

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Escultura**



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

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

**Javier Viver Gómez**

Bajo la dirección de la doctora

Consuelo de la Cuadra González-Meneses

**Madrid, 2010**

**ISBN: 978-84-693-5999-0**

© Javier Viver Gómez, 2010















































cinematográfico. Entre ellos se encuentran asociaciones con el cine expandido, la psicodelia<sup>31</sup> y, como expondremos a continuación, algunas manifestaciones del arte total y procesual. En este sentido VdO es uno de los pocos representantes cinematográficos en el ámbito nacional, si no el único, en el que confluyen ambos movimientos artísticos.

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

---

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

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

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

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

<sup>34</sup> Ibid. P. 75-134.

<sup>35</sup> Ibid. P. 57-59.

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

VdO planteó el cine como “arte total”<sup>38</sup>: disolución de la vida en el espectáculo del cinema<sup>39</sup>. Propuso y experimentó la integración de las artes y los sentidos en el espectáculo del cinema: VdO planteó proyecciones plurisensoriales en salas adaptadas, con efectos de luminotecnia, sonido diafónico en canales delanteros y traseros, iluminación táctil, desbordamiento apanorámico de la imagen por el suelo y las paredes de la sala y, en el culmen del delirio proyección de un perfume inductor, butacas adaptadas con programas pulsatorios sobre el cuerpo y sabor en forma de aperitivo para cada película<sup>40</sup>. También se reúnen en sus películas temas arquitectónicos

---

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

<sup>37</sup> YOUNBLOOD Gene. 1970. P. 80-85.

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

<sup>39</sup> El primero que hizo referencia a este fenómeno fue su estrecho colaborador Cristóbal Simancas en 1935. En ese artículo hablaba de “proyecciones sin límites” en las que “la imagen ha desbordado la pantalla”. “Una superficie ligeramente cóncava, que insensiblemente enlaza con los dos lienzos y paredes laterales y con el techo de la sala. Además de los altavoces que existen tras la pantalla, nuevos focos de sonidos están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo”. “De esta manera no asistiríamos a la proyección de una película, sino que nuestro espíritu y nuestro organismo se convertirían en el centro de cuanto constituyera el espectáculo, transformándonos en espectadores activos, con lo que habríamos llegado al espectáculo total”. SIMANCAS, Cristóbal. “El Espectáculo total”. *Revista Espectáculo*. Marzo 1944, nº 24. (VdO sin fin. P. 82-85).

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



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

En el año 1928 Antonio Gascón le entrevista en *La Pantalla*<sup>41</sup>, y define el cinema como “el arte supremo de la experiencia”, por tanto de la vida. Esta convicción encuentra muchos puntos de coincidencia con la “obra total”, tal como la entendió el movimiento Fluxus y John Cage, que pretendía la disolución arte-vida. Cage incorporó elementos como el ruido, los gritos y las atonalidades musicales en sus acciones. Es sorprendente la correspondencia de estos planteamientos con los de VdO. En el 32 escribe: “La teoría de los hipertonos que yo he oído a Manuel Falla me ha hecho ver la rotura de los timbres limitados y la de los puentes de las melodías. Todo el ruido es hoy sentido armónico. Y no menos interesante es el grito, vibración más espontánea que libre y muy expresiva.”<sup>42</sup> Es conocido que VdO se interesó y utilizó “sonidos concretos” y que cita en sus escritos a Pierre Schaeffer<sup>43</sup>, considerado padre de la “música concreta”. Por otra parte Cage fue alumno de Arnold Schönberg, del que parte la atonalidad dodecafónica. Durante el Festival de Berlín del 56, en el que se presentó *Aguaespejo granadino*, Konrad Haemmerling hizo una elogiosa crítica de la obra. En ella decía: “como un Schönberg de la cámara, nos descubre la atonalidad del lenguaje fílmico”<sup>44</sup>. Otro compositor que experimentó con la atonalidad fue Edgar Varèse, con el

---

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

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

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

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

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

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

Por último, VdO acomete, especialmente en su última etapa, formas de trabajo relacionadas con el “arte procesual”, aunque desde una perspectiva muy personal y sin relación personal con los movimientos que asumen estos principios como el mencionado Fluxus, el videoarte de Vostell, Beuys o Nam June Paik. VdO, como los anteriores, realizó superposición de proyecciones sobre objetos, con ópticas y filtros rotativos y manifestaciones cercanas a lo que luego se dio en llamar la “vídeo instalación”. También realizó las primeras experiencias con rayos láser en el 71. De esta forma el propio laboratorio en proceso se convirtió en la propia obra<sup>46</sup>, como “el arte se convierte en el lugar en que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla”<sup>47</sup>. VdO realizó sus películas para experimentar sistemas de expectación, como es el caso de Aguaespejo granadino y Fuego en Castilla. Toda su producción ofrece una resistencia a

---

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

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

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

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

### 3.1.4. VdO Y EL ESTATUTO DEL ARTISTA AUDIOVISUAL

VdO fue pionero en la utilización de la imagen con fines pedagógicos y de investigación<sup>48</sup> y participó en la euforia del nuevo medio. Vio en el cine la superación de la esquizofrenia existente entre el arte y la ciencia<sup>49</sup>. “Por instinto –decía-, yo quería fugarme del negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz”<sup>50</sup>.

