado edificio con transformaciones de luz. (2'20-3'40) Detalles de flores.

Notas:

Copia: R-593

TITULO: Alhambra.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'50"

Metraje:

Argumento: (0'00-0'30) Tomas desde avión a distintas velocidades.

(0'30-3'50) detalles de la Alhambra, toma de pasillo a ras con distintas velocidades, patios, estanques, arcos, rostros, flores, verjas, plantas...

Notas:

Copia: R-590

TITULO: Alhambra.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-0'45) P. detalle surtidor y chorros. (0'45-1'30) Zoom a flores. (1'30-1'55) P. detalle surtidores y chorros. (1'30-2'05) Zoom a flores. (2'05-3'45) Tomas de turistas acelerados en los jardines.

Copia: R-591

TITULO: Alhambra.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en: Granada

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'50) Toma única con turistas acelerados pasando por los jardines. (1'50- 2'10) Toma desde un soportal con turistas acelerados. (2'10-3'45) Tomas cámara lenta de turistas en los jardines.

Notas:

Copia: R-602

TITULO: Viaje carretera de Coruña.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 2'30"

Metraje:

Argumento: Tomas en movimiento desde el coche de distintos aspectos del paisaje y la carretera de La Coruña (aparece el castillo de Torrelodones, pero otros paisajes son difíciles de identificar).

Notas:

Copia: R-612

TITULO: Vértigo TV.

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 5'15"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'30) Serie vertiginosa de planos rodados fotograma a fotograma tomados de la programación televisiva. La pantalla de TV aparece en distintas posiciones y tamaños. También aparecen fotos intercaladas. (1'30-1'50) Planos de diapositivas de cuadros (1'50-2'20) Pruebas con láser. (2'20-2'35) Cola blanca separación. (2'35-4'15) Batería vertiginosa de todo tipo de planos (paisajes, fotos, transformaciones de luz sobre cielos, publicidad...). (4'15-4'55) Vuelta a planos de televisión. (4'55-5'15) Planos de maniqués rodados a velocidad normal.

Notas: En este ensayo se experimenta con la técnica láser.

Copia: R-614

TITULO: "Turistas, puesta de sol"

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'15"

Metraje:

Argumento: (0'00-1'20) Tomas aceleradas de turistas en La Alhambra, vistas de Granada desde las torres de la Alhambra (1'20-2'00) Puesta de sol. (2'00-2'35) Tomas aceleradas de turistas en los jardines de la Alhambra. (3'35-3'15) Plano de un campo de olivos sobre el que se levanta una sombra en aceleración.

Notas:

Copia: R-583

TITULO: "Hojas, flores, montañas"

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-0'40) Planos detalle de hojas. (0'40-1'20) P. generales de un chalet. (1'20-2'00) Flores, hormigas, flores. (2'00-3'15) Cascada en acantilado y p. gen. de montañas y valles. (3'15-3'30) Planos de un río. (3'30-3'45) Flores y abejas.

Notas:

Copia: R-605

TITULO: "TV. Kung-Fu y otras imágenes"

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda

Rodada en:

Duración: 3'45"

Metraje:

Argumento: (0'00-3'30) Planos a distintas cadencias de la programación televisiva donde destaca la serie Kung-Fu en la parte central. (3'15-3'30) Aparece un rótulo con "Val del Omar" y una serie de planos "propios". (3'30-3'45) Vuelta a imágenes TV y plano final "Dama del cucurucho".

Notas:

Copia: R-613

TITULO: "Naturaleza, flores y montaña".

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO

Guión: VDO

Fotografía: VDO

Paso: Super-8

Formato:

Tipo:

Montaje: VDO

Música:

Sonido: VDO muda.

Rodada en:

Duración: 3'50

Metraje:

Argumento: (0'00-1'15) Planos de flores, hojas, insectos a cadencia normal. (1'15-1'40) P. generales montaña. (1'40-2'00) P. detalle plantas. (2'00-3'10) Río y cascadas. (3'10-3'28) Hojas y líquenes. (3'28-3'50) Planos del río y cascada.

Notas:

Copia: R-606

TITULO: "Naturaleza"

Producción: VDO

Fecha producción:

Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8
Formato:
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda.
Rodada en:
Duración: 3'45"
Metraje:
Argumento: (0'00-0'20) P. generales de un valle. (0'20-3'30) P. de flores, hormigas, orugas y otros insectos. (3'30-3'45) P. general camada de patos.
Notas:
Copia: R-607

TITULO: "Flores alta velocidad, ciervo".
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8
Formato:
Tipo:
Montaje: VDO
Música:
Sonido: VDO muda
Rodada en:
Duración: 1'
Metraje:
Argumento: (0'00-0'20) Tomas diversas a alta velocidad. (0'20-0'40) Ciervo ralentizado luchando. (0'40-1'00) Perro y gato jugando, tomas de calles.
Notas:
Copia: R-615

TITULO: "Animales, mar"
Producción: VDO
Fecha producción:
Dirección: VDO
Guión: VDO
Fotografía: VDO
Paso: Super-8
Formato:
Tipo:
Montaje: VDO

Música:**Sonido:** VDO muda.**Rodada en:****Duración:** 4'20"**Metraje:****Argumento:** (0'00-0'25) P. cartel ¿Qué es?. (0'25-0'40) Cola blanca separación. (0'40-2'20) P. detalle flores. (2'20-2'35) P. puerto y seguimiento vuelo gaviota. (2'35-3'05) Hojas con gotas de agua. (3'05-3'45) Punto de luz sobre fondo negro y apertura a puesta de sol. (3'45-4'00) P. naturaleza y flores. (4'00-4'20) Pruebas de luz con retícula.**Notas:****Copia:** R-1493**NOTA ACLARATORIA**

Dada la escasa producción terminada de VDO (3 cortometrajes) y el abundante material de cámara o medio montado que dejó como resultado de sus distintos trabajos y experimentos, hemos creído conveniente dar cuenta de ello. Sin embargo, hemos restringido el criterio a aquellos trabajos que presentan una entidad mínima ya sea porque constituyen orientaciones precisas de futuras películas (es el caso de los copiones de imagen) o bien porque el material de cámara parece poseer una intención definida. También se han incluido trabajos realizados en subformatos (Super-8) por constituir un aspecto muy relevante de sus últimas experiencias tanto como registros documentales de las mismas tanto como material de salida. Se han desechado, por contra, los descartes, los fragmentos en los que no se ha podido establecer ninguna finalidad concreta o que tienen una duración muy breve y las pruebas de laboratorio, formatos, ventanillas, filtros... sin ningún propósito experimental o creativo.

Tampoco se han reseñado aquellas películas que se atribuyen a VDO (por ejemplo los documentales realizados para el Patronato de las Misiones Pedagógicas) pero de las que no se conservan materiales.

Respecto a los datos que incluyen las fichas técnicas, se ha seguido el modelo de catalogación utilizado por Filmoteca Española, suprimiendo aquellos datos (intérpretes, fecha de estreno, equipo técnico) que no tenía sentido incluir por las características especiales de la obra de VDO. Así mismo, otros datos (director, producción, fotografía...) se repiten invariablemente película a película pero deben constar porque hay algunas excepciones.

