



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

**LA VERTICALIDAD ASCÉTICO- MÍSTICA
EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR**

Elena Natalia Romea Parente

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura,
Historia y Pensamiento
Directora: Dra. Carmen Valcárcel
Septiembre 2022

ÍNDICE

	Pág.
AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN / ABSTRACT	7
1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Planteamiento	11
1.2. Estado de la cuestión	14
1.3. Marco de referencia	16
1.4. Marco metodológico	21
2. EL DESPERTAR MÍSTICO DE VAL DEL OMAR	25
2.1. Primeros pasos hacia la <i>mecamística</i>	29
2.1.1. Importancia de las Misiones Pedagógicas y el nacimiento de la Pedagogía Kinestésica	29
2.1.2. Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica	37
2.2. Manifiesto de los Creyentes del Cinema	40
2.2.1. <i>Fiestas cristianas, Fiestas profanas</i>	41
2.2.2. <i>Vibración de Granada</i>	42
2.3. La perspectiva del arte de Ortega y Gasset en Val del Omar	44
2.4. Experimentos con el sonido	53
2.4.1. <i>Escuela de ángeles o Trágame nube</i>	57
2.4.2. <i>Mensaje diafónico de Granada</i>	60
3. VÍA PURGATIVA: AGUAESPEJO GRANADINO	69
3.1. Nivel técnico: la diafonía	71
3.2. Nivel significativo-narrativo	73
3.2.1. Granada: Oriente y Occidente	74
a. El agua	75
b. La luz y el color	80
3.3. Nivel ascético	82
4. VÍA ILUMINATIVA	
4.1. El ojo colectivo atemporal	89
4.2. Desbordamiento <i>apanorámico</i> de la imagen	91
4.3. <i>Oración del cinematurgo</i>	93
4.4. <i>Fuego en Castilla</i>	95

4.4.1. Nivel técnico: la <i>tactilvisión</i>	97
4.4.2. Nivel intertextual y significativo	100
a. <i>El retablo de Maese Pedro</i>	100
b. <i>Fuego en Castilla</i> : auto sacramental de la redención humana	102
4.4.3. Nivel ascético-místico	105
a. La noche	111
b. El fuego y la luz	113
c. Los otros místicos: El Greco, Juan de Juni y Berruguete	117
5. VÍA UNITIVA	
5.1. <i>Acariño galaico</i>	121
5.2. Proyecto audiovisual: <i>Festivales de España</i>	127
5.3. La televisión como medio ascético-místico	136
5.4. Estudios cromáticos	142
5.5. Granada 1968/1974	144
5.6. Hacia la vía unitiva	148
5.6.1. Investigaciones en ENOSA (Empresa Nacional de Óptica)	156
a. Teatraproyector adiscopio	157
b. Óptica Biónica	158
5.6.2. El PLAT	159
5.7. Tercer movimiento: <i>aprojimando</i>	162
6. CONCLUSIONES	175
7. BIBLIOGRAFÍA	179
7.1. Fuentes	
7.1.1. Obras de Val del Omar	179
7.1.2. Otras fuentes primarias	184
7.2. Estudios	186
7.2.1. Estudios sobre Val del Omar	186
7.2.2. Otros estudios	188
7.3. Referencias audiovisuales	193
7.4. Páginas web consultadas	193
8. ANEXOS	
Anexo 1: Filmografía revisada	195
Anexo 2: Niveles estéticos en sus principales trabajos	199
Anexo 3: Imágenes y Figuras	209
Anexo 4: Guion de <i>Escuela de ángeles</i> o <i>Trágame nube</i>	235

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han apoyado en la elaboración y conclusión de esta tesis doctoral. En primer lugar, me gustaría dar las gracias a la doctora Carmen Valcárcel Rivera, directora de esta investigación, quien fue profesora mía de “Literatura española del siglo XX” durante mis estudios de Filología Inglesa en la UAM, y quien me abrió los ojos, por vez primera, a este periodo de la Vanguardia que tanto ha inspirado mis años de estudio académico, y que me ha alentado siempre a seguir durante este largo trabajo. Gracias también a la Universidad Autónoma de Madrid y a la Universidad Nacional de Educación a Distancia por haberme permitido aprender en sus aulas y formarme como docente e investigadora.

Mis gracias también a los profesores Vicente Granados, quien creyó en mi primer trabajo sobre el director granadino y no dudó en dirigir mi Trabajo de Fin de Máster, y a Francisca Hernández Borque, quien me enseñó a pensar y a tener espíritu crítico, además de descubrirme el mundo de la Filosofía.

Por su colaboración y su aportación a esta investigación quiero expresar, de modo especial, mi agradecimiento a Eugeni Bonet y Cristina Cámara Bello, que hicieron posible el acceso a cintas y montajes esenciales para mi análisis, y a todos los trabajadores de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, donde he estado documentándome durante cinco años. Asimismo, extendiendo mi gratitud a Patricia Viada y a todo el personal de la Biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, que siempre me han ayudado en la búsqueda de material bibliográfico y de prensa, y a Ángel Agudo, quien respondió a mis dudas sobre los aspectos más técnicos en torno a la realización cinematográfica.

A nivel personal, no puedo olvidarme de Rubén Íñiguez Pérez, que me descubrió, precisamente, a Val del Omar. Gracias por su impulso y su trabajo.

Y, por último, pero no por ello menos importante, mi agradecimiento más profundo a mi madre, amigas y compañeros, por todo el apoyo emocional brindado. Sin sus ánimos y ayuda nunca habría logrado poner fin a esta tesis doctoral.

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis doctoral, titulada “La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar”, es estudiar el eje vertical ascético-místico en la obra audiovisual y escrita de José de Valdelomar (Granada, 1904-Madrid, 1982). En primer lugar, en mi trabajo de investigación se expone y analiza cómo el director granadino hace uso de las diferentes situaciones comunicativas para conducir al receptor a un estado de ascensión espiritual o éxtasis, en el que alcanzará a Dios apoyándose en el eje horizontal de la esencia de España. En segundo lugar, se delimitan, definen y describen las diferentes etapas del pensamiento religioso-espiritual del autor. Por último, se identifican los temas, componentes, recursos técnicos y significados primarios y secundarios de cada proyecto llevado a cabo por el cineasta, incluyendo aquellos inacabados o en guion, como por ejemplo *Festivales de España* (1963), *Escuela de ángeles* (1942) o *Mensaje diafónico de Granada* (1942).

Para el desarrollo de esta investigación, teniendo en cuenta la perspectiva analítica e interpretativa de la misma, se ha partido de un amplio corpus audiovisual, bibliográfico, escrito y documental, que ha permitido comparar los distintos componentes de la situación y mensaje filmico o literario de los poemas y de los guiones del director. La tesis incluye, asimismo, una filmografía completa de los trabajos conocidos hasta la fecha de Val del Omar; una tabla de referencia de cada filme —concluso o no— con sus principales características, los elementos más importantes a nivel sintáctico, iconográfico y narrativo, así como la etapa del camino ascético-místico a la que pertenecen y la edición crítica de dos guiones cinematográficos a partir de manuscritos que se encuentran en el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ABSTRACT

The main aim in this thesis called “La verticalidad ascético-mística en la obra de Val del Omar” (Ascetic-mystical Verticality in Val del Omar’s Works) is the analysis of the ascetic-mystical vertical axis in José Val del Omar (Granada, 1904-Madrid, 1982) audiovisual and written works. First, my research shows and analyses how this film-

director makes use of the different communicative situations to lead the receiver (the spectators) to a state of spiritual ascension or ecstasy, in which they will reach God as they lean on the horizontal axis of the nature of Spain. Second, the main stages of his religious and spiritual thought are chronologically delimited and defined. Last, main themes, elements, technical resources, primary and secondary meanings of each project made by the filmmaker—including those which are unfinished or screenplays such as *Festivales de España* (1963), *Escuela de ángeles* (1942) o *Mensaje diafónico de Granada* (1942)—are identified.

In order to carry out the research and taking into account its analytical and interpretive perspective, a wide audiovisual, bibliographic—written and documented in different formats—corpus has been consulted. These materials have allowed comparing the different elements of the linguistic situation and the literary and cinematography texts in Val del Omar's poems, scripts, and written corpus. This thesis also includes a complete filmography of all his works known thus far; a reference chart for each film—completed or not—including their main characteristics, most important elements in terms of syntax, iconography and narrative levels; as well as, the stage in the ascetical-mystical path they belong to; and finally, the critic edition of two screenplays from manuscripts found at Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

I. INTRODUCCIÓN

En el año 2010 se organizó, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, de la que fue comisario Eugeni Bonet. Esta abordó la creación, el entorno y la vida del cineasta con documentos, fotografías y películas, y hasta se llegó a recrear la que fue su habitación en el laboratorio del PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil), donde vivió desde el fallecimiento de su mujer hasta su propia muerte. En todos los objetos expuestos, en el recorrido por su laboratorio -entre los rollos de cintas y los aparatos electrónicos ya en desuso- y en el visionado de sus elementales se podía sentir lo especial de su obra y su persona, e intuir lo que le convirtió en único, su objetivo principal: elevarnos a nosotros, los espectadores, hacia lo divino, descubrirnos lo invisible de este mundo, que es donde reside Dios.

La fascinación por este sentido del espectáculo total me llevó en 2014 a presentar un Trabajo Fin de Máster dirigido por Vicente Granados sobre la poética de José de Val del Omar (Granada, 1904–Madrid, 1982), considerado como el principal autor de cine experimental de España. En mi trabajo, identifiqué y analicé las características comunes que su *Tríptico elemental de España* tenía con la Generación del 27, con cuyos miembros compartió amistad y experiencias vitales en más de una ocasión; no en vano fue el fotógrafo, y en ocasiones cinematógrafo, de las sesiones de las Misiones Pedagógicas, organizadas por Bartolomé Cossío, y en las que conoció y se relacionó con escritores, artistas e intelectuales, como Lorca, Cernuda y muchos otros. En ese trabajo de investigación, demostré las afinidades estéticas que compartía con todos ellos, como el magisterio de los clásicos –Góngora o San Juan de la Cruz- y de los modernos -con José Ortega y Gasset como referencia teórica-, la influencia vanguardista, el gusto por lo popular y lo culto, la inclinación por crear una poesía pura visual y la idea de España como tema principal de su obra. Tras finalizar el trabajo, sentí la necesidad de ampliar el objeto de estudio y enfocar la investigación hacia un plano más elevado, que comprendiese todos los elementos del sistema ascético-místico de Val del Omar, para

demostrar que no se trataba de un simple cineasta experimental sino que fue el artista místico español más significativo del siglo XX.

Val del Omar, a pesar de lo novedoso de su planteamiento del espectáculo cinematográfico y de la influencia que tuvo en directores posteriores, no ha sido objeto de muchos estudios, por ello quise extender la investigación a sus otros trabajos, ampliar las observaciones existentes e incluir obras que no han sido objeto de tesis hasta la fecha y que son de gran interés para poder entender la figura de este artista esencial. Es un autor que parte de las enseñanzas de las Misiones Pedagógicas y de los postulados de Manuel Cossío, vitales en el periodo histórico anterior a la Guerra Civil, y que siguió fiel a su concepto de la experiencia estética y de la recepción hasta el final de sus días, incluso en los difíciles años del régimen franquista. Creyó en el poder de lo sensorial, en la **esencia** de España y en el cine como base de una experiencia enriquecedora que nos transportaría a un lugar místico en el que descubrir la **sustancia** de la vida. Para ello inventa, trasgrede, experimenta y hace uso de símbolos cargados de significado patrio y espiritual, que son los que vamos a analizar en nuestra tesis.

Val del Omar supo plasmar a la perfección, con su cámara, la poesía pura del 27 y también lo oculto de los poemas lorquianos, además de adaptar a lo religioso todos los avances técnicos de los años en los que vivió. Quiso trasladar asimismo este sentimiento al medio emergente televisivo, que concibió como un nuevo recurso místico. En palabras de Val del Omar, cuando se intenta transferir una idea, “todo autor se ve traicionado por su propio léxico, pues las palabras que utiliza, cargadas de significaciones, diferentes en la memoria de aquel que las lee, desvirtúan, por lo general, la esencia de lo que este autor intentó decir” (Val del Omar, 1972: 1). El verdadero lenguaje, para el cineasta granadino, se encuentra en el movimiento inconsciente, en especial en el de los ojos. El cine, por ser un instrumento superador de sensaciones vitales, ha de ofrecer, según Val del Omar, emociones y sentimientos, para lo que propondrá ideas y mecanismos, en la sala de proyección, para conseguirlo.

En Val del Omar también podemos apreciar la nueva disposición tipográfica de la palabra, que busca el valor visual y auditivo, mediante la inserción de ruidos que no se corresponden con lo que vemos de manera lógica, como por ejemplo el sonido de los cañones en *Fuego en Castilla*. Además, en sus escritos crea neologismos que explican

y denominan sus invenciones sensoriales, rompiendo así con lo que era el cine convencional contemporáneo, pues quería situar este nuevo arte en el lenguaje, creando el espacio lingüístico apropiado a esa nueva experiencia.

Víctor Erice, realizador y crítico cinematográfico, además de haber escrito ampliamente sobre nuestro autor, pone en práctica algunas de sus técnicas en sus películas, como en *El espíritu de la colmena* (1973), con sus imágenes únicas, primordiales, que, como señala Zunzunegui (1994: 49), son de fuerte densidad icónica y que, al igual que hace Val del Omar, se combinan con la yuxtaposición de figuras y nos muestran el poder del cine y la experiencia fílmica, remitiendo, en ocasiones, a las proyecciones de la Misiones Pedagógicas que tanto inspiraron al artista granadino. En el filme de Erice, el personaje de Ana realiza además un aprendizaje a través de esta experiencia audiovisual, se ilumina y adquiere el sentido de otro mundo, de otra dimensión. Víctor Erice, como gran admirador de Val del Omar, en *El espíritu de la colmena* rinde homenaje a sus trabajos, como podemos observar comparando algunos de sus fotogramas con los de *Estampas* (1932) y *Aguaespejo granadino* (1955) (**Anexo 3. Imágenes y figuras 1-3**).

Otro caso similar es el del *anticine* de Javier Aguirre, que recupera ciertos aspectos de Val del Omar. Por ejemplo, en *UTS cero* (1970), la temporalidad primitiva y su búsqueda está en parte basada en la concepción del director granadino sobre el Tiempo primigenio o Temporalidad interna, que tiene como objetivo principal que el espectador tome conciencia del fluir temporal, al mostrársele una pantalla en blanco sin signos, y hacer que este reflexione sobre lo espacial, pues la pantalla y la sala también forman parte del filme, al igual que pretendía hacer el *cinemista* con el desbordamiento apanorámico, la diafonía y el resto de técnicas que estaba preparando para *Ojala*¹.

1.1. Planteamiento

En el presente trabajo, he trazado un paradigma bidimensional de los componentes de la creación artística en Val del Omar. He tomado como hipótesis

¹ Mantengo en este trabajo la ortografía elegida por Val del Omar para la palabra *Ojala*, sin acentuar para que tuviese esencia árabe.

principal comprobar si se cumple en todo su corpus y ver qué signos, símbolos e índices podrían formar parte del eje vertical:

Eje ascético-místico



Eje de la esencia de España

En ese sentido, esta tesis tiene como principal propósito estudiar el eje vertical ascético- místico en la obra audiovisual y escrita de Val del Omar, y como finalidad, analizar y demostrar cómo hace uso de las diferentes situaciones comunicativas para llevar al receptor a un estado de éxtasis, en el que alcanzará a Dios apoyándose en el eje horizontal de la esencia de España. El objeto de esta investigación se divide en los siguientes puntos:

1. Analizar los signos, índices y símbolos, es decir, las imágenes, la música, la palabra y los ruidos, así como sus connotaciones y denotaciones, que aparecen en ambos ejes:

- En el eje vertical se posicionan los elementos ascético-místicos castellanos y sufíes.
- En el eje horizontal estarán los elementos característicos de las diferentes regiones de España.

Todos estos elementos aparecen desarrollados, analizados y explicados desde una perspectiva histórico-significativa en cada uno de los epígrafes correspondientes a cada obra. Val del Omar quiere recrear España mediante una síntesis de mística y espectáculo, en la que la dicotomía Oriente-Occidente esté siempre presente. Para ello, mezcla elementos cinematográficos de la *avant-garde* francesa de los años 20 junto con la tradición mística española, siendo patente la influencia del sufismo, el aspecto místico del Islam y la herencia de autores como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. El *cinemista* busca fenomenológicamente la esencia de España como algo cercano a lo geográfico y a lo humano (González Manrique, 2010: 73-97). Sueña con repetir la creación del tiempo sin historia y encontrar así la esencia común a todas las cosas, el

opus magnum que defina a España y a su esencia eterna (Val del Omar, 2010: 94-101). Pedro G. Romero comenta que Val del Omar acelera el paso de la luz, para así conseguir una expresión por encima del tiempo, creando una dialéctica de fuerzas que describirán nuestro país: castellano-árabe, orgánico-geométrico y viejo-nuevo (*ibid.*:124). Una técnica muy interesante, ya que la pulsación de la luz no solo pone de relieve las cualidades de la materia, sino que además produce un realismo infrarrojo capaz de esculpir emociones en el alma del espectador (Val del Omar, 2010: 15).

Para Val del Omar, España se define por tres puntos de la geografía del país, que están ordenados diagonalmente de la siguiente manera: el primero es Granada, que representa el agua y en el que el recurso usado es la diafonía; el segundo es Castilla, cuyo elemento principal es el fuego y está marcado por la *tactilvisión*, y el tercero, Galicia, representado por el barro². A estos tres elementales habría que añadir la introducción *Ojala*, que nunca llegó a grabar. Este orden, según la fecha de realización, será el que siga el cuerpo de mi exposición, pero hay que tener en cuenta que la idea del director era la de comenzar la proyección justo al contrario de la disposición cronológica: *Ojala*, *Acariño galaico*, *Fuego en Castilla* y *Aguaespejo granadino*.

2. Delimitar, definir y describir las etapas del pensamiento religioso-espiritual del autor, por lo que he elegido una presentación de tipo cronológico, en la medida en que ciertas circunstancias históricas explican la elección de los temas, recursos, patentes, etc. Esta cronología se ha dividido en tres etapas, como ya se ha explicado anteriormente, que se corresponden con las fases ascéticas contemplativa e iluminativa y la fase mística unitiva.

3. Identificar las obras, temas y recursos técnicos con el significado central de cada proyecto, así como establecer la importancia de los elementos de la situación comunicativa: enunciador – canal – texto audiovisual del mensaje – receptor, aplicados al espectáculo total que nos propone Val del Omar.

² Como ya se desarrollará más adelante, Val del Omar murió antes de terminar el montaje de esta película, aunque dejó notas en sus cuadernos sobre cómo tenía que ser este.

Del paradigma de doble eje que describe el propio Val del Omar en *El hombre está en una jaula* (Val del Omar, 2010: 222-223): “El eje de la cámara está sometido a la triple dimensión del granadino: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes. Los gritos de Manuel de Falla y de García Lorca son exponentes de las dos primeras; la tercera está representada por [...] el padre Andrés Majón” (Val del Omar, 2010: 222-223) surgen varias preguntas: ¿Toda su obra puede ser enunciada desde este triple eje? ¿Cuáles son los elementos de cada uno de los ejes? ¿Se pueden segmentar en elementos individuales de tipo simbólico y referencial? ¿Cuántos planos significativos podemos encontrar en cada obra? ¿Todos los distintos discursos -icónico, sonoro, lingüístico- se podrían proyectar sobre los ejes? De ahí la hipótesis de esta investigación: si los signos son recurrentes tiene que haber un sistema místico propio que se repita y que evolucione a lo largo de su trayectoria.

1.2. Estado de la cuestión

La figura de José Val del Omar y su obra, en especial el *Tríptico elemental de España* (1996), han sido estudiadas en varias ocasiones. Roman Gubern y Manuel Jesús González Manrique, en *Val del Omar, cinemista* (2016) y *Val del Omar: el moderno renacentista* (2008) respectivamente, ofrecen un acercamiento biográfico a su figura; el segundo asimismo enmarca la obra del artista dentro del contexto histórico, cultural y social, y la sitúa dentro de las vanguardias cinematográficas, bajo la influencia de la Generación del 27.

Además de numerosos artículos centrados en sus invenciones técnicas, existe una serie de obras colectivas como *Ínsula de Val del Omar* (1995), *Galaxia de Val del Omar* (2002), *Desbordamiento de Val del Omar* (2010) o *Más allá de la órbita terrestre* (2015). El primero volumen es el Catálogo de la exposición, ya mencionada anteriormente, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía; en el mismo se contienen referencias al jardín, al fuego y al barro de los elementales, pero es más un estudio exhaustivo de la vida del autor, de sus invenciones y su pedagogía, aunque aporta como novedad la inclusión del análisis de sus *collages*, que no habían sido estudiados en profundidad hasta entonces. *Galaxia de Val del Omar* (2002), en edición bilingüe español-inglés, es un catálogo de las exposiciones organizadas por el Instituto Cervantes

sobre la obra de José Val del Omar que incluye artículos sobre el hacer cinematográfico del *cinemista* y las tecnologías audiovisuales de su época e incluye fotografías, *collages*, fotogramas y diapositivas. Lo mismo sucede con *Ínsula de Val del Omar*, editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1995 y coordinado por su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga. En *Más allá de la órbita terrestre* (2015) se intenta mostrar la ideología y el pensamiento del granadino, incluyendo artículos inéditos y otros dispersos en volúmenes, como en el ya citado *Desbordamiento*, a la vez que se reproducen algunos de sus textos más emblemáticos. Rafael Llano realizó una rigurosa investigación, con la que ganó el premio Gerardo Diego de Investigación Literaria, y a la que me referiré en más de una ocasión a lo largo de la tesis, sobre uno de los elementos esenciales de la vía ascético-mística valdelomariana: “el duende”, en *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*, y que podríamos situar en ambos ejes como elemento místico y elemento esencial de España. Sin embargo, hace falta estudiar con profundidad los componentes cristianos y árabes de sus textos y su cronología y evolución en el pensamiento del artista.

En el caso de la edición de los textos de Val del Omar que llevó a cabo Javier Ortiz Echagüe en 2010, de indudable valor para esta investigación, se hace una recopilación de textos del cineasta y un análisis interpretativo de ellos, que se divide en cinco grupos dedicados a su misión, su técnica, sus anhelos, los elementales y su *mecamística*, que ha tenido que ser completada con los documentos del archivo del Museo y Centro de Arte Reina Sofía. La información cronológica y su anexo sobre la biblioteca de Val del Omar han sido una guía y un punto de consulta obligados. Mención especial merece el artículo “San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The Technological Mysticism of José Val del Omar’s Tríptico elemental de España” (2010) de Matt Losada, en el que se habla de la influencia, en la obra del artista granadino, de místicos como San Juan de la Cruz, y que intento ampliar en el capítulo dedicado a *Fuego en Castilla*.

Por último, me gustaría hacer especial mención a los textos que se pueden consultar en *Valdelomar.com*, proyecto web del artista Eugeni Bonet, porque han sido trabajos esenciales a la hora de llegar a entender a nuestro autor, y también porque allí se han incluido fotogramas de películas inacabadas o de proyectos nunca llevados a cabo, y que son un auténtico tesoro para los interesados en el tema.

Tras la consulta de la bibliografía existente, observé que faltaba un análisis de tipo comunicativo, que no solo se centrara en los aspectos técnicos, sino que tuviese en cuenta toda la situación pragmática del espectáculo que Val del Omar pone en marcha, de sus elementos y de los iconos de los que hace uso. Asimismo, sobre todo en lo referente a las obras colectivas, faltaba un punto de unión entre todas sus obras y las diferentes épocas en que se crearon que nos mostrara una evolución, esto es, el camino que siguió para llevar su sistema religioso a la práctica.

1.3. Marco de referencia

Un texto no es algo puramente lingüístico, sino un conjunto de signos que se da en cualquier tipo de comunicación restringida. Un texto estético además es complejo, ambiguo y manipula la expresión. Al abordar toda la obra de Val del Omar, he trabajado con textos de ámbito audiovisual, sonoro, visual y escrito, y por ello he adaptado un análisis basado en la situación comunicativa básica de mensaje y receptor.

El director granadino pretendía crear un espectáculo de índole espiritual, pues sus obras comprenden elementos rituales en los que se necesita de la participación del público o de los fieles, y cuyo objetivo principal es llegar al éxtasis religioso. Se podría decir que quiere trasladar la experiencia del rito de la eucaristía a la sala de proyección, para lo que enuncia un mensaje lleno de referencias católicas e islámicas, concretamente sufíes, con elementos sensoriales que le ayudarían a llevar a cabo su misión. Se trataría de un tipo de comunicación colectiva que va más allá de la cinematografía y para la que he tomado, como punto de partida, el nuevo modelo de comunicación de Victoria Escadell (Escadell, 2005: 41), en el que los elementos que concurren en el acto comunicativo son: el enunciador, las representaciones, la relación ostensión-codificación y codificación-inferencia, la señal y el destinatario.

En *La conversación audiovisual*, Gianfranco Bettetini defiende la importancia del enunciador, porque es el responsable de la ordenación de todos los principios semióticos del texto, a la vez que regula las modalidades de aproximación al texto por parte del espectador (1996: 13). El emisor, en la obra de Val del Omar, es el propio

cinemista, pues dirige, monta, escribe y produce todas sus películas, sin la ayuda de ningún otro sujeto, es decir, no hay un montador, productor o director externo, siendo él el único emisor del mensaje de la acción comunicativa del espectáculo total. Un caso especial es el de *Acariño galaico*, del que hablaré en la tesis, pues fue un filme terminado por otro artista: Javier Codesal, debido al fallecimiento del cineasta.

En el caso de las representaciones, me centraré en las del enunciador del discurso, lo que este quiere decir en su mensaje, dejando a un lado las originadas en la mente del receptor, pues no disponemos de dicha información, es decir, no sabemos cómo el espectador entendió dicha enunciación en las escasas proyecciones de las obras de Val del Omar. Además, en ciertas ocasiones, sus películas estaban inconclusas o no se llegaron a realizar o proyectar de manera pública. Sí tengo en cuenta para este estudio, en cambio, las referencias al receptor-espectador, de las que el autor deja testimonio en sus escritos, al igual que la importancia dada al receptor-espectador en su concepción del espectáculo total. Especial atención han merecido las representaciones de la situación de la experiencia cinematográfica-sinestésica que el cineasta intentó crear, pues a medida que Val del Omar va evolucionando como místico, esta será más compleja, ya que el ritual de tipo misal-cinematográfico que pretende poner en marcha constará de más y más elementos según vaya evolucionando su sistema.

Umberto Eco afirma en su *Tratado de semiótica general* (1932) que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua, es decir, debe proponer un sistema de relaciones y un diseño semiótico. Este tipo de texto audiovisual de ratio *difficilis* se basa en numerosos elementos que componen la obra: la imagen, el sonido, el color, los intertítulos, etc. En nuestro caso, constará de distintos registros y formas lingüísticas, en especial construcciones sintácticas marcadas por el montaje, muy influido por las teorías de Eisenstein, heredero del formalismo ruso, cuyos libros formaban parte de la biblioteca de Val del Omar y cuyas películas se proyectaron, en varias ocasiones, en las sesiones del cineclub español, como relata Roman Gubern en *Proyector de Luna* (1999). El director soviético cree en un cine intelectual, es decir, emocional, documental y absoluto, basado en un principio dinámico que se expresa mediante la colisión de dos elementos independientes, conectando así ideas abstractas con imágenes (Molina Barea 2017: 75-94); al igual que hará Val del Omar al yuxtaponer el agua a la purificación o el fuego a la ascensión, por ejemplo. Eisenstein concibió las

películas como organismos con un alma, y el cine como un conjunto de atracciones para moldear la mente del espectador–receptor, que, al igual que el *mecamístico* granadino, busca conducir sus emociones.

El director soviético defiende el sistema filmico como un sistema lingüístico cuya sintaxis viene marcada por los distintos tipos de montaje: el métrico, en el que los fragmentos del plano serán unidos siguiendo una fórmula específica para crear aceleración o deceleración, según sea la emoción tensional que se quiera provocar en el espectador; el rítmico, en el que los movimientos de los fotogramas tiene una duración acorde con el ritmo musical y el ritmo de los planos; el tonal, fundamentado en el sonido y que incrementa la tensión en la narrativa; el armónico o sobretonal, que se caracteriza por el cálculo colectivo de todas las atracciones de los fragmentos que lo componen, y, por último, el intelectual, también llamado de conflicto afectivo-intelectual, basado en la yuxtaposición (Molina Barea 2017: 75-94). Val del Omar hace uso de estos niveles para enunciar su discurso filmico, por ejemplo, en *Fuego en Castilla* el montaje se acelera y decelera según estemos en el páramo o en la ciudad. En toda su obra nos transporta a un Tiempo³ fuera del ritmo de nuestra realidad, crea estructuras emotivas sonoras con la diafonía y los canales de la esfera de *mensaje diafónico*, establece un conflicto entre el tono principal dominante y la armonía del fragmento en múltiples ocasiones y, como ya hemos visto, hace uso de la yuxtaposición para crear el significado más elevado del mensaje con la ayuda de figuras retóricas como la metáfora y la metonimia.

En lo referente al medio, el mensaje cinematográfico tiene componentes visuales –imagen y títulos– y sonoros –diálogos, voces en *off*, ruidos, etc.–, a los que Val del Omar añadirá lo olfativo y lo táctil. En *Pensar la imagen* (2003), Santos Zunzunegui muestra cómo Abraham Moles⁴ ya habla de las diferentes características de la imagen según su grado de figuración, iconicidad, complejidad, tamaño, grano, dimensión estética y grado de normalización, y cómo estas forman un código lingüístico. La

³ Con mayúsculas, ya que es el tiempo eterno no cronológico, en oposición al tiempo con minúscula cronológico.