Desde el punto de vista del estatuto artístico VdO es un precedente de lo que hoy conocemos como un artista multimediático<sup>51</sup>. Un artista

---

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

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

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

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

autónomo, solitario con su cámara, cuya obra no está supeditada a los ritmos de la producción de un rodaje cinematográfico convencional. De hecho no encajaba en el término de cineasta, que él rechazó proponiendo el de cinemista, por alquimista<sup>52</sup>.

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

---

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

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

<sup>53</sup> Vid. GUBERN, ROMÁN. 2004. P. 7.

## **3.2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS, ARCHIVÍSTICAS Y DOCUMENTALES**

### **3.2.1. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FONDOS ARCHIVÍSTICOS.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **3.2.2. CONSIDERACIONES HERMENEÚTICAS Y TERMINOLÓGICAS**

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

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

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

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

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

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

---

<sup>54</sup> VdO. “Desbordamiento Apanorámico de la Imagen”. *VdO sin fin*. P. 155.

<sup>55</sup> VdO. *En qué consiste la iniciativa sobre la diafonía*. [Documento



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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía.<sup>157</sup>.

### 3.2.3. CONSIDERACIONES SOBRE LOS FORMATOS DE ESTA TESIS

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

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

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

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

---

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

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

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

como fragmentos<sup>58</sup>. Todavía más claro es el caso de las obras posteriores, en la mayor parte de las ocasiones concebidas con una intención poético-experimental, como piezas de un engranaje o laboratorio al que se deben adecuar. Esta entidad de la obra como laboratorio hace necesaria una labor interpretativa, con el fin de contemplar las piezas dentro del contexto para el que fueron pensadas por su autor. Con esta intención, en ocasiones, las fuentes han sido sometidas a recursos como el zoom, la vibración lumínica intermitente o la composición de imágenes, con el fin de hacer explícito el sentido de las imágenes dentro del discurso audiovisual.

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

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

---

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

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

Por último hemos ordenado la narración siguiendo los siguientes capítulos:

Introducción.

Capítulo 1. El ojo colectivo.

Capítulo 2. El ojo cámara.

Capítulo 3. Entre el documento y el misterio.

Capítulo 4. Los elementales.

Capítulo 5. Laboratorio PLAT.

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

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



#### 4. GUIÓN ANOTADO DEL DOCUMENTAL

Laboratorio Val del Omar

Escrito por Javier Viver





## 1. SEC. PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL DE VdO.

1.

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

NARRADOR (VO)

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

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

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

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

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

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

## **2. SEC. LAS FICHAS AUDIOVISUALES VDO.**

**2.**

NARRADOR (VO)

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

Aparece en la pantalla un retrato sonriente de VdO.

NARRADOR (VO)

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

## **3. SEC. CONVERSACIÓN CON UN PAISANO**

**3.**

Volvemos a las imágenes del laboratorio PLAT.

VDO (VO)

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

PAISANO (VO)

Si, si.

VDO (VO)

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

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

NARRADOR (VO)

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

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

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

NARRADOR (VO)

El 4 de agosto de 1982 moría VdO<sup>60</sup>. Se fue una luminosa mañana como la que recoge esta fotografía. Había pasado las últimas semanas de su vida en el hospital Rúber de Madrid, tras un fortuito accidente de tráfico. En su laboratorio, todavía hoy se escucha, en verano, el ajetreo de unos niños jugando en la piscina contigua al edificio.

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

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

---

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

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

NARRADOR (VO)

La misma piscina que había filmado en Súper 8 y montado como una explosión de instantes. Allí, en el barrio del Pilar de Madrid, en un bajo semienterrado de un bloque de viviendas de protección oficial, permanece todavía el laboratorio PLAT<sup>61</sup>.

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

NARRADOR (VO)

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

Funde a negro

## **INTERTÍTULO: CAPÍTULO I: EL OJO COLECTIVO<sup>62</sup>**

---

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

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

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

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

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

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

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

NARRADOR (VO)

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

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

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

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

---

<sup>63</sup> VdO. "Teoría de la visión táctil". *VdO sin fin*. P. 118.

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

<sup>65</sup> VdO. *Palpicolor*. 1963. *VdO sin fin*. P. 237.