VIBRACIÓN DE GRANADA

Lista de rótulos

RÓTULO: Fortaleza

RÓTULO: Palacio

RÓTULO: Paraíso

RÓTULO: Hace seis siglos fue La Alhambra

RÓTULO: VIBRACIÓN DE GRANADA

RÓTULO: Sal luna y agua

RÓTULO: Una madrugada sus manos solas

RÓTULO: amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada

RÓTULO: Las moscas ya pueden con su pellejo

RÓTULO: Sal luna y agua

RÓTULO: La ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió
su río

RÓTULO: La ciudad se olvidó del agua y se perdió

RÓTULO: Pero a los sabios les quedaba un monte de aljibes y
arcángeles

RÓTULO: y lo cuajaron de tapias

RÓTULO: Una nueva luz.

AGUAESPEJO GRANADINO

Lista de Diálogos

INTERTÍTULO: JOSÉ VAL DEL OMAR presenta

INTERTÍTULO: Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica.

INTERTÍTULO: Manifestación cinematográfica del sistema español
de sonido DIAFONO registrado en el año 1.944.

INTERTÍTULO: Matemáticas de Dios.

INTERTÍTULO: El que más da

INTERTÍTULO: ... más tiene

INTERTÍTULO: AGUAESPEJO GRANADINO

OFF

(Voz en off narrador)

Ciegas.

Qué ciegas.

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

Bailan sin saber por qué

y no encuentran más razones que las que caen de su peso.

(Voz hombre)

De dos cuerpos vengo,

a dos sangres voy.

No soy.

(Voz en off narrador)

¡Dios mío!

Pero qué ciegas son las criaturas si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos.

(Cantado)

El hombre está en una jaula formada por las caídas.

¡Ay!, un planeta frío tirando de mis entrañas.

(Voz en off narrador)

Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana.

El lugar de encuentro de la piedra con el agua.

La tierra florecida en Ana Zaida.

Cristianas voces de bronce naufragaban en la Alhambra.

Por la glorieta del agua todos los gritos del tiempo a ~~oo~~ la jaleaban.

Huye el día y la razón de las fuentes de Granada.

Y con la luna brinca la sangre, grita la savia.

(Cantado)

Las flores no valen nada,

lo que valen son tus brazos...

(Voz tratada)

Amor.

Amor.

Amor.

Obedezco.

Obedezco.

Obedezco.

(Voz en off narrador)

"Pájaros sin alas, perdidos entre yerbas", oíd al
Federico de la tierra.

Campanas tocando a fuego dejan al cielo sin aire;
un techo de peces blancos lo convierten en un estanque.

Siempre,
se naufraga siempre, dice una voz razonable.

En el palacio del agua una oración sobresale.

Pasó la verde locura de la luna.
Ahora con la madrugada viene la razón de las piedras y el
verdadero milagro de las aguas.

Borda el sol flores de bulto y derrama su alegría hasta el
fondo del barranco.

Quiere besar al prodigio que allí quedó bien sembrado:

La escuela donde se enseña,
sin esperar a la luna y a plenas luces del día,
a fugarse a los gitanos con las pupilas abiertas.

El que más da más tiene.
Matemáticas de Dios.
El que más da más tiene.
El que más da más tiene.
Más tiene.

En el aire, palpitando la alegría de los cielos y la
tierra.

(Voz femenina al revés)

En el aire palpitando la alegría de los cielos y la tierra.

(Voz en off narrador)

Misterio es que la leche brote generosa.

(Voz femenina)

¡Pero que bonito es mi niño!

¡Ay, Dios mío de mi alma!

¡Si me lo voy a comer...!

(Voz en off narrador)

Misterio es que el sol levante a la hierba.

Misterio es que se levante el agua.

Malas entrañas y estrellas,
dejadla subir.

¡Dejadla bailar!

¡Dejadla sola!

Aquí la tenéis, suspensa.

Suspensa.

Suspensa.

Estancada.

Estancada.

Prisionera en el camarín de su cultura.

Aguaespejo de la vida.

Subir y subir.

Subir.

Subir y subir.

Hasta caer,

caer.

Retornar.

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

¡Dios!

Amor.

Qué ciegas, estando tú tan abierto.

INTERTÍTULO: SIN FIN

FUEGO EN CASTILLA

Lista de Diálogos

INTERTÍTULO: En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas

Federico García Lorca

INTERTÍTULO: Táctil-visión del páramo del espanto.

INTERTÍTULO: Fuego en Castilla.

INTERTÍTULO: Ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable.

INTERTÍTULO: Sobre la clave española de Antonio Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso de Berruguete y Juan de Juni.

INTERTÍTULO: Una cinegrafía libre de José Val del Omar.

OFF

(Voz tratada)

Alégrate de poder ser Dios.

(Val del Omar)

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.

INTERTÍTULO: SIN FIN

PRESENTACIONES DE LA OBRA DE JOSE VAL DEL OMAR

*** Vibración de Granada (1932):**

- Cine Tívoli. Sesión organizada por el Cine Club GECI, Madrid, 23 Marzo de 1935.

*** Aguaespejo granadino (1951-55):**

(Presentaciones 1955-1994)

- Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, Mayo 1955.

- I Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión, Tanger, 30/9/1955.

- Cine Club Madrid, Madrid, 1956.

- Cine Estudio Colegios Mayores, Colegio Mayor Hispanoamericano Guadalupe, Madrid, 15 de Abril de 1956.

- VI Festival Internacional de Cine de Berlín, 22 Junio/3 Julio de 1956

- Cine Club de la UNESCO, París, 16 y 19 de Julio de 1956.

- Teatro Calderón, Cine-Estudio de Valladolid, 30 de Mayo de 1957.

- Festival International du Film, Cannes, Sesión especial de la Union Internationale des Associations Techniques Cinematographiques (UNIATEC), 14 de Mayo de 1958.

- Festival de Cine Experimental en Exposición Universal e Internacional, Bruselas, 1958.

- I Semana de Cine Hispano-Francés, Cine Avenida, Burgos, 19 de Agosto de 1959.
- Sala del Condominio Cinematográfico, México D.F., 5 de Julio de 1960.
- Colegio Pio XII, Madrid, 6 de Diciembre de 1965.
- Cinéma d'avant-garde en Espagne. Une anthologie, Centre George Pompidou, París, 24 Marzo de 1982.
- Cine de Vanguardia en España, ciclo en Filmoteca Española, Madrid, 1982.
- 27 Semana Internacional de Cine, **Homenaje a Val del Omar**, Valladolid, 9 al 17 de Octubre de 1982.
- Inauguración de la Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 14 Diciembre de 1989.
- 51 Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica di Venezia, **Homenaje a Val del Omar**, Venecia, 4 y 5 Septiembre de 1994.
- 26ª Muestra Cinematográfica del Atlántico, Alcances 1994, **Homenaje a Val del Omar: Experimentador y visionario**, Cádiz, 17 Septiembre de 1994.
- 27ª Edición Festival Internacional de Cinema Fantástic de Sitges, **Première Ojalá-Val del Omar**, Sitges, 10 Octubre de 1994.
- 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid, **Homenaje José Val del Omar**, Madrid, 8 de Abril de 1995.