⁴ Abraham Moles (1920-1992) fue un ingeniero eléctrico y acústico francés, además de Doctor en Física y Filosofía. Teorizó acerca de la importancia que juegan los símbolos, los sonidos y los signos en la comunicación, más allá de los mensajes. Fue uno de los primeros investigadores en generar un vínculo claro entre el arte (lo visual) y la teoría de la información.

creencia de Val del Omar en el poder de la imagen le llevó a formar en 1935 lo que él llamó *La Sociedad de Creyentes del Cinema*, para la cual escribió incluso un manifiesto cuyos puntos principales son: la necesidad de una huida hacia la luz, la búsqueda de la esencia primaria de España, la creación de un cine basado en lo real y lo místico, la creencia de este país como eje de culturas occidentales y orientales, la creación de un arte cinematográfico hecho de imágenes motoras y la búsqueda de un lenguaje con el que poder hablar al instinto. Lo universal para Val del Omar es la imagen porque, antes de que nuestra cultura adoptase un lenguaje escrito, el hombre sintió la necesidad de comunicarse valiéndose de imágenes representativas en cuevas, muros o papiros. Esto hizo que nuestra capacidad visual se automatizara, aunque ahora, en el presente, no seamos conscientes de la percepción e interpretación de estas imágenes (Val del Omar, 1972). El cineasta quiere que despertemos a este proceso de interpretación que hacemos de manera automática, es decir, que podamos percibir una imagen tal y como es: una imagen pura, desnuda, de tres y cuatro dimensiones. Para ello inventa una máquina que utilizará como factor energético la imagen con deformación astigmática y a la que dotará de un movimiento mecánico externo de acción psicofisiológica rotatoria variable y constante, para que dicha imagen, aunque pura, también incorpore lo humano. El *cinemista* defiende en su manifiesto que hay que hablar al instinto -al sentido universal- en su propio lenguaje, provocando en los otros conmociones psíquicas que los enciendan, sin necesidad de una traducción. En *Óptica biónica energética ciclo-táctil* (1976) describe así el funcionamiento de la imagen táctil que él ha creado:

El espectador, sumando esa distorsión,
en permanente desplazamiento concéntrico,
acumulando en su mente las consecutivas
posiciones del eje astigmático, poco a poco termina anulándolas;
y de tal reciclaje táctil, nace una nueva especie de “modulación cruzada”;
en su imaginación una imagen virtual,
en la que se presiente la imagen real fundamental y escamoteada.

(Val del Omar, 1978-1980: 1)

El objetivo comunicativo del emisor es hacer que el receptor lleve a cabo una acción determinada. En este caso, el cineasta quiere que el espectador alcance a Dios, que viva una experiencia mística de éxtasis.

Francesco Casetti focaliza su estudio especialmente en el espectador, que, en su opinión, tiene dos funciones: decodificar el texto y ser interlocutor o cómplice sutil de lo que se muestra en la pantalla, es decir, actante de la acción, del propósito comunicativo. Defiende que el espectador ha sido siempre esencial para que la película funcione. Los formalistas, a su vez, hablaban de un discurso interno: la serie de signos que aparecen en la pantalla tiene que encontrar su definición y complemento en la mente (Casetti, 1996: 19). En este caso, el emisor persigue un efecto catártico, un efecto de amplia trayectoria en la historia de las artes, y que Jauss ya subrayó en su triángulo autor-obra-público, porque este último es una fuerza creadora de relaciones y referencias. Eisenstein defendía también esta doble emoción de la proyección, pues por un lado perseguía esa catarsis y por otro una vía unitiva con la divinidad, al igual que plantea el director granadino. El proceso de catarsis y posterior unión se alcanzará gracias al montaje de atracciones que sitúa y orienta al espectador hacia la dirección deseada, hacia un estado de ánimo concreto a través de los diversos niveles del montaje (Alsina y Romaguera, 1989: 73).

Para llevar a cabo el proceso de decodificación no debemos basarnos solo en las palabras y sus connotaciones, pues para que un enunciado resulte plenamente significativo hay que integrar la información en un contexto y tener en cuenta las especificaciones de este; es decir, debemos considerar las inferencias y deducciones del significado del enunciado en el receptor. En nuestro caso, el enunciado se compone de numerosos elementos y, como ya veremos más adelante, necesita de un público con cierta preparación.

En una comunicación de tipo televisivo o cinematográfico, el destinatario no puede iniciar una conversación con el emisor. Para empezar, los tiempos de enunciación son dos distintos: el momento de la grabación y el de la proyección. Además, el espectador se enfrenta a un texto que viola las reglas del código básico de la comunicación, lo que crea una sensación de ambigüedad, una sensación que nos prepara para la experiencia estética y que colocará al espectador en posición de realizar una interpretación del mensaje audiovisual recibido. En los primeros años de la cinematografía, existía “la percepción de que la pureza de los fotogramas cinemáticos era capaz de producir en el público la misma emoción lírica que la poesía pura” (Villanueva, 2015: 13). Leer un texto estético significa inferir las reglas generales a

partir de casos particulares, hacer deducciones y abducciones. La comprensión de un texto se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y una propuesta y control de los códigos del destinatario. Este no sabe cuál es la regla del enunciador e intentará extrapolarla a partir de datos inconexos de la experiencia estética (Eco, 2000: 390). A lo largo de la tesis se irá viendo el papel del destinatario-espectador en los distintos filmes de Val del Omar y su evolución.

1.4. Marco metodológico

Si tenemos en cuenta el carácter explicativo y analítico de esta tesis, he partido de un corpus audiovisual, bibliográfico, escrito y documental en el que se han comparado los distintos componentes de la situación y mensaje fílmico o literario de los poemas y de los guiones. Como esta es una investigación documental, se han recopilado datos de fuentes primarias como *Escritos de Val del Omar* de Ortiz Echagüe, de los manuscritos y materiales de diversos formatos que se encuentran en el archivo del Centro de Documentación del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid —también he comprobado si existía algún material en el archivo de la Filmoteca Española, pero el resultado ha sido negativo— y de otras fuentes secundarias ya nombradas e incluidas en el apartado de bibliografía. A partir de todos estos datos, he elaborado una filmografía completa de los trabajos conocidos hasta la fecha de nuestro director —que se ofrece en el **Anexo 1**—, basada en la cronología de *Escritos de Val del Omar* y el material encontrado.

Con estos documentos de bibliografía primaria, he realizado un estudio comparativo, que ha sido completado con las fuentes que manejó el artista, como la poesía mística de San Juan y Santa Teresa, las referencias bíblicas y coránicas, la poesía de los autores que componían la Generación del 27 y los textos teóricos contemporáneos al autor, como las obras de Vertov, Eisenstein o McLuhan, junto con un análisis del significado histórico colectivo de algunos elementos primarios, como por ejemplo el agua y el fuego entre otros.

El presente trabajo consta de cuatro partes que siguen un orden cronológico, porque así se puede observar con claridad la evolución del pensamiento de Val del

Omar, de sus conceptos y de su significación. En el primer bloque se presentan y se sintetizan los primeros años de la vida del realizador y sus primeros pasos en el terreno espiritual, que le servirán de base para sus trabajos más importantes. Este capítulo abarca desde su despertar místico y su retiro hasta el iniciático ensayo *mecamístico* que lleva a cabo con *Mensaje diafónico de Granada* (1951), su auto sacramental invisible. En esta tesis doctoral presento su trabajo en las Misiones Pedagógicas y la influencia que tuvieron en la elaboración de su pensamiento pedagógico y cinematográfico, así como su pertenencia a los Creyentes del Cinema, el registro de sus primeras patentes y su trabajo sonoro en los años de posguerra.

En el segundo bloque abordaré la vía contemplativa de la vida del místico, que se corresponde con su primer elemental: *Aguaespejo granadino* (1955), y que viene marcada por Granada, lo árabe, la música y el agua, junto con otros elementos de gran importancia, como las matemáticas y la ceguera. El tercero se corresponde con la vía iluminativa y se centra en el segundo elemental, *Fuego en Castilla* (1960), caracterizado por el fuego, Castilla, el Barroco y lo cristiano. A partir de este momento, el receptor de la obra comienza a tener un papel más protagonista y la experimentación sensitiva alcanzará un nivel más elevado. El cuarto bloque, ya en el último tramo de la senda ascendente, es el recorrido del *cinemista* por el camino de la vía unitiva con Dios, donde destacan los experimentos cromáticos y picto-lumínicos y un nuevo planteamiento para su *Tríptico*.

Una novedad del presente estudio es el análisis y delimitación de las etapas artísticas del cineasta, de los principios que conforman ambos ejes del paradigma que he mostrado anteriormente y la división de cada obra en niveles: significativos, técnicos y ascético-místicos, incluyendo obras poco analizadas hasta la fecha como *Mensaje diafónico de Granada* (1951) y *Festivales de España* (1963), de la que planteo la posibilidad de que hubiese contenido otro elemental que nunca se llegó a hacer y lo que con él pretendía el director.

A modo de complemento de la investigación, he creado una tabla con los trabajos que no están desaparecidos, incluyendo inconclusos y proyectos a partir de los guiones que se encontraban en el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. Esta tabla

se encuentra en el **Anexo 2**, donde se puede consultar información resumida junto con una guía que incluye: la etapa de la senda ascético-mística donde sitúo dicha obra, información sobre los niveles sintáctico -el montaje-, iconográfico -las imágenes y las palabras- y narrativo -lo que nos cuenta-, la banda sonora y los elementos que forman parte de cada eje del paradigma.

2. EL DESPERTAR MÍSTICO DE VAL DEL OMAR

El cinematógrafo llegó a España en 1896, un poco antes del nacimiento de Val del Omar, aunque el desarrollo de este arte en nuestro país fue más lento y menos experimental que en el resto de las industrias cinematográficas europeas. En los primeros años de este nuevo medio artístico, los géneros cinematográficos que más triunfaban, según Pérez Perucha (2000: 24), eran los melodramas folclóricos, las zarzuelas, las escenas cómicas, los dramas rurales y contemporáneos, las historias románticas y el cine documental. Es entonces cuando hace su aparición Segundo de Chomón (Teruel, 1871-París, 1929), un pionero en el mundo cinematográfico; al igual que haría Val del Omar, además de grabar películas, Chomón creó numerosas invenciones: construyó cámaras, desarrolló la técnica del dibujo animado, inventó películas protagonizadas por muñecos, ideó primitivos sistemas de *travelling* e incluso se atrevió con el cromatismo con su Pathécolor, una técnica de coloreado de imágenes a mano totalmente artesanal y que se aplicó en muchas películas de los primeros años del cinematógrafo⁵.

Val del Omar nace en Granada el 27 de octubre de 1904 y ya durante su infancia inventa un sistema de diapositivas con el que experimenta distintas proyecciones. Entre sus papeles se conserva un recorte de prensa de 1912 de la copia de la patente americana de *Process for reducing the size of pictures on kinematographic films and of profeiling such pictures to their normal proportions*, en la que él mismo subrayó en rojo todas las referencias a *deforming projection* y *the deforming picture*, demostrando un interés por la manipulación visual de la imagen cinematográfica desde muy temprano (Zollinger, 1912). Javier Ortiz Echagüe (Val del Omar, 2010: 326) relata otro hecho temprano que ya dejaba entrever el espíritu del artista. En 1914, cuando estudiaba en los Escolapios de su ciudad, creó unas proyecciones domésticas similares

⁵ Se puede consultar la historia y resultado de este coloreado de fotogramas en Timeline of Historical Film Colors: <https://filmcolors.org/timeline-entry/1218/>

a la linterna mágica, con las que proyectaba dibujos, como aparece reflejado en el documental *Ojala* de Cristina Esteban (1994).

A principios de los años 20, Val del Omar viaja a Francia, donde descubre su vocación: ser cineasta. Se ha especulado mucho sobre las películas que vio y los directores que conoció allí, pero la verdad es que no existe ninguna referencia ni documento que nos demuestre si asistió a algún espectáculo cinematográfico en el país galo ni las cintas que visionó. Ni siquiera el propio autor dejó constancia por escrito sobre ello en sus notas. En esta década, en España se consumía mucha producción extranjera, hubo una gran influencia del cine italiano y, además, se dio una dura batalla del conservadurismo clerical contra el medio cinematográfico. No es hasta 1923 cuando comienza a desarrollarse una producción nacional propia, en especial la madrileña, como señala Pérez Perucha en *Historia del cine español* (2000: 88-100), pues se buscaron géneros nacionales con los que conectar con la sensibilidad popular.

A su vuelta, Val del Omar trabajó en el negocio de distribución de automóviles que había adquirido en Granada entre 1923 y 1925. Compra una cámara de 35mm -de segunda mano, previamente utilizada en la película *Currito de la Cruz* (1926)- y rueda con ella una película de gitanos. En la revista *Arte y Cinematografía* de octubre de ese mismo año encontramos la siguiente información sobre la cinta: «se llama *Lucerito* -posteriormente pasaría a llamarse *En un rincón de Andalucía*-, costó 150.000 pesetas y se usaron 21.000 metros de negativo, resultando 6 rollos de montaje final» (Gubern, 2004: 12). No quedó contento con el resultado y la destruyó, pues sentía que le faltaban recursos técnicos para mostrar lo que realmente quería. Gubern insinúa que el diseño de un objetivo de distancia focal variable puede nacer de esta experiencia, pues Val del Omar necesitaba acercarse a las cosas y a las gentes y no lo podía hacer físicamente (Gubern, 2004: 12-13). En *Reaccionando ante los gigantes* de 1956 (Val del Omar, 2010: 59), conferencia pronunciada en el Instituto de Cinematografía, habla de este primer filme al que considera un fracaso providencial, ya que Dios lo estaba preparando para que hiciese algo mejor, algo realmente fecundo para su espíritu; por ello se retiró a Las Alpujarras a meditar durante seis meses⁶. Su hija María José, en *Val del Omar*,

⁶ José Antonio Cabezas afirma que, durante este retiro, escribió un libro sobre estética cinematográfica, pero no disponemos de esos escritos, bien se han perdido, bien el propio Val del Omar se deshizo de ellos (Gubern, 2004: 14).

renacimiento, afirma que fue un tiempo de reflexión sobre el sentido místico de la energía, sobre su persona y sobre el prójimo (Val del Omar, 1986). Como él mismo relata, se refugió en una venta en el solitario camino de herradura donde descubrió la Gran Frontera, es decir, el esbozo de lo que luego será su pedagogía kinestésica. Descubre que quiere hacer un cine que mire a Dios, que encuadre y persiga la energía, cuyo conocimiento exculpe las emociones de nuestra alma y hable al instinto con su propio lenguaje. En estos años, su dualidad Oriente vs. Occidente comienza a ser patente, pues realiza un experimento que consiste en dar a elegir a los transeúntes entre dos objetos: una lupa, símbolo de Occidente, y un imán, símbolo de Oriente. Ejemplo temprano que muestra que el director siempre estará entre estos dos mundos, entre la lupa y el imán, entre la óptica y la electrónica, como se podrá ver en sus trabajos posteriores⁷. En 1940, recuerda esta etapa de su vida en una carta a Antonio Obregón, donde confiesa que después de este aislamiento “brotó el misticismo de mi sangre y con él una estética, de ella una técnica y, sobre todas, una misión” y ofrece a su Dios “convertir mi respiración sólo en pasos verticales hacia Él” (Val del Omar, 2010: 176). Val del Omar *cinemista* acababa de nacer y su vida estará enteramente dedicada a esta misión divina que llevará a cabo a través del cinema.

En 1928⁸, a la vuelta de su retiro y de otro viaje a París y Londres, fue entrevistado por Antonio Gascón para el semanario *La Pantalla*, por intervención de Florián Rey (Val del Omar, 2010: 326). Su nombre aparece ya como Val del Omar, orientalizando así su apellido real: Valdelomar (Val del Omar, 2010: 326), cuya grafía de inspiración *nasj* aparece en los créditos de *Aguaespejo granadino*. Es aquí donde se reafirma por primera vez como *cinemista*, a la vez que explica la base de su teoría cinematográfica, en la que el cine es el arte supremo de la experiencia; la cinematografía es la unión de la verdad y la belleza, y, a través del amor y el conocimiento, se van enlazando hasta formar un único bien en Dios, siendo su ligazón eterna e indestructible. La verdad será así la belleza interna y la externa, en la que lo principal vendrá dado por

⁷ Como indica Panikar (Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 440), en todo ser humano hay un Oriente y un Occidente, pero es normal que uno de los dos predomine sobre el otro. Este teólogo definirá Oriente como horizonte que nunca alcanza al sol que surge, como dimensión de esperanza, como vago sentido de transcendencia y conocimiento matinal. Mientras que Occidente es la madurez, donde el sol se pone, el lugar donde la fe es percibida como una necesidad, donde los contornos y las formas se tornan importantes y ese conocimiento descubre la inmanencia.

⁸ Año de gran importancia para el cine español, pues fue cuando tuvo lugar el Primer Congreso Español de Cinematografía, que organizó la revista *La Pantalla*, y que quería crear un amplio debate sobre los problemas del cine patrio como la financiación, la comercialización o la censura.

la armonía de los movimientos de los personajes y no por la belleza plástica. Este concepto de lo bello tiene una esencia de carácter platónico y agustiniano, pues no se trata solo de una experiencia estética sino también divina. Val del Omar busca una Verdad que el hombre ha de asimilar de modo espiritual e individual, y lo hará a través de los elementos físicos, narrativos y sensitivos de la proyección. Posteriormente, el cineasta pasó dos años inventando diversos artilugios que le ayudasen a proyectar en la gran pantalla el tipo de imágenes que perseguía. En esa misma entrevista en *La Pantalla*, comentó que había inventado un dispositivo que permitía la fotografía en el tiempo⁹, a la vez que presentó la idea de una pantalla cóncava y perfiló un primitivo sistema de lo que luego será la *tactilvisión*¹⁰ (Gubern, 2004: 12).

Unos años antes, en 1927, se habían celebrado los homenajes a Góngora que marcaron el comienzo de la denominada Generación del 27, de la cual el *cinemista* muestra algunas características en sus concepciones y técnicas iniciales, como veremos a continuación. Este grupo poético quería elevar el arte por encima de la existencia cotidiana, dándole mayor valor transcendental y universalidad. Según ellos, el ideal realista no representa el mundo con objetividad, sino que el arte debe de ser la encarnación de realidades superiores (Debicki, 1994: 31). De igual manera, para Val del Omar, el cine como invento supone el arte total por su pluri-sensación, luminotecnia y sonido diafónico. Es el arte supremo de la experiencia. En *Desbordamiento apanorámico de la imagen* afirma: «el cine es como un instrumento superador de sensaciones vitales» y añade, en *Dilema y poder*, «que ha de ser la preocupación por el hombre y su destino el móvil de todos los esfuerzos técnicos» (Val del Omar, 2010: 158). Es decir, quiere hacer un cine de imágenes motoras y de poesía matriz que mire a Dios.

Lorca, en su conferencia *La imagen poética de Luis Góngora* (García Lorca: 2010), defiende de la poética gongorina su necesidad de belleza nueva, lo que lleva al poeta barroco a un nuevo modelo de lenguaje. Val del Omar aboga igualmente por una

⁹ Dispositivo de alcance temporal y de ángulo variable que, desde la misma distancia, permitía obtener distintos planos con continuidad para aprovechar los pequeños movimientos y sensaciones, dotando de una mayor realidad y expresividad a las imágenes, siendo así mucho más intensas las emociones psicológicas.

¹⁰ Estas dos invenciones y sus aplicaciones al cine de Val del Omar, serán explicados posteriormente en los capítulos dedicados a *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*.

nueva cinematografía que a través del cinema puro cree un nuevo lenguaje. En su búsqueda de la belleza objetiva, pura e inútil, las imágenes, para Val del Omar, son captadas por el ojo-cámara. Estas se convierten así, para el cineasta, en absoluto de la realidad poética y de los cinco sentidos. Véanse, en ese sentido, los experimentos visuales, olfativos, táctiles y sonoros llevados a cabo por el *cinemista*; y la unión de dos mundos antagónicos en sus metáforas *por medio de un salto ecuestre* que da la imaginación, basada en la originalidad gramatical. La sintaxis filmica usada por el director granadino, diferente a la estructuración narrativa contemporánea en su método de captar las imágenes, destaca por ser aquella en la que cada imagen se convierte en mito, a través de un tratamiento igualitario de todas sus materias, bien sacras o paganas. Lorca añade que Góngora quiso que la belleza de su obra residiera en la metáfora limpia de realidades que mueren, una metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico (García Lorca: 2010). El poeta granadino hace así protagonistas a los elementos naturales inmortales y los eleva hacia la luz, la divinidad y la esencia, como hará el *cinemista*.

2.1. Primeros pasos hacia la *mecamística*

2.1.1 Importancia de las Misiones Pedagógicas y el nacimiento de la Pedagogía Kinestésica

El nombre con el que Val del Omar bautizó su sistema pedagógico-kinestésico deriva de las palabras griegas empleadas para expresar movimiento: *kinesis* y *anathesis*, es decir, ‘sensación’. Un término muy similar a *sinestesia*, imagen y sensación subjetiva y propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente o unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de dos dominios sensoriales diferentes. En otras palabras, Val del Omar pretendía crear, a partir de las imágenes en movimiento de la cinematografía, sensaciones nuevas en el espectador a través de los sentidos: vista, oído, tacto y olfato. Como él mismo afirma, «todo misionero tiene que buscar el medio de buscar parroquia», sus espectadores y «la magia (del cine) debe servir a nuestra mística», la linterna mágica (Val del Omar, 1948-1954: 1).

Serguei Eisenstein en *La sincronización de los sentidos* (Eisenstein, 2006: 55) ya habla de la importancia sensorial de las imágenes, tomando como ejemplo principal

la obra del Greco –al que prestaré más atención en el epígrafe dedicado a *Fuego en Castilla*-, pues toda imagen, aunque sea considerada estática, ha de remitir al tacto, al olfato, a la vista -a través de la luz y el color-, al oído, al movimiento y a la emoción pura. Todo esto lo veremos reflejado, de una o varias maneras, en la creación cinematográfica de Val del Omar.

En la década de los años 30 en España ya habían surgido nombres de directores de cine importantes como Florián Rey -Antonio Martínez del Castillo-, quien creó, junto con Juan de Orduña, la productora Goya Films, y cuyo cine puede ser calificado de populista y realista. Una de sus obras más importantes –y en cuya versión sonora colaborará Val del Omar- es *La aldea maldita* (1930), que, en palabras de Pérez Perucha (2000), es ejemplo de cine campesino construido desde criterios de análisis y denuncia social, con ciertos toques calderonianos. Este filme, protagonizado por Pedro Larrañaga, está planteado desde lo individual y lo colectivo; al contrario de lo que sucedía en las obras de mayor éxito de la época, como *Malvaloca* (Benito Perojo, 1927) o *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), donde el director hace uso, además, de figuras o tropos narrativos más complejos, como las elipsis o las concatenaciones.

Otro director destacado será Nemesio Sobrevila, con la cinta *El sexto sentido* (1929), que reivindica la función del cineasta como articulador de sentido e intenta suscitar el debate sobre la función de la cinematografía (Pérez Perucha, 2000). Asimismo, durante esta misma década, comienzan a proyectarse en España los primeros filmes sonoros, que, al igual que los noticiarios que los acompañan, son de producción extranjera. Este es el caso de *La canción del día* (1929) de G. B. Samuelson, *La bodega* (1930) y *El embrujo de Sevilla* (1930), ambas de Benito Perojo, o *Cinópolis* (1931) de José María Castellví y Francisco Elías. Los temas, tanto en las cintas de producción nacional como internacional, siguen siendo los mismos¹¹ que en años anteriores, es decir, son películas costumbristas con cantantes folclóricas y tintes realistas.

¹¹ Para más información sobre la producción cinematográfica de estos años recomiendo la novela de Edgar Neville, *Producciones García S. A.*, llena de humor y alusiones irónicas, en la que describe el desalentador panorama del cine español, tanto en el inicio de los años 30, cuando sitúa la acción, como en la primera posguerra, momento en el que escribe *Producciones Mínguez, S. A.*, comedia teatral que es el antecedente de la novela homónima publicada en 1956. Dividida en tres capítulos, la novela presenta el proceso de creación, producción, rodaje y difusión en las pantallas de una película en la temporada de 1932-1933.

A principios de los años 30, Val del Omar participó en las Misiones Pedagógicas, donde adquirió un profundo conocimiento de las cámaras fotográficas y cinematográficas, y junto a la ayuda de Cristóbal Simancas, su ayudante, elaboró un proyecto nuevo evolucionado del Macro film escolar¹² junto con las oraciones gráficas. El cineasta granadino fue un gran admirador de Bartolomé Cossío, y su concepción pedagógica, basada en su máxima: *ver-educar*, será esencial para comprender el nacimiento de lo *kinestésico*. En *Sentimiento de la pedagogía kinestésica* (1932), el propio cineasta afirma: “fue Cossío el que me enseñó su corazón de niño para que viera el secreto del educador” (Val del Omar, 2010: 38), y cuenta cómo lo conoció, gracias a Lorca, en *Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas* (Val del Omar, 2010: 31). En *Un recuerdo a 3 Manueles* (Val del Omar, 196-d) le agradece:

A Manuel Bartolomé Cossío
por darme ocasión de
ser misionado
por las criaturas más arrinconadas
y humildes de España entre 1932-1936.

Bartolomé Cossío, como alumno y posterior colaborador de la Institución Libre de Enseñanza, basó sus valores pedagógicos en las teorías krausistas adaptadas por Giner de los Ríos en España. El Krausismo surge en Alemania como intento de abrir una vía intermedia entre las dos líneas de pensamiento germánico que son el idealismo, teoría filosófica que afirma la primacía de las ideas e incluso su existencia independiente, y el materialismo, teoría que postula que la materia es lo primero, y que la conciencia y el pensamiento son consecuencia de esta a partir de un estado altamente organizado. El sistema de Krause se basa en la teoría del conocimiento, en la que la razón y la realidad concuerdan, de manera que la ciencia nos revela la forma armoniosa de la realidad, siendo la verdad el bien, puesto que al hacer ciencia estamos desvelando la bondad de las cosas y su sistema de relaciones. Krause propone un análisis basado en un proceso de introspección del Yo, tomado este como primera percepción, tanto respecto al conocimiento como a la realidad, y sobre el cual se levanta el sistema basado en una psicología armónica que nos proporciona el arte de formar a los individuos en la vida moral y social. Para el krausismo todos los aspectos del hombre han de ser cultivados para su completa realización, es decir, el cuerpo y el espíritu necesitan desarrollos paralelos, pues la ciencia se mueve en todos los campos, posibilitando el bienestar material y moral (Heredia Soriano, 1975: 377-410).

¹² Este concepto e invención se explicarán más adelante.

El movimiento krausista español alcanza su plena madurez histórica cuando deja de ser un sistema metafísico-filosófico homogéneo y los creadores de la Institución Libre de Enseñanza en 1876 matizan sus doctrinas, que posteriormente darán paso al Institucionalismo. La obra de referencia es *Ideal de la Humanidad para la vida*, escrito por Krause en 1860. En él se expone que la metafísica es inseparable de una filosofía para la vida en evolución, ya que el hombre, como imagen viva de Dios, es capaz de la progresiva perfección. Para el krausismo, el imperativo esencial reside en la existencia de la perfección total de sus atributos en alma y cuerpo, acercándose así a la síntesis entre naturaleza y espíritu. Esta filosofía desemboca en una ética individual fundamentada en la voluntad de perfección, que es base de la socialización y de la armonía social. El Krausismo quiere aspirar a ser ética de la humanidad, que tienda hacia lo perfecto en la Historia, es decir, hacia la evolución en el tiempo cuya etapa final sea la unión con el reino de Dios. Lo individual y lo social se vinculan según los imperativos del racionalismo armónico, imponiéndose una concepción organicista de la sociedad, característica fundamental de lo que será la sociología de Giner de los Ríos, ya que implica el mejoramiento del hombre para el mejoramiento social. La formación del hombre solo puede conseguirse a través de la educación, en la que la enseñanza, la ciencia y el arte tienen un papel fundamental.

En el siglo XIX había una tendencia a la profesionalización en la enseñanza y a la creación de infraestructuras adecuadas por la nueva filosofía positivista basada en la comprobación de datos fehacientes y la exclusión de hipótesis metafísicas y elucubraciones sin base científica (Unamuno, 2007: 11). Es Julián Sanz del Río, maestro de Giner de los Ríos, quien en Alemania entra en contacto con la filosofía de Krause y quien aboga por la hermandad y solidaridad entre los hombres, y también porque el desarrollo del hombre se consiga a través de la educación con una dimensión ética; a la vez que defiende la posibilidad del progreso de la sociedad española apuntando hacia un hombre nuevo capaz de liderar las aspiraciones intelectuales, políticas y morales de la colectividad. Giner se basará en estos ideales para proponer una educación universitaria más humanista que sea modelo moral y social independiente, en contraste con los postulados doctrinarios, que aunque consideran la educación como un derecho esencial, defienden que lo pedagógico tiene que venir impuesto desde la administración (Rodríguez de Lecea, Laporta, Ruiz: 1985).

En España, los seguidores de Krause buscaron una forma de conciliar los conflictos enmarcados entre tradición y modernidad, además de añadir un toque positivista, ya que afirman que el único conocimiento auténtico es el científico y que solo se puede llegar a él a través de su método. El positivismo fue una doctrina

ampliamente criticada por intelectuales como Unamuno en *Amor y pedagogía* (1902), donde argumenta que son numerosos los excesos a los que una confianza ciega y absoluta en la ciencia pueden llevar. Unamuno será muy crítico también con la pedagogía de Herbert Spencer, en la que la educación es la preparación para la vida completa, dando una gran importancia a la educación física y al estudio de la naturaleza. Spencer es el representante de la pedagogía individualista, al negar al Estado el derecho de intervenir en la educación, e insiste en el carácter utilitario y pragmático de esta. Incluso en el prólogo que el escritor realiza a *La educación* de Burge afirmará que: «Hay que predicar de continuo contra esa barbarie de la supremacía de los conocimientos de aplicación y contra esa otra barbarie del especialismo a toda costa» (Gil, 1979: 598).

Por todo ello, en nuestro país la conciliación se busca desde ambos extremos, planteando un modelo organicista de la sociedad en esferas, cuyos preceptos básicos son: proceso de secularización, derecho como forma de garantizar las condiciones para que cada esfera se desarrolle armónicamente, defensa de posiciones intermedias entre individualismo y socialismo, y universalismo como la mejor opción para la superación del atraso cultural español. Además, los krausistas creen en la reforma del hombre a través de la educación, por ello la pedagogía, desde novedosos planteamientos, técnicas y métodos, va a ser su principal campo de actuación, pues esta propiciará el progreso de la sociedad española. Formar hombres es el fin de la Institución Libre de Enseñanza, lo que implica una concepción antropológica y pedagógica.