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

espectáculo<sup>66</sup> y testigos directos del instante en el que los ojos vírgenes de unos niños se abrieron a la imagen<sup>67</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

## 6.SEC. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

6.

NARRADOR (VO)

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

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

NARRADOR (VO)

Compuesta por misioneros laicos, la mayor parte universitarios, organizaba expediciones a los pueblos más deprimidos, en los que era inusual la luz eléctrica. En coche o a caballo los misioneros trasladaron una escuela ambulante con bibliotecas y representaciones teatrales, una colección de copias de cuadros del Museo del Prado, gramófonos, proyectores cinematográficos y otros instrumentos pedagógicos<sup>69</sup>.

---

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



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

NARRADOR (VO)

VdO tomó muchas de estas fotografías<sup>70</sup>. Sin embargo en los volúmenes de las Memorias del Patronato de Misiones<sup>71</sup> fueron publicadas como anónimas. Quizá porque, en la intención de sus autores, tan sólo fueron el resultado de un proyecto colectivo que trascendía lo personal<sup>72</sup>. En cualquier caso las Misiones fueron posibles

---

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

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

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

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

gracias a la juventud y dedicación de unos pocos misioneros.

Algunas de estas películas, como *Estampas 1932*, en la que se documenta la actividad de las Misiones, fueron filmadas por VdO<sup>73</sup> con la colaboración de otros misioneros. En *Bustarviejo*, también está presente VdO, durante la celebración del 3er. Aniversario del Coro y Teatro del Pueblo.

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

## 8. SEC. LOS COROS EN BUSTARVIEJO

8.

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

MUJER 1

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

MUJER 2

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

---

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

CORO

(...) Viva el amor?

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

MANUEL BARTOLOMÉ COSSÍO (VO)

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

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

## 9. SEC. COSSÍO Y LA PEDAGOGÍA DEL CINE

9.

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

NARRADOR (VO)

En esa ocasión VdO registra con la veneración del discípulo las imágenes de Manuel Bartolomé Cossío, presidente de las Misiones<sup>74</sup>. Dos fotografías, tomadas por VdO desde el mismo punto de vista de la cámara cinematográfica, nos permiten asociarle a la filmación del evento.

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

---

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

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

ese decisivo encuentro, VdO pronunció una conferencia sobre el cine a los maestros de la Institución Libre de Enseñanza,<sup>76</sup> y pasó a integrar el cuerpo de misioneros dentro del Servicio de Cine y Proyecciones Fijas<sup>77</sup>.

Fundido a negro de la foto con la pantalla de proyecciones

#### 10. SEC. CINE DE MISIONES: LO PROYECTADO

10.

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

NARRADOR (VO)

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

---

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

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

<sup>76</sup> VdO. "Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica". 1932.

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

la Paz de Charlot, en la que descubrimos el preludio de una esperanza<sup>78</sup>.

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

## 11. SEC. CINE DE MISIONES: LOS ESPECTADORES

11.

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

### NARRADOR (VO)

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

que me misionaron y emotivamente me convirtieron a lo que soy”<sup>83</sup>.

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

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

NARRADOR (VO)

Unos años antes de su experiencia en las Misiones, el 30 de septiembre de 1928, apareció publicada en “La Pantalla” una entrevista a VdO<sup>84</sup>. En ella encontramos, de forma germinal, los principales elementos de su visión del cinema. El joven de 24 años, expone el planteamiento incipiente de algunas de sus técnicas, posteriormente desarrolladas.

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

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

NARRADOR (VO)

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

---

<sup>83</sup> VdO. *Carta a Pío Cabanillas*. 1977.

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

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

Aparecen los facsímiles de la patente del Zoom.

NARRADOR (VO)

VdO estaba hablando del Zoom, patentado en 1902 por Clile C. Allen, pero no desarrollado industrialmente para una cámara de cine hasta 1932<sup>86</sup>. Posiblemente de esos desarrollos procedan las tomas de los molinos de Cartagena, filmadas en 1935<sup>87</sup>. Al

---

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

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

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

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



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

**14. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA.**

**14.**

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

NARRADOR (VO)

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

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

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

NARRADOR (VO)

Se trata de un claro precedente de su Visión Táctil, escrita en 1955<sup>88</sup> y experimentada en el 57, durante el rodaje de *Fuego en Castilla*.