* **Fuego en Castilla** (1957-59):

(Presentaciones 1959-1994)

- I Semana de Cine Hispano-Francés ("anteestreno mundial"), Cine Avenida, Burgos, 20 de Agosto de 1959.
- Sala del Condominio Cinematográfico, México D.F., 5 de Julio de 1960.
- Festival International du Film, Cannes, 18 de Mayo de 1961.
- III Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 30 Septiembre al 6 de Octubre 1961.
- XIII Congreso de Técnica Cinematográfica (UNIATEC), 2º Concours Technique du Film, Turín, 24 al 27 de Septiembre de 1961.
- Melbourne Film Festival, 1962.
- Colegio Pio XII, Madrid, 6 de Diciembre de 1965.
- "Cinéma d'avant-garde en Espagne". Une anthologie, Centre George Pompidou, París, 24 Marzo de 1982.
- "Cine de Vanguardia en España", ciclo en Filmoteca Española, Madrid, 1982.
- 27 Semana Internacional de Cine, Homenaje a Val del Omar, Valladolid, 9 al 17 de Octubre de 1982.
- Inauguración de la Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 14 Diciembre de 1989.

- "Bienal de la Imagen en Movimiento: Visionarios Españoles", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, presentación del libro **Val del Omar sin fin**, 17 de Diciembre de 1992.

- 51 Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica di Venezia, **Homenaje a Val del Omar**, Venecia, 4 y 5 Septiembre de 1994.

- 27ª Edición Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges, **Première Ojalá-Val del Omar**, Sitges, 10 Octubre de 1994.

- Instituto Europeo de la Imagen, Clausura del III Encuentro "Aristóteles vs T-1000", Barcelona, 28 de Enero de 1995.

- 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid, **Homenaje José Val del Omar**, Madrid, 8 de Abril de 1995.

PREMIOS RECIBIDOS

- Premio Especial del Sindicato Nacional del Espectáculo a José Val del Omar "en reconocimiento a la labor de investigación y experiencias realizadas en el transcurso de su vida en el campo de la cinematografía", Madrid, 31 de Enero de 1960.

*** Aguaespejo granadino**

- Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor cortometraje, Madrid, 31 de Enero de 1957.

- Premio de la Exposición Universal de Bruselas en la sección de films experimentales, Bruselas, 1958.

*** Fuego en Castilla**

- Premio al mejor film de la Universidad Autónoma de Mexico con motivo del L Aniversario de la Revolución mexicana, 1960.

- Premio al mejor cortometraje de 1961 del Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 31 de Enero de 1961.

- Mention Technique de la Commission Superieure Technique du Cinema Français en Festival International du Film, Cannes, 18 de Mayo de 1961.

- Medalla de Plata de la Sección Iberoamericana y Filipina del III Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 30 Septiembre al 6 de Octubre 1961.

**PROTOTIPOS DISEÑADOS O CONSTRUIDOS
(APARATOS, SOPORTES Y PROCEDIMIENTOS)**

1. Prototipos sin referencia gráfica ni material

- * Aparato Grafo-Omar (Primer Microfilm Escolar) (1931)
- * Ampliadora de cintas de 16 a 35 m/m (1933)
- * Sistema de cortinillas automáticas variables en motocámara (1934)
- * Dispositivo de insonorización y aumento de latitud de trabajo para cámara 16 m/m con sonido directo RCA (1935)
- * Editora de programas radiofónicos en cinta estrecha fotográfica (1942)
- * Reveladora multibanda autorregulada sin dentados (1946)
- * Campanario fotoeléctrico para RNE (1947)
- * Magnetófono 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades (1947)
- * Equipo estéreo Diamagneto binaural (1948)
- * Sistema de sobreimpresiones sonoras por ecualizadores variables complementarios (1948)
- * Sistema magnético para sonidos en pistas exteriores al perforado (1948)
- * Sistema estéreo de 6 canales (1949)
- * Grabadora de 4 canales y 32 horas (1950)
- * Tetraregistro magnético para control fónico y telegráfico. Latitud 32 horas por bobinas (1951)
- * Sistema transcriptor de mezclas de cuatro cintas binaurales **sincrónicas** 6'25 m/m por un solo volante (1953)
- * Proyector de microfilm INDICE (1955) (*)
- * Microproyector de bolsillo GRAFIN ultraeconómico (1956) (*)
- * Sistema de óptica por roto-translación de espejos (1957)

(*) Estos dos aparatos aparecen descritos en la patente **Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles**, Madrid, 21/IX/1964, 12 pgs. (sin nº registro en Patentes) y en el documento **Grafín**, documento inédito, Madrid, 1955, 5 pgs., respectivamente.

2. Prototipos patentados o con referencias gráficas y bibliográficas

* **Denominación:** Diáfono

- **Aplicación:** Reproductor de sonido para dos bandas fotoeléctricas sincrónicas de 8'75 mm.
- **Fecha construcción/patente:** 1/XII/1944. Nº registro de invención 168.256.
- **Estado de conservación:** Desaparecido.
- **Relación:** Sonido diafónico. Teoría y sistema de reproducción de sonido en salas cinematográficas.
- **Ilustración:** Gráficos patente. Fotografía pg. 78 **Val del Omar sin fin.**
- **Textos de referencia:** Patente de invención nº 168.256 (1944).

* **Denominación:** Reproductor de sonido para una banda fotoeléctrica.

- **Aplicación:** Mejoras en el arrastre de la cinta mediante dispositivos mecánicos.
- **Fecha construcción/patente:** 1/XII/1944. Nº registro de invención 168.257.
- **Estado de conservación:** Desaparecido.
- **Relación:** Primer reproductor portable modelo R-E-1.
- **Ilustración:** Gráficos patente.
- **Textos de referencia:** Patente de invención nº 168.257 (1944).

* **Denominación:** Perforadora Debrie.

- **Aplicación:** Perforadora para realizar cinta perforada de 35 mm. Aparato convencional modificado.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) le falta un brazo y las dos bobinas situadas una a cada lado.

- **Relación:** Cinta de papel para colas y montaje según patente de 1945, nº registro 169.488.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 89 Val del Omar sin fin

- **Textos de referencia:** Punto primero: rutina actual (1958).

* **Denominación:** Cortadora doble de 35-17'5-8'75 mm.

- **Aplicación:** Máquina cortadora de película 35 mm. para obtener bandas más estrechas de sonido (hasta cuatro partiendo de película virgen de 35 mm.) con un ahorro considerable de material.

- **Fecha construcción/patente:** 1945.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) requiere restauración, faltan brazos portabobinas, piezas y engranajes

- **Relación:** Película de 35 mm. cortada a 8'75 mm. para estampación de sonido según patente de 1945, nº de registro 169.488.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 84 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Sesenta iniciativas internacionales de José Val del Omar (1976).