La Institución Libre de Enseñanza se crea en 1876, gracias al esfuerzo de varios catedráticos que se opusieron a los decretos de Instrucción Pública de 1875, con el solo concurso de la acción popular, convirtiéndose en corporación privada, sin subvención alguna y ajena a toda religión, escuela filosófica o partido político. En *Escritos sobre la universidad española* (1893), tenemos un reflejo de toda esta filosofía krausista y su aplicación pedagógica. Por ello, es importante destacar algunos aspectos que pueden ser de utilidad para una mejor comprensión de la base pedagógica de la que será heredero Val del Omar. El principio fundamental de la Institución Libre de Enseñanza es educar a sus alumnos, incluyendo todas las funciones y energías del cuerpo y el alma, y para ello se inculca en la juventud la más absoluta libertad, la más austera reserva en la elaboración de sus normas de vida y el respeto. A su vez, estos pedagogos buscan despertar el interés de los alumnos tanto hacia una amplia cultura general como hacia una múltiple orientación para su educación profesional, de acuerdo con sus aptitudes y vocación, y que a su vez sean personas capaces de concebir un ideal para gobernar su vida de manera armoniosa y con todas sus facultades.

El alumno es el único que, en la educación de la Institución Libre de Enseñanza, despliega el carácter activo, investigador y holístico, por lo que hay que expulsar el dogmatismo de la Universidad. Altamira, como indica Delgado Criado en *Historia de la educación en España y América: la educación contemporánea* (1994), consideraba la educación como la levadura capaz de actualizar las potencialidades del pueblo español, puesto que solo ella hará posible en el hombre el imperativo ético que le conduzca a la consecución de una sociedad mejor, a través de la propia participación individual y responsable en la misma (Delgado Criado, 1994). Para Giner, Krause y Sanz del Río, el hombre es un ser perfectible en sus diversas cualidades racionales, sentimentales y sociales. Es una unidad orgánica, expresión de la bondad de la naturaleza, y ninguna de sus cualidades o atributos debe despreciarse. Despreciar el cuerpo es olvidar la ley de la armonía divina en la Humanidad. Cada hombre tiene en sí mismo, con la razón y la voluntad, la posibilidad de su mejoramiento intelectual y moral. El mal es solo falta de conocimiento. El principio fundamental del humanismo de Giner es el de la sustantividad y el de la independencia de la persona y su total libertad, porque según sus propias palabras: «siendo cada individuo el único llamado a juzgar de su propia vocación y aptitud para cada fin determinado, él sólo puede tener la facultad de elegirlo» (Rodríguez de Lecea, Laporta y Ruiz 1985: 52). En la inauguración del curso 1880-81, Giner afirma que la Institución no pretendía limitarse a instruir, sino que su objetivo era contribuir a que se formaran hombres útiles al servicio de la comunidad. Para Cossío, los estudiantes son personas capaces de concebir un ideal, de guiar su propia existencia y hacerla germinar en una asociación armoniosa de todas sus facultades.

Val del Omar y Cossío defendían que se aprende viendo cosas, sabiendo verlas, porque el saber es intuitivo. Si tomamos como punto de partida las palabras de Carmen Conde —de las que se hace eco Rafael Llano Sánchez en *La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar*—, pedagoga del Instituto Internacional del Cinema Educativo, sobre el espíritu primario de los pueblerinos cuando se entregan al acto de ver un mundo distinto que se agita ante sus ojos, este produce en ellos el mayor desconsuelo y el optimismo (Llano, 2014: 63). Val del Omar, inspirado por estos sentimientos y reacciones populares, propuso un tipo de cine inédito, superior y educativo que reforzaba ese afán de perfección, un cinema que absorbía la cultura de la sangre de esos mismos espectadores. Las películas de Charles Chaplin, que se proyectaban en las sesiones que organizaban Las Misiones en 1932, le sirvieron de

inspiración para sus teorías sobre la percepción cinematográfica y la reacción del público, ya que despertaban en este un sentimiento de *aproximación* -neologismo inventado por el propio Val del Omar: usa la palabra compuesta por el verbo *aproximar* y el sustantivo *prójimo*- para designar el objetivo principal de la *mecamística*: la fraternidad que surgía de manera natural. Charlot, según el granadino, enseñaba al espectador a sentirse fuera de nuestro «pobre yo mortal y humanidad, el ser generoso», siendo ambas características la esencia de su cine (Llano, 2014: 68). El cómico inglés había gozado de gran fama entre los intelectuales de la Generación del 27, como apunta Gubern, porque “encarnaba al vagabundo independiente, marginal y rebelde que se rebela contra lo burgués en una época de grandes revueltas sociales” y, además:

Sus vicisitudes se presentaban [...] con una sabia dosificación de lo cómico y lo sentimental, de lo humorístico y de lo afectivo, con un amplísimo registro que multiplicaba su eficacia comunicativa. Y a su universalidad contribuía decisivamente su lenguaje pantomímico, su modulación gestual y corporal hiper expresiva, que hacía innecesaria la palabra.

(Gubern, 1999: 103)

Es decir, a través de este lenguaje universal, el cineasta creaba un efecto catártico en el espectador, que era lo que estaba buscando. El cine se convirtió en el arte supremo de la experiencia para el granadino, pues estaba dirigido para criaturas vírgenes –campesinos, labradores–, que no sabían leer y se identificaban con lo que veían en la pantalla, siendo así capaces de experimentar de manera natural, como si sus ojos fuesen el espejo en que se ve la pantalla y la emoción transcendental pura. Estas criaturas que miraban embelesadas a Charlot y los documentales de las Misiones se convertían en ese mismo instante, para el *cinemista*, en el paradigma de espectador ideal: “un espectador arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir todavía el latido de la cultura de sangre, la mirada primigenia de la infancia del hombre”, como señala Victor Erice en *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales* (1995: 109). Un arrebatado que fue plasmado por el propio Val del Omar en sus fotografías, para dejar constancia de ese éxtasis en el individuo gracias a las imágenes motoras que se proyectaban en la pantalla. La proyección era un instante en el que dos ojos, la cámara y el cristalino humano, transmitían al unísono, sin elementos sociales o conceptuales que se interpusieran entre ellos, vibraciones universales y humanas: “Era como si, durante la proyección de cine, la electro-fisiología humana respondiese a la electromecánica del cosmos, y la sangre de nuestra especie del universo, y nuestro instinto al suyo sin solución de continuidad ni deformaciones” (Llano, 2014: 70).

Estas experiencias harán que sienta como su obligación la de sugestionar, seducir, alucinar, convertir y conquistar al espectador para liberarle, pues entiende que este medio tiene que contribuir a que las criaturas respiren a fondo, se apoyen en la tierra y se levanten (Val del Omar, 2010: 74-82): al levantarse tocarán a Dios y podrán gozar de la divinidad, a la vez que alcanzarán el Amor y el éxtasis. Este último ha de seguir dos direcciones: una horizontal, marcada por las reacciones del público que confunde la sábana sobre la que proyecta con una ventana luminosa; y otra vertical ascendente, que representa la liberación o fuga del individuo, provocando así una conmoción psíquica que libera emociones en las almas (Val del Omar, 2010: 57-66).

Estampas (1932) es un documental silente, que Val del Omar grabó en 16mm en blanco y negro, sobre las Misiones Pedagógicas. Muestra cómo estas llegan a los pueblos, el recibimiento que les hacen los campesinos y las actividades que allí realizan. Destaca la atención que Val del Omar presta a las proyecciones y cómo vuelve la cámara al público y al proyccionista, lo que demuestra un gran interés en los efectos que tiene este medio sobre los espectadores. El cineasta adopta como punto de partida los escritos de Bartolomé Cossío sobre el aprendizaje basado en el *arte de saber ver*, esto es, en el entendimiento estético no razonado sino orientado en el despertar de los sentimientos a través de la experiencia estética. Se trata de un primer paso hacia el desarrollo de su meta-mística, con el que además de dejar constancia gráfica de las Misiones, comienza a experimentar con planos y temas de vital importancia para sus próximos proyectos. Esta grabación es de gran novedad, pues el primer documental español, aún mudo, se realizó, según precisa Roman Gubern (2000: 159), por la ICE -Información Cinematográfica Española- un año antes, sobre las celebraciones del Primero de Mayo.

Durante estos años, Val del Omar desarrolló lo que después llamaría *tactilvisión*, concepto que se analizará en profundidad en el epígrafe dedicado al nivel técnico de *Fuego en Castilla*. Con esta invención, el director granadino pretendía añadir a la experiencia audiovisual el sentido del tacto. En un documento de los años 70 sobre Cossío y las Misiones Pedagógicas, el cineasta describe sus experiencias con los museos ambulantes de dicha institución. Le fascinó la curiosa interacción de los pueblerinos con las obras de arte que transportaban, lo que le sirvió de inspiración para su desarrollo, tan importante para *Fuego en Castilla*. Así lo describió:

En todos descubrí el valor de lo vivo y *tactil*¹³. De los 14 cuadros había una gran tabla copia de Eduardo Vicente del *Auto de fe* de Pedro Berruguete, del Prado. [...] En éste se habían pintado unos clavos sobresalientes en los lugares críticos en la entepierna de los condenados a la hoguera. El estímulo sexual de la imagen atraía a atención de todos los visitantes [...] tenían en ese lugar accesible de la tabla su centro de interés, sobre todo las chicas, que buscaban las horas más solitarias para visitarlo, y tocar una y otra vez los célebres clavos.

(Val del Omar, 2010: 33)

En octubre de 1931¹⁴, en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, Val del Omar presentó un prototipo de máquina destinada a emitir lo que bautizó como *oraciones gráficas*. Este artilugio estaba destinado a ser una gran ventana por la que desfilaban “documentos de todo el mundo sobre elementales esquemas de expectación” (Val del Omar, 2010: 35). Se trataba de un nuevo método educativo que iba a sustituir al libro de texto tradicional, tan detestado por Bartolomé Cossío y sus seguidores. Para estos, lo más importante es aprender a ver y pensar, y saber pensar sobre lo que se ve, bien sean cosas, hombres, relaciones, paisajes, obras de arte o ideas, pues el saber acumulado no sirve para nada (Otero, 1994: 132-133). Lo que Val del Omar proponía, en cambio, era dotar a cada escuela de un libro de texto, un telón, un aparato de diapositivas y una copia de cinemateca, 3.000 imágenes-proyecciones en 10 discos de celuloide. Con este material se crearía un formato similar al de los noticieros que incluiría actualidades españolas, esquemas pedagógicos sociales y económicos. Aquella máquina se llamará *Graf-Omar* y su versión con explicaciones impresas en disco blando *Movi-sonoro* (Val del Omar, 1948-1954).

2.1.2. Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica

En la conferencia de título “Sentimiento de la pedagogía kinestésica” (1932), Val del Omar presentó, ante los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, el sistema pedagógico en el que había estado trabajando. En su intervención propone dirigirse al instinto con su propio lenguaje, que no es otro que el cinema, para así superar el tradicional divorcio entre cerebro y corazón, entre instinto y consciencia, entre sentimiento y razón. Para ello introdujo el concepto de *proyección pura*, esto es, aquella en la que desaparece el telón, la retina del espectador, y solo queda “la pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera algo profundo sobre el que se proyecta

¹³ Val del Omar elimina la tilde en *tactil*, al igual que hizo con ojala para que sonase más árabe.

¹⁴ En esta década de 1930, surgen diversos noticieros audiovisuales, como el Noticiero Español, Film España y Cinespaña, que sentaron las bases para lo que luego sería el NODO (1943-1981), que guardaría cierta relación con el tipo de noticiero que Val del Omar quería crear con esta invención.

un sueño y en el cual el instinto se reconoce” (Val del Omar, 2010: 39), pues la imagen que consideramos eterna, como nos dice en “Detrás de tus ojos” en *Más allá de la órbita terrestre* (Val del Omar, 2015: 87), no nos deja ver la arcilla, es decir, la creación, lo esencial del ser humano y la vida. Dios formó a Adán con barro (Génesis 2:7), con arcilla del suelo, y al soplar su nariz le dio vida al igual que hizo con todas las criaturas salvajes (Génesis 2:19). En otras palabras, se trata de una proyección sensorial en la que la divinidad penetra por los cinco sentidos en una eternidad divina que va más allá del tiempo. Dziga Vertov ya buscó esta proyección pura con su *Kino-pravda* —en español llamada cine-ojo—, en el que se perseguía la mayor objetividad posible para ayudar a los oprimidos a ver con claridad la realidad (Vertov, 2011: 208). Esta realidad era para el granadino lo invisible, lo divino, que se hace visible al espectador gracias a la cinematografía.

Val del Omar opinaba que el cine iba a sustituir al libro, denostado por esta nueva corriente pedagógica, como ya hemos visto anteriormente, porque solo es útil retener la verdad científica expresada por «el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica» (Val del Omar, 2010: 38). También sustituye al maestro, porque muestra el mundo sin explicaciones y procura la conveniencia afectiva del niño. Como dice en *Afrentación [Manuscrito]* (Val del Omar, 19--), “sensibilizar es crear interés [...] el primer mandato de la escuela del mañana”; y a continuación cita a Bartolomé Cossío: “leed a los poetas universales y humanos porque ellos os donan lo que no donan nunca los libros de texto”¹⁵ (*ibíd.*). Para Cossío, el maestro era una de las piezas esenciales del aprendizaje:

El maestro, como artista de la educación no sólo desarrollaba las destrezas del buen pensar, sino que también descubría al niño las bellas emociones del vivir, la pasión de los sentidos que llevan al hombre a intimar con la naturaleza y le posibilita una apertura hacia sus semejantes. La contemplación de obras de arte, el saber leer en ellas los caminos que había emprendido la humanidad, constituye un aspecto central en esta educación y se nos aparece como el rasgo más personal de su acción educadora. Indudablemente fue, por vocación, un singular maestro de arte que reunía

¹⁵ Cita adaptada de la conferencia de Bartolomé Cossío en Bilbao, titulada *El maestro, la escuela y el material de enseñanza* (1905). Lo que realmente dice Cossío es: “Y al mismo tiempo leed los capítulos de Dickens, es decir, leed los grandes poetas, sobre todo los universales y humanos, en prosa y en verso; leed a Homero y Platón, Virgilio y Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe..., y leed también los menores, con tal que sean verdaderos poetas. Porque en ellos, además del celestial goce de la belleza, placer de los placeres, animación y alegría de la vida, encontraréis, para vuestra labor cotidiana, lo que no os darán nunca los libros de texto, ni las definiciones y clasificaciones escolásticas, ni los estériles verbalistas formalismos: la visión nítida, cristalina, al través de la creación poética, llena de luz y vida, de todo lo más alto que se ha ideado, lo más hondo que se ha sentido, lo más noble” (Castro Moreno, 1998: 245).

cualidades poco comunes que adaptaba tanto a párvulos como a jóvenes universitario.

(Otero, 1994: 170)

Recordemos que Val del Omar cree en la educación como civilización. Y tomando como punto de referencia esta apreciación sobre los docentes se erige a sí mismo como profesor, como guía de los espectadores, que serán sus pupilos, y él su místico. En su poema “Todos los niños” en *Más allá de la órbita terrestre* dice sobre la educación y el instinto infantil:

Todos los niños nacen genios.
La instrucción pública los enjaula
la educación los plancha
la información monodireccional los inhibe
la publicidad los cretiniza
la tecnología los deshumaniza y prostituye.
Pero la savia es sabia
y la clarividencia, función del humilde instinto,
y una simple conexión molecular en vitro
de misterioso barro electrónico
nos puede iluminar un nuevo mundo.

(Val del Omar, 2015: 39)

Val del Omar coincide con algunos de los postulados académicos de la Institución Libre de Enseñanza y su sistema educativo, en especial con su crítica a los métodos antiguos basados en la simple memorización de datos, en los que no se da ninguna pauta para la vida real. Educar, para Val del Omar, es imprimir el instinto y obligar al desequilibrio. Civilizar es un acto de armonía entre nuestros instintos y nuestra razón, un acto que provoca nuestros instintos y los sensibiliza. Civilizar es libertad, libertad que solo se alcanza con el cinema, la única máquina libertadora, ya que nos hace a todos niños, nos pone en marcha y nos baña *en ultra-violeta y ozono*. Estos dos tipos de rayos lumínicos son imposibles de ser percibidos por nuestro espectro visual. Los seres vivos emiten radiación infrarroja debido al calor corporal, pero nosotros no somos capaces de verlo. Lo mismo ocurre con la luz ultravioleta que se usa para detectar rastros de materia orgánica, ya que les hace adquirir fluorescencia. Así, estos dos tipos de luces, al igual que ocurre con la luz proyectada sobre la pantalla, que a su vez se refleja en nuestras pupilas, harán que seamos conscientes de nuestra naturaleza y de lo divino que habita en nuestro ser, siendo este nuestra alma incorpórea creada por Dios.

Dos años después, en una conferencia pronunciada en Unión Radio, en el segundo ciclo de charlas sobre Cinema Educativo de 1934 (Val del Omar, 2010: 46), Val del Omar mencionó, por primera vez, la *acción meta-mística*¹⁶, una acción que baja del éxtasis para construir la gloria con el corazón y las manos. Pues si creemos, como él y los neoplatónicos, en la vida como camino a un ideal, a un plano superior, el mejor medio de alcanzarlo es el medio poético, el arte supremo de la experiencia, que solo reside en el medio cinematográfico, como ya había avanzado en 1928. Se trata de un primer esbozo de su sistema místico basado en la pedagogía kinestésica que será plenamente desarrollado y puesto en práctica tras la Guerra Civil, como se verá en capítulos posteriores.

2.2. Manifiesto de los Creyentes del Cinema

Una vez definido su objetivo meta-místico, Val del Omar intuye la necesidad de una huida hacia la luz, la búsqueda de la esencia primaria de España como eje de culturas orientales y occidentales, la creación de un cine basado en lo real y lo místico y la búsqueda de un lenguaje con el que poder hablar al instinto. Este es el arte que Val del Omar persiguió toda su vida y, por ello, junto con Gonzalo Menéndez Pidal¹⁷ y Cecilio Paniagua¹⁸, creó la Asociación de Creyentes del Cinema en 1935, en la que realizarían, con producción propia, cintas de diversos pueblos de España¹⁹, con las que capturar la *frecuencia española*, ese ser detrás del mundo tangible, que se encuentra bajo las apariencias de las fiestas populares (Val del Omar, 2010: 177).

La misión de esta asociación fue defender la utopía de un cine misional que removiese pequeñas fibras emocionales que, al escapar de una revisión intelectual, influyesen y se comunicasen con el fondo de España (Val del Omar, 2010: 55). Según

¹⁶ Concepto precursor de la meca-mística que desarrollaremos posteriormente

¹⁷ Hijo de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri. Se licenció con una tesis titulada *Mozárabes y asturianos en la Alta Edad Media reflejada en sus bibliotecas*. Su actividad investigadora se centró en la Cartografía y la Historia Real.

¹⁸ Cecilio Paniagua fue, junto con Rafael Gil, colaborador de Val del Omar en la elaboración de los documentales de las Misiones Pedagógicas. Director de fotografía, fotógrafo, cámara e iluminador.

¹⁹ Se trata de cintas de Lorca, Totana, Murcia, Cartagena y el Corpus de Toledo. En 1994 se recuperaron tres rollos de película procedentes de la colección de Cristóbal Simancas, que se había exiliado en Venezuela.

el cineasta granadino, basándose en el pensamiento de Maurice Legendre²⁰, el espíritu de España tiende a evadir el mundo de lo aparente y a enraizarse en la realidad *supratemporal* (Val del Omar 19—e), lo que convierte a este país en especial, pues muestra su propia Verdad o esencia de tipo divino. En las dos cintas que se conservan de este grupo, realizadas por Val del Omar, que son *Fiestas cristinas*, *Fiestas profanas* (1934) y *Vibración de Granada* (1935), hay trazas del método de observación y grabación de Vertov. El director soviético establece tres niveles de observación para la realización inicial de un filme documental: en primer lugar, la observación del lugar, seguida del de una persona u objeto en movimiento, terminando con la focalización en un rasgo distintivo de estos (Hicks, 2007: 19), que es adonde Val del Omar quería llegar con sus investigaciones sobre el zoom, y que se muestran claramente en las distintas imágenes de ambas cintas. Además, pone en práctica otra técnica de Vertov, que es la no interferencia de la cámara en la grabación de las imágenes, pues esta se muestra escondida, no interviene como agente en la grabación y, por lo tanto, no cambia nada de lo que se muestra en pantalla; es decir, consigue el resultado de objetividad pura que estaba persiguiendo (Val del Omar, 2007: 19).

2.2.1. *Fiestas cristianas, Fiestas profanas*

Fiestas cristianas, fiestas profanas es una película silente elaborada a partir de las cintas de 16 mm en blanco y negro recuperadas por Cristóbal Simancas²¹. Sus títulos originales eran: *Semana Santa en Lorca*, *Semana Santa en Murcia y Cartagena* y *Fiesta de primavera en Murcia* (1934). En la primera, grabada en las procesiones de 1934, se pueden ver tomas del Paso Azul con la Virgen de los Dolores y del Paso Blanco con la Virgen de la Amargura, junto con grupos de mujeres, jinetes y carrozas alegóricas y registros de las actividades típicas de dicha festividad, como los talleres o los bordados. Esta cinta posee un gran valor histórico, ya que, según Antonio Pérez Crespo, cronista oficial de la región de Murcia, el sacristán de la Iglesia de San Francisco escondió la Virgen de los Dolores durante la Guerra Civil, muriendo en 1938 sin revelar su paradero, y haciendo de estas imágenes el único registro visual que existe de ella. Actualmente se

²⁰ Maurice Legendre (París, 30 de junio de 1878-Madrid, 12 de enero de 1955) fue un intelectual católico e hispanista francés. Radicado en España, dirigió la Casa de Velázquez, centro cultural francés en Madrid.

²¹ Compañero de Val del Omar en las Misiones Pedagógicas. Juntos se encargaron de los aparatos de cine de la institución y las proyecciones que en estas se llevaban a cabo.

usa una talla que data de 1942. En la segunda, vemos imágenes del Viernes Santo de Murcia en 1935, de sus calles, plazas, de la entrada de Nuestro Santo Padre Jesús en la catedral por la Puerta del Perdón y de la procesión de los Coloreos del Miércoles Santo. De Cartagena, Val del Omar graba en ese mismo año los molinos de viento del campo y la Cofradía del Prendimiento. Se incluyen registros del Carro Emblema de la Hermandad y de los tronos de Salzillo de San Juan y la Virgen de los Dolores, que fueron destruidos durante la Guerra Civil. Por último, la tercera cinta, que data también de 1935, se centra en la festividad murciana de la primavera. En ella se registran los tres espectáculos típicos de dicho acontecimiento: el Bando de la Huerta, la Batalla de las Flores y el Entierro de la Sardina.

Estos tres trabajos tienen en común el uso de la yuxtaposición y el ritmo para acercar el tema al espectador. El contraste viene dado por la intercalación de planos generales de las fiestas y primeros planos de los participantes, realizados con el zoom que el propio Val del Omar había inventado. En *Fuego en Castilla*, el *cinemista* profundizará más aún en este recurso, que le servirá para guiar al espectador a lo largo de las distintas vías místicas. Curiosamente, en las grabaciones de la Semana Santa en Murcia y Cartagena ya aparecen referencias al fuego como elemento ascendente y al juego de luces creado por las velas de los nazarenos, cuyo humo huye hacia los cielos, patente sobre todo en las grabaciones del entierro de la sardina en las fiestas de la primavera de Murcia, al igual que sucederá en *Fuego en Castilla* con las imágenes de la cruz en llamas. En esta misma cinta ya gira su ojo-cámara hacia las gentes más humildes que cuidan de la tierra, hacia un ciego, al agua -elemento esencial en *Aguaespejo granadino-*, que se corresponde con el Bando de la Huerta de las fiestas de primavera de la localidad, y termina con una procesión de fuego purificador, con especial atención a la carroza Mercurio de la procesión del Entierro de la Sardina.

2.2.2. Vibración de Granada

Esta película se estrenó el 10 de marzo de 1935 en los cines Tívoli de Madrid, dentro del cineclub GECEI, y aunque fue realizada solo por Val del Omar, el resto de Creyentes asistieron como público a la proyección. Además de esta se incluía en el pase otra cinta llamada *Santiago de Compostela*, que se encuentra actualmente desaparecida. Manuel Villegas dice de ella: “[Val del Omar] se lanza con una cámara bajo el brazo a recorrer los caminos de España llevando la cultura a los ignorados pueblos españoles”

(Villegas, 1995: 28)²², ya que se trata de un trabajo en el que Val del Omar explora los pequeños camarines, rincones y esquinas de la ciudad de Granada. A su vez, en la pista sonora se escucha la canción de la ciudad, como marcan las palabras de Federico García Lorca en su conferencia *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, pronunciada en Granada el 17 de octubre de 1926. Para ello, el cineasta muestra a través de su ojo-cámara a gente sencilla: niños, mujeres, campesinos... La idea primera era que fuese proyectada con un filtro verde en la lente del proyector de 16 mm, lo que remite al famoso *verde que te quiero verde* lorquiano y su relación con la ciudad granadina. Este recurso cromático se repetirá en su primer elemental, pues para las creencias místicas sufíes el verde es el color de la perfección absoluta. Los movimientos de cámara vuelven a anticipar sus elementales. La imagen motora va del agua al cielo, a la vez que el agua refleja la luz celestial, siendo así el agua el elemento que ayuda al espectador a subir hacia la luz. Al igual que la fuente lanza su agua hacia arriba, a nosotros nos propulsa la cámara en esa dirección. Aparecen también bajorrelieves con textos en árabe, que volverán a aparecer en su primer elemental, como símbolo de la parte oriental de dicha ciudad andaluza. Los intertítulos del filme contienen un poema del propio realizador, que recuerda las leyendas de la ciudad y el romancero lorquiano:

Sol luna y agua
una madrugada
amortajaban
los 19 jazmines
de su hija
cuajada
las moscas ya
pueden con su
pellejo

²² Crítica publicada en *Espectador de sombras*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 21-22. El artículo puede encontrarse en Valdelomar.com. Val del Omar reconoce la importancia de Manuel Villegas en su poema *Un recuerdo a 3 Manueles* (Val del Omar, 196-d), donde dice:

A Manuel Villegas López
por ofrecerme generosamente
entre 1935-1975
y valiéndose de su emotivo espejo crítico
de forma concreta inconfundible
el real motivo de aquello
que para mí era ciega y obsesiva
querencia

Estas son las palabras que parece recitar la anciana de la cinta, que aparece justo tras las imágenes de la ciudad de Granada: su naturaleza, su cielo, su agua y sus edificaciones. La pista sonora continúa:

Sal luna y agua
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

Tras ellas vemos más imágenes de la ciudad y sus habitantes. La luna, el sol y el agua van a ser signos recurrentes en el resto de los filmes del director. La luna estará presente en la noche granadina de *Aguaespejo*, donde todo gira alrededor del agua; la noche es esencial para la iluminación de *Fuego en Castilla*, y en todo el poema se transmite una angustia mortal que remite al *Romancero gitano* (1928) y cuya influencia se hará aún más patente en su primer elemental.

2.3. La perspectiva del arte de Ortega y Gasset en Val del Omar

Antes de pasar a los años de la posguerra, me propongo hacer un análisis de ciertos planteamientos de la obra del filósofo español José Ortega y Gasset sobre el arte, la mirada y la perspectiva, que estarán presentes en la obra de Val del Omar en todas sus etapas místicas, y que será de utilidad para posteriores capítulos.

El arte para Ortega tiene que ver con la idea renacentista basada en la sustancia, la relación y la concepción de género artístico (Ortega y Gasset, 2009: 77-81). Defiende el filósofo español que todo está formado de naturaleza y espíritu. Si vamos desde la naturaleza para llegar al espíritu, estaremos buscando lo emocional, el arte plástico; y si seguimos el camino contrario, del espíritu desplazándonos hacia la naturaleza es arte espiritual, es decir, poesía y música. Val del Omar parte de ambos y llega a ambos creando un híbrido nuevo de arte plástico y poesía. Parte de la naturaleza porque en ella se encuentran las imágenes que nos llevarán al éxtasis, pero también del espíritu a través de los sonidos. El director granadino se hunde ardentemente en el caos de las supuestas

realidades y busca entre ellas un principio de orientación para domarlas y apoderarse de la *res*. La realidad ha de ser la del cuadro, la de las imágenes en el caso filmico, pero, a la vez, estas tienen que desarticular la naturaleza. A través de los distintos efectos que emplea el granadino para articular su forma estética y conducir al éxtasis al espectador crea una realidad nueva, es decir, una vida nueva que nada tiene que ver con el punto de partida, una vida nueva a partir de la luz, al igual que hizo Jehová (Gubern, 2004: 77). Según Val del Omar, el instinto *estereobiológico* nos empuja a llegar al contacto físico con el entorno, seguido de: “El regreso de la información cifrada, recogida por ese contacto y suministrada a nuestra mente. Este latido significa el cruce de las fronteras entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo exterior (*ibíd.*: 89). Val del Omar se proponía fundar una *neopercepción* audiovisual de alcance cinestésico e, incluso, una nueva antropología *spectatorial* (Val del Omar, 2010: 141-142).

Para Ortega, el arte es técnica y habilidad, es un instrumento capaz de dotar a las almas de una potencial sensibilidad, poniéndonos en una situación de intimidad perfecta e inmediata con los misterios elementales de la condición humana, con los problemas cardinales del cosmos (Ortega y Gasset, 2009). El arte para el filósofo no es copia de las cosas, sino creación de formas. Afirma Ortega que el mejor cuadro es siempre un mal silogismo, ya que las ideas que surgen han de ser colores, formas, luz..., es decir, vida, siendo la vida cambio de sustancias, un coexistir y un tramarse en una red de relaciones. Pintar algo en un cuadro es dotarlo de condiciones de vida eterna (*ibíd.*: 88). En ese sentido, plasmar algo en la pantalla para Val del Omar es un acto de amor, amor hacia el prójimo; hacer que el espectador caiga en un éxtasis en el que alcance a Dios, en el que alcance lo eterno. Para Ortega, el tema ideal de la pintura es el hombre en la naturaleza, la materia, siempre vieja e invariable arrebatada por trayectoria nueva, siendo los estilos los vórtices dinámicos que ponen novedad en el mundo (*ibíd.*: 153). Las preocupaciones visuales recurrentes de Val del Omar se centran en emblemas icónicos de la cultura y de la historia española cargadas de significado convencional (Val del Omar, 2010: 56-65), un significado que más adelante será revelado basándose en la percepción histórica y popular de los elementos utilizados por el cineasta.