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

NARRADOR (VO)

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

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

---

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

**17. SEC. ENTREVISTA LA PANTALLA.**

**17.**

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

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

**18.**

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

NARRADOR (VO)

Finalmente, VdO habla en ese documento de "la pantalla cóncava", un concepto que luego desarrollaría en la ponencia "Desbordamiento apanorámico de la imagen", enunciada en 1957 en Turín<sup>89</sup>. En el reverso del texto publicado, VdO dibujó un esquema de la sala, entendida como el interior de un gran globo ocular<sup>90</sup>. La pantalla cóncava haría las funciones de la retina colectiva, en la que confluían dos proyecciones. Sobre el área de la pantalla actual A, en el ángulo de visión foveal, se proyectaría una imagen objetiva documental. A esta se le

---

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

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

sumaría una proyección B, en el área extrafoveal, hecha a partir de "imágenes abstractas y movimientos subjetivos", desbordados por las de paredes y el suelo de la sala<sup>91</sup>. Esta segunda imagen sería "una zona puente entre el espectáculo y el espectador". Por increíble que pueda parecer, VdO propuso en ese documento, junto al desbordamiento apanorámico, proyecciones plurisensoriales en salas adaptadas, con efectos de luminotecnia, sonido diafónico en canales delanteros y traseros, iluminación táctil -y en el culmen del delirio- proyección de un perfume inductor, butacas adaptadas con un programa de masajes sobre el cuerpo<sup>92</sup>, y sabor en forma de aperitivo diseñado para cada película<sup>93</sup>. Estaba poniendo las bases

---

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

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

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

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

del cine expandido (generalizado en los años 60 y 70), como genuina manifestación del arte total<sup>94</sup>

Funde a negro

## **INTERTÍTULO: CAPÍTULO II: EL OJO CÁMARA<sup>95</sup>**

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

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

NARRADOR (VO)

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

Unos planos en los que aparece VdO en una sesión fotográfica con su cámara, subido en un todo terreno descapotable<sup>96</sup>. Seguidamente aparecen las imágenes de Vertov, con la cámara filmando sobre un coche parecido.

NARRADOR (VO)

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

NARRADOR (VO)

---

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

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

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

Existen constantes documentos sobre el proceso de registro de imágenes. Y una obsesión maquinista. La obra de VdO es ante todo manifestación de una admiración por el nuevo medio. "El medio -repetirá con McLuhan- es el mensaje"<sup>97</sup>. Y el proceso: la obra. Registrar ese proceso temporal será el objetivo del cinematógrafo<sup>98</sup>.

## 20. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN PITRES

20.

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

NARRADOR (VO)

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

## 21. SEC. "EL OJO CÁMARA" EN PEDRAZA

21.

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

NARRADOR (VO)

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

---

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

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

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

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

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

Dos fotos en Las Hurdes.

NARRADOR (VO)

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

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

Planos de sombras de VdO.

NARRADOR (VO)

Lo automático, el indicio, la huella o la sombra como testigos directos de la realidad<sup>99</sup>.

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

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

NARRADOR (VO)

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

---

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

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

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

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

NARRADOR (VO)

En el Museo montó un laboratorio con sus técnicas de iluminación táctil y óptica de roto-traslación<sup>100</sup>. Allí trabajó durante meses. Filmaba por las noches con una cámara del año 26 y lámparas de linterna de bolsillo<sup>101</sup>, rodeado de un barroco dispositivo de espejos cóncavos y convexos. Gracias a una serie de fotografías tomadas durante el rodaje, podemos reconstruir los sistemas de grabación e iluminación, al ritmo de la percusión que Vicente Escudero<sup>102</sup> generaba con las uñas y los dedos.

---

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

<sup>101</sup> Vid. Collage de VdO en: *VdO sin fin*. P 213.

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

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

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

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

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

Tomas de los turistas en la Alhambra.

NARRADOR (VO)

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

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

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

NARRADOR (VO)

En otras ocasiones le vemos fotografiando a Raquel con su cámara. Y tras la cámara el ojo del poeta, como en la película de Vertov. "La maquina del cine -decía VdO- es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente sólo debe ser permitido el acceso al auténtico poeta humano que movido por un arrebatador amor al prójimo, se disponga, (...) con cotidiana atadura a la noria, vislumbrar el infinito<sup>103</sup>"

---

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

<sup>103</sup> VdO. "Desbordamiento apanorámico de la imagen". *VdO sin fin*. P. 153.

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



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

**INTERTÍTULO: CAPÍTULO III: ENTRE EL DOCUMENTO Y EL MISTERIO<sup>104</sup>**

**29. SEC. LOS DOCUMENTALES.**

**29.**

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

NARRADOR (VO)

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

Luis Gómez Mesa recuerda cómo: "captaban con sus cámaras a esas gentes, en sus paisajes, en sus medios ambientales. (...) . Vi en sesiones privadas algunos de estos testimonios directos, explicados por sus autores. Recuerdo muy bien que pertenecían a unos conceptos de cine auténtico, no manipulados, sino enaltecidos por una labor personalísima, de fusión -armoniosa- de lo artístico y lo técnico<sup>106</sup>."

---

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

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

<sup>104</sup> VdO. *Palpicolor*. 1963. VdO *sin fin*. P. 237.

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

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















































































































































































































