* **Denominación:** Empalmadoras de corte oblicuo.

- **Aplicación:** Cinta de sonido perforada o sin perforar.

- **Fecha construcción/patente:** 1945

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) Bueno.

- **Relación:** Cinta magnética con perforación central.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 107 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Sesenta iniciativas internacionales de José Val del Omar (1976).

* **Denominación:** Película de 8'75 mm. para reproductores fotoeléctricos de sonido.

- **Aplicación:** Reproductores de sonido fotoeléctrico.

- **Fecha construcción/patente:** 9/IV/1945. Nº registro de invención 169.488.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) se conservan algunas pruebas.

- **Relación:** Cortadora doble de 35-17'5-8'75 mm., Primer reproductor portable modelo R-E-1.

- **Ilustración:** Fotografía pgs. 172 y 174 **Val del Omar sin fin.**

- **Textos de referencia:** Patente de invención nº 169.488 (1945).

* **Denominación:** Banda de papel "tetragrama" indicadora de órdenes para mezcla de sonido.

- **Aplicación:** Sistema indicativo para establecer guión de órdenes en el proceso de mezclas de sonido con cuatro bandas. Se desplaza sincrónico con las cintas de sonido junto a la mesa donde está el técnico mezclador.

- **Fecha construcción/patente:** 9/IV/1945. Nº registro de invención 169.488.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** Diafonía.

- **Ilustración:**

- **Textos de referencia:** Patente invención nº 169.488 (1945).

* **Denominación:** Ecógeno (Registro magnético y generador de reverberaciones y ecos variables).

- **Aplicación:** Grabador de sonido para cinta abierta y generador de efectos sonoros.

- **Fecha construcción/patente:** 1947.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** RNE

- **Ilustración:** Fotografía pg. 168 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Sesenta iniciativas internacionales de José Val del Omar (1976).

* **Denominación:** Primer reproductor portable modelo R-E-1 de 300 metros, banda fotoeléctrica Fonema 8'75 mm.

- **Aplicación:** Reproductor fotoeléctrico portátil.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** Película de 35 mm. cortada a 8'75 mm. para estampación de sonido según patente de 1945 nº de registro 169.488. Corporación del Fonema Hispánico. RNE.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 105 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Patente de invención nº 168.257 (1944).

* **Denominación:** Atril.

- **Aplicación:** Reproductor magnético.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** Corporación del Fonéma Hispánico (reproductores de sonido para difundir la cultura en Latinoamérica).

- **Ilustración:** Fotografía pg. 106 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Corporación del Fonema Hispánico (1942), Sobre la Corporación del Foema Hispánico (1980).

* **Denominación:** Lector Fonema R-E-2 de 600 metros con tensiones regulables en marcha.

- **Aplicación:** Reproductor sonido fotoeléctrico.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** Desaparecido

- **Relación:** Primer reproductor portable modelo R-E-1. Corporación del Fonema Hispánico. RNE.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 108 **Val del Omar sin fin.**

- **Textos de referencia:**

* **Denominación:** Cinta magnética de 1/4 de pulgada perforada.

- **Aplicación:** Aparatos de reproducción sonora para cine/TV con desfile sincrónico de imagen.

- **Fecha construcción/patente:** 1952.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) Se conservan varias cintas con este perforado central.

- **Relación:** Sistema y dispositivo de complemento sonoro.

(V.D.O. Diáfono 54)

- **Ilustración:** Fotografías pgs. 172 y 174 **Val del Omar sin fin.**

- **Textos de referencia:** Correspondencia con casas Reeves Souncraft Corp., Audio Devices, 3M Company y Ampex en pgs. 100-104 **Val del Omar sin fin.**

* **Denominación:** Sistema y dispositivo de complemento sonoro.
(V.D.O. Diáfono 54).

- **Aplicación:** Reproductor de sonido magnético, reproductor de sonido diafónico sincrónico con proyección cinematográfica, sistema captor de órdenes por cabezales eléctricos, grabador de tres pistas sincrónicas a la imagen por motor o cardem directo.

- **Fecha construcción/patente:** 5/II/53. Nº registro invención 207.589.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO). Muy deteriorado, sin cabezales eléctricos, faltan piezas y bobinas.

- **Relación:** Reproducción sincronizada diafonía.

- **Ilustración:** Gráficos patente y artículo **Una técnica que provoca el llanto** en Espectáculo nº 132, Madrid, Febrero 1959, pg. 26.

- **Textos de referencia:** **Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica en Mayo de 1955 de Aguaespejo (1955), Una técnica que provoca el llanto, op. cit., (1959).**

* **Denominación:** Primer mezclador sincrónico de cuatro sonidos, independientes, binaurales, estéreo-diafónicos.

- **Aplicación:** Reproductor de sonido sincrónico multipista (8 canales). Utilizado para reproducción de sonidos sincrónicos con proyección cinematográfica.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) Muy deteriorado, faltan muchas piezas, cabezas lectoras y panel de mandos.

- **Relación:** Proyección diafónica con copias ópticas.

- **Ilustración:** Fotografías pgs. 106, 168 y 171 de **Val del Omar sin fin.**

- **Textos de referencia:** **Presentación en el Instituto de Cultura Hispánica en Mayo de 1955 de Aguaespejo (1955), Una técnica que provoca el llanto (1959).**

* **Denominación:** Copiadora Debrie-VDO modificada para sistema Bi-Standard.

- **Aplicación:** Estampación de películas.

- **Fecha construcción/patente:** 1965

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) Montada pero fuera de funcionamiento. Es la misma máquina de estampación modificada para realizar copias en Intermediate 16-35.

- **Relación:** Formato Bi-standard, lente varilineal, bobinas desmontables.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 296 Val del Omar sin fin.

- **Textos de referencia:** Situación y rendimiento de la máquina Debrie, Informe sobre la operación "Sistema V.D.O. Bi-standard 35" (1966).

* **Denominación:** Lente varilineal.

- **Aplicación:** compensar el área de proyección más reducida del Bi-standard y su desviación con respecto al eje óptico del sistema estándar.

- **Fecha construcción/patente:** 24/XI/1965. Nº registro de invención 117.566.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** Formato Bi-standard.

- **Ilustración:** Gráficos patente.

- **Textos de referencia:** Patente (1965), Conferencia sobre Bi-standard a los miembros de la ATIC (Asociación de Técnicos Italianos de Cinematografía) (1966), Informe sobre la operación "Sistema V.D.O. Bi-standard 35" (1966).

* **Denominación:** Bobinas desmontables.

- **Aplicación:** Evitar las fricciones y rayaduras provocadas en la manipulación de los rollos. Las bobinas pueden desmontarse por los laterales y sustituir el núcleo por "anillos cilindros" intercambiables. Estos anillos están pensados para que acompañen cada rollo, protegiendo su interior y estableciendo un diámetro constante.

- **Fecha construcción/patente:** 24/XI/1965. Nº registro de invención 319.966.

- **Estado de conservación:** Desaparecido.

- **Relación:** Formato Bi-standard.