Una de las principales ideas que Ortega y Val del Omar comparten es la teoría expuesta por el filósofo en *La rebelión de las masas* (1927), en la que afirma que el hombre no tiene naturaleza sino historia. Es decir, la vida se compone de dos aspectos:

el intelecto y la naturaleza, siendo entendido el ser de las cosas a partir de su relación con nosotros y siendo la vida una realidad radical. Val de Omar presenta una visión geográfica, antropológica y mística desde el interior de la especie a la que retrata, y desde su perspectiva filmica emite las emociones del hombre respecto a su ser, su tiempo, su espacio y su naturaleza (Gonzalez Manrique, 2010: 119). Para Ortega, la perspectiva es la naturaleza en la que se nos presenta el intelecto, el mundo es por tanto perspectiva, y esto será una condición epistemológica para captar la auténtica realidad, dado que donde está la pupila del *cinemista* no puede haber otra, formando así el yo y el mundo una totalidad concreta e indivisa cuyo núcleo, y base de la obra de Val del Omar, es la vida del hombre.

Esta concepción de la perspectiva rompe con el pensamiento de su tiempo, una mirada en tercera persona en búsqueda de la objetividad. Por el contrario, Val del Omar lo que busca es la subjetividad total del individuo creador y el espectador. Para Ortega todo es *yo*, todo lo que nos rodea se concibe como distintas proyecciones en las que cada una da un punto de vista distinto según el yo que las recibe. A su vez, no nos podemos situar ante el yo y nada puede existir a menos que se convierta en imagen, en idea. El objeto estético es un medio para que nosotros tengamos la intuición de un objeto puramente imaginativo, que podríamos transportar íntegramente en nuestra fantasía, habiendo siempre una distancia entre lo que ofrece la imagen y aquello a lo que la imagen se refiere. El arte, para Ortega, es un idioma cuya función es presentar cosas en ejecución, siendo el objeto estético considerado *en cuanto al yo* (Ortega y Gasset, 2009: 156-163). Al igual que el cineasta granadino, Ortega defiende el punto de vista subjetivo, ya que lo objetivo puro no podría existir. Para el filósofo, el punto de vista individual es el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad, ya que la realidad está fuera de las mentes individuales y solo puede llegar a ellas multiplicándose. La verdad y la vida se quiebran en múltiples facetas y cada una mira a un individuo, y cada individuo tiene una misión de verdad (Ortega y Gasset, 1969: 20-21). Val del Omar retrata al ser en el mundo, en un tiempo y espacio difusos, en los que hace sobresalir la esencia fenomenológica. A pesar de que para Ortega la razón vital es razón histórica concreta y el yo se caracteriza por su temporalidad, para Val del Omar la temporalidad viene marcada por las distintas referencias escultóricas de *Fuego en Castilla*, las arquitectónicas (véase La Alhambra en *Aquaespejo granadino* o la iglesia

de *Fuego en Castilla*) y las naturales (como el escenario de *Acariño Galaico*), que además determinan la esencia de la España retratada.

Aunque Ortega y Gasset describe este nuevo arte como no apto para la masa, pues solo unos pocos son capaces de apreciarlo, es verdad que hay parte de este que sí complace a la mayoría. El filósofo español dirá que lo que agrada de este arte es su ingenuidad, una característica primigenia que representa la ausencia de una tradición que aún no se había formado. Val del Omar busca ese tiempo primero también a través de la plasmación de los cuatro elementos primigenios, intentando volver a los orígenes del mundo y sus elementos (Gonzalez Manrique, 2010: 119). El tríptico gira en torno a los elementos de agua, fuego y tierra (barro), por tanto la mirada estará marcada por la visión próxima, perspectiva que Ortega calificará como típica de las obra de arte primitivas. Para Ortega, el público es esencial, lo mismo que para Val del Omar, ya que, como veremos más adelante, este será el objeto del éxtasis al que el cineasta, como místico que es, quiere llegar. Sin público no hay obra de arte, ni experiencia, ni realidad.

Ahora bien, Val del Omar afirmará sobre *Aquaespejo Granadino*: «esta cinta no está hecha para que la entiendan, floreció para que la sientan» (Gubern 2004: 54). Este arte nuevo minoritario, descrito por Ortega, es universal, tiende a la eliminación progresiva de los elementos humanos, ya que el goce artístico no reside en alegrarse o sufrir con los destinos humanos, sino que es una cuestión de óptica. Ortega usará la metáfora del cristal a través del cual miramos los objetos sin ser conscientes de este, ya que se nos presenta invisible, aunque si nos esforzáramos en verlo, podríamos hacerlo. Al ver el cristal dejamos de ver lo que hay detrás de él. El arte anterior no presta atención al cristal, pero sí que lo hace el arte nuevo, convirtiéndolo en obra de arte, transparencia artística, pura virtualidad y algo más allá de lo humano. Si bien este solo podrá ser percibido por aquellos que tengan el don peculiar de la sensibilidad artística (Ortega y Gasset, 2009: 19).

Para Val del Omar, la proyección intentará provocar el éxtasis en el espectador, despertar su sensibilidad y elevarlo a otra realidad. El cristal cinematográfico a través del cual miramos la realidad, la pantalla que refleja las imágenes que el proyector vierte sobre ella, se hacen visibles a la vez que se ocultan. Val del Omar, con sus diversos inventos, desborda la imagen, la pantalla, proyectada también lateralmente e incluso en

el suelo y el techo de la sala. Creará asimismo un sistema de sonido similar a lo que actualmente es el home-cinema, lo que provocará una catarsis en el espectador no vivida hasta ese momento. Igualmente, trabajó en la creación de un sistema de olores y realizó diversos experimentos sensoriales que hicieran que el espectador, a través de lo que percibía por sus sentidos, pudiera alcanzar un estado nuevo de éxtasis donde lo eterno le fuese revelado. El nuevo arte también se caracteriza por la eliminación de las figuras humanas: Val del Omar convierte en protagonistas al agua, que baila para el espectador en *Aquaespejo Granadino*, y a las esculturas, que llevan todo el peso de la no narración en *Fuego en Castilla*.

Al igual que otras obras de este estilo, los cortometrajes que componen el tríptico no son de tipo narrativo. Val del Omar rompe con la narrativa cinematográfica al no presentarnos ninguna historia al uso, sino una serie de imágenes que se van agrupando, mezclando, modificando, al igual que el sonido que las acompañan, ya que su finalidad no es contarnos una historia compuesta de introducción, nudo y desenlace, sino provocar sensaciones en el espectador. Son composiciones que van más allá de lo esperado en una proyección comercial, traspasando los esquemas narratológicos del filme.

El arte para Ortega es un juego, y lo mismo pasa con Val del Omar, quien además de realizar numerosos inventos para incrementar el éxtasis filmico, juega con la perspectiva, las imágenes que superpone, pinta, colorea, los sonidos diafónicos, lo táctil y la visión. Una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Para Ortega, los grados de alejamiento son grados de liberación y habrá tantas realidades como puntos de vista, que son los agentes creadores del panorama. Incluso llega a afirmar que ver y tocar las cosas son maneras de pensarlas. Según Ortega no es la cantidad geodésica de distancia lo que influye decisivamente en el punto de vista del pintor, sino la cualidad óptica de la distancia, siendo los dos distintos modos de mirar: visión próxima y visión lejana. La visión próxima es una visión jerarquizada, una visión que convierte al objeto cercano en héroe lumínico, ya que es destacado sobre un coro cósmico en torno a él, es decir, sobre la masa (Ortega y Gasset, 2009: 189). En *Aquaespejo granadino*, Val del Omar hace uso de la mirada próxima con los primeros planos de la gente del pueblo, rotando la cámara 360 grados o grabándola a través de lentes de agua para distorsionarlos. Esta visión tendrá para Ortega un carácter táctil que permite palpar lo mirado. Esta es la visión

primitiva de la que partirá el arte al principio de la existencia y que se convertirá, con el tiempo, en visión lejana, una visión más homogénea y más democráticamente óptica.

Val del Omar, para su visión táctil, parte de Epicuro, quien afirmaba que la visión es un tacto a distancia. El cinemista afirma que hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, sabiendo expresar esa sensibilidad reactiva. Durante los años 60, Val del Omar trabajará en el *Palpicolor* y el *Cromatacto*, desarrollos cromáticos lógicos de la tactilvisión, ya que en el III Congreso Internacional de Cine en Color de Barcelona afirmó que el color es cosa palpitante, algo entre el palpar y el palpar (Gubern 2004: 74).

En el *IX Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica de Turín* de 1957, una de las patentes que presenta Val del Omar es el Fara-tacto, un sistema de comunicación *conmocional* en las butacas por corrientes eléctricas producidas por inducción (Gubern, 2004: 63). Cristobal Simanas, en “El espectáculo total”, un artículo de 1944, describe la mística del espectáculo de Val del Omar describiendo el espacio de proyección de sus filmes, que no son proyectados en el plano del lienzo tradicional, sino que el cineasta hacía que el local acabase en una superficie ligeramente cóncava enlazada con dos lienzos más, paredes laterales y techo de la sala. Esta manera de proyectar la película es la antesala de lo que luego será el desbordamiento de la imagen, tan trabajada por Val del Omar, una técnica en la que no hay límites, no hay encuadre y la imagen desborda la pantalla (*ibid.*: 40). En dicho congreso, también presenta su invención llamada *Desbordamiento apanorámico de la imagen*, con la que se proponía estimular la visión periférica de los espectadores, el área de visión extraforeal, en el centro de la retina, mediante formas no figurativas y siluetas en el techo, suelo y paredes (*ibid.*: 63). Este experimento estaba encaminado a ampliar las fronteras de la sensación óptica, tratar de ver lo que no puede verse y poner a prueba los límites de la visión, pretendiendo así ver lo cotidiano con una nueva luz y desde perspectivas novedosas o, como diría Ortega, con un nuevo estilo (Val del Omar, 2010: 56-65).

Según Ortega, en muchas ocasiones es el mismo marco el que hace al arte, ya que a través de él se ven cosas sometidas a la gravitación universal, formas liberadas de la existencia (Ortega y Gasset, 2010: 146). En el cine, el marco es la pantalla y Val del

Omar lo transgrede con su invención del *Desbordamiento apanorámico de la imagen*; además, en 1976 Val del Omar trabajó en la óptica biónica. Lo que pretendía con esta técnica era la captación volumétrica de las imágenes para conseguir que el espectador tuviera la sensación de desplazarse en torno a las imágenes libres de marco y pantalla (Gubern, 2004: 90-91):

El principio del desbordamiento apanorámico de la imagen consiste en una doble proyección concéntrica de imágenes, para la que al parecer utilizaba diferentes dispositivos. Entre ellos, un juego de lentes especiales que se acoplaban al proyector o proyectores. (De hecho, según él, ambas imágenes podían estar contenidas en la misma copia, utilizando uno de los formatos de película que había desarrollado, aunque parece que recurría más bien a otros dispositivos más rudimentarios.) La primera imagen se proyecta normalmente sobre la pantalla propiamente dicha, siendo enmarcada por la segunda imagen, de tamaño cuatro veces mayor y en proyección que se desborda por techo, paredes y suelo de la sala (y, por tanto, sobre el patio de butacas y los espectadores mismos).

(Bonet, 2000: 5)

Según la teoría de los puntos de vista de Ortega, el objeto, en la visión lejana, es percibido como cóncavo; tal concavidad comienza en nuestros ojos. Lo que vemos en la visión lejana es todo un hueco, significando que el objeto no está más distante que en la próxima sino más cercano, porque ha comenzado en nuestra córnea. En esta visión retraemos nuestra atención a lo absolutamente próximo y el rayo visual no choca con la convexidad de un cuerpo sólido y se queda fijo en ella, sino que penetra un objeto cóncavo y se desliza por el interior de un hueco. En 1928, Val del Omar hacía público uno de sus inventos, a través de Florian Rey; se trata de una pantalla cóncava apanorámica que cambia la forma de percibir las imágenes por parte del espectador, saliéndose de los márgenes objetivos que seguían los cineastas contemporáneos (*ibíd.*: 3).

Uno de los elementos unificadores necesarios para la evolución del arte, es decir, para el paso de la visión próxima a la lejana, fue el uso del claroscuro, ya que en esta técnica cada objeto reclama un punto de vista para sí gracias a la luz, que es un principio de unidad real que impondrá un punto de vista único, ya que el pintor tiene que ver el conjunto de su obra inmerso en el amplio objeto luz. Es esta la etapa en la que el objeto empieza a ser desatendido y solo es sostén y fondo de la luz. El punto de vista ya no se fija en el cuadro como tal sino en su superficie, donde la luz choca y se refleja. Es

entonces cuando la primacía individualista de los objetos acaba y ya no interesan por sí mismos sino que son solo pretexto para otra cosa (Ortega y Gasset, 2009: 56-65). Según Val del Omar, la luz pulsatoria proyectada sobre una superficie pone de relieve su consistencia y textura material. En *Fuego en Castilla* superpone una capa estroboscópica sobre los rostros humanos que son presentados como líneas, círculos y puntos o formas más complejas para hacer la sensación más visceral por medio de oscilaciones estáticas de luz y de oscuridad, de la presencia y de la ausencia (Gubern, 2004: 75). Siendo además los constantes cambios de luz de *Fuego en Castilla* el punto de enlace entre la escultura y la llama.

Ortega afirma, en su artículo *Sobre el punto de vista en las artes* (Ortega y Gasset, 2009: 87-192), que la Historia es una elaboración de filmes, ya que esta no se instala en una fecha y mira el paisaje moral sino que cada una de sus imágenes estáticas, que está encerrada en sí misma, sustituye la imagen de un movimiento. Así las vistas discontinuas van emergiendo una de otra sin intermisión, siendo la evolución histórica la evolución de estos fluidificados. La Historia hace que de lo quieto nazca lo rauda. Lo mismo sucede con el cine: no es más que la sucesión de imágenes que crean el movimiento ante nuestros ojos. Ortega mantiene que con la pintura ocurre lo mismo que con la Historia: si ponemos una hilera de cuadros en orden cronológico sobre una pared, al mirarlos se crea el movimiento con nuestra mirada. Fue la necesidad de ver, la visión misma, quien creó el instrumento. Las artes son elementos sensoriales nobles, por medio de los cuales se expresa el hombre (*ibíd.*: 72-73).

Para Ortega, la imposibilidad de penetrar en los objetos da a todo acto cognoscitivo un carácter de dualidad entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. En el cristal esto no sucede porque la cosa y el yo es una sola. El cristal, al igual que la pantalla-espejo, es un tránsito, su esencia no reside en ser él, sino en ser las otras cosas. La pantalla es un objeto que refleja las imágenes de la cámara, que se fundieron con el yo creador en un estadio anterior y que ahora se funden con el yo espectador al igual que ocurre con el cristal. En el arte, para Ortega, los objetos son transparentes en sí mismos convirtiéndose en objetos estéticos. El hombre encuentra la forma elemental en la metáfora bien por procedimiento, es decir por la actividad mental, o bien por resultado, es decir, por el objeto logrado. Las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real. En la metáfora, se producen dos

operaciones distintas: por un lado, la identidad no está en las imágenes reales, y por otro, la imagen tiene dos caras que son la imagen de la cosa y lo propio que se correspondería con el sentimiento. Toda imagen, dice el filósofo, es objetiva, al entrar en nuestra conciencia, o partir de ella, produce una reacción subjetiva que es el acto mismo de percepción. Así cada metáfora sería el descubrimiento de una ley del universo. El sentimiento en el arte es también signo, nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, además de ser irrealización porque es otra cosa distinta de lo real y es cosa nueva, es decir, objeto estético (Ortega y Gasset, 2009: 163-170).

Para Ortega, las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo, pero se diferencian de las sensaciones en su contenido irreal e imposible. Es decir, las ideas son realidades subjetivas que contienen objetos virtuales. El cubismo sustituye los cuerpos de las cosas con volúmenes irreales, figuras geométricas de pura invención, que solo tienen con los objetos un nexo metafórico. Al contrario que en los estadios primigenios del arte, en los ismos los ojos ya no absorben las cosas sino que son proyectores de paisajes y faunas íntimas de irrealidad (Ortega y Gasset, 2009: 201-203). En el cine de Val del Omar:

Esos efectos de expansión óptica extrafoveal no exigen un determinado modo de caer sobre una superficie lisa o acromática, ni tienen necesidad de tener foco ni nitidez. Tal imagen tampoco tiene que ser forzosamente continuidad física de aquella impresa para la zona foveal. [...] 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.

(Bonet 2000: 5)

La metáfora de Val del Omar no lleva a la pérdida de contacto con la realidad, sino a una realidad mística más profunda, más universal y más verdadera. Según el cineasta: «Hemos roto el divino espejo de la verdad y tenemos que acudir a la percepción del movimiento inconsciente humano espejo de la verdad» (Val del Omar, *Fundamental Creencia*²³).

²³ http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_31.pdf

2.4. Experimentos con el sonido

El siguiente paso de los Creyentes del Cinema iba a ser la creación de un laboratorio-escuela técnica y organización de un gran circuito de pantallas difusoras para toda su producción documental. Pero la Guerra Civil española estalló y acabó con todos sus planes. En los años de la contienda, Val del Omar trabajó para el Ministerio de Instrucción Pública, contribuyendo a acuñar diseños gráficos empleados en las campañas contra el alfabetismo, a la vez que ayudó a salvar el patrimonio artístico, como se explica en el volumen colectivo *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (2003: 72).

El *cinemista* colaboró durante unos meses como operador del noticiario gráfico de ingenieros, organismo dependiente de la Comandancia General de Ingenieros de las fuerzas republicanas, al mando del coronel Ardid, al que se le atribuyen las intervenciones en dos documentales: *Gimnasio* y *Natación* de 1937. Val del Omar aparece registrado como director de fotografía junto con Salvador Gijón. El mismo director se lo cuenta en una carta a Antonio Obregón en 1940, al que pide que ejerza de intermediario para conseguir trabajo tras la contienda:

Esta es mi obra durante la guerra: defender contra todos el material con el que me había responsabilizado antes del Movimiento [...] Tomar vistas deportivas para archivo en 16mm en julio de 1936 y estar cerca de mi casa. [...] Contribuir técnicamente al registro de dos documentales acústicos: la alocución del Comisario Piñuela [...] y narración espontánea de un pobre héroe que tiró tres tanques.

(Val del Omar, 2010: 178)

Al final de la guerra, Val del Omar se mudó a Valencia, donde realizó trabajos para el medio radiofónico. En 1939 intentó convertir la ciudad en espacio público en el que intervenir y ocupar sonoramente. Para ello creó una red de altoparlantes con música y publicidad creativa, entreverados con las indicaciones institucionales y doctrinales. Este sistema estuvo en activo en Valencia hasta 1945 (Val del Omar, 1940). El 30 de marzo de 1939 había filmado la entrada de los rebeldes en la ciudad; imágenes que iban a formar parte del documental *Liberación de Valencia*, que presentó en 1952 en el Instituto de Cultura Hispánica, actualmente desaparecido (Val del Omar: 19—1, 1944b y 1944c).

José Enrique Monteverde, en “El cine de la autarquía”, incluido en *Historia del cine español* (2000: 181), señala las características del medio audiovisual en la década de los 40, unos años muy duros en todos los sectores y, en especial, en el medio artístico, por diversas razones; lo que hace que Val del Omar abandone lo visual para centrarse en el audio. En estos primeros años de la dictadura, el cine es un medio de represión y protección, que se usa para la propaganda del régimen. Es un momento de censura, de doblaje obligado -que en ocasiones llega hasta cambiar el sentido del filme-, basado en cuotas de pantalla, muy pobre en infraestructuras y lleno de *españolidad* (*ibíd.*: 181-182).

En 1944, Val del Omar registró la patente de *El fonema hispánico* (Val del Omar, 1944b): una corporación al servicio del registro y reproducción de programas radiofónicos en cinta fotográfica estrecha que pudieran circular por la comunidad hispánica. Este sistema lo había desarrollado entre 1942 y 1943; un año antes de registrarlo había creado el primero de cinta de 8.75 mm para sonido sincrónico en el cine. El *mecamístico* define *El fonema hispánico* como: “El espectáculo del espectro de nuestro duende girando sobre las tierras, buscando el centro, creando el punto, soñando la unidad de lírico entendimiento” (Val del Omar, 19--l:1). Con esta invención, Val del Omar defendió un nuevo tipo de lectura no visual sino auditiva, ya que *El fonema hispánico* es:

[Un] Empeño de organizar el importante servicio de registro, reproducción acústica, acorde con nuestra hora y posición entre los pueblos de habla castellana valiéndose de la misma técnica de segmentación empleada en el cinema.

[...] Nuestra cultura y memoria son preferentemente visuales pero el fonógrafo y la radio nos pueden traer la sensación del documento del sonido en el mundo.

(Val del Omar, 1942: 1)

Esta sensación se logra con una acústica que incita a palpar el espacio y a definir el movimiento, y que estimulaba al receptor a saltar por el arco reflejo, dirigiéndole a la memoria y representación visual. Val del Omar pretendía hacer sentir al espectador la armonía de la existencia que le rodea, alzarle a contemplarla, serenar su espíritu y presentir la Unidad. Solo el hombre guiado por un sentido místico de la energía podría dar a sus obras una plenitud técnica, una misión moral y un destino histórico, ya que el espectáculo es la superación de sensaciones vitales, un elemento exaltador de la propia vida cotidiana, de la que se parte como estimulante. Todo ello se consigue

hablando al instinto con su propio lenguaje, sabiendo hablar a la sangre y al espíritu; esto es, utilizando una lengua sensorial, intuitiva, que va más allá de lo que se haya sentido antes, y que intentó poner en práctica, unos años más tarde, en su primer auto sacramental: *Mensaje diafónico de Granada*.

Entre 1941 y 1945, Val del Omar también trabajó en el departamento de efectos especiales de los estudios Chamartín de Madrid, como ayudante consejero del director de fotografía (Val del Omar, 2010: 328). Lo más destacado de su labor allí fue el trabajo de efectos especiales para la película *Goyescas* (1942), en la que volvió a trabajar con Cecilio Paniagua, y como cámara en *Fortunato* (1942), de Fernando Delgado. En un artículo de *Granada hoy*, Juan de Loxa recuerda anécdotas del primer filme, protagonizado por Imperio Argentina, donde se señala el gran trabajo de efectos especiales que llevó a cabo el granadino, en especial el truco del doble papel interpretado por la artista, quien admite: “Fue difícil mi doble papel, aunque José Val del Omar, que era un genio, un auténtico inventor de efectos me hizo quedar bastante bien” (De Loxa, 2009). Vicente Escudero, esencial en *Fuego en Castilla*, formó parte también de este proyecto.

Ese mismo año de 1942, el cineasta patentó el sistema de sonido *diafónico* (Val del Omar, 1944), elemento esencial de *Aguaespejo granadino* (1955). Al año siguiente, logró un sistema de cortadora múltiple de cintas de 8.75 mm y un sistema de empalmadoras oblicuas, de ángulos variables para cintas perforadas de cine y no perforadas de radio (Val del Omar, 1945). En 1946 consiguió crear la primera reveladora multibanda autorregulada y sin dentadas. En ese momento se unió a Radio Nacional de España, al crear el *Atril del fonema hispánico*, un magnetófono de cuatro pistas, cuatro horas y cuatro velocidades. También inventó un sistema *ecógeno* para conseguir reverberaciones por cinta magnética, un campanario fotoeléctrico y un magnetófono para ciegos.

En 1948 construyó el *diamagneto binaural* con cuatro salidas programadas automáticamente y con proyectores de diapositivas y sobreimpresiones sonoras, que ensayó con un poema de Dámaso Alonso. Aunque se desconoce de qué poema se trataba, en *Escritos de técnica, poética y mística*, Ortiz-Echagüe apunta a que solo dos volúmenes de este poeta se encontraban en la biblioteca del director granadino,

descartamos ambos porque uno es la edición de 1981 —muy posterior a los años a los que nos referimos— de *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas* y el otro un ensayo sobre Andrés Majón que o contenía textos poéticos (Val del Omar, 2010: 320).

Entre 1950 y 1951, Val del Omar realizó quince registros magnéticos para programas de intercambio en los países en los que había Instituto de Cinematografía Hispanoamericana y fundó el Servicio Audiovisual de esta institución. Según Val del Omar (Val del Omar, 1948-1954), el cine hispanoamericano necesita de pequeños noticiarios, como los ya propuestos para las escuelas en los años 30, y documentales desveladores de los tesoros de cada zona. Por ello propuso hacerse con un aparato de diapositivas, un aparato audio-visual-hispánico que dispusiese de unos resortes mágicos superiores al cine; un aparato que pudiese proyectar imágenes de sucesos de aquel mismo día, con color y sonido de los actos públicos, con el que montar reclamos comerciales, que incorporase una sección de tema local, que hiciese mágicamente que el sonido de la pantalla dialogase con otro sonido procedente de la sala, y que encendiese automáticamente sus luces y siguiese la charla o preguntas de los espectadores. Técnicamente constaría de un magnetófono con sistemas de contactos realizados por el mismo *cinemista* que hiciesen dialogar a los altavoces, disipar las imágenes en los momentos precisos y encendería y apagaría las luces.

Tras la muerte de Manuel de Falla, grabó con este nuevo invento una representación de *El amor brujo* en el Teatro Español y lo rebautizó, en su honor, como *Altagracia*, lugar de defunción del compositor español. En un *collage* de ca. 1980, incluido en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 321)²⁴, podemos observar una foto del propio compositor y esta invención. En su poema “En la muerte de Falla”, hace referencia a este lugar y a la desgracia de haber perdido al músico, quien muere como un “viejo corazón que se hizo Agua”:

Esto fue lo que pasó
en la sierra de Altagracia:
que al golpe de uno palillos
un viejo corazón
se hizo Agua.

²⁴ No es posible su reproducción aquí debido al tamaño y baja calidad de la imagen.

Con el perfil de la Bruja
con el sonido de rana,
sin blusa, ni enagua.

Ahora mismo suenan
cuatro aldabonazos
cuatro patadas sobre la curva del suelo.
Que brote el grito
que el llanto inunde los aljibes
y amargo derrame
la buena simiente del sentimiento.

De cinturas y de frentes
sintió llenarse la estancia.

(Val del Omar 1992: 64)

Con este equipo grabó el *Auto sacramental invisible* (1952), que analizaremos más adelante. Para realizar *Las noches* de Falla en diafonía, Val del Omar se adelantó a la técnica que emplearía años después en el montaje y grabación de su primer elemental; para ello, como él mismo explicó, trató de subir lo más posible al “vértice del espíritu del músico, a su motivo poético y con esa perspectiva abrir los diálogos entre el alma y el paisaje” (*ibíd.*), acentuando esa distensión con la conversión plástica del contrapunto en contracampo, con el alejamiento hacia atrás de la disonancia, “con el envolvimiento misterioso de lo escalofriante, con la conversión de la orquesta en guitarra y la del piano en canción humana” (*ibíd.*), siendo esta la misma técnica sonora de *Aguaespejo granadino*. En la obra de Manuel de Falla se describen tres jardines: el Generalife -protagonista de *Aguaespejo granadino*-, melodía de la banda sonora; *Danza lejana* y *En los jardines de la Sierra de Córdoba*, para los que usó su nueva técnica sonora, en la que crea el volumen y la plástica casi palpable de sus paisajes; y los aljibes de Granada (Val del Omar, 1948-1954).

2.4.1. Escuela de ángeles o Trágame nube²⁵

Durante los años 40, Val del Omar trabajó en un documental llamado *Escuela de ángeles* o *Trágame nube* (Val del Omar, 1940 y 1940a) sobre el vuelo sin motor y las escuelas que impartían esta materia en España. En el guion manuscrito -al que bautizó *Primer documental hispano Escuela de ángeles. El sueño de las claras locuras de la juventud en los cielos de España*-, él mismo anotó los dos posibles enfoques que seguir

²⁵ Ver **Anexo 4** para la reconstrucción del guion a partir de los diversos manuscritos que se encuentran en el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

en este proyecto: podía hacer un simple documental, una película cultural que enseñase “las bondades y plástica belleza del vuelo sin motor o ir a la raíz humana del vuelo y a la interpretación española de su trascendencia emocional” (Val del Omar, 1940: 1) o decantarse, al igual que en el planteamiento de sus posteriores elementales, por la perspectiva más espiritual, en la que es imperativo la ascensión del espectador, al igual que crece la hierba y suben el agua y la llama, como sucederá en sus siguientes obras.

a. Nivel narrativo

Para esta cinta, Val del Omar sigue uno de los preceptos de Vertov: no usar actores sino personas del pueblo, que serán los protagonistas de una historia en la que un grupo de chicos, tras observar las avionetas volando, decide convertirse en pilotos. Vamos a seguirles desde su infancia hasta su graduación en la academia aeronáutica. Finaliza la historia, de manera abierta, con un vuelo que llevan a cabo un profesor y el alumno estrella de la academia, en el que intentarán batir un récord mundial de altura y longitud, y en el que se interpondrán intereses personales, si bien serán vencidos gracias a las palabras divinas de amor a la patria y al vuelo, que les han servido de inspiración a lo largo de toda la película. El tipo de plano que Val del Omar propone es el que viene utilizando hasta la fecha: ascendente, descendente, primeros planos y planos generales, aunque incluye una anotación sobre la posibilidad de grabar dentro del agua un plano que acompañase al buceo de uno de los protagonistas y ascender a la superficie con él. Sin duda, cuesta creer que grabar dentro del agua en esos años de la España de la posguerra fuese posible, así que cabe pensar que se llevaría a cabo a través del cristal de una piscina transparente. También serían de especial dificultad (no olvidemos que son tiempos de penuria económica y social) los planos aéreos, en los que incluye vistas desde el avión, planos generales desde el suelo con buitres y veleros, contrapicados y verticales de la cabina de los aparatos. *Escuela de ángeles* no es un documental de propaganda al uso, como se puede observar en el guion, en el que hay poca exaltación a la patria y al dictador, ya que se centra en las historias de los muchachos y los profesores y sus enamoramientos, en vez de en las técnicas de vuelo y el valor de estas para la nación.

b. Nivel significativo y místico

Abundan en esta historia iconos del cielo: nubes —aparece entre sus papeles información sobre sus tipos y formación—, montañas y aves, de las que se servirá como metáfora de vuelo para su lección de verticalidad, cuyo objetivo no es otro que alcanzar a Cristo. El cineasta incluirá imágenes del interior de una catedral con un curioso plano, que ya adelanta su posterior camino: se trata de un *travelling* contrapicado que comienza en una lámpara votiva— véase el uso de la iluminación en *Mensaje diafónico de Granada*— y que asciende hasta el cuadro de *La Resurrección de Cristo* de El Greco —fondo de algunos planos de *Fuego en Castilla*— que sirve de símil a la actividad del vuelo, que no es otra que una ascensión hacia Dios. En estos mismos papeles, Val del Omar habla de traducir el movimiento de ascensión como superación de lo bello, de lo bueno o de lo sublime en ideal de perfección, como desarrollará más adelante en sus elementales. Vuelve a aparecer la referencia al signo del sol, que ya estaba en *Vibración en Granada*, y que en este caso es el padre de toda vibración, que luce alto y al que los pilotos se dirigen con sus avionetas. Esta idea del vuelo como resurrección la vuelve a adoptar con su segundo elemental, que ocurre a la vez que los primeros vuelos espaciales; se notará asimismo cómo no puede evitar referirse a los primeros astronautas y sus peripecias en el programa de mano de *Fuego en Castilla* (1960). De momento, el cielo — encarnado por la nube Pirineo— es la cúpula del universo, pues lejos están aún los adelantos científicos que permitirán esos viajes con los que sueña el *mecamístico*.

Hay más símiles entre las imágenes, como la chapa de alas tan típica de la aviación y también una escultura de un ángel alado, o la metáfora del avión de papel que uno de los hermanos mayores hace para el pequeño, anunciando así su vocación por esta profesión. Como banda sonora propone incluir además de los diálogos y voces en *off* una sinfonía descriptivo-apasionada de la que no hay ninguna información.

2.4.2. *Mensaje diafónico de Granada*²⁶

En un artículo de Cristóbal Simancas, publicado en 1944 en el *Espectador total*, se hace referencia, por primera vez, a la mecámistica ideada por Val del Omar. Aunque este no realizaría su primer auto sacramental hasta 1951: *Mensaje diafónico de Granada*. Este parte del Fonema Hispánico y, gracias a él, el *cinemista* logró desarrollar la diafonía, invención esencial protagonista de su primer elemental. En este auto sacramental, se valió de todos los cauces sonoros conseguidos con la experimentación del Fonema Hispánico, montados en una esfera sonora dotada de diversos canales auditivos. Se trata de una obra alegórica con personajes representados a través de voces y cuyas acciones ejemplifican los pecados humanos, a la vez que exalta y facilita la fe en la Unidad. Recibe el sobrenombre de *auto sacramental invisible* porque no será visto, sino intuido a través de los sentidos, que harán latentes el mensaje y la representación.

En el año 2012, Javier Viver, a partir de los guiones y las notas existentes, prepara un proyecto que pretendía reconstruir arquitectónica y formalmente esta obra. Este proyecto contó con la dirección histórico-crítica de Javier Ortiz Echagüe, la producción de Piluca Baquero Val del Omar y la supervisión de Gonzalo Sáenz de Buruaga (Viver, 2012). Se trata además de una obra pensada para el Corpus en Granada y en la que Val del Omar buscó la participación del público mediante la fascinación sensorial y la facilitación de un estado receptivo. Dentro de la esfera, el espectador solo oye las voces de los distintos personajes, percibe luces de diversos colores y sensaciones olfativas. Cada voz es emitida por un canal auditivo distinto, ya que la instalación constaría de catorce canales sonoros independientes, que se acompañarían de ruidos varios que evocarán lugares y sensaciones. Lo que pretendía el *cinemista* era que el receptor fuese capaz de percibir el mensaje divino a través de todos sus sentidos y que pudiese crear un todo cargado de significado que le ayudase a alcanzar la divinidad.

Val del Omar define la obra, en una carta a Alfredo Sánchez Bello, director del Instituto de Cultura Hispánica, con fecha de 24 de septiembre de 1951, como «primera manifestación poética lírico religiosa *electro-acústica* del mundo». Quería que fuese un mensaje colectivo de la ciudad de Granada, en el que llamaba al hombre hispánico a mirar a Dios, vivificando así la orden de los Reyes Católicos; y a la vez, una

²⁶ Ver **Anexo 5** para la reconstrucción del guion sobre manuscritos del Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía.

interdegradación dentro de una periferia ambiciosa de luces, llamas, colores y olor (Val del Omar 2010: 180-181). Granada, para el cineasta, está entre dos culturas: la occidental, que utilizará como recurso expresivo y con posibilidades comunicativas; y la oriental, que representará a través de la vivencia interior de la noche y con posibilidades meta-místicas (González Manrique, 2010: 188). Esta ciudad andaluza es el epicentro de la conexión milenaria entre Oriente y Occidente, teniendo su epicentro arquitectónico en La Alhambra. El alma de la ciudad está en la palpitación transparente del agua, ya que para el propio director: «Granada [es] un bebedero de temblores, un lugar que nos limpia las puertas de la percepción» (Val del Omar 2010: 180-181). Al igual que ocurre con la ya vista *Vibración en Granada*.

De *Mensaje diafónico de Granada* solo tenemos unos fragmentos muy breves de grabación y el guion escrito a máquina, con correcciones y anotaciones junto a un listado de posibles actores y sus correspondientes funciones dentro de la obra (Val del Omar: 1951). Consta que fue presentado en el Instituto de Cultura Hispánica en 1952 por Carlos Robles Piquer, pero no existe más información al respecto. El auto comienza con los sonidos de un órgano, de trompetas y de palmadas, a la vez que se va variando la luz de la sala, iluminándose al fondo una lámpara votiva. Entonces empiezan a sonar unos timbales de manera obsesiva y se oyen las voces de dos hombres que hablan sobre el cansancio, el rojo de las pasiones, el dolor y el placer, cualidades que nos hacen humanos:

5. *HOMBRE (2*) dogmático*: Alégrate de tu consciencia!
6. *HOMBRE anterior, más sexual*: ¡Alégrate del rojo de tus pasiones!
7. *HOMBRE anterior, con voz sexual, femenina, silbante como la de la serpiente*:
¡Alégrate del dolor y del placer!
8. *HOMBRE anterior, muy silbante*: ¡Alégrate de poder ser Dios!
(Val del Omar, *Mensaje diafónico de Granada*, 1951)

Al igual que en la historia sagrada, todo comienza con el pecado original, motivo central de esta obra y también de *Fuego en Castilla* (1960), como muestran los estudios *La imagen duende* de Rafael Llano, quien ya se refiere al instante del Génesis, a la toma de conciencia que Adán y Eva recibieron al comer de la manzana del árbol prohibido, y cuya consecuencia fue perder su estado inmortal y padecer sufrimiento:

5. Pues Dios sabe que el día que de él comáis, serán abiertos vuestros ojos y seréis como Dios, conociendo el bien y el mal.

6. Cuando la mujer vio que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y que el árbol era deseable para alcanzar sabiduría, tomó de su fruto y comió; y dio también a su marido que estaba con ella, y él comió.

7. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; y cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales.

(Génesis 3: 5-7)

16. A la mujer dijo: «Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, [a] y él se enseñoreará de ti».

17. Y al hombre dijo: «Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.

(Génesis 3: 16-17)

La condena fue parir con dolor, con sangre, por haber desobedecido al Creador; parto en el que se dará a luz a una criatura también llena de pecado²⁷. Esta criatura que está naciendo tendrá que seguir un largo camino, que nosotros seguiremos igualmente a través de todo el auto, hasta llegar a su bautismo y a su redención. Termina este diálogo entre hombres con un «Alégrate de poder ser Dios», sentencia que será repetida en *Fuego en Castilla*, y que será esencial para entender la religiosidad bimembre del autor, porque, además de hacer referencia al anhelo humano de ser divinidad, al desobedecer las leyes de Dios y comer de la manzana del árbol sagrado, también lo hace a una de las frases más emblemáticas del filósofo sufista Ibn Arabí, quien dice que «no hay en el ser, sino Dios». La alegría o *nashat* en la mística sufi es un estado en el que se sumerge el gnóstico tras la contemplación de la divinidad y lo invisible. Al ser todo Dios, la naturaleza terrestre y la celestial se unen y armonizan como un todo, produciéndose la iluminación en el gnóstico (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 287).

Este auto se escribió para ser representado en la fiesta del Corpus Christi de Granada, espacio del mensaje de Val del Omar, ciudad entre dos culturas y creencias que la definen entre sí: por un lado, el *cinemista*, al igual que hará en todas sus obras posteriores, muestra sus arraigadas creencias católicas y místicas, en las que santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz tendrán un papel principal; y por otro, sacará a la luz la influencia arábigo-sufi que está latente en la ciudad granadina. A partir de este momento, somos testigos auditivos de una relación sexual que acaba con un parto lleno

²⁷ De acuerdo con la doctrina fijada en el Concilio de Trento, la condición de "naturaleza caída" (*natura lapsa*) se transmite a cada uno de los nacidos tras la expulsión del Edén. El cambio en el catecismo se produce en 1992.

de sufrimiento, como se nos había anticipado. Tras un breve silencio cambiamos de escenario. Hay una charanga, mucho ruido de coches y una muchedumbre hablando. Un hombre se pregunta sobre el delito del nacimiento e implora al cielo, anhelando la ascensión. Ese cielo se transforma en una palabra de amor hacia su mujer. La pareja intercambia caricias y ambos imploran la ascensión para limpiar el pecado que han adquirido al nacer. En vez de subir, descienden a los infiernos, que no son otros que la guerra, las ametralladoras y los tanques:

- 53.HOMBRE (6*), desgarrado, sudoroso, pero con voz enérgica: ¡Agáchate idiota!
54.Cruza una ráfaga de ametralladora.
55.HOMBRE (6*), arrastrándose entre el barro, respiración cansada:
¡Agárrate deprisa! ¡Que no hay tiempo!... ¡Así no, que yo me hundo!... ¡Te dejo solo!... ¡Vamos, que nos alcanzan...! ¿No ves esa máquina?
56.TANQUE que avanza. Ruido rítmico en crescendo.
(Val del Omar: *Mensaje diafónico de Granada*, 1951)

En este infierno hay una mujer joven que solo se mueve por sus deseos lujuriosos y la avaricia; también hay un maestro que lucha contra la pedagogía corrupta del director de un centro de enseñanza que vende un método de aprendizaje basado en la pereza del estudiante (que no necesitará realizar ningún esfuerzo para progresar en el aprendizaje) y al que solo le interesa ganar dinero. Nadie habla de Dios, nadie aspira a la Unidad, los hombres solo anhelan gozar de los placeres mundanos. Mientras, oímos de fondo eslóganes falangistas como «¡Arriba la Patria, el Pan y la Justicia!»²⁸, y un hombre se pregunta sobre la condición del prójimo y el porqué de ser enemigos por el simple hecho de llevar uniformes de distinto color, en clara alusión al horror de la Guerra Civil. En el guion original mecanografiado, Val del Omar incluye como respuesta —tachado en el texto mecanoscrito— estas citas bíblicas del Evangelio:

109. ALTAVOZ 2: ¡Amaos los unos a los otros!
110. ALTAVOZ 1: ¡Uníos como un solo hombre!
111. ALTAVOZ 2: ¡Ama a tu prójimo como a ti mismo!

Encontramos igualmente claras alusiones a los mandamientos que hacen referencia al amor hacia al prójimo: *Un mandamiento nuevo os doy: Que os améis unos a otros, como yo os he amado, que también os améis los unos a los otros* (Juan 13: 34)

²⁸ Eslogan falangista creado por Ramiro Ledesma en una publicación de las JONS en 1935. Se puede ver este eslogan en un póster falangista en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/armas-patria-pan-justicia>

y *Amarás a tu prójimo como a ti mismo* (Mateo 22: 39). Estas respuestas se encuentran tachadas en el documento original, con lo que Val del Omar debió pensar que sería mejor no incluirlas en la representación final, quizá por problemas de tiempo o por no encontrarlas adecuadas para la situación que España estaba viviendo. Inmediatamente después, el hombre es salvado de ser atropellado por una chica con intenciones lujuriosas. Sale corriendo y nos encontramos en una consulta médica, en la que un doctor aconseja ir hacia las aguas para encontrar la curación a los males del mundo. Hay un cambio de luces, la lámpara votiva se atenúa y un silbido marca el cambio de escena. El doctor le pide al hombre que poco a poco se libere de lo mundano y lleve a cabo una introspección, en la que toma conciencia de su ser. Se hace el silencio y del hombre sale una voz interior, lograda a través del efecto sonoro de inversión-reverberación como consta en las acotaciones del guion, que duda sobre sí mismo. El pitido de la lámpara aumenta y el hombre comienza a preguntarse sobre su ser, su existencia y su condición mortal. La lámpara se apaga y se hace el silencio²⁹.

La luz cambia ahora a verde y la voz es femenina y blanca en éxtasis, color de la integridad alcanzada mediante la atención total a Dios, el color de la Unidad (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 314). La divinidad habla con el hombre, a la vez que empieza a sonar el agua de una fuente. La luz verde con fuerte significado místico se repetirá en *Aguaespejo granadino*, obra en la que el autor utilizará un filtro verde para la lente, como hizo en *Vibración en Granada*. Val del Omar elige este color, como ya apuntó Carlos Muiguiro al referirse a *Aguaespejo granadino*, para mostrar la transformación nocturna, porque es el color de la *pairidaeza*, el fluido que, según los místicos sufíes, arrastra hacia el despertar del alma. *Pairidaeza* significa ‘espacio cerrado’ en persa: “El jardín en Persia significa contemplar recogimiento, lejanía, abandono, melancolía, desidia, afirmación espiritual, lo primero para crear el jardín la religiosidad, recrear el paraíso perdido y el amor primario, acercarse a todo lo que es vida capacidad de sorprenderse, de asombrarse entusiasmarse fuera del tiempo *pairidaeza* del sueño realizado” (Val del Omar 2010: 307). Este color es también el más generalizado como símbolo en el Islam. La tradición dice que Mahoma usaba un manto verde que representaba la alegría, el éxito, la felicidad, la esperanza y la paz. En la liturgia católica, este color simboliza la virtud de la esperanza; se usa durante el Tiempo

²⁹ Val del Omar marca en este punto el fin del primer rollo, que quizás podría ser interpretado como el final de la primera parte del auto.

cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos sobre Soto de Rojas (García Lorca, 2015), pronunciado para la apertura de curso en el Ateneo de Granada en 1926, nos dice de la ciudad que tiene catadores de aguas, considerándolos uno de los elementos característicos de esta ciudad andaluza. Según Lorca, en Granada la canción del agua es eterna, estableciendo una relación inquebrantable entre la ciudad andaluza y este elemento, siempre presente en sus calles (*ibíd.*). En “Baladilla de los tres ríos”, el mapa del agua que el poeta granadino traza nos transmite la idea de que el mundo ha de ser entendido con los ojos de Granada, ciudad de estética contemplativa:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques,

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

Cádiz, salada claridad; Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga cantaora.
Almería dorada.
Plateado Jaén. Huelva, la orilla
de las Tres Carabelas...
y Sevilla.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

(*Ibíd.*)

Son los dos ríos de Granada: el Genil y el Darro, y no los de otra ciudad, los que bajan de la nieve al trigo, uno lleva llanto y el otro sangre. Los árabes compararon el río Genil con el Nilo por la fertilidad que proporcionaba, por ello dice el poeta que bajan al trigo para alimentar las tierras que bañan. Además, la primera mitad de su nombre, *gen*, significa ‘cien’ en árabe, por lo que estos decían: que no se alabe tanto El Cairo por su Nilo, pues Granada posee cien [Nilos]³³.

El canto de las acequias y de los chopos con el viento es un elemento clave en la obra de Lorca. Él mismo recordará de su niñez en Granada: «La plaza siempre estaba muda; únicamente el eterno cantar de la fuente turba su silencio religioso... La fuente es baja y tiene cuatro sonidos de agua fresca y pura» (Fogo Vila, 2012: 21-22). El mismo personaje del doctor hace referencia en este auto al río Darro como lugar al que ir a buscar las respuestas: «Vd. lo que necesita es destapar su río Darro... y subir por su cauce hasta el principio... ¡Y alégrese, hombre, de haber nacido para abierto!», y una mujer recita una versión libre de “La baladilla de los tres ríos” de Lorca:

183. Los ríos de Granada bajan de la nieve al trigo. Los dos ríos de Granada uno llanto, otro sangre. Por el agua de Granada sólo reman los suspiros. ¿Quién dirá que el agua lleva un fuego fatuo de gritos? ¡Ay amor!³⁴
(Val del Omar, *Mensaje diafónico de Granada*, 1951)

³³ “Los paisajes fluviales en la planificación y gestión del agua. Elementos para la consideración del paisaje en la Cuenca Hidrográfica del Guadalquivir”. En: <http://paisajeyterritorio.es/assets/los-paisajes-fluviales-de-la-cuenca-del-guadalquivir.pdf>

³⁴ En el original de Lorca se lee:

Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
¡Ay, amor
que se fue y no vino!
El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

(García Lorca 1998: 265)

El hombre quiere ascender, quiere romper con las raíces que le atan a la tierra. La fuente, el agua, le ha limpiado y le ha otorgado la consciencia de la divinidad. Unas voces lejanas recuerdan que el mismo Dios bajó a la tierra para luego volver a ascender³⁵: «y aun el Hijo de Dios para subir al cielo descendió...». Un grupo de personas reflexiona sobre el placer sexual y la reproducción, sobre el amor marital y sobre el cuidado de los hijos, mostrando lo más cruel del ser humano. El hombre, ya consciente de Dios, intenta mostrar lo que hay de divino en el proceso vital, pero todos se burlan de él. Les habla de la liberación del alma, del amor, de la Unidad y del viaje ascendente que todos debemos realizar para descubrir la verdad; cuando ha alcanzado toda la consciencia divina y ha entendido el sentido de la vida cae inconsciente en el suelo. La madre termina el auto con un soliloquio en el que reflexiona sobre la condición humana y su ceguera en lo relativo a la divinidad. Un tema al que Val del Omar volverá a recurrir en sus elementales. Define al hijo como ejemplo de amor, como ser formado por dos partes: Oriente y Occidente, alaba su redención y lo presenta como ideal futuro del hombre español. Finaliza el auto con la madre animando a los espectadores a festejar a Dios, a dejarse impulsar por el amor y a gozar de su obra terrenal.

35 “Y nadie subió al cielo, sino el que descendió del cielo, el Hijo del hombre, que está en el cielo” (Juan 3: 13).

3. VÍA PURGATIVA: AGUAESPEJO GRANADINO

Este primer elemental, realizado entre 1953 y 1955 en formato 35 mm en blanco y negro y de 21 minutos de duración, se presentó en 1955 en el Instituto de Cultura Hispánica. En este acto, Val del Omar utilizó el concepto de *linterna mágica* para referirse a la linterna electrónica del proyector que afirma una realidad *mecamística*; la misma hace que el espectador vibre, viva, sea el centro y el motivo de la expectación. Se cumple así el deseo de los Creyentes del Cinema: hacer un cine que mire a Dios al encuadrar y perseguir la magia (Val del Omar, 2010: 225-227). Esta proyección debía de ser un “espectáculo palpitante del encuentro del espectador con la Unidad”. Como certificó en *Mensaje diafónico de Granada* y en [*Que estoy soñando y que quiero hacer el bien*] (*ibid.*: 273): «soy un pobre mono soñando con no imitar, que no quiere morir mortal», con una misión inmortal y creadora, que reiteró hasta el fin de sus días. En *Tiempo* de 1981, vuelve a afirmar que: «Atraído por la Unidad y lo infinito quería ser eterno, y hoy mismo persisto en tal locura». Para alcanzar la eternidad que persigue, intentará elevar al público, como seres elegidos para una misión, hacia un tiempo infinito en el que se encontrará con Dios, con la *divinidad* en el paraíso. La misión se dividirá en las tres partes del *Tríptico* (1996): siendo este elemental el primero de los pasos que dio el *cinemista* para lograr su objetivo vital.

Aguaespejo granadino ve la luz en un periodo cinematográfico calificado por José Enrique Monteverde de continuista y disidente (2000: 239-258). En 1950, Vicente Escrivá crea la productora Aspa Film –considerada ejemplar por la Iglesia española y con felicitación de la Santa Sede–, que tuvo a Rafael Fil de director en numerosas ocasiones. Pero también surgen las primeras voces disidentes –como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, entre otros– con pequeñas series de filmes que se ofrecían como alternativa al cine dominante y que contaban con el apoyo de las revistas cinematográficas. Aunque en un primer momento *Aguaespejo granadino* fue pensado como primer capítulo de su *Tríptico español*, en los años 70 el director cambió de

opinión y lo convirtió en su episodio final. En este apartado considero este elemental como paso iniciático del viaje místico, porque nunca llegó a realizar el montaje final, es decir, si seguimos el orden propuesto en 1996, basado en sus últimas notas manuscritos y documentos (Val del Omar, 19—ñ), esta pieza sería elemento introductorio y no conclusivo. Fue estrenado en 1955 y, con motivo de su presentación al público, escribió *Raíz de Aguaespejo: al primer hombre que me animó a esta cosa*³⁶ (Val del Omar, 1955a) —ya mencionado en el apartado sobre los experimentos con el sonido en los años 40—. Este poema, además, está dedicado al compositor Manuel de Falla, que fue su vecino en La Alhambra en 1928, que le sirvió de inspiración para algunos de sus experimentos sonoros y quien fue el impulso para la creación de esta película. Val del Omar describe cómo se conocieron por «el campo de los Mártires [...] bajo la lluvia, sobre los charcos, con el paraguas cerrado [...]», a la vez que describe la casa del músico con «silencio de jazmines, con cal, entre la piedra y el agua», elementos primigenios definitorios de esta cinta, junto con la música del famoso compositor.

Val del Omar explica también que *Aguaespejo granadino* es producto de dos sangres y dos culturas en choque: Oriente y Occidente —ya se había referido con anterioridad a este contienda cultural como característica del mundo hispánico en el experimento que realiza en su retiro de Las Alpujarras—, siendo Granada lugar emblemático de esta confrontación. Por eso, esta ciudad andaluza va a ser un punto geográfico esencial en toda su obra; por ejemplo, más adelante trabajó en *Granada 1968/1974*, filme con el que intenta volver a mostrar lo esencial y lo mundano de la ciudad, contrapunto de la cultura arábigo-andaluza representada por La Alhambra, la noche, el agua, los gitanos y la sierra, entre otros elementos. Al situar su obra en este espacio, Val del Omar quiere transmitir el mensaje de la ascensión, a la vez que persigue sentar las bases de una nueva mística española (Val del Omar, 2010: 230); es decir, el espectador ha de ir hacia Dios, ha de mirarlo y sentirlo para así alcanzar lo primitivo de la existencia: «Responde a una posición meta-mística, una posición teresiana del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos. [...] Una consciencia de palpitación en este valle de las diferencias donde ha de desvivirse el hombre para alcanzar la Unidad primera» (*ibid.*: 222-223).

³⁶ Manuscrito muy deteriorado.

Para ello, como ya mencioné en la introducción, consideró el eje de la cámara como una triple dimensión de lo que es el habitante de Granada: un hombre verticalmente marcado por los gritos de Manuel de Falla y Federico García Lorca, y hacia el que Val del Omar vuelve su cámara. En el eje horizontal aparecen las enseñanzas del padre Andrés Majón, a quien definió el *cinemista*: «como luz de las virtudes que hace consciente al alumno –el espectador– de sus deberes». Este sacerdote, símbolo granadino, fundó en la ciudad su primer Colegio Ave María Casa Madre – nombre inspirado por el canto de unos niños gitanos analfabetos que le sorprendieron al cantar el Ave María en el Sacromonte–, que luego fue extendiendo por el resto del país, y en el que puso en práctica sus ideas pedagógicas que tienen al niño como centro de la enseñanza. Todos sus esfuerzos en esta y otras ciudades fueron dedicados a estudiantes marginales y de muy escasos recursos económicos.

La cinta está compuesta de planos generales de la ciudad de Granada, de La Alhambra, de las montañas y bosques que la rodean; con primeros planos de las fuentes, de los gitanos, de la reina mora –interpretada por su hija María José–, y planos-detalle del agua que baila. Para las tomas de la noche usó un filtro verde, como ya hizo en *Vibración de Granada*, y un filtro de agua, para dar la impresión de que la cámara estaba situada debajo del agua. Ya en el guion de *Escuela de ángeles*, Val del Omar hacía referencia a este tipo de plano, pero en esos años, debido a la escasez de recursos técnicos, era imposible sumergir una cámara, por lo que el director inventa esta nueva técnica que le ofrece el resultado buscado –**Anexo 3**. Imagen 3–.

3.1. Nivel técnico: la diafonía

El elemento central de *Aguaespejo granadino* es el agua: «espejo de la vida del hombre y el surtidor granadino es el duende que baila una gran *siguiriya* sin fin» (Val del Omar, 2010: 217) y la técnica principal es el sonido *diafónico*, que se pone al servicio de la experiencia mística. No es de extrañar que el primer efecto místico empleado por Val del Omar sea de carácter acústico (véanse sus avances técnicos en este campo durante su estancia en Valencia, su trabajo para la ONCE y su primer tiento de obra mística que es un auto sacramental sonoro). Esta técnica sonora es una herramienta esencial en la construcción de los contrapuntos textuales de este elemental.

No solo las imágenes, los diálogos, la música o las voces nos sitúan en un lugar atemporal marcado por la construcción de contrarios, como son Oriente-Occidente, también la sensación sonora producida por la posición de estos elementos físicos emisores de sonido transportan al espectador a un tiempo sin fin, donde el presente y el pasado se funden en el infinito.

El sonido *diafónico* es un sistema de reproducción electroacústica que consiste en, al menos, dos fuentes de sonido en oposición y choque, para crear así un campo y un contracampo –**Anexo 3. Imágenes y figuras 4**–. Por un lado, tenemos la acción real y objetiva que se ofrece en la pantalla al espectador, que va a tener una fuente de sonido; y por otro, se colocará otra detrás de él, donde se emitirá un sonido subjetivo, al que Gubern llama *subjetivo-emocional no lingüístico* (Gubern, 2004: 61), formado por sonidos débiles, ambiente, ruidos o palabras sueltas que solo serán escuchados en momentos concretos de la proyección y que pretenden estimular su participación. Se estimula así una *intraeycción* reactiva que sale de sí por los sentidos, produce el extrañamiento y conduce hacia el éxtasis (Val del Omar, 2010: 108), proporcionando una atmósfera acústica que incite a la percepción subconsciente, porque este sonido penetra en la piel de los asistentes (Val del Omar, 1955). En *Fines perseguidos por la técnica diafónica*, Val del Omar añade: «La diafonía también se dirige a suplantar los acústicos reflejos colectivos del público influenciado por los previos reclamos de la “claque”, por los ecos de los gritos espontáneos bullentes en nuestra sangre, por la conciencia popular histórica, por las voces de nuestros padres que reclaman naturalmente participación en nuestro encuentro con las circunstancias» (Val del Omar, 1944a).

Según la patente registrada en noviembre de 1944, las características generales de este invento son: desfile a velocidades variables, lectura fotoeléctrica y gramofónica y reproducción simple o periofónica de una o dos bandas de registro acústico, sincrónico y de los más variados soportes, permitiendo por sus dos canales sonoros amplificados el logro de una serie de efectos originales, exclusivos del oído (Val del Omar, 1944: 1-4). La diafonía consta de varios elementos³⁷ para la ampliación de la banda sonora en el

³⁷ Se trata de: un aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras que comprende un fonógrafo de doble banda con rodillo lector estabilizador de cristal y un dispositivo equilibrador automático de las tensiones de las cintas entre las bobinas; un aparato con motor eléctrico de accionamiento para la fracción

fotograma, como un rodillo cuyos principales efectos sonoros acústicos son: en primer lugar, un cambio de la acústica parasitaria en las salas de audición, por una banda va el sonido principal y por el otro canal van los reflejos y reverberaciones que crean la ilusión del ambiente, sonorizando la sala insonora; en segundo lugar, una provocación de un estado de espíritu frente a la audición sonora principal, ya que el segundo canal sirve como conducto de ruidos, palabras o sonidos que penetran insensiblemente en la conciencia del espectador, predisponiéndole a la simpatía o antipatía hacia la representación del sonido principal; en tercer lugar, una nueva técnica musical *perifónica* que aprovecha las ventajas del volumen y desplazamiento imaginario de los focos sonoros en sus construcciones para aprisionar al espectador; y, por último, un nuevo paso *vitalizador* de la expectación creada con la reproducción acústica. La vibración del foco sonoro saca a la imagen de los quicios de la ventana. Así esa vibración constante está cada día más acentuada en el espectador, en el que toma forma de diálogo e interviene en el público como juez o ángel, protector de los buenos y anunciador de un gran porvenir. En la vibración espacial está la esencia vital. En *Fines perseguidos por la diafonía* (Val del Omar, 1944a), Val del Omar describe esta técnica como:

Efecto vital estereofónico diafónico
alante los mortales con sus
leyes, órdenes, mandatos,
realidades, apariencia, caídas.
Atrás la mística realidad
con sus creencias fe voluntad
cohexión sentimiento vida

Según el esquema de esta técnica, el espectador oye sus palabras internas, que afirman o condenan al individuo y a su conciencia; a su vez, el público interviene junto con ruidos de fluido a modo de conciencia colectiva, provocando actos reflejos inconscientes, y en los personajes desconocidos, el sueño y las resonancias. A su vez, la diafonía creaba un juego temporal, al ser los sonidos frontales marcas del futuro que chocan con los del pasado, situando al que escucha entre los dos tiempos: el presente y el infinito, como apunta Carmen Pardo en «Sonido en la piel» en *Desbordamiento* de Val del Omar (2010: 301).

total; un bloque de rodillos para el equilibrado de la cinta; el grupo lector formado por lámparas, micros y células; el original rodillo de cristal a través del cual se hace la lectura; el volante de tracción y estabilización; los brazos porta-ejes; amplificador; un aparato de lectura de velocidades variables; un aparato con rodillo de cristal; otro con estabilizador automático de tensiones, y un reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras –conocido como *diáfono*–.

3.2. Nivel significativo-narrativo

Esta pieza de arte, a través de sus múltiples símbolos y recursos, servirá, según Val del Omar, para que los seres humanos aprendan algo acerca de sí mismos y del mundo, a la vez que se estremecen y gozan. Se trata de una ganancia cognoscitiva, como diría Hans Robert Jauss (Jauss 1982), que para Val del Omar no puede ser otra que el conocimiento de Dios, la Unidad y la esencia humana; en este caso de España como punto de encuentro de Oriente y Occidente.