- **Ilustración:** Gráficos patente.

- **Textos de referencia:** Patente (1965), Informe sobre la operación "Sistema V.D.O. Bi-standard 35" (1966).

* **Denominación:** Copiadora Debrie-VDO modificada para sistema Intermediate 16-35.

- **Aplicación:** Estampación de películas.

- **Fecha construcción/patente:** s.f.

- **Estado de conservación:** (Estudio VDO) Montada pero fuera de funcionamiento. Es la misma máquina de estampación modificada que se utilizó para realizar copias en Bi-standard.

- **Relación:** Formato Intermediate 16-35.

- **Ilustración:** Fotografía pg. 295 Val del Omar sin fin

- **Textos de referencia:** Patente Película cinematográfica de 16 mm., nº 143.149 (1969).

- * **Denominación:** Tetraproyector para efectos de picto-lumínica.
- **Aplicación:** Creación de efectos de encadenado y fundido de imágenes a partir de cuatro imágenes fijas que se desplazan gracias a un complejo óptico accionado por un motor reductor. Aparato convencional modificado.
- **Fecha construcción/patente:** 1971.
- **Estado de conservación:** (Estudio VDO). Bueno, funciona.
- **Relación:** Proyector de diakinas (4 diapositivas en un soporte) o Adiscopio. Este prototipo es una modificación de dicho Adiscopio.
- **Ilustración:** Gráficos texto de referencia (Estudio VDO).
- **Textos de referencia:** **EL tetraproyector Adiscopio Enosa.**

- * **Denominación:** Óptica Biónica Energética Ciclo-Táctil.
- **Aplicación:** Dispositivo consistente en un objetivo anamórfico accionado por un motor reductor. Colocado delante de un proyector convencional de cine o de diapositivas, distorsiona las imágenes produciendo efectos de alargamiento en cadencias convenidas según las r.p.m. que utilice dicho motor.
- **Fecha construcción/patente:** 1972.
- **Estado de conservación:** (Estudio VDO). Bueno, funciona.
- **Relación:** Efectos de Picto-lumínica Audio-Táctil, Desbordamiento Apanorámico.
- **Ilustración:** Gráficos borrador de patente (Estudio VDO).
- **Textos de referencia:** **Sistema modificador del fenómeno complejo de proyección-visión para desarrollar una percepción corpórea, borrador de patente 1972, Óptica Biónica Energética Ciclo Táctil, ponencia UNIATEC 1976.**

- * **Denominación:** Enoscopio de Enosa modificado.
- **Aplicación:** Adaptación de un retroproyector para proyección de luces, acetatos, gelatinas y filtros. Puede funcionar además, como aparato de iluminación y para mostrar efectos de transformación cromática con la aplicación de polarizadores.
- **Fecha construcción/patente:** 1972.
- **Estado de conservación:** (Estudio VDO). Bueno. Funciona.
- **Relación:** Tetraproyector, Adiscopio.
- **Ilustración:** (Estudio VDO).
- **Textos de referencia:** Contribución a la Exposición permanente del I.N.I. (1971), Relación de temas de trabajos mentales o materiales realizados desde Abril de 1971 a Septiembre de 1973 por D. José Val del Omar (1973).

PATENTES DE INVENCION
(Por orden cronológico)

- **Procedimiento en radiodifusión para la emisión de fondos sonoros de sucesión por fundidos encadenados de ajuste previo,** nº registro 168.255, Madrid, 30/XI/1944, 11 pgs.
- **Nueva máquina para la reproducción de sonido,** nº registro 168.257, Madrid, 30/XI/1944, 17 pgs.
- **Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras,** nº registro 168.256, Madrid, 1/XII/1944, 16 pgs.
- **Nuevo procedimiento para la obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas,** nº registro 169.488, Madrid, 9/IV/1945, 12 pgs.
- **Procedimiento de controles que las películas pueden establecer con su desfile y aparato de autocontrol para su desfile uniforme,** nº registro 183.494, 28/IV/1948, 10 pgs.
- **Procedimiento para la obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas y previsión de un nuevo sistema de controles con dispositivo de auto-control para su buen desfile,** nº registro 90.012. Patente en Argentina (refundición de las patentes españolas nº registro 169.488 y nº registro 183.494), Buenos Aires, 5/X/1949, 19 pgs.
- **Sistema y dispositivo de complemento sonoro para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión,** nº registro 207.589, Madrid, 5/II/1953, 22 pgs.

- **Sistema Índice de imágenes luminosas** (sin número de registro en patentes), Madrid, 28/V/1955, 11 pgs.

- **Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión**, nº registro 233.893, Madrid, 26/II/1957, 17 pgs.

- **Sistema de reducción, redistribución y proyección de fotogramas y de redistribución y emisión de fonogramas de las películas sonoras de 35 mm. reproducidas mediante proyectores y lectores de sonidos normalizados**, nº registro 235.173, Madrid, 30/IV/1957, 6 pgs.

- **Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles** (sin número de registro en patentes), Madrid, 21/IX/1964, 12 pgs.

- **Mejoras en la construcción de bobinas desmontables para la proyección cinematográfica**, nº registro 319.966, Madrid, 24/XI/1965, 14 pgs.

- **Lente adicional para objetivos de proyección cinematográfica**, nº registro 117.566, Madrid, 24/XI/1965, 6 pgs.
(Patentada en Francia con fecha 25/I/1966, París, 5 pgs. y en Italia con fecha 9/II/1966, Milán, 6 pgs.)

- **Película cinematográfica de 16 mm.**, nº registro 143.149, Madrid, 16/XII/1969, 11 pgs.

- **Sistema modificador del fenómeno complejo de proyección-visión para desarrollar una percepción corpórea** (sin número de registro en patentes), Madrid, 1972, 20 pgs.

(Reproducido en Sáenz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^a José, **Val del Omar sin fin**, Ed. Diputación Provincial de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992, con el título **Dispositivo Óptico Accesorio de proyectores para visionar Pictolumínica**, pgs. 323-329).

- **Proyector de bolsillo para mini-diapositivas** (sin número registro), patentado en Suiza, 4/I/1980, 3 pgs.

- **Nuevo y original Porta mini-lámparas que permite el desplazamiento esférico en las mismas** (sin número de registro en patentes), Madrid, s/f., 4 pgs.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS SOBRE VAL DEL OMAR

1) Libros y monografías con referencias destacadas a Val del Omar:

- AA.VV., Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Semana de Cine Experimental, Madrid, 1995.
- Bonet, Eugeni/Palacio, Manuel, Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, pgs. 24-26 y 67.
- Bonet, Eugeni, Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España in Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC), Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pgs. 107-131.
- Fernández, M. Carlos, Hacia un cine Andaluz, Ediciones Bahía, Algeciras, 1986, pgs. 21, 46 y 85-89.
- López Clemente, José, Cine documental español. Ed. Rialp, Madrid, 1960, pgs. 129 y 193-196.
- Palacio, Manuel, Vanguardia in Cine Español 1896-1983, Editora Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pgs. 270- 279. Versión inglesa en Spanish Cinema 1896-1983, Ed. Ministerio de Cultura, ICAA, Madrid, 1986. Reedición en Cine Español (1896-1988), Ministerio de Cultura Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, 1989, pgs. 317-318.
- R. Tranche, Rafael, "Al otro lado del espejo" en AA.VV., Escritos sobre el Cine Español, 1973-1987, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pgs. 149-155.
- R. Tranche, Rafael, Cine y Vanguardia en España (1975-1989) en Las vanguardias artísticas en la historia del cine español (Actas del III Congreso de la AEHC), Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pgs. 413-423.
- Saénz de Buruaga, Gonzalo y Val del Omar, M^º José, Val del Omar sin fin. Estuche con dos libros y cassette de vídeo con las películas Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla, Editado por la Diputación Provincial de Granada con la colaboración de Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992.

- Vizcaíno Casas, Fernando, **Diccionario del Cine Español (1896-1968)**, Editora Nacional, Madrid, 1970, pgs. 333-334.

- Vogel, Amos, **Films as a Subversive Art**, Random House, New York, 1974, pg. 64
(Traducción al francés: **Le Cinéma Art Subversif**, Éditions Buchet/Chastel, París, 1975).

2) Revistas

- Alarcón, Benjamín, **Un español frente a los gigantes del cinema** in Primer Plano nº 790, Madrid, 3/XII/55, pgs. 11-12.

- Anónimo, **Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica in Espectáculo** nº 120, Madrid, Septiembre/Octubre 1957, pgs. 8-11.

- Anónimo, **Raíces religiosas de una técnica cinematográfica** in Espectáculo nº 127, Madrid, Agosto 1958, pg. 21.

- Anónimo, **Val del Omar presente en San Sebastián, el hombre de la Meca-Mística** in Film Ideal nº 36, Madrid, Octubre 1959, pgs. 16-17.

- Bartolomé, Waldo R., **Experimentos para minorías** in Tiempo, Madrid, 9-5-1983, pgs. 107-108.

- Collado, Ignacio, José in El signo del gorrión nº 7, Valladolid, Invierno 1995, pgs. 28-29.

- Cernuda, Luis, **Soledades de España. Con el Museo del Pueblo in Luz**, 10-10-1933. (Recogido por José Esteban en "Un texto rescatado de Luis Cernuda" in Triunfo nº 484, Madrid, 8-1-1972, pg. 47).

- Delgado, Juan Fabián, **Val del Omar, cineasta sin fin** in El siglo que viene nº 20, Sevilla, 1994, pgs. 6-9.

- Fernández Cuenca, Carlos, **Investigaciones y experiencias in Mundo**, Barcelona, 15-1-1967, pgs. 49-51.

- Fernández Cuenca, Carlos, **Mayor rendimiento del celuloide in Mundo**, Barcelona, 22-1-1967.

- Gascón, Antonio, **Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema** in La Pantalla nº 40, Madrid, 30-9-1928, pg. 620.

- Giménez Molina, Fernando, **Táctil visión del páramo** in El signo del gorrión nº 7, Valladolid, Invierno 1995, pgs. 23-27.

- Jiménez Quiles, Manuel, **La semana tuvo sus nombres. José Val del Omar** in Gaceta Ilustrada, Madrid, 2-11-1957.
- Jordán, Val del Omar. **Un soñador para el cine** in Triunfo, Madrid, 4-5-1961, pgs. 14-15.
- J.M., **Val del Omar y su "Aguaespejo Granadino"**. **El fué el primero que habló en España de la pantalla cóncava** in Triunfo, 1956.
- López Clemente, José, **Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el I.I.E.C.** in Espectáculo nº 102, Madrid, Febrero 1956, pg. 23.
- Marigómez, Luis, **Val del Omar el talento oculto** in El Urogallo nº 61, Madrid, Junio 1991, pags. 24-25.
- Melgar, Luis T., **He vivido 15 días en el gabinete del Dr. Caligari** in Film Ideal nº 19, Madrid, Mayo 1958, pg. 12.
- Melgar, Luis T., **Val del Omar. Entre el cine y la TV** in Tele-Radio nº 482, Madrid, 1967 pg. 38-41.
- Miraz, Carlos, **Andalucía-La Comunidad resucita el teatro y el cine regional** in Cambio 16, Madrid, 5-3-1990.
- N.G., F., **Presencia de España en el Festival de Cannes. Viridiana y Fuego en Castilla títulos españoles en el certamen** in Espectáculo nº 157-158, Madrid, Marzo-Abril 1961, pg. 11.
- R. Tranche, Rafael, **Pálpito, tacto y temblor (aproximación a la obra de José Val del Omar)** in Archivos nº 13, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, Otoño 1992, pgs. 58-69.
- R. Tranche, Rafael, **Val del Omar en tela de juicio** in Telos nº 36, Madrid, 1993, pgs. 147-148.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, **Un gran cortometraje español: Aguaespejo Granadino** in Índice de artes y letras nº 89, Madrid, Mayo 1956, pg. 27-28.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, **Un éxito que se podía haber conseguido en 20 minutos. Festival de Cannes. 1956** in Índice de artes y letras nº 90, Madrid, Junio 1956, pgs. 27-28.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, **El éxito de los documentales en los Festivales Cinematográficos de Cannes y Berlín** in Destino, Barcelona, 25-8-1956.

- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, Cannes 1961. **Tactil-Visión. La Técnica al servicio de una mística de la era espacial** in Índice de artes y letras nº 150-151, Madrid, Junio-Julio 1961.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, **Dónde y cómo ver/oir a Val del Omar** in Archivos de la Filmoteca nº 13, Valencia, Otoño 1992, pgs. 70-75.
- Simancas, Cristóbal, **El espectáculo total** in Espectáculo nº 24, Madrid, Marzo 1944.
- Soria, Florentino, **Sonido diafónico. Un invento cinematográfico español** in La estafeta Literaria nº 46, Madrid, 1956, pg. 7.
- Utrera, Rafael, **Val del Omar. Guerin Hill. Tras la esencia cinematográfica de Andalucía** in Revista Sanfer nº 2, Sevilla, 1986, pgs. 12- 14.
- Valiente, Pablo, **José Val del Omar, El Julio Verne del audiovisual español** in RTV. Magazine de los mercados audiovisuales nº 8, Madrid, Enero 1990.
- Villegas López, Manuel, **Val del Omar, Poeta del cine** in Insula nº 184, Madrid, Marzo 1962 pg. 14

3) Periódicos

- Anónimo, **Un gran creador cinematográfico: Val del Omar**, Faro de Vigo, Vigo, 20-8-61.
- Anónimo, **El invento de la Diafonía tiende a revolucionar el cine**, El Caribe, Ciudad Trujillo, 5-11-1957.
- Anónimo, **Club Pueblo, Ciclo Inventemos nosotros** (conferencia de José Val del Omar), Pueblo, Madrid, 26-11-1970.
- Anónimo, **Mañana en el Condominio Cinematográfico... Cine poético presentará Val del Omar**, Cine Mundial, México D.F., 4-7-1960
- Anónimo, **La Mostra de Venecia rendirá homenaje a José Val del Omar**, El Correo de Andalucía, Sevilla, 26-8-94, pg. 47.
- Anónimo, **La Mostra de Venecia rendirá homenaje al cineasta andaluz José Val del Omar**, ABC, Sevilla, 26-8-94.