3.2.1. Granada: Oriente y Occidente

En *Aguaespejo granadino*, asistimos a la creación de la Granada natal del autor. Esta ciudad, y con ella La Alhambra, ha nacido de y para el agua (Val del Omar 2010: 94-101). Lo que plasma Val del Omar es su alma, su tiempo sin fin, reflejado en el espejo de sus aguas. Los espacios mostrados en la obra corresponden a la ciudad de Granada, el Sacromonte, la Alhambra y el Generalife. Según Manuel Villegas: «lo que Val del Omar ha aprisionado en este cortometraje es el instante creador perdido en las centurias de Granada y La Alhambra por esa Acequia Real, ha revivido el tiempo sin fin de esta ciudad, con el misterio de su Alhambra, visto en el espejo de sus aguas, es decir, de su alma» (*ibid.*: 97). En el documento [*Que estoy soñando y que quiero hacer el bien*], él mismo situó este enclave español entre dos mundos: «Vivo en dis-tensión; individuo, ardiente. Producto de dos sangres, dos culturas, dos religiones» (*ibid.*: 273); lo mismo que nos dice en el documento mecanografiado de la presentación de este elemental en *Cultura Hispánica*: «Ella [Granada] es un esquema fronterizo de coincidencias de Oriente y Occidente. Allí la criatura no es solo producto de dos sangres sino también de dos culturas en choque» (*ibid.*: 226-227). Granada, para Val del Omar –como ya vimos en el apartado de *Vibración en Granada*–, estaba entre dos culturas: la occidental y la oriental (González Manrique, 2010: 188).

Esta distinción remite a la oposición de las ciudades de Yabolqa / Yabolsa de la creencia sufi, la primera situada en Oriente y la segunda en Occidente, y que representan dos mundos opuestos. Mientras que la occidental encarna lo corpóreo y la existencia, la oriental es el mundo intermedio entre lo humano y lo divino, lo visible y lo invisible, donde habitan las formas de la esencia de las cosas, un mundo espiritual absoluto que

es la morada del Alma y la Verdad (Nurbakhsh, 2003-2010, vol.2: 363), donde nos quiere llevar el *cinemista* con esta ciudad andaluza de la que es originario.

Granada tendría su concentración arquitectónica en La Alhambra y su alma estaría en la palpitación transparente del agua. Para Val del Omar, «Granada [es] un bebedero de temblores, un lugar que nos limpia las puertas de la percepción», basándose en la idea inicial de su anterior *Auto Sacramental Invisible*, en el que el protagonista, al ser producto de estos dos puntos cardinales, era «iluminado instante, anticipada consciencia de lo que ha de venir» (Val del Omar, 1951—ver Anexo con la edición del guion del auto sacramental). Granada es, como nos dice la voz en *off* de Teófilo Martínez —locutor y actor español que formó parte del cuadro de actores de Radio Madrid, Teatro del cine y RTVE—, la tierra florecida de la mora Zaida, princesa musulmana de Al-Ándalus, nuera de Muhammad Ibn’Abbad al-Mu’tamid y concubina de Alfonso VI de León —con quien tuvo a Sancho Alfónsez, muerto en la batalla de Uclés en 1108—. Granada es una ciudad sagrada, primigenia, que se define con el agua, la luz y el color.

a. El agua³⁸

Para Val del Omar, Granada es una tierra milenaria; por ello, se identifica con el agua, que es una de las sustancias primigenias, considerada como creadora del mundo. El agua es fuente de vida, purificación, regeneración..., pero también muerte. Es el canto de las acequias y de los chopos, tan presente en la obra de Lorca, como símbolo de su niñez en dicha ciudad: «La plaza siempre estaba muda; únicamente el eterno cantar de la fuente turba su silencio religioso... La fuente es baja y tiene cuatro sonidos de agua fresca y pura» (Fogo Vila, 2012: 21-22). En cuanto a la diferencia entre la arquitectura mecánica y el agua con ritmo, Fogo Vila explica:

No hay juego de agua en Granada, Eso se queda para Versalles donde el agua es un espectáculo, donde es abundante como el mar, orgullosa arquitectura mecánica, y no tiene el sentido del canto. El agua de Granada sirve para apagar la sed. Es agua viva que se une al que la bebe o al que la oye, o al que desea morir en ella. Sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque.

(*Ibid.*)

³⁸ Según Raimon Panikkar, el agua es la segunda dimensión de nuestra existencia (ed. Carrara Pavan, 2015, vol. 2: 510).

Así, el agua está siempre presente en el *cinemista* granadino, como puede verse en sus poemas “Caos”, “Apariencia”, “Agua voz” o este titulado “Aguaespejo”:

Surtidor: aguaespejo de la vida,
se sube por dentro
se baja por fuera.

(En Gubern, 2004: 49)

O bien en *Tientos de erótica celeste*, donde el agua es la divinidad de la que estamos hechos: «El agua es la voz del Dios que buscamos / que necesitamos porque somos casi agua» (Val del Omar, 1992: 60). La voz en *off* de *Aguaespejo granadino* asegura venir de dos cuerpos e ir a dos sangres, confesando más tarde que Granada, al esconderse el sol, *grita sangre, grita savia*, es decir, expulsa agua por sus múltiples fuentes. Agua que da y mantiene la vida, al igual que la sangre corre por las venas del hombre y la savia por el interior de las plantas.

El agua es líquido de vida, pero también lo es de muerte si se encuentra estancada. Este elemento recorre al hombre, lo mantiene vivo y forma parte de él. Además, es componente unificador del ser humano y el resto de criaturas vivas, ya que los funde en un todo, al igual que hacía la sangre en las mitologías antiguas. En Lorca la sangre canta y gime, en Val del Omar el agua baila como presagio de muerte y celebración de la vida. Guillermo Díaz Plaja señala que, en Lorca, la fuerza de la sangre hace temblar las esferas, porque es un grito desesperado de vida. Para oponerse a este grito, el poeta ha buscado una fuerza espectral, cósmica también, que constituye su antítesis: «la Luna. [...] Ambas fuerzas se buscan y se oponen para destruirse en un patético forcejeo. Otras veces este forcejeo se asemeja a un tenebroso idilio» (Díaz Plaja, 1961: 66-67).

El agua en este elemental ascenderá, al igual que el espectador, hacia Dios; primero al convertirse en nube y llegar a los cielos, y segundo, al mostrar su baile vertical. Según la creencia sufí, el agua se muestra a nuestro mundo en formas diferentes: vapor, nubes y nieve, pero solo el agua del mar es el origen del ser de Dios y las olas sus criaturas; la lluvia representa la bajada de la misericordia divina y el río las distintas vías de servidumbre (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 9: 277). Al igual que este elemento líquido, el espectador recorrerá el camino hasta llegar a la Unidad a través de los pasos de la proyección cinematográfica.

Andalucía es tierra legendaria para Lorca, Val del Omar y muchos otros poetas de la Generación del 27, que la consideran uno de los pueblos más antiguos de la civilización. Este primitivismo, para los poetas de la época, aún se refleja en sus habitantes, tierras y tradiciones. Según Lorca, esta tierra está bañada por el duende, encargado de darle ese toque especial. En el tiempo de los tartesios, en Cádiz, había unas bailarinas llamadas *puellae gaditanae* que bailaban tanto en fiestas privadas como en las solemnidades públicas; estas se fueron transformando a lo largo de los tiempos hasta convertirse, según el poeta granadino, en las *bailoras* contemporáneas. El duende, que existe desde tiempos inmemoriales, está también presente en la figura del cantaor, quien se encuentra dentro de dos grandes líneas: «el arco del cielo en el exterior y el zigzag que culebrea dentro de su alma» (García Lorca, 1998: 21). El duende deriva de lo dionisiaco de la cultura primigenia, y ha conservado hasta nuestros tiempos los misterios de las religiones telúricas precristianas: es un sacerdote que canta, que celebra un solemne rito, que saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz. El canto está cargado de un fuerte sentido religioso, en el que la raza deja escapar su dolor e historia verídica. Este duende es un entusiasmo casi religioso, una comunicación con Dios a través de los cinco sentidos; es el espíritu de la tierra, del suelo andaluz que conserva su relación con el mundo antiguo mediterráneo, siendo crisol de culturas como la tartesia o la árabe (*ibid.*: 23). Esto es lo que intenta plasmar Val del Omar con la banda sonora, que acompaña a la declamación de Teófilo Martínez, con la presencia de los *quejíos* flamencos, los cantos, los zapateados y, sobre todo, con el baile del agua, elemento primigenio, al igual que el duende: «último grano de Granada que flota en el estanque bajo los pulsos del agua» (Val del Omar, 19--k:9), como nos dice en *Tientos de erótica celeste*. Un baile del agua como el de las *pullae* que se remonta al origen de los tiempos.

En el tramo final de la cinta de *Aguaespejo granadino*, los chorros ascendentes de agua animan una danza con dos aristas destacadas: por un lado, sincronizan su fluir con los sonidos de las fuentes que se confunden con la música de fondo, y por otro, alteran el ritmo y exploran el silencio en instantes congelados, porque:

el agua nos ofrece la gran lección de fluir.
Despertar nuestras mejillas con su salpique,
y desaparecer a nuestras espaldas.

(*Ibid.*: 6)

En la existencia humana están presentes los distintos elementos (tierra, agua, aire y fuego). Para los sufíes, sin embargo, la consecución del *insân al-kâmil*, o ser humano realizado, perfecto, integral, cósmico, tendrá que ver, forzosamente, con el agua, que es el elemento vital e interviene en todos los procesos humanos; por supuesto también en los de carácter espiritual. Desde el punto de vista del sufismo operativo, en la vía o senda (*tarîqa*), el agua simboliza la renovación de la vida y del conocimiento, tras haber muerto antes de morir. El agua es, pues, símbolo de la transmutación sufi consignada en los términos *fanâ'* ('verdadera muerte iniciática') y *baqâ'* ('subsistencia en la presencia de lo divino'). El agua simboliza el estado de resurrección: lo que queda de nosotros cuando ya no queda nada de lo que ilusoriamente creíamos ser. Y a eso, justamente, es a lo que alude la expresión sufi *beber el agua de la vida* (*mâ' al-hayât*, en árabe; *âb-e hayât*, en persa). También es símbolo de fe en los evangelios, pues dice Jesús: «Cualquiera que bebiere de esta agua, volverá a tener sed; mas el que bebiere del agua que yo le daré, no tendrá sed jamás; sino que el agua que yo le daré será en él una fuente de agua que salte para vida eterna» (Juan 4, 13-14). Y para Val del Omar esa agua era éxtasis (Val del Omar, 19—k: 6):

Aljibe
 piano de agua
 duende
 ascua viva
 cohesión amor
 escalera de agua
 éxtasis entre tiempo y TIEMPO

Si consideramos el depósito subterráneo de agua instrumento creador de la escalera ascendente de agua para poder llegar a alcanzar la Unidad –véanse las imágenes motoras de las fuentes en este elemental–, conseguimos que en esa ascensión la percepción temporal desaparezca.

En sus poemas (*ibid.*: 9), Val del Omar mostró el sufrir del hombre que no conoce a Dios, ahogado por las lágrimas y ciego, como casi todos los mortales que aún no han sido objeto de la experiencia mística de su cinema. Sin embargo, cuando el cineasta sube «la cuesta de las lágrimas» y remonta «los 7 suelos de mi tierra en vuelo de castañuelas en mi sangre se levantan y cambian de dirección mis querencias». Es decir, cuando el sujeto se dirige hacia la unidad, todo cambia mientras asciende, porque «cuando baila los duendes del agua, los ojos se secan». Se trata de un agua que limpia

«los ojos sucios» (*ibid.*: 10), cambiando la mirada del espectador, que ahora «con los ojos cerrados» alcanza otra realidad más allá, desde la que mirará de forma distinta al mundo.

b. La luz y el color

Raimon Panikkar, en *Meditación sin objeto*, hace referencia a la visibilidad e invisibilidad del mundo y el ser, a la vez que destaca la importancia de la experiencia mística para desvelar lo oculto:

El Ser es el mundo visible para el pensamiento. El pensamiento es la luz que lo hace mundo. *Mundo* quiere decir mundo visible, y *luz* significa luz que lo hace visible [...] La luz es el primer poder del mundo [...].

(Ed. Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 139)

Al-Ándalus desempeñó un papel importantísimo en la propagación de los conocimientos científicos por Europa, provenientes de Grecia y Oriente, a través de un complejo e importante sistema de traducción (Cortés, 1990). Por ejemplo, Ibn Mu'adh al Jayyani escribe un tratado sobre la luz crepuscular titulado *Liber de crepusculis matutino et vespertino*, donde explica el juego de luz natural en relación con las oraciones vespertinas y matutinas. También señala la importancia de la colocación de los estucos y las piedras en construcciones como La Alhambra, para crear el halo de magia, de alquimia, presente en toda la construcción. De igual manera, Val del Omar es un experimentador nato de la luz, juega con ella, crea nuevos mundos a través de las distintas técnicas y máquinas que va inventando.

En el Corán, Dios es luz, conocimiento y pureza como el agua. Dios es una luz especial que hace visible lo invisible. Val del Omar intenta mostrar lo oculto en lo cotidiano en *Aguaespejo*, ya que, como él mismo dice en la voz en *off*, son ciegas las criaturas terrenales, pues no son capaces de ver la luz, lo divino que hay a su alrededor. El Corán, en la Sura 24: 25⁴¹, afirma que Dios es luz, una luz que no pertenece ni a Oriente ni a Occidente, sino que lanza sus enseñanzas a los hombres, a los que, según la Sura 2, sacará de las tinieblas. La luz en el Islam –*nur*– es Ser, Existencia, como expresa la Sura 24: 35 *An-Nur* ('la luz'):

Allah es la luz de los cielos y la tierra. Su luz es como una hornacina en la que hay una lámpara; la lámpara está dentro de un vidrio y el vidrio es como

نَشْرَةَ فِي رُجْحِ أَجْرٍ أَجْرًا كَلَّهَ الْكَوْكَبَ دُرِّيًّا يَدْمُ لَلْأَنْوَارِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ تَهْلِكُنْ بِوَرْدِكَ شَرِكًا فِيهِ أَمْ حَبِطَ أَحْسَبُ أَجْرًا
بِعَارِكَ قَبْلَهُ لَشَرِّهِ وَآلِ غُلْبِي هَيْكَادُ قَبْلَهُ لَوَيْضِيءُ قُلُوبِ مَنَاسِدِ أَنْوَارِ نُورِ عَجَائِزِ وَرِيْدِيْلِ الْوَرْدِ مِنْ عَيْنِ أُمَّةٍ وَصَلَّارِ بِلْدِ الْبَقَالِ
لِلنَّاسِ قُلُوبِ الْبِقَلِ شَرِّهِ لِيْمِ

un astro radiante. Se enciende gracias a un árbol bendito, un olivo que no es ni oriental ni occidental, cuyo aceite casi alumbra sin que lo toque el fuego. Luz sobre luz. Allah guía hacia Su luz a quien quiere. Allah llama la atención de los hombres con ejemplos y Allah conoce todas las cosas⁴².

Dios, que es la luz del cielo y de la tierra (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 69), se refleja en los que ya han estado en contacto con él, y además guía a los caminantes en las primeras etapas de la senda, como veremos posteriormente, a través de emanaciones luminosas que llenan de esperanza al viajero (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 4: 54).

El *cinemista* elige de nuevo el verde, color de la *pairidaeza*, para mostrar la transformación nocturna. Un despertar que se produce de noche, en el mundo de lo invisible, cuando aparece la luna, y que podría asemejarse a la resurrección. Este despertar del espectador consiste en abrir su mirada al Más Allá, al ser esta captada por un filtro de color que no se usaba en las proyecciones comerciales. También es el despertar del mal que pondrá fin a la inocencia, ejemplificada por la imagen del hombre, quien, con la caricia de la sombra, abre sus ojos en la noche, sospechoso de ser el causante del mal de la niña. El agua en la noche, según Muguero en *Desbordamiento de Val del Omar*, se convierte en un líquido místico que guía al espectador a través del jardín divino, e intentará que su alma alcance un estado superior (2010: 108-117). En la teoría sufista, el color verde es símbolo de la cumbre del crecimiento espiritual, el jardín eterno, el color de la perfección absoluta y de la resurrección, siendo este el color del prado donde brota la *Fuente de la vida eterna*. Exclama la voz en *off*: «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. [...] Dios mío, pero qué ciegas son las criaturas si sus razones no alcanzan las sombras de sus cuerpos»⁴³. El negro, para la mística de origen sufí, es el primer nivel de la Esencia y origen de las determinaciones; a su vez, el blanco es el color de la divinidad. La divinidad para el granadino es blanca en reflexión y negra en transparencia –teoría más desarrollada en los años 70–; por ello defenderá el uso del acromatismo, es decir, la imagen en blanco y negro.

42

كَلْبَدُ رُؤْيِي بِقَدِّهِمْ حَرَ قَمَرِكَ تَرْتَبُّنَ دَأْفَسَ رُؤْيِي قَوْلَ عِلْيَةِ الْرُجُحِ اجْزَعْنَهُ لَكَ قَوْلُ الرِّسِّ مَبِّ وَأَلْ رُضِّ عُنُورٍ تَفْ تَرْتَبُّنَ قَمَرِكَ تَرْتَبُّنَ دَأْفَسَ رُؤْيِي قَوْلَ عِلْيَةِ الْرُجُحِ اجْزَعْنَهُ
وَيَصْرُ بِكَ هَذَا الْبَلَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ وَالْبَلْبَلُ
43 Palabras de la banda sonora de la cinta.

La luz que no percibimos nos hace ver a Dios, porque, en múltiples ocasiones, la oscuridad se produce por su proximidad a la claridad; ya lo dicen las Sagradas Escrituras en la primera epístola de Timoteo: «que guardes el mandamiento sin mácula ni reprensión, hasta la aparición de nuestro Señor Jesucristo, la cual a su tiempo mostrará el bienaventurado y solo Soberano, Rey de reyes, y Señor de señores, el único que tiene inmortalidad, que habita en luz inaccesible; a quien ninguno de los hombres ha visto ni puede ver, al cual sea la honra y el imperio sempiterno. Amén» (1Tim 6: 14:16). El cinematógrafo amplía la visión, hace visible lo invisible, lo oculto, lo que no puede ser percibido por los sentidos ni comprendido por el intelecto, ya que ilumina los documentos, es «un movimiento instintivo para contrastar y descubrir la verdad material que nos rodea» (Val del Omar, 2010: 124).

3.3. Nivel ascético

Aguaespejo granadino se presenta al espectador con el texto: «El que más da, más tiene. Matemáticas de Dios»; sentencia que será repetida durante la proyección como voz en *off*. Se trata de una frase del padre Andrés Majón que, como apunta Javier Ortiz Echagüe (2010: 30), se encuentra en *Apuntes para una biografía de D. Andrés Majón* de 1942, libro que formaba parte de la biblioteca del director granadino y en el que se explica cómo dando lo que uno tiene a quien más lo necesita se alcanza la felicidad. Este sacerdote fue una figura esencial en Granada y en el mundo pedagógico de principios del siglo XX. Una vez más, Val del Omar toma como ejemplo a un maestro que cambió el rumbo de la educación en España, al igual que hiciese al esbozar su pedagogía kinestésica basándose en las enseñanzas de Bartolomé Cossío.

En 1943, Eusebio Fernández Ardavín hizo una película sobre la vida del padre Majón, *Forma de almas*, con guion de Inocencio Guzmán, Ricardo del Mazo y Federico Ortega. En el filme se cuentan las desventuras del padre para conseguir financiación para sus proyectos educativos, a la vez que se ensalza su figura. El padre Majón, que falleció en Granada en 1923 –en su humilde celda de la Abadía del Sacromonte–, considera la patria como lo esencial del hombre, como lazo de unión de este con el mundo y el resto de virtudes, pues España es la que le ha dado la vida (Delgado, 1923: 22). Por ello, Eusebio Fernández Ardavín elige Granada como lugar santo, como

símbolo del resto de España y de la unión con Dios, pues es su patria, el lugar donde nació.

Otro elemento esencial en este plano místico de la cinta es el jardín. Este tiene un doble valor religioso, tanto en la Biblia como en el Corán. En ambos remite al paraíso perdido, del que Adán y Eva son expulsados tras el pecado original, convirtiéndose después en la tierra prometida por Dios al hombre. Es un lugar donde se consuma la reunificación del hombre y las cosas, de la naturaleza y la cultura. En este cortometraje, entramos en el jardín árabe que manifiesta el anhelo por el Paraíso mahometano, llamado *Yanna* (جنة). Mahoma anunció que Dios prometió a los creyentes unos jardines, en los que corren ríos para los cinco sentidos; estos sentidos son los que Val del Omar usa para que el espectador ascienda. Entramos a La Alhambra por el jardín de la *pairidaeza*, a través de una puerta simbólica con un cartel en árabe⁴⁴ –ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 5**–, símbolo iniciático de origen sufi, donde las criaturas entran ciegas pero salen viendo. Al atravesar el jardín, el espectador se ha purificado y lo visible se ha transfigurado, al igual que el agua se ha hecho visible al bailar. Todo este proceso es metáfora de la circularidad depuradora de los mascarones -las caras de piedra que aparecen recurrentemente en el metraje-, de las cuales sale el agua una vez que ha recorrido todo su camino por los canales, bien para ser alimento de las criaturas vivas o bien para transformarse en nube o velo. Este velo será de gran ayuda para alcanzar la visión máxima de lo invisible, al igual que para los sufíes hay que alcanzar la nube blanca de la invisibilidad para ver la verdad (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 261).

En el Islam, la puerta se considera símbolo de obediencia y de arrepentimiento (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 352), y es aquí donde el espectador se acerca a su ascensión, que se llevará a cabo en el siguiente elemental, según su concepción original. En *Ondas de fluencia*, Val del Omar explicó la entrada a la purificación del jardín a través del agua:

Hay que saber colgar nuestro viejo cuerpo de un clavo.
Las puertas de la percepción se limpian si renunciamos.
Arte de agua por los hijos de la sed.
Encaje seco y solo los surtidores y los estanques.
Los techos exclamando ondas de alabanza.
Solo el jardín recibe luz, geometría de noches y días

⁴⁴ En la inscripción de la puerta se lee: “El *halal* –lo permitido por el Islam/Dios– es tu puerta, pasa por ella”.

soles, color, savia fluyente
sin puertas, todos brazos verdes
(Val del Omar, 1992: 44-46).

Val del Omar, igual que en las grabaciones que llevó a cabo en las Misiones Pedagógicas, retrata el paisaje humano de Granada, plasmando su dimensión antropológica, integrada por los habitantes de estas cuevas que forman parte de la naturaleza que rodea la ciudad andaluza, al igual que las fuentes, el agua, la Alhambra o la sierra. Comienza *Aguaespejo granadino* con imágenes de los gitanos del Sacromonte, que, al abrir la mañana, van en busca del agua; se les ve bailar, caminar, moverse, mirar a la cámara, siendo plasmados como esencia del alma granadina junto con el agua, alrededor de la cual giran sus vidas. Las cuevas donde estos habitan fueron el escenario mencionado por Lorca ya en su *Poema del Cante Jondo* (1931), convertidas en símbolo de lo Esencial. En el año 1400, las tribus gitanas salieron de la India perseguidas por los cien mil jinetes del Gran Tamerlón; poco a poco, estos van apareciendo en diversos pueblos de Europa y entran en España con los ejércitos sarracenos que, desde Arabia y Egipto, desembarcaban periódicamente en nuestro país. De esta manera, unen los viejos elementos nativos con los suyos, creando el cante jondo. Así es como Lorca llega al gitano: a través del cante. Para el poeta, el gitano es lo más elevado, profundo y aristocrático de España, «el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal» (García Lorca, 1969: 50-51). Idea de vital importancia en el nivel sonoro de este elemental.

Aguaespejo granadino fue, en primer lugar, titulada *La gran siguidiya: un corto ensayo audiovisual de plástica lírica*, haciendo alusión a esta primitiva canción de la que tanto habló Lorca (Gubern, 2004: 47). El poeta granadino dice de Granada que «está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y retenida por paredes y rocas [...] Granada no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Está recogida, apta para el ritmo y eco, médula de la música» (Fogo Vila, 2012: 23). La música en el mundo sufi-andalusí es otro de los elementos que forman parte de la experiencia mística con la que los viajeros de la senda buscan el éxtasis religioso. En la música árabe es fundamental la relación de los sonidos y las escalas con las fuerzas cósmicas; estas escalas denotan su afinidad con las cualidades del cuerpo y del alma. Sobre la influencia directa de la música en el carácter humano y la psique del receptor, dice Ibn Báya (1070-1138) en su

Risalat al alhan (Epístola sobre las melodías) que la música es capaz de influir en el temperamento humano gracias a la sincronía o concordancia que supuestamente existe entre los distintos caracteres temperamentales: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico, y los sonidos de cada una de las cuerdas del laúd (Shamsuddín Elía, 2017: 460). Además, cuando el hombre escucha las notas de una melodía, coge un instrumento, las interpreta acompañándose de la poesía, y hace el esfuerzo de entenderlas, la música llega a lo más profundo del ser y lo purifica. Si se produce una afinidad y concordancia de caracteres, el alma siente un anhelo y actúa y expande su incorporeidad espiritual cuando se regocija, de ahí que fluya la afabilidad de su materia incorpórea (*ibíd.*: 462). Todo ello se ve reflejado en los palos flamencos que predominan en la película, así como en las canciones populares andaluzas⁴⁵, como el fandanguillo *Vente conmigo a vivir*⁴⁶, un zorongo⁴⁷ del poema de Lorca del mismo nombre,⁴⁸ y *El*

⁴⁵ Interpretadas por las voces de Pepe Albaicín, Juan Gómez Leal y Señorita Chon y la guitarra de Julián Goya.

⁴⁶ «Vente conmigo a vivir», con la colaboración especial de Paco de Lucía, Ramón de Algeciras y Niño de Barbate (Antonio Castillo Melero):

Vente conmigo a vivir
mare mia de las angustias
 vente conmigo a vivir
 y mientras los albañiles
 me arreglan el camarín
 Solo al *orime* nombrar
 el cielo y la tierra tiemblan
 solo al *orime* nombrar
 que repique las campanas
 muera quien el mal pago da

⁴⁷ El *zorongo* es un canto y baile popular propio de la música andaluza. Se caracteriza por su métrica ternaria. El zorongo más conocido es el que La Argentinita y Federico García Lorca grabaron al canto y al piano respectivamente en 1931. Sin ser estrictamente un palo flamenco, su estilo andaluz permite que se *aflamenque* con facilidad.

http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_zorongo.html

⁴⁸ «Vente conmigo a vivir»:

Las manos de mi cariño
 te están bordando una capa
 con agremán de alhelies
 y con esclavina de agua.
 Cuando fuiste novio mío,
 por la primavera blanca,
 los cascos de tu caballo
 cuatro sollozos de plata.
 La luna es un pozo chico,
 las flores no valen nada,
 lo que valen son tus brazos
 cuando de noche me abrazan,
 lo que valen son tus brazos
 cuando de noche me abrazan.

(Ehrlich Martínez García, 2010: 20)

amor brujo (1915-1925) de Manuel de Falla, concretamente las partes llamadas *Sortilegio*, *Danza del fin del día* y *Campanas del amanecer*.

El *Poema del Cante Jondo* de Lorca está estructurado sobre los esquemas centrales del cante jondo andaluz, del flamenco más genuino y de un profundo sentimiento que sale de lo hondo («jondo»): *Siguiriya*, *soleá*, *saeta* y *petenera*. El propio poeta comenta en la Conferencia del 9 de febrero de 1922 en Granada: «Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la seguidilla gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinets, carcelares y soleares» (García Lorca: 2013). En este mismo discurso, hace notar que la *caña* y la *playera*, tipos de composición musical ya casi desaparecidos, conservan su filiación árabe y morisca. El flamenco será para el poeta consecuencia de este canto primitivo, este cante jondo, que tiene su origen en la India. Lo describirá como un balbuceo, al igual que suena el agua, tan importante en el cortometraje que nos ocupa, pues para Lorca este cante es «una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos» (Herrero Salgado, 1990: 9-11).

El flamenco es un canto que se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a músicas naturales del bosque y la fuente. Por eso Val del Omar monta la banda sonora de la cinta con el canto del agua que se acompaña de este cante, porque ambos son elementos primitivos. El cante jondo «lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales», poseyendo una música propia y semejante, y siendo símbolo de Granada y de Al-Ándalus. En esa banda sonora existe también un silencio que no se corresponde con la imagen. El gitanillo baila, pero nosotros no oímos la música. Es un silencio mitificado que, junto con lo que vemos, adquiere las cualidades que Lorca describió en «El silencio»:

Es un silencio ondulado,
un silencio, donde resbalan valles y ecos
y que se inclina las frentes
hacia el suelo.

(García Lorca, 1998: 149)

También Raimon Panikkar destaca la importancia del silencio en la mística en su artículo *El origen*:

El silencio, este es una experiencia de la nada, de la fuente que está antes del surgimiento de las leyes. Solo la palabra que sale del silencio es palabra verdaderamente capaz de comunicar algo [...] el silencio que hay en cada palabra.

(Ed. Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 146-148)

Y añade: «El silencio emerge en el momento preciso en que nos situamos en el origen mismo del Ser, el origen del Ser no es el Ser, sino la fuente del Ser» (ed. Carrara Pavan, 2015, vol. 2: 42). Se trata de «un silencio, una sabiduría que impide a la tentación invadir la visión de la Luz de lo Sublime» (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 5: 336), que atraviesa toda Granada y que Val del Omar capta para el espectador.

4. LA VÍA ILUMINATIVA

Val del Omar buscaba ver más allá de lo inmediato, lo que implicaba enfrentarse a la máquina y a la realidad con una actitud mística (Val del Omar, 2010: 269). Para ello, como escribió en el programa de mano de *Fuego en Castilla*, el cine sería el gran instrumento revelador que mostraría la “mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos” (*ibid.*: 235). Esta idea será punto de partida de este segundo elemental, en el que el cineasta hará uso de dos nuevas ideas y técnicas audiovisuales: por un lado, se basa en la idea del *Kino-Pravda* del director soviético Dziga Vertov; por otro, trabaja en el *desbordamiento apanorámico* de la imagen, una nueva forma con la que acabar con los marcos de la pantalla cinematográfica.

4.1. El ojo colectivo atemporal

A mediados de la década de 1950, Val del Omar desarrolló su teoría del cine como *ojo colectivo*. El *cinemista* considera este medio como un método de registro automático de la realidad, que implica contacto físico con el mundo exterior⁴⁹ y que, a su vez, proyecta lo registrado por ese ojo-cámara⁵⁰ en una situación especial, ya que el espectador, en la sala de proyección, está privado de libertad espacial y temporal. Esto obligaría a la audiencia a asomarse a la retina de ese otro hombre —el director o sujeto que ha registrado dichas imágenes con la cámara— y a acompasar su corazón al ritmo ajeno, es decir, al ritmo que le marca el enunciador del mensaje audiovisual del que es receptor. Esta nueva forma de situación comunicativa es la base de su sistema místico. Val del Omar concibe también el acto de asistir a una proyección como si se tratase de una congregación de espectadores cuyas experiencias individuales se convierten en una, total y colectiva, gracias al mensaje y los elementos comunicativos de los que hace uso el director, pues:

⁴⁹ Más tarde veremos cómo el sentido de la vista se convirtió, para él, en un sentido táctil a distancia.

⁵⁰ Basado en la teoría de Vertov y el grupo *Kinoki* —*cine ojo* en ruso—. Se pretendía conseguir una objetividad total e integral en la captación de las imágenes, llegando a rechazar el guion, decorados e incluso actores profesionales, para crear una realidad total en el montaje a partir de los fragmentos grabados (Hicks: 2007: 52).

El hombre es mirada-ojo-contacto
sonido de su corazón
cuando los ojos están en la pantalla, allí suena su corazón.
(Val del Omar, 19—k:11)

La tendencia más profunda del hombre para Val del Omar era, en esta congregación, recuperar la unidad primigenia con los demás; misión que solo se podría llevar a cabo a través del cine, ya que en este los espectadores se unen para asomarse juntos a la retina de la pantalla y palpar colectivamente el mundo exterior⁵¹. El objetivo principal de esta experiencia audiovisual que prepara el *cinemista* es de tipo conmovedor, pues lo esencial es el no sentirse aislado y el fundirse en la misma luz. Dado el carácter atemporal que nos ofrece el ojo-cámara, al proyectar imágenes de otro tiempo en una pantalla en nuestro tiempo actual, la película y sus elementos externos proporcionan un carácter temporal típico de la mística secular, ya que es un medio de salirse del flujo temporal y contemplar las cosas desde fuera, al retener movimientos realizados con el tiempo y emitidos en otro tiempo diferente. En *Raíces religiosas de una técnica cinematográfica*⁵², el *cinemista* comenta: «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 y montar sobre el tiempo» (Val del Omar, 1958). El cine ha de sacar al sujeto de la vida cotidiana y proporcionarle una nueva mirada sobre el mundo, sobre el tiempo, sobre lo cotidiano y mundano, para así poder palpar el misterio que está detrás de toda existencia. Esto es lo que Val del Omar va a intentar que pase en el cuerpo y alma de aquellos que visualicen *Fuego en Castilla*.

Esto es un nuevo lenguaje místico que cumple con la definición dada por Raimon Panikkar en *Sobre el lenguaje místico*: «el místico es consciente de que la realidad desborda la esfera del lenguaje racional» (en Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 217). En este escrito, además, afirma que hay una afinidad entre la mística y el lenguaje artístico- poético, ya que ambos son simbólicos, aunque el lenguaje místico no solo se refiere a la realidad subjetiva sino que aspira a la objetividad que lo acompaña. En *Polisema de mística* (*ibid.*: 365), Panikkar nos lo presenta como aquel lenguaje «que recurre a las metáforas sensibles: el toque, la vista, la luz, el sonido que apunta a una vivencia corporal prima a una experiencia intelectual», aunque no podamos separarlas.

⁵¹ Más adelante se analiza la importancia que tiene el espectador como sujeto y objeto místico en *Fuego en Castilla*.

Añade que solamente quien esté abierto a una experiencia mística puede entender otro lenguaje místico (*ibid.*: 366).

4.2. Desbordamiento *apanorámico* de la imagen

En la década de los 50, Val del Omar trabajó en diferentes patentes como el *Faratacto*, un sistema de transmisión de sensaciones vibrátiles en las butacas y técnicas olfativas. Pero sin duda, su invención más importante, esencial para su siguiente elemental, fue el *Desbordamiento apanorámico de la imagen*:

El lenguaje de la verdad estaba en el movimiento inconsciente. Observé que hasta los mismos animales nos miraban a los ojos para descubrir nuestras intenciones. Y fue el movimiento inconsciente de los ojos el que me hizo comprender el verdadero lenguaje y campo del cinema. [...] El cine ha de ofrecer sensaciones, emociones y sentimientos preferentemente posibles bajo un complejo de recursos técnicos.

(Val del Omar, 2010: 135-140)

Para lograr estas sensaciones sinestésicas, propone: mayor oscuridad e iluminación pulsatoria, presencia de un perfume inductor, sabor para cada cinta en forma de aperitivo, visión táctil, sonido *diafónico* y desbordamiento apanorámico de la imagen -ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 6-**. Esta invención fue presentada en el IX Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica en Turín, que tuvo lugar entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1957, aunque se había usado con anterioridad en la proyección berlinesa de *Aguaespejo granadino* (Gubern, 2004: 63). Hay que tener en cuenta que, en los años 50, ya estaban comercializados dos tipos nuevos de pantallas, cinerama y cinemascope, para competir con la televisión. El primero, el cinerama, consiste en filmar con tres cámaras sincronizadas y proyectadas por medio de tres proyectores de 35mm trabajando en sincronía, y da como resultado una imagen panorámica sobre una gran pantalla curvada. El sonido es estereofónico de siete pistas y su mayor dificultad era la ocultación de las dos líneas donde se unían los paneles. El segundo caso, el cinemacospe, era un sistema de rodaje caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 mm, para luego descomprimirlas durante la proyección; para ello, se usaban lentes anamórficas en las cámaras y los proyectores. También podríamos añadir el sistema audioscope, ideado por la Metro Goldwyn Mayer en 1936, que consistía en unas gafas con un cristal rojo y otro verde en cada ojo, o el

stereokino ruso—ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 7**—creado por Semyon Ivanov en 1938.

Mientras que las investigaciones ópticas de estos años intentaban crear una sensación de profundidad con gafas 3D basadas en colores o diferentes imágenes para cada ojo, o utilizaban el *stereokino* ruso basado en la proyección con rastros, Val del Omar propone estimular la visión periférica de los espectadores, es decir, el área de visión *extraforeal*, mediante formas no figurativas y siluetas envolventes, proyectadas en suelo, paredes y techo, como podemos apreciar en la ya mencionada imagen del **Anexo 3. Imágenes y figuras 6**. Val del Omar comenta que el cine alumbra y deslumbra, y que puede ser falso, como el hollywoodiense que llena la pantalla de movimientos planos, o verdadero, místico, cuya pantalla es la retina colectiva de un gran autómatas. Para el director granadino, la máquina del cine solo debía ser usada por el auténtico poeta humano que, movido por un arrebatador amor al prójimo, quiere conducir al hombre a vislumbrar el infinito. La pantalla *apanorámica* (Val del Omar, 2010: 135-140) es el largo antifaz con el que se cubre esa retina gigante del autómatas del cine, presentando claramente la representación fórea. La imagen creará una sensación en el espectador que le hará ascender hasta Dios:

En ese fuego en profundidad. En ese doble movimiento de alejamiento de lo que nos rodea y de acercamiento hasta la confusión de lo que se nos adentra (enajenación y ensimismamiento).
Donde un latido, un temblor, una dialéctica...
Pálpito de desvivirse, que puede tener una técnica propia en la doble imagen apanorámica en cinematografía o ciertos efectos posibles en la televisión creados por sobreimpresiones lumínicas y cromáticas en desplazamiento.
Hemos entrado en un Tiempo sin reloj. Un tiempo que no transcurre, que está colgado, donde no tenemos pies ni suelo, donde todo se está, constantemente, deshaciendo y haciendo.
El ciclotactil amalgama las formas. Todo está en todo. Todo entramado fundido desleído en el médium trama del universo.
Los ojos ya no ven las cosas concretas con perfiles y reflexión de superficies. Las sienten ya fundidas hacia la Unidad.
La imagen ha acumulado espacios y tiempos diferentes y transparentes que palpitan. El Duende de la temperatura del fuego del rojo se intuye, se siente, se desplaza sin perfil, sin

mapa ni geometría dulce. Esta es la sangre del observador, y sintoniza y resuena cuando en el medio se le pre-siente. El espíritu infunde un hálito y anima. La conciencia de que somos transistores. La prisa del demonio y la serenidad de la Unidad. Aquí ya no cuenta el tiempo, porque todo está unido, anillado, en la esfera (Val del Omar, 19—k: 13)

4.3. *Oración del cinematurgo*

En 1957, Val del Omar escribió *Oración del cinematurgo* (Val del Omar, 2010), cinta en la que, por primera vez, se presenta a sí mismo ante Dios y le ofrece su misión como *cinemista*, que consiste en traer su reino de amor a nuestra realidad. Val del Omar se siente el elegido por Dios para llevar a cabo esta misión en la tierra, porque ha sentido su energía y su mensaje en una experiencia mística⁵³: «Yo sé que el desnivel constituye la fuente de las energías. Que la fricción es inevitable. Que la vida es lucha. Que vivimos a costa de otras vidas. Pero sé, que tú me mandas amor graciosamente y establecer una nueva justicia sin balanzas. Sé que tú me mandas perseverar en la locura de desvivirme. DIOS MÍO» (*ibid.*: 275). Este desnivel al que hace alusión es la creación, el génesis, pues así lo describió en [*Que estoy soñando y que quiero hacer el bien...*] de 1952:

[...] el Gran Poder dio una plataforma vital donde sustentarse al separar la luz de las tinieblas, al separar el agua de la tierra. El desnivel acuna al hombre. El desnivel es la razón del latido. La base de toda vida palpable. Fuente de las energías. Es puente que la Providencia nos ha puesto para pasar del no ser al Ser. El desnivel es imagen motriz que nos incita a la acción. El lugar de la liberación, del propicio retorno a la serenidad primitiva.

(*Ibid.*: 273-274)

Al igual que Cristo, Val del Omar se ofrece como salvador de la humanidad, pues, como Él, pretende, a través de su sacrificio y muerte, dotar de amor a todos los seres humanos:

Yo te ofrezco mi muerte cancerosa a cambio de sembrar en los que me rodean la esperanza de que puedan andar desnudos por los caminos reales. Sé que reencuentran intransitables. Y que los hombres, estimulados por serpientes a comer de frutos innecesarios, entran en el vértigo de avaricias. Que arrastran pecados originales que nos estimulan a la perversión y al regreso a los microorganismos.

(*Ibid.*: 275)

⁵³ Puede que en la experiencia mística de Las Alpujarras o en alguna otra posterior, a la que, sin embargo, no hace referencia concreta en ningún escrito.

Hay una petición final en la que el granadino pide la purificación del alma por el fuego y el ascenso a los cielos hacia el mismo Dios; algo que solo puede realizarse con la ayuda de la divinidad: “DIOS MÍO. Bautízanos con tu FUEGO. Ordénanos el OCIO. Convierte al TIEMPO en TENSIÓN hacia tu UNIDAD. Danos una gravedad superior, una lógica expansiva. Muéstranos la cuna de tu serenidad (*ibíd.*: 275). Este texto está basado en el *Padrenuestro* del Evangelio de San Mateo (6: 9-13), cuya estructura consta de una invocación a Dios como nuestro Padre creador, siete peticiones y una doxología final; y lo transforma en una oración con una invocación inicial a la divinidad y ocho peticiones, de las cuales siete son globales y una es personal. Comienza con esta última en la que se declara como enviado de Dios, de su Mesías: «Yo quiero traer tu reino de amor»; esa es su misión: acercar lo humano a lo divino, hacer que el espectador sea capaz de sentir el todo, la Unidad y transformarse. Para ello, Dios ha de bautizarnos con fuego, es decir, purificarnos; ordenarnos el ocio, que, en este caso, viene representado por el cine, y darnos *una gravedad superior* para que podamos ir hacia Él. Esto es exactamente lo que Val del Omar hizo en *Fuego en Castilla*: utilizar este elemento primario para elevar a la audiencia a un plano divino, a los cielos.

El texto termina con las palabras «VENGA A NOS EL TU REINO» de clara referencia a los *Evangelios* de Mateo (6: 5-15) y de Lucas (11: 2-2), en los que se presenta a Jesús enseñando a orar a sus discípulos. Al igual que el Hijo de Dios, Val del Omar, a través de sus películas, enseña al espectador cómo llegar a lo divino, cómo obrar de la manera correcta para poder alcanzar esa dicha. En este caso, el *cinemista* ora, pero lo que pide a Dios es un lenguaje con el que poder impulsar al espectador hacia ÉL. Se trata de un lenguaje especial,⁵⁴ originado en lo audiovisual y sensorial, con el que él se comunica con el espectador, basado en las enseñanzas del *saber ver* de Bartolomé Cossío. Solo la persona cercana a Dios sabe cómo dirigirse a Él, y en este caso es el *cinemista* quien pide, de nuevo, la venida del reino de Dios con esta petición final. Una venida que dista bastante de la concebida en la Biblia, puesto que ahora el creyente subirá al reino de los cielos para sentir la Unidad en vez de esperar que baje un nuevo Mesías.

⁵⁴ Ya mencionado en *Sentimiento de la pedagogía kinestésica* (Val del Omar, 2010: 40) y *Manifiesto de La Asociación Creyentes del Cinema* (*ibíd.*: 51). El director propone una lengua que hable al instinto en su propio lenguaje (*ibíd.*: 59) y a la que en ocasiones se refiere como las *paraulas*; una lengua viva que, como apunta Javier Ortiz Echagüe (*ibíd.*: 83), sería una nueva lengua unificadora y revitalizante.

4.4. *Fuego en Castilla* (1960)

Este filme está considerado por algunos críticos como la respuesta de su director a *La Cartuja* de Lorca, en cuya segunda parte, «Clausura», el poeta granadino reniega de las esculturas policromadas del Museo de Escultura de Valladolid. Lorca dice que los santos allí expuestos carecen de emoción; es más, se sorprende del entusiasmo que los críticos muestran ante ellas, y afirma que lo único interesante para él es el interior de las cosas, su alma, alma que cuando sea contemplada ha de fundirse con su espectador. Val del Omar intenta que esta fusión se lleve a cabo a través de los efectos de luz empleados en la cinta (González Manrique, 2010: 189-191). También en homenaje a Federico García Lorca se incluye una acotación suya en los títulos introductorios de la película —ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 8**—, en la que dice: «en España todas las primaveras llega la muerte y levanta las cortinas⁵⁵», aunque este elemental tenga una influencia más religioso-cristiana que el anterior.

Según afirmó el propio Val del Omar en la introducción de *Fuego en Castilla* (Val del Omar, 2010: 243), este segundo elemental era un complemento ascético castellano al filme *mecamístico* anterior⁵⁶. La fricción de ambos haría *aletear* el misterio, sin olvidar que, en estos años, en su primera concepción había un tercer movimiento que luego cambió; dicho movimiento consistía en un retorno del sueño ascético hacia lo sensual y lo terrenal en un lento desvivirse. En *Aguaespejo granadino*, el protagonista es el agua, su tiempo era exterior y pretendía ser un primer movimiento en el que se nos mostraban las ciegas criaturas «que se apoyan en el suelo enjauladas y caídas y las oscuras tensiones hacia la entraña de este planeta frío que nos ordena en lógica catastrófica» (*ibid.*: 244). En el segundo, marcado por el protagonismo del fuego y el tiempo interior —recordemos los versos de *Tientos de erótica celeste*, en los que decía «Hemos entrado en un Tiempo sin reloj» al referirse a los efectos sobre el público del efecto creado por el *desbodamiento apanoramico de la imagen*—, subiríamos por la vida ardiendo, en una procesión de muerte que tiene lugar en una semana de pasión que avanza hasta el nudo de Castilla y que «penetra en el recinto de San Gregorio». Allí,

⁵⁵ Realmente las palabras de Lorca fueron: «En todos los países, la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan... Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo» (García Lorca, 1933: 6).

⁵⁶ Continúo respetando el orden original de los tres elementales, en el que primero iría *Aguaespejo granadino* seguido de *Fuego en Castilla*.

Juan de Juni enseñará la angustia existencial europea y Berruguete la reacción castellana del páramo del espanto, donde el hombre se liberará de su peso ardiendo como llama que se suma a la «gran orquestación unificadora del retablo hecho hoguera» (*ibid.*:236).

El fuego para los sufíes surge de la contemplación que enciende la chispa haciendo arder lo que se esconde en nuestro interior; haciendo visible lo que era invisible antes de empezar a recorrer el camino de la senda (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 6: 85). El *cinemista*, pues, se transforma en el *moq* o sacerdote del fuego sagrado (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 2: 235), un enamorado de Dios, en cuyo pecho se alzan las llamas del fuego de Su amor, mostrándole su templo en el que siempre arde Su fuego. En el *collage Adelantado del tiempo libre en Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 322), compuesto de recortes de prensa y fotografías de llamas-, el director incluye una página de *Poesías completas* de San Juan de la Cruz en la edición de Pedro Salinas. No solo San Juan es esencial en este documental sino también Santa Teresa, pues además de inspirar su concepto de Unidad es el motivo central de muchas de sus composiciones, como el collage *Doctora*, incluido en *Desbordamiento de Val del Omar* (*ibid.*), compuesto de fragmentos de *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y recortes de prensa.

En el programa de este elemental, Val del Omar escribió: “¡Viva Yuri Gagarin y viva Alan Shephard, que acortan las etapas de nuestra pasión (Val del Omar, 2010: 235). Y en su *Manifiesto de Mecamística* (1959) definió la Unidad como *El SER de las Galaxias*, pues «nos encontramos incorporados a un juego mecánico invisible espacio-temporal complejo biológico, caminando hacia la Unidad centrífuga» que es ese ser (Val del Omar, 2010: 279). *Fuego en Castilla* se estrenó en 1957, durante los años de la carrera espacial, y Val del Omar estaba muy interesado en ella. Gagarin fue el primer astronauta soviético y Shephard el primero estadounidense. Según Ortiz-Echagüe (*ibid.*: 235), en ambos astronautas, el *cinemista* vio el logro del estado de ingravidez que quería conseguir con el cine, ya que consideraba la gravedad y su superación como símbolo de todas las ataduras de la existencia. Si ya antes había mirado al cielo y había intentado elevar al espectador hacia él, en esta ocasión convertiría la ascensión, como liberación y camino hacia Dios, en misión esencial de su arte. La misión consistiría en enseñar a mirar de frente a Dios a través de lo elemental. La cinta situaba a la audiencia en una Castilla blanquinegra y silente, que «se desgarran entre el realismo infrarrojo de los

moleculares y la mística ultravioleta de la ingravidez y que sigue un mono-ritmo jondo elemental de España» (*ibid.*: 235).

Según Val del Omar: «Hay que unificar la constante atracción por el Misterio y nuestra situación y tendencia hacia la Unidad valiéndonos de la aséptica exactitud instrumental de lo automático progresivo» (*ibid.*: 236), ya que para él el cine es el instrumento revelador de esta mecánica invisible en la que nos encontramos, una teofonía a través del efecto de las luces de Dios, que manifestarán lo que como criaturas ciegas no somos capaces de ver. Y continúa reflexionando: «si el hombre avanza en el espacio, saludable será para él iluminarse con luces temporales para reposar en lo incorruptible. Y ¿qué luz hay más temporal que el cinema?» (*ibid.*). Para lograr la ascensión, llegar a la Unidad y alcanzar el éxtasis, el mecámistico hizo uso de la mística ascética de artistas plásticos como Berruguete, Juan de Juni y El Greco, y de las teorías de los místicos españoles Santa Teresa y San Juan, a la vez que sugestionó al espectador con elementos extradiagéticos como animales y experimentos olfativos, sonoros, táctiles y visuales.

4.4.1. Nivel técnico: *la tactilvisión*

Si en *Aguaespejo granadino* Val del Omar había experimentado con el sonido *diafónico*, en *Fuego en Castilla* quiso llevar al espectador hacia el éxtasis con su nueva técnica, la *tactilvisión*. Con esta, al igual que hicieron Santa Teresa y San Juan de la Cruz con sus experiencias y escritos, quiso defender la máxima bíblica del Éxodo: «No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo, 20, 4):. El *cinemista* sabía que a Dios no se le puede ver, pero sí palpar:

Intuí a un Dios callado, Tiempo eterno transparente, sin materia ni figura,
sin color ni sabor ni confín.
De tan próximo impalpable.
De tan absoluto invisible.
Y eran mis ojos quienes habían impedido verle la cara.
Solo al cruzar por los años palpé su existencia.

(Val del Omar, 2010: 289)

Además afirmó que: «Sólo cerrándose a los sentidos se le descubre en nuestro latir. / Sólo desde nuestra mortalidad se le intuye y adivina» [Pronto hará medio siglo...] (*ibid.*: 291-290). La luz, *nur*, es uno de los nombres de Dios (Nurbakhsh, 2003-2010,

vol. 8: 96); esta nos revela las cosas ocultas, como por ejemplo las ciencias religiosas y las afluencias divinas. Con este nuevo invento, el granadino quiso desvelar el misterio de lo que no podemos alcanzar a ver. La *tactilvisión* –ver ejemplos de *Fuego en Castilla* en **Anexo 3. Imágenes y figuras 9-** es un sistema de iluminación orientado a ensanchar nuestra capacidad de visión. Él mismo explicaba que los niños tocan instintivamente los objetos, que palpamos a través de dos órganos: la piel y la retina por nuestro instinto de posesión (Val del Omar, 2010: 113) —en el apartado dedicado a las Misiones Pedagógicas ya se comentó cómo en las exposiciones de arte las mujeres querían tocar aquello que observaban en el bajorrelieve—; y añade: «Sin ojos no vemos, sin luz no vemos, ojos y luz se complementan. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica. El relieve se buscó por la óptica y no por la lumínica» (*ibíd.*: 115). La visión tenía que ser táctil, porque así podríamos también descubrir la temperatura y la sustancia del objeto: «El tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina» (*ibíd.*). En *La cultura siempre entra...* defiende cómo el conocimiento y la cultura se asimilan mejor a través del tacto, un instinto primario como el que lleva a acercar la mano al fuego para sentirlo, y del que el ser aprende que este quema y no ha de repetir dicha acción. Al quemarse, el dedo del infante queda arcado, e incluso su huella dactilar, símbolo de su experiencia vital, se altera.

En *La percepción táctil*, Val del Omar afirmó que nuestro *stero-biológico* instinto de posesión del mundo programa nuestra percepción sensorial, pues deseamos el más directo conocimiento y necesitamos «acercar los dedos a la llaga» para hacernos con la realidad, como hacen los niños en sus primeros contactos con ella (Val del Omar, 19--h). En este escrito (*ibíd.*), resalta que McLuhan⁵⁷ defiende que la naturaleza de la televisión no es visual sino *táctil*, y recuerda el fenómeno de afrentación definido por Anojin⁵⁸ en 1934 como especie de contrarreacción que da la señal al cerebro acerca de los resultados de las acciones del organismo sobre el medio externo; contrarreacción traducida por el *cinemista* como el acto de «compulsar y crear una poliproyección mental: una enfurecida conciencia táctil condicionante de la intencionalidad en las

⁵⁷ Autor del término *aldeia global* (McLuhan, 1995), que le sirvió para describir la interconexión humana a escala global, generada por los medios electrónicos de comunicación. Sin lugar a duda, nos remite a la idea inicial del Grafoma (Val del Omar: 1948-1954).

⁵⁸ Se refiere a Pyotr Anokhin, científico ruso responsable de la teoría de los sistemas funcionales.

salidas de nuestro vital instinto» (*ibid.*). La luz serviría para palpar, y el tacto para poseer por arco reflejo si la luz acierta a tocar todos los objetos que ilumina. Así, nuestro doble sistema óptico permitiría una psico-vibración *tactil*. Esto es lo que ocurre en el cine, en el que la vibración posible de nuestros ojos está anulada ante una pantalla donde se proyecta una imagen tomada por un solo ojo: la cámara.

La *tactilvisión* trataba de liberar al espectador de las estimulaciones co-activas que el espectador hollywoodiense impone a su aparato sensorial-intelectual (Gubern, 2004: 62). Al igual que la diafonía se basa en dos movimientos, el de sístole y el de diástole, pero en este caso aplicados a la visión, en *Palpicolor* el cineasta explicó que existen dos tipos de iluminaciones con los que se forma un ciclo de latido, *una unidad de palpito*: la primera es una iluminación impresionista, subjetiva, mental acromática que presiona de manera estéreo-biológica en intensidad; la segunda, de carácter expresionista, y de la misma estructura y temperatura que la materia palpada, se modula por la frecuencia cromática de esa materia (Val del Omar, 1963a). Combinando ambas, se crea el latido, visible gracias a la *tactilvisión*, y se pega fuego al hombre, se le purifica. Con esta técnica, las luces que inciden en una escena se convierten en *pinces* *palpitantes* para expresar la *sensibilización reactiva* y entregarnos así una perspectiva cúbica temporal.

De esta forma, el desvelamiento divino se produce sensorial y espiritualmente. El mecamístico o *moq* hace uso de las técnicas sinestésicas de la *tactilvisión*, la diafonía y el desbordamiento para ayudar a alcanzar el nivel espiritual. Esta ascensión se llevará a cabo a través de los distintos tipos de luz, según mantiene el cineasta granadino (Val del Omar: 19--g) y defienden las creencias sufíes (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 4: 189). Val del Omar clasificó las distintas clases de luces o de iluminación táctil en:

1. Luz de entendimiento, cuyo centro virtual luminoso coincide con nuestro centro óptico, siendo el ojo que mira el que da luz. El pensador es el que ilumina con su pensamiento o da luz a las cosas que aparecen en la noche. Además, aquí, la luz del gnóstico ya está tocada por Dios y resplandece ante todos junto con los destellos divinos con que nos guía la Unidad a través de la senda.
2. La luz de estancia o de situación, que es plana, rasante, reflejada, física, fija o movable, palpitante y con temperatura. Es, asimismo, objetiva.

3. La luz propia, la que es emanada de las cosas en sí y que manifiesta un palpitar, un calor, la vida y la materia vibrante. Es una luz que tiene efectos de combustión propia, no es reflejada y enciende en la materia ciega unos destellos de los pasos iniciales de la senda, la luz presente en todas las cosas.
4. La luz del encuentro, que se produce por la presencia de factores que simpatizan o se rechazan entre ellos, que se inflaman o enfrían, se deshacen o integran, es decir, la luz de la ciencia verdadera.
5. La luz de progreso, una línea histórica formada por las pequeñas aportaciones de cada etapa y que unifica toda la obra.

Las luces de estancia *tactil* y sustancia (Val del Omar, 19--i) han de formar un todo, han de armonizarse en la unidad; entre ellas está la luz *tactil*, luz con la que se pretende apresar las figuras por los ojos para poseerlas con nuestro entendimiento, para que conviertan lo invisible en visible, para hacernos ver y que dejemos de ser criaturas ciegas. Es la que Masrah-al-Arwah denomina «desvelamiento de la luz de la visión de Dios que engendra la percepción de lo oculto» (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 7: 259). Es la luz única, compuesta de esencia, de faz y de sí misma que una vez alcanzada por el sujeto místico descubre la esencia del Ser (2003-2010, vol. 2: 269). Es un latido de dos polos: el yo espectador y la cosa.

4.4.2. Nivel intertextual y significativo

a. *El retablo de Maese Pedro*

En 1905, varios escritores, entre ellos Juan Valera, Unamuno y Ortega y Gasset, y científicos como Ramón y Cajal, celebraron el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, para lo cual escribieron diversos artículos sobre la obra y sobre su autor (Pascual, 2014: 143-158). Todos ellos ven al hidalgo como el símbolo y espejo español, y se acercan a las páginas de la novela cervantina tratando de hallar en ellas el secreto del destino de España y de sus individuos. Ortega dará a las aventuras del personaje cervantino un valor únicamente subjetivo, al igual que Val del Omar intenta crear un cine que vaya más allá de lo objetivo y lo subjetivo, basándose en los capítulos XXV y XXVI del *Quijote* para realizar un segmento de *Fuego en Castilla*.

Para Unamuno, el *Quijote*, junto a *Las moradas* de Santa Teresa y *La vida es sueño* de Calderón⁵⁹, encerraba toda la filosofía española, siendo el quijotismo del personaje cervantino el medio más eficaz para regenerar y evaluar la decaída España de principios del siglo XX. Un país en situación similar a la que le tocó vivir a Val del Omar en pleno período de posguerra y de régimen dictatorial. Unamuno se enfrentó a la locura de Don Quijote en *Vida de Don Quijote y Sancho*, obra en la que con fe anhelada e incoherente intentaría encender un ideal en el apagado vivir español a través de su personaje principal.

Para el citado segmento de *Fuego en Castilla*, Val del Omar escoge el célebre episodio del Retablo de Maese Pedro, contenido en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *Las aventuras del hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1615). Si bien no está claramente sugerido por las imágenes, tenemos que decir que parte de la banda sonora de la cinta se corresponde con la composición que creó Manuel de Falla para este episodio de la obra, y que consta de ocho fragmentos en un acto con tres cantantes y unas marionetas⁶⁰. Es la historia de Melisendra, esposa de Gaiferos, a quien tenía cautiva el rey moro Marsilio, cuyo marido la libera y a la que persiguen los moros. Esto es lo que ve Don Quijote como espectador del retablo, pero el hidalgo se mete tanto en la historia que no es capaz de diferenciar la realidad de la ficción y termina atacando a las marionetas bajo la mirada atónita del público. Nosotros somos, igualmente, los espectadores del cortometraje-retablo, no de marionetas sino de esculturas, que Val del Omar hace creer vivas, por medio de trucos de montaje, la falta de límites de la pantalla y otros efectos audiovisuales, como el movimiento de la mano de una de las figuras, la pulsación lumínica y el *stop-motion*. Al igual que le ocurrió al famoso hidalgo, el cineasta pretendía que la audiencia sintiese la experiencia de la proyección como real y le provocase un éxtasis con el que ascender hasta Dios.

Ortega y Gasset afirmaba que en el *Quijote* la parcialidad del lector aumentaba con cada peripecia del hidalgo, contribuyendo a una especie de alucinación en la que

⁵⁹ Hay varias referencias a la obra de Calderón en guiones de Val del Omar, como en *Mensaje diáfonico de Granada*, pues como afirma en *Reaccionando ante los gigantes*: «El hombre encadenado tiene que soñar la libertad. Hay que darle espacio y lugar para esa fuga que será provocada por la experiencia cinematográfica» (Val del Omar, 1951: 1).

⁶⁰ Pedro G. Romero en “Algunas notas para la lectura de *Fuego en Castilla* de José Val del Omar” en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 124-136).

tomamos la aventura como realidad (Ortega y Gasset, 1964: 123-125). En *Fuego en Castilla*, partimos de la realidad de la procesión para adentrarnos en una experiencia mística castellana, una especie de alucinación que pretende hacer que el espectador alcance el éxtasis, al igual que el Quijote percibe como real el retablo. Según Ortega, habría cuatro niveles dentro de la representación: el retablo como tal; don Quijote y la habitación con espectadores, que formarían el nivel ficcional de la historia; y, a su vez, el libro –tercer nivel–, que sería un retablo más grande dentro del mundo real del lector, que sería el cuarto nivel. Traspasar la frontera del plano real y el de la ficción significaría movernos en la concavidad de un cuerpo estético, y es lo que Val del Omar pretendió con ayuda de la *tactilvisión* y *el desbordamiento apanorámico de la imagen*, ya que el espectador no es capaz de percibir dónde está el límite de la pantalla, de la ficción; no ve el marco que, según Ortega, envuelve la creación, siendo todo lo que nos rodea parte de la obra de arte.

Al igual que Maese Pedro iba acompañado de un mono que huye asustado, el *cinemista* usa el truco de incluir un mono real en la proyección; mono que mantiene en una jaula para sorpresa del público. Don Quijote responde de manera diabólica a la representación, por ello Val del Omar incluyó al final del corto la música de *La fuga del diablo* de *La historia de un soldado* (1917) de Stravinski, una pieza en la que el diablo enseña al hidalgo todo lo que puede conseguir si le entrega su alma. Se crea así otro juego más, otro nivel más, de marionetas, en el que nosotros también asistimos a las imágenes de la resurrección contenidas en el elemental.

b. *Fuego en Castilla*: auto sacramental de la redención humana

Al igual que *Mensaje diafónico de Granada*, podemos considerar *Fuego en Castilla* una muestra de auto sacramental audiovisual, pues comparte muchas de las características del género: se trata de una alegoría, como explicaremos a continuación, cuyos personajes principales son las estatuas del museo de Valladolid dentro de la historia sagrada, se acompaña con la música de Stravinski, ya mencionada en el punto anterior, los sonidos sacros de la procesiones del vía crucis y los ritmos marcados por el baile de Vicente Escudero, llenos de sentimiento religioso, como vemos en el *collage Dibujos danzantes de Escudero y esculturas de Berruguete* –incluido en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 322).

Si analizamos las figuras, retablos y bajorrelieves que bailan al son de la música de Vicente Escudero -al igual que en *Aguaespejo granadino* el agua bailaba al son de la seguidilla-, podemos observar cierto orden narrativo en la historia sagrada y la vida de Jesucristo. Empieza la narración por el final de la historia evangélica, en el vía crucis, como si de un recurso narrativo anticipatorio se tratase, con la crucifixión y el motivo de *La piedad*, que se muestran ante los ojos de Santa Ana, que es un espectador más. Continúa la cinta con la vida sagrada del Mesías relatada a través de la imaginaria religiosa. Pero el espectador no es solo Santa Ana o la audiencia, el agua también lo será, pues a ella le son enseñadas las Sagradas Escrituras. Agua que, como hemos visto anteriormente, es símbolo de lo árabe en España, en Andalucía, que fue conquistada por los ejércitos que venían de Castilla y que evangelizaron a los que allí estaban. Lo mismo sucede aquí, el santo intenta adoctrinar al agua mostrando las páginas de la Biblia e introduciendo al espectador en la historia sagrada.

Las primeras imágenes de los retablos, en concreto un relieve con cuadros del Génesis, de Adán y Eva en el paraíso antes de ser expulsados, están acompañadas por las palabras: «Alégrate de poder ser Dios». Y precisamente por eso van a ser expulsados del jardín sagrado, por querer ser Dios. Han cometido el pecado capital y son desterrados a la tierra, donde el pueblo vagará sin descanso esperando la llegada del Mesías. Es aquí cuando el director incrusta escenas de la vida moderna cotidiana —un tren, escaparates, la gran ciudad del mundo profano— para inmediatamente volver a la procesión, concretamente a la Resurrección de Cristo, que murió y resucitó por nosotros y al que sigue el paso de la Verónica. La procesión continúa. Y, de repente, en el páramo aparecen tres cabezas cortadas flotando en el río. Dos de ellas podrían representar a San Juan Bautista o San Pablo. San Juan Bautista fue el precursor de Jesucristo, del que nace el sacramento del bautismo para la remisión de los pecados, que poco después de la muerte del Mesías fue encarcelado y decapitado por orden de Herodes Antipas (Marcos 6: 16-29 y Mateo 14: 3-12). Su figura va íntimamente ligada a la del agua, ya que fue el primero en bautizar a los fieles de Jesús a través del ritual del bautismo en el río Jordán, en el que incluso dio este sacramento al mismo Dios hecho hombre (Lucas 3: 21-22 y Marcos 1: 9-11). Por otro lado, San Pablo, según cuenta la leyenda, fue también decapitado, y al caer su cabeza al suelo brotaron tres fuentes sobre el pedregoso suelo, según el texto apócrifo de Pseudo Marcelo *Hechos de Pedro y Pablo*.

En la siguiente escena nos situamos ante el campanario de la catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Valladolid. De su interior comienza a salir humo, pero la procesión continúa. El cuerpo de Cristo es bajado de la cruz y la Sábana Santa se ha convertido en calavera; calavera que es parte del cuadro *San Francisco meditando* (1595) de El Greco, que ha sido invertida en el montaje. La cruz situada a las puertas de la catedral comienza a arder, y la cámara sigue el humo que asciende a los cielos, al igual que el alma de los cristianos que mueren y al igual que hace Cristo convertido en Espíritu Santo. La cruz es símbolo de misterio y salvación del hombre, de la fe pura y simple, la autorrevelación máxima de Dios -purificado en el fuego- que, al igual que el espectador, asciende.

Ya en el interior del museo, asistimos a otro capítulo de la historia sagrada: el bautismo de Cristo en el retablo de Gregorio Fernández. El *cinemista* nos lleva a través del edificio donde *La Muerte* de Gil de Ponza sale a nuestro encuentro a modo de guía espiritual en esta ascensión, pues es una escultura que simboliza la resurrección de los muertos. Se oyen gritos de sacrificios, bombas y disparos y aparece, de nuevo, ante nuestros ojos, *La piedad*, a la vez que son superpuestas imágenes de retablos y esculturas de santos y mártires; como por ejemplo San Benito, con imágenes pertenecientes a *La Resurrección de Cristo* de El Greco de fondo. Las estatuas ahora parecen moverse y bajar al Cristo crucificado. Mientras la Virgen, rodeada de querubines, reza, Cristo baja de la cruz, a la vez que un santo sube, pero parece ser crucificado al revés, al igual que pasó con San Pedro según los *Evangelios* (Juan 21: 19). El retablo de marionetas continúa y las imágenes se siguen superponiendo, incluso las piernas de un bailar flamenco forman parte de ellas. La cara de Santa Ana es el foco de múltiples efectos de luz, y cuando el plano se va fundiendo a negro oímos: «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»⁶¹.

Para San Juan de la Cruz, la muerte es advenimiento y logro de una existencia más perfecta, esa que anhela Val del Omar que el público alcance a través de la experiencia audiovisual. La muerte:

[...] aparece explícitamente en San Juan contrapuesto a resurrección La resurrección aludida tendrá lugar al final de este proceso nocturno, previo y necesario, donde «el

⁶¹ Se puede escuchar en: https://soundcloud.com/val_del_omar/el-que-ama-arde

alma, bien como salida de tal mazmorra y tales prisiones y puesta en recreación de anchura y libertad, siente y gusta gran suavidad de paz y amigabilidad amorosa con Dios».

(Mancho Duque, 1990: 27)

En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz encontramos un poema de amor entre la Esposa (el alma) y el Esposo (Cristo), y Val del Omar concibe la unión con Dios como experiencia amorosa también. En el ámbito de la mística la analogía más cercana para poder explicar la experiencia mística de la unión con Dios es la del amor humano o amor nupcial, en la que el poeta religioso se sirve de tecnicismos típicos del amor cortés para designar fases concretas del proceso espiritual (Mancho Duque, 2004: 230). Así surgen campos léxicos de amados, esposos, desposorio y matrimonios espirituales. Aunque Val del Omar no se sirva de estas convenciones poéticas para ilustrar su sistema ascético-místico, sí que coincide con San Juan de la Cruz en que la unión del hombre con Dios solo se puede llevar a cabo a través del amor, que en el caso del cineasta será un sentimiento colectivo al que bautizó *aproximación*.

La experiencia de Dios en San Juan se realiza en el fondo de la existencia humana. Dios, que es amor, la crea y la transforma cuando infunde en ella su amor, teniendo como base y principio el encuentro entre Dios y el alma (Norbert Ubarri, 2008). En *Fuego en Castilla*, el espectador seguirá el camino cuya meta es la unión con Dios, y para ello, deberá primero arder y luego fundirse en alma con el amor divino, mientras recorre las vías que marca el místico audiovisual.

A continuación, desaparece el blanco y negro que ha sido la variedad cromática de todo el elemental para, por primera vez, ser testigos de la imagen a color del páramo castellano, que ha florecido, ha sido purificado, como el espectador, con el fuego y la experiencia mística propuesta por Val del Omar. Aquí termina su retablo, que también nos ha conducido a la locura con las imágenes, el ritmo, el sonido y las luces, que han intentado dotar de vida a los retablos sin alma del museo de Valladolid. Toda escultura inerte ha parecido cobrar vida bajo nuestra atenta mirada, al igual que le sucedió al hidalgo manchego cuando fue espectador del Retablo de Maese Pedro.

4.4.3. Nivel ascético-místico

La experiencia filmica para el espectador, en el pensamiento de Val del Omar, es una ceremonia religiosa, al igual que ocurre con los feligreses que asisten a misa:

Ir al cine —sentarse— oscuridad influencia de la congregación
inconvenientes del marco soldadura con las noticias de aquel día
rampa de acceso tecnología flamante conducto al clima
ofrecimiento a los deseos comunes nueva sintaxis amable
flamante joven entre el barro y la automática salsa electrónica
la humanidad en sinfonía comercial velocidad delirante
acelerada, conductores dormidos, conductos inducidos
Niños destripando a la vida por instinto de sabiduría
misterio de la clarividencia dentro del instinto
permanente fluencia son – vida.

(Val del Omar 19—k: 1-2)

Val del Omar quería que, a través de esta experiencia, el espectador alcanzase el *hal* o estado místico mientras es iluminado en su camino. El fin del camino es la Unidad y el Tiempo. La espiritualidad no parte de manera individual del asistente a la ceremonia o al rezo, lo importante en el caso del cineasta granadino es que todo parte del *mecamístico*: los métodos, el objetivo de transformación, el ansia de ascensión y el alcance divino, y es el público el receptor y objeto de la experiencia. La experiencia estética que el espectador va a vivir con esta proyección pretende que este abandone su ceguera y descubra lo divino, lo invisible en un Tiempo que trasciende la realidad y visualización del rodaje, y se convierte en infinito. En el viaje experimentará la plenitud de los sentidos a través de las experiencias sinestésicas y extradiagéticas mencionadas anteriormente. Aun así, el asistente ha de ir preparado como si se oficiara un servicio religioso, en el que se precisa de una actitud especial de respeto e introspección. Al igual que en el ritual en el que los ascéticos purifican su cuerpo antes de una experiencia mística, el espectador ha de limpiarse: primero, a través del fuego, para poder traspasar lo mundano y vivir la catarsis y la transformación del alma. El espectador no es un objeto pasivo de la proyección, sino que es un sujeto en búsqueda de un viaje espiritual que, para llevarse a cabo, al igual que ocurre en la creencia sufi, se tiene que apoyar en sus esfuerzos y en la atracción de Dios. Se dan así dos tipos de latidos: el de expansión si la atracción es mayor o el de contracción si el principal es el esfuerzo.

La edición del filme también fue esencial en *Aguaespejo granadino*, pero quizás en este elemental sea más relevante la importancia de las técnicas de montaje en la creación de este discurso multilingüístico. Val del Omar creyó en el poder de este discurso como vía religiosa, ya que es la esencia del cine el crear y jugar con los mecanismos de asociación de imágenes e ideas. Serguéi Eisenstein, cuyos tratados de teoría cinematográfica tanto admiró el *cinemista*, defendió la necesidad de situar y

orientar al espectador hacia una dirección concreta, que sería esencial para poder crear en su interior distintos estados de ánimo. Para ello jugará con el montaje métrico, es decir, la aceleración y la desaceleración que crearán la tensión emocional del que mira; con el ritmo; con el tono o montaje fundamentado únicamente en el sonido; con la armonía y su conflicto con el fragmento dominante, y con lo intelectual, planteando de este modo un montaje en base a conflictos y yuxtaposiciones. Esta última disposición es esencial en la construcción del discurso del *cinemista*, pues sus obras están llenas de binomios de opuestos: noche/día y agua/fuego, entre otros. Otro ejemplo de este recurso lo encontramos en uno de los poemas de *Tientos*:

Dos ópticas: ser y estar. Transparencia/reflexión
convexa/cóncava – Encontrar y buscar
Los techos exclamando ondas de alabanza
sólo el jardín recibe luz – geometría de noches y
días – soles color savia fluyente sin puertas
todo brazos verdes – mirar besar morir
no respirar – cohesión querencia amor
temblor de uñas y pestañas – cima de hermosura
andar estrenando senderos al sol al agua al aire
al fuego, un hálito nos pasma, huele a ozono
tormenta en mayo – alta sala del cataclismo
en el borde entre la electricidad y la Nada
instante de clarividencia y siguiriya
hora precisa para estallar de corazón.

(Val del Omar 19—k:6)

Con todas estas enunciaciones, Val del Omar quiso provocar en el espectador una fuerza emotiva que le moviese hacia la Unidad, que lo llevase a lo primitivo, a la *aproximación*, pues: «Todas las criaturas en el tiempo son Una, porque vienen y van a la Unidad. La variedad es color del espectro. La temperatura funde amores en Amor» (*ibid.*: 5). El español es un individuo infrarrojo y ultravioleta⁶², realista y místico. Somos cuerpos de la unidad desgarrada, cojos, mancos, tuertos o ciegos, como las criaturas de *Aguaespejo granadino*, y es por ello por lo que no comprendemos lo que nos rodea, ni somos capaces de alcanzar la luz sin la ayuda del *cinemista*. Nosotros, como público, somos niños enamorados de lo extraordinario que reside en las entrañas de lo ordinario. Santa Teresa ya afirmaba que Dios se encuentra entre los pucheros, dentro de lo sencillo,

⁶² Estos tipos de rayos ultravioletas e infrarrojos son imposibles de ser percibidos en nuestro espectro visual. La materia, por su caracterización energética, emite radiación. Los seres vivos, en especial los mamíferos, proyectan una gran proporción de radiación en la parte del espectro infrarrojo, debido a su calor corporal. En ciencia forense, la luz negra se usa para detectar rastros de materia orgánica de sangre, orina o saliva causando que estos líquidos adquieran fluorescencia.

en lo cotidiano (Jesús, 2014: 123). Lorca, a su vez, propone una estética de las cosas pequeñas, ya que «hasta que no ames la piedra y el gusano no entrarás en el mundo de Dios» (en Díaz-Plaja 1961: 47). El mecamístico hace hincapié en lo elemental de España y en los elementos primitivos que conforman esta tierra, para así poder encontrar la divinidad, lo extraordinario:

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 láser
entrañas de la cohesión amor.

(Val del Omar, 19—o)

En *El misterio de lo inexplicable*, Raimon Panikkar destaca las figuras de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz por la ejemplaridad de sus vidas, pues vivieron un tiempo de crisis que requería la purificación y la reforma de la religión junto con una nueva reflexión sobre la relación de los hombres con Dios y con el universo (en Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 179). Además, Panikkar defiende, al igual que estos dos místicos españoles, que el objetivo y fin de la vida humana es la unión con Dios, la Transformación de nuestro Ser y su divinización (2015, vol. 1: 185), que es lo que quería provocar Val del Omar en el espectador.

En *Aguaespejo granadino*, a través de los primeros planos de los gitanos del Sacromonte, así como de la imagen de la Santa en *Fuego en Castilla*, que es testigo de los capítulos de la historia sagrada que son narrados en la película, el espectador se sumerge en la proyección como en un espejo, en el que aparece la raíz de su alma: su fundamento. Dijo San Agustín que el conocimiento de Dios y de nuestra alma está interrelacionado; al vernos nosotros en el espejo del Tiempo, vemos a la Unidad y viceversa (Dolby Múgica, 2002: 85). San Juan de la Cruz también escribió teniendo siempre en el horizonte referencial al lector, ya que su propósito era *enseñar y mover*, lo que le obliga a elaborar un discurso literario capaz de deleitar artísticamente para enseñar (Cruz, 1996: 166-171). Lo mismo sucede con *Las moradas* (1577) de Santa Teresa, donde esta se refiere en múltiples ocasiones a sus hermanas, receptoras de la obra. Para Val del Omar, el espectador estaba privado de libertad espacial y temporal, habiendo de someterse necesariamente a la retina de otro hombre, es decir, al ojo-cámara del *cinemista*, hasta acompañar su corazón al ritmo ajeno, «siendo capaz de asomarse a

ver el mundo desde diferentes ventanas, mirar a lo largo de los días y alcanzar a observar desde fuera de su propio tiempo», como explica en «Palpicolor».

En los escritos pertenecientes a la época de las Misiones Pedagógicas, el director habló de las reacciones de los que eran espectadores por primera vez; describió, como ya hemos visto anteriormente, sus caras y lo que estas reflejaban, llegando a la conclusión de que eran víctimas de un nuevo tipo de éxtasis religioso al descubrir el cine. Según el *cinemista*, el hombre está cautivo de su sangre y de las circunstancias que lo rodean, al igual que el espectador se encuentra cautivo en la sala. Los hombres son reflejo de otros hombres cuyos actos los determinan, y, en este caso, el espectador está condicionado por el ojo del director y del montador. Son estas dos figuras, encarnadas por la misma persona, las que influirán en el observador, intentando transmitir su visión en el interior de cada una de las personas que miran la película. El espectador, como escribió Val del Omar en «Fines perseguidos por la técnica diafónica», se siente atraído y llevado emocionalmente por las oleadas de entusiasmo o decaimiento transmitidas en los ruidos de los movimientos inconscientes de la sala. Por ello se sirvió de invenciones como la *tactilvisión* o el *desbordamiento apanorámico* para intentar elevar aún más al espectador hacia Dios y el amor. Como escribió en *Mecamística del cine*, la misión principal de estos elementales es *aproximar*: «Es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo ya que el espectador [...] nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro, para que le contagiemos nuestro goce, para que sensibilicemos su conciencia» (Val del Omar, 2010: 281).

La *aproximación* se basa en el amor «que constituye el principal motivo de toda COMUNICACIÓN» (*ibid.*: 285) y «todas las criaturas en el Tiempo son una sola, porque vienen y van a la Unidad» (*ibid.*: 297). En el caso del autodenominado *mecamístico* -técnico que vive de lo mágico del cine- es sujeto articulador del discurso y no objeto de este, pues es el receptor o espectador al que contagia su goce, al que sensibiliza la conciencia y al que abre la cuna de sus sueños. El cine de Val del Omar, según describe Víctor Erice en *Ínsula Val del Omar* (1995: 109), tiene dos vertientes: la sagrada, alentada por los poetas que podían provocar el ascenso de los espectadores hacia la luz; y la profana, cultivada por una humanidad de autómatas que permanecen en las tinieblas.

Para San Juan de la Cruz, la mística trascendía la realidad sensible y alcanzaba el conocimiento directo de la esencia divina, siendo esta una forma de conocimiento como la poesía, que penetra en la realidad por intuición, en visión sintética, descubriendo las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí. La admiración de Val del Omar por el místico abulense se observa en muchos de sus escritos, como afirma en *Tientos*: «La poesía de S. Juan semeja al rayo luminoso que cruza, flechazo entre tenebrosidades, las penetra y desaparece dejando oscuridad ardiente, lumbre que cruzo y redime. Al igual que sucede en su elemental». San Juan no escribió para complacer a los suyos, sino para reclutar peregrinos hacia el monte de la perfección. Para el poeta místico, la formación humanística es la forma de entender y expresar la relación con lo divino. El santo se proponía divulgar la ciencia mística sirviendo de guía a los que pretenden alcanzar la unión con la divinidad, es decir, hasta las más altas cotas de la visión beatificante (Cruz, 1996: 129-149). Para Val del Omar, solo el poeta humano puede hacer uso del cine, que, como afirmó en «Palpicolor», solo se movería por un arrebatador amor al prójimo, y únicamente él se «podría disponer, con egoísmo heroico, a conducir este nuevo ingenio». Él fue *cinemista, cinematografista* y místico a la vez, quería fugarse de la letra de los libros para ir hacia la imagen impresa, y hablar al instinto en su propio lenguaje. Porque, como él mismo afirma: «tenemos que hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho». En *[El hombre se lava...]* describió el momento del ascenso y su celebración:

¡Ánimo, hermanos!
es la hora de salir de nuestro suelo.
[...]
Aleluya de subir
con las plantas en el suelo.
Aplomado éxtasis angélico
del hombre
que no debe pesar sobre el espacio.
[...]
¡Arriba, hermanos!
Aleluya de subir a Dios
cuajado en nuestro vuelo.

(Val del Omar, 2010: 276-277)

El *mecamístico*, técnico y artista de la iluminación táctil, une lo mágico del cine, espectáculo de conversión, de sugestión, de encanto y de conquista (*Mecamística del cine*). Además, Val del Omar acierta a expresar, por medio de un artificio aplicado a sus fuentes de luz, la invisible noticia de la temperatura y la sustancia vital de cada objeto

iluminado que da luz a todo lo invisible. El acto de ver es un latido instintivo; la divinidad es la luz que hace visible lo que se esconde en el Tiempo, lo que nos hace dejar de ser ciegos. Por todo esto, Val del Omar siente que ha de hacer un cine místico que abra los caminos al hombre y que haga que el diálogo con el espectador sea una vía para el instinto construida por simpatías amorosas elementales. Por esta vía se transfiere la cultura de la sangre, en la que se cultiva el movimiento inconsciente y libre de las imágenes y sonidos del cinema.

Por otro lado, el director granadino afirma en «Dilema y poder» que la preocupación principal y el móvil de todos los esfuerzos técnicos del místico ha de ser el hombre y su destino. La obligación del cinematógrafo es *projimizar*, sensibilizar al hombre para que tenga presente el daño que puede producir a su prójimo. Se trata de una idea tomada de la obra de San Juan de la Cruz, para el que, en la purgación sensitiva provocada por la *Noche oscura* (1578), uno de los provechos de la experiencia es el nacimiento del amor al prójimo. En San Juan, la experiencia de lo divino es irreducible a discurso, no se puede expresar de manera total a través de las palabras. No se puede intelectualizar la vivencia suprema, ya que para llegar a Dios hay que despojarse del razonar discursivo, completándolo con el reconocimiento de lo inaccesible, de la divinidad, a la que solo por analogía y en el campo de las tinieblas se puede el hombre acercar» (Cruz, 1996: 75).

a. La noche

San Juan de la Cruz presenta un camino estrecho a través de la vida eterna cuyo fin es alcanzar a Dios. Lo mismo se narra en el Evangelio de San Mateo: «porque estrecha es la puerta, y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan» (Mateo, 7: 14) y hay que entrar en la noche para iluminarse con fuego. La purificación del alma en San Juan se produce en la *Noche oscura*, siendo la noche el momento en que Dios saca las almas del estadio de principiantes y las conduce por diversas etapas, hasta llegar a la unidad con Él o al curso de los perfectos. Hay dos tipos de noche: la sensitiva y la espiritual, siendo la segunda la reservada para unos pocos elegidos que alcanzarán el estado de mayor perfección; mientras que en la primera, hay que dejar el alma en sosiego y quietud para así alcanzar lo divino. Lo que Val del Omar quiere provocar en el espectador con el visionado de sus películas es una inversión «secreta, pacífica y amorosa de Dios que inflama en espíritu de amor el alma», sin que

nada estropee esta contemplación. Durante la noche contemplativa, para saber que el espíritu va por el buen camino, el sujeto será consciente de que ya no puede hacer uso de la imaginación para meditar o discurrir (Cruz, 1996: 68). Es Dios, o la película del *cinemista*, lo que provoca que el hombre contacte con el espíritu mientras se produce la iluminación.

En este camino hacia la perfección, el alma sale de la sustancia atravesando la vía iluminativa, y, al igual que la luz reflejada en la pantalla, proveniente del proyector y que es reflejo de la visión del ojo cámara del técnico-místico, llega a los ojos de los espectadores penetrando en su ser. Dios entonces apacienta el alma de los que hayan alcanzado este estado místico, haciendo que puedan sentir la divina unión del amor. En el caso de la purga o noche espiritual, reservada solo para unos pocos, como nos dice el santo, Dios, la pantalla o el técnico-místico, enseñan al alma y la instruyen en la perfección del amor gracias a la proyección, sin que ella tenga que hacer nada más que contemplar o iluminarse, siendo el ánima la que conduce a la unión del amor divino.

El alma, según San Juan de la Cruz, ha de recorrer el camino disfrazada para poder huir de los peligros que la acechan. Primero vestirá de blanco, color que representa la fe, para así no ser vista por el diablo en la noche oscura, al igual que el *cinemista* proyecta en blanco y negro; luego ha de colocarse una túnica verde, el color de la secuencia nocturna de *Aguaespejo granadino*, simbolizando la esperanza; y, finalmente, llevará otra túnica roja, siendo este el color de la caridad y sobre todo del Amor, que es el fin de todo el viaje. Es la pasión hacia Dios, pasión que se libra de todos los demás apegos, ataduras externas y deseos internos (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 1: 218). Los beneficios de esta contemplación serán, entre otros, el mayor conocimiento de uno y su miseria, a la vez que se acelera el ansia de tratar con Dios y se planta la semilla del sentimiento de *aproximación*; el alejamiento del alma de las sequedades y vacíos, y la creación de un sujeto más obediente. En el camino ascendente, cuando el gnóstico alcanza la visión contemplativa de la presencia divina en la tranquilidad de la intimidad —en este caso de la sala de cine— y la pureza de su corazón logra el reposo haciéndose merecedor de lo invisible, lo ve todo a través de los ojos de Dios (Nurbakhsh, 2003-2010, vol. 7: 323).

Para Val del Omar, en «Clave mística a una bioelectrónica española», en este camino ascendente fuera de nuestra piel ha florecido un sistema nervioso electrónico que taladra todas las carcasas de los Yo, destruye los conceptos de espacio y tiempo, y nos mete en el campo simultáneo, en «la cuarta dimensión, en el espacio cero, en la noosfera, hacia el campo de la más alta tensión caritativa, el campo del amor» (Val del Omar, 2010: 294). El fin último es el amor. Para mostrarnos este fin, el *cinemista* incluye una frase de San Pablo en *Fuego en Castilla*: «Amar es ser lo que se ama»⁶³.

b. El fuego y la luz⁶⁴

El *cinemista* ha querido transmitir el fuego a sus hermanos, los espectadores, como gozo del panorama armónico que el propio Val del Omar les ha permitido ver y sentir. Desde bien pequeño lo ha tenido claro: «A la criatura se le presenta el dilema de ser piedra o llama / yo elegí ser fungible llama /no contaba con que el tiempo la convertiría en ceniza y al mismo tiempo la petrificaría» (Val del Omar, 19—k: 12). Se trata de un fuego purificador como el de Santa Teresa, que, junto al agua, es parte de su teoría teológica del Espíritu Santo. En el cuadro *Transverberación de Santa Teresa* (1672), de Josefa de Óbidos, su autora representa la unión de esta con Dios, con su corazón traspasado por un fuego sobrenatural, siendo la descripción del estado superior místico, pues la misma santa dice que el amor que siente por Dios es fuego, luz interior que muestra que Cristo vive en nosotros. Es un fenómeno de transverberación, regalo espiritual que solo logran aquellos que han alcanzado el éxtasis místico:

Ví a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman Querubines [...]. Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.

(*Libro de la Vida*, capítulo XXIX: 13)

Esto es justo lo que Val del Omar pretendía que sucediese con la audiencia en sus proyecciones. El fuego como elemento primitivo está siempre presente en las

⁶³ Pedro G. Romero en “Algunas notas para la lectura de *Fuego en Castilla* de José Val del Omar”, en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 124-136).

⁶⁴ El fuego, elemento esencial místico, es considerado por Raimon Panikkar como tercera dimensión, pues es el velo del Ser (en Carrara Pavan, 2015, vol. 2: 522). Él mismo nos dice que la experiencia mística es la conciencia de la apertura a la tercera dimensión de la realidad, aquella que, junto con las otras dos, permite vivir una vida plena (2015, vol. 2: 361).

Sagradas Escrituras. Por ejemplo, Jeremías siente a Dios como fuego en sus huesos, o David describe la sabiduría divina como *plata examinada en fuego* purgativo de amor (Salmos, 11 : 7). También Dios se presenta como zarza ardiente a Moisés en el libro del *Éxodo*. En el Nuevo Testamento, el fuego de Pentecostés toca a los apóstoles hasta hacerles experimentar una mutación de su condición humana en otra divina. En [*El hombre se lava...*] se presenta la importancia de este elemento purificador, no solo porque nos desnuda sino porque además nos ayuda a mostrar nuestra alma:

El hombre se lava / y se desnuda/ ardiendo y a ascender: Arder es perder peso [...] Arder amando a todo el mundo/ es volar/ llevando todo el peso/ del dolor de hombre que nos sigue [...] La tierra se levanta/ cuando la prende el cielo, / la yerba se levanta/ cuando la enciende el Fuego que nos aproxima, nos une, nos convierte en colectividad: Amar es quedar unido./ Amar a los hermanos/ es sólo amarse, / no poder desprenderse ya del suelo.

(Val del Omar, 2010: 276-277)

San Juan de la Cruz recurre en múltiples ocasiones, en la explicación de *Noche oscura*, a la metáfora del madero ardiendo. El fuego llena el madero de sí mismo, de luz y sabiduría amorosas, que se han de unir y transformar en cenizas o en ascuas, al igual que sucede en el alma