- Anónimo, **Las obras de Val del Omar acogidas con sorpresa y admiración**, El Norte de Castilla, Valladolid, 12-12-1982, pg. 41.
- Anónimo, **Un nuevo sistema que reduce a la mitad el gasto de película**, Diario Ya, Madrid, 18-12-57.
- Anónimo, **Venecia rendirá un homenaje al granadino José Valdelomar**, Diario 16, Sevilla, 26-8-94.
- Artacho, F., **Vicente Escudero interpretará el ritmo de las imágenes de Berruquete**, Diario Regional, Valladolid, 26-3-1957.
- Anteo, **España ha presentado importantes innovaciones técnicas en la reunión de la UNESCO**, Diario España, Tánger, 1-10-1955.
- Artacho, F., **Un fantasma visita el Museo de Escultura**, Diario Regional, Valladolid, 30-3-1957.
- Bufill, Juan, **Adiós al innovador Val del Omar. El cine como poesía meca-mística**, El País, Madrid, 29-8-82, pg. 28.
- Cabezas, 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, 15-5-1955.
- Corella, Ramón, **Vicente Escudero y el cine** El Norte de Castilla, Valladolid, 17-10-1982.
- Dios, Luis Miguel de, **La Semana de Valladolid rinde homenaje al cine de vanguardia de José Val del Omar**, El País, Madrid, 14-10-82.
- Fernández Cuenca, Carlos, **España se apunta un éxito en la preocupación por las nuevas técnicas del cine**, Diario Ya, Madrid, Mayo 1956, pg. 7.
- Fernández Cuenca, Carlos, **Alta valoración internacional de una invención española**, Diario Ya, Madrid, 20-10-1957.
- Fernández Cuenca, Carlos, **Fuego en Castilla, admirable poema plástico de José Val del Omar**, Diario Ya, Madrid, 17-5-1961, pg. 23.

- Gómez Mesa, Luis, **Amaya: sesión del Cine-Club Madrid**, Diario Arriba, Madrid, 27-5-1956.
- Gómez Mesa, Luis, **Un español, innovador de la técnica cinematográfica**, Diario Arriba, Madrid, 22-11-1957.
- Haemmerling, Konrad, **Kulturfilme aus aller Welt**, Der Tagesspiegel, Berlín, 29-6-56.
- Melgar, Luis Tomás, **Val del Omar, Cinemista español**, Diario Regional, Valladolid, 30-5-1957.
- Rodríguez, Florencio, **Un film de Val del Omar abre la Filmoteca de Andalucía**, La Vanguardia, Barcelona, 9-12-1989.
- Sánchez, Alfonso, **La noche estaba metida en agua**, Diario Informaciones, Madrid, 1955.
- Sánchez, Alfonso, **Algunas enseñanzas de Cannes**, Hoja del Lunes, Madrid, 26-5-1958.
- 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, 16-12-1977.
- Utrera, Rafael, **Val del Omar: el invento hecho cine**, Diario 16 Edición Andalucía, 15-6-1985, pg. VII suplemento Cartelera.
- V. García, Alejandro, **La familia Val del Omar reprocha a Granada el desinterés por su obra**, El País Edición Andalucía, 7-5-1993, pag. 7.
- Val del Omar, María José, **La última humillación**, El País, Madrid, 29-8-1982, pg. 28.

4) Otras Publicaciones:

- 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid, **Homenaje Val del Omar**, Catálogo, 4-11 Abril 1995, pgs. 39-45.
- 26ª Muestra Cinematográfica del Atlántico, Alcances 94, Cádiz, **Homenaje a Val del Omar: Experimentador y visionario**, Catálogo, 9-18 Septiembre 1994, pgs. 101-103.

- 27ª Semana Internacional de Cine, Homenaje a Val del Omar. Inaugurada la exposición de dibujos de Vicente Escudero, 9 al 17 de octubre 1982, Valladolid, Boletín nº 1, 9-10-82, pg. 2.
- 27ª Semana Internacional de Cine, Éxito clamoroso de la obra de Val del Omar, 9 al 17 de octubre 1982 Valladolid, Boletín nº 4, 12-10-82, pgs. 1 y 3.
- 27ª Semana Internacional de Cine, Nuevas proyecciones del homenaje a Val del Omar, 9 al 17 de octubre 1982 Valladolid, Boletín nº 7, 15-10-82, pg. 1.
- Anónimo, Ficha técnica, artística y argumental de "Fuego en Castilla", Boletín Filmespaña nº 3, Madrid, 1961.
- Anónimo, Muestra de Cine experimental Español, programa Aula de cine de la Universidad Complutense de Madrid, Aula de cine, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 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 Espasa-Calpe, "Suplemento 1961-62. Cinematografía", Madrid, 1962.
- Bufill, Juan, Cine experimental español, Boletín Alphaville, Madrid, nº 22-23, octubre-noviembre 1982, pg. 2.
- Fuertes, Nuria, Val del Omar, José, Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, Suplemento 1981-1982, Madrid, 1983.
- Gómez Mesa, Luis, La memoria, el mejor archivo. José Val del Omar, era el cine, Boletín Alphaville nº 22-23, Madrid, Octubre-Noviembre 1982, pg. 2.
- Palacio, Manuel, Homenaje a Val del Omar, Catálogo 27ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, 9-17 octubre 1982.
- Palomo, Gerardo, Vida y obra de José Val del Omar, Tesina de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1980, 102 pgs.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, Val del Omar, Catálogo de la II Bienal de la Imagen en Movimiento '92 (Visionarios Españoles), Madrid, 1992, pgs. 28-29.

- Val del Omar, María José (y Sáenz de Buruaga, Gonzalo), **Val del Omar. Renacimiento in Procesos (Cultura y Nuevas Tecnologías)**, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pgs. 171-176.

OBRAS CON REFERENCIAS A VAL DEL OMAR

1) Libros

- Fernández Cuenca, Carlos, **30 años de documental de arte en España**, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967, pgs 20 y 77.

- Fernández Sánchez, Manuel, **Apuntes para un cine andaluz en Hora actual del cine de las Autonomías del Estado Español**, II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1990, pgs. 15-19.

- F. Heredero, Carlos, **Las huellas del tiempo, Cine español 1951-1961**, Ed. Filmoteca Española, Madrid, 1993, pgs. 140.

- García Maroto, Eduardo, **Aventuras y desventuras del cine español**, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1988, pg. 160.

- Gubern, Román, **El cine sonoro en la República 1929-1936. Historia del cine español II**, Ed. Lumen, Barcelona, 1977, pgs. 50, 190 y 191.

- Llinás, Francisco, **Directores de Fotografía del cine español (entrevista con Cecilio Paniagua)**, Filmoteca Española, Madrid, 1989, pg. 341.

- Llopis, Juan Manuel, **Juan Piqueras: el Delluc español**, volumen 2, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, pg. 29.

- Otero Urtaza, Eugenio, **Las Misiones pedagógicas: Una experiencia de educación popular**, Edición de Castro, A Coruña, 1982.

- Oteiza, Jorge de, **Quousque tandem...! (Ensayo de interpretación estética del alma vasca)**, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1971 (2ª edición).

- Romaguera I Ramió, Joaquín/Alsina Thevenet, Homero, eds, **Textos y Manifiestos del Cine. Conclusiones del VIII Congreso Internacional de Cine y Televisión**, Ed. Fontamara, Barcelona, 1985, pgs. 286-295.

- Torrela, José, **Crónica y análisis del cine amateur español**, Ed. Rialp, Madrid, 1965.

2) Revistas.

- Anónimo, **Premios para la cinematografía española** in Espectáculo nº 114, Madrid, Enero 1957, pg. 2.

- Garci José Luis, **Cine documental** in Cinestudio nº 36-37 Agosto-Septiembre 1965, pgs. 26-28.

- López Clemente, José, **El film experimental de España** in Film Ideal nº 67, Madrid, 1961, pgs. 15-16.

- Pineda, Vicente A., **III Certamen internacional de Cine Documental de Bilbao** in Espectáculo nº 163-164, Madrid, Septiembre-Octubre 1961, pgs. 9-10.

- R. Tranche, Rafael, **Inauguración de la Filmoteca de Andalucía: un espacio para la imagen** in Archivos nº 4, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Diciembre-Febrero 1990, pag. 11.

- R. Tranche, Rafael, **Ai margini del cinema spagnolo (1975-1990)** in Cinema & Cinema nº 65, Editrice CLUEB, Bologna, Septiembre-Diciembre 1992, pgs. 31-38.

- Valle, Ramón del, **La Unión Internacional de Técnicos Cinematográficos se reunió en Turín** in Espectáculo nº 163-164, Madrid, Septiembre-Octubre 1961, pg. 37.

3) Periódicos

- Anónimo, **Cine de vanguardia español en París**, Hoja del Lunes de Madrid, 22-3-1982.

- Anónimo, **Homenaje a Val del Omar y exposición de dibujos de Vicente Escudero**, El Norte de Castilla, Valladolid, 7-10-82.

- Bufill, Juan, **La Filmoteca ofrece una panorámica parcial de varias épocas del cine español de vanguardia**, El País, Madrid 21-6-82.

- Fernández Cuenca, Carlos, **Todas las técnicas del cine de animación en un bello cortometraje japonés**, Diario Ya, Madrid, 25-5-1961.

- Pellicer, Nello, **Una película valenciana irá a la Mostra**, El Mundo, Madrid, 5-8-1994, pg. 6 suplemento UVE.
- Salas, Roger, **El taconeo visionario**, El País, Madrid, 11-6-1994, pg. 24 suplemento Babelia.
- M. Torres, Augusto, **Relaciones tormentosas**, El País, Madrid, 23-3-1991, pag. 4.

ESCRITOS PUBLICADOS POR VAL DEL OMAR

2) Libros y monografías.

- **Meridiano del color en España, Primer Congreso Internacional del Color**, Barcelona, 29 Septiembre 1959 (Reproducido en Guarner, José Luis y Otero, José María, La nueva frontera del color, Ed. Rialp, Madrid, 1962, pgs. 179-186).

- **VAL DEL OMAR SIN FIN**, (selección de textos propios y poemas) Edición a cargo de Gonzalo Saénz de Buruaga y María José Val del Omar. Estuche con dos libros y cassette de vídeo, Editado por Diputación Provincial de Granada con la colaboración de Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992.

2) Artículos en revistas (orden cronológico):

- **Desbordamiento apanorámico de la imagen** in Espectáculo nº 120, Madrid, Sep.-Oct. 1957, pgs. 10-11.

- **V.D.O. Bi-standard 35** in Espectáculo nº 125, Madrid, Mayo-Junio 1958, pg. 8.

- **Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O.** in Espectáculo nº 131, Madrid, Enero 1959, pg. 28.

- **Una técnica que provoca el llanto** in Espectáculo nº 131, Madrid, Enero 1959, pg. 29 y Espectáculo nº 132, Madrid, Febrero 1959, pgs. 26-27.

- **Teoría de la visión táctil** in Espectáculo nº 132, Madrid, Febrero 1959, pg. 28.

- **IV Coloquio Internacional de la técnica Cinematográfica**, José Val del Omar y Rafael del Valle Iturriaga in Espectáculo nº 137, Madrid, Julio 1959, pgs. 33-34.

- **Mecamística del cine** in Cinestudio nº 1, Mayo 1961, pg. 2.

- **Tres escritos de Val del Omar** in Índice de artes y letras nº 150-151, Madrid, Junio-Julio 1961, pg. 20.

- **Vivencia del apoyo mutuo** in Espectáculo nº 133, Madrid, Marzo 1959, pg. 24.

- **Val del Omar el talento oculto, latidos.** (Selección de poemas) in El Urogallo nº 61, Madrid, Junio 1991, pags. 26-29.

- **Documentos** (selección de textos y facsímiles) in Archivos de la Filmoteca nº 13, Valencia, Otoño 1992, pgs. 82-101.
- **Pairidaeza** (selección de textos) in El signo del gorrión nº 7, Valladolid, Invierno 1995, pgs. 17-22.

3) Periódicos

- **Una fórmula para el cine**, carta al Diario YA, Madrid, 20-12-1977.

4) Otras Publicaciones (orden cronológico):

- **Diaphony and reasons for its existence in Television**, Actas de la I conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y TV, Tanger, 22-9-1955, 3 pgs. (También recogido en La Diafonía e le ragioni della sua esistenza nella televisione en 5º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pgs. 74-75).
- **Théorie de la vision tactile**, Actas de la I Conferencia de la UNESCO de Expertos en Cine Y TV, Tanger, 23-9-1955. (También recogido en Teoria della visione tattile en 5º Salone Internazionale della Tecnica, Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Torino, 6-8 Octubre de 1955, pgs. 73-75).
- **Straripamento apanorámico dell'immagine**, Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, 7º Salone Internazionale della Tecnica, Turín, 29-30 Septiembre/1 Octubre 1957.
- **Nuevo sistema cinematográfico de gran rendimiento práctico: V.D.O. Bi-Standard 35**, Boletín de la Comisión Nacional de Productividad Industrial nº 54, Ministerio de Industria, Madrid, Noviembre 1957, pgs. 6-14.
- **Dilema e potenza. Le tecniche di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore**, Atti del XIV Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica, Turín, 22 Septiembre/2 Octubre, 1962.
- **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 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) en Filmed Press Assembly, Bruselas, 1968, 8 pgs.
- Optica Biónica Energética Ciclo-Tactil, Actas del XII Congreso de UNIATEC (Union Internationale des Associations Techniques Cinematografiques), Moscú, 5-10 Octubre 1976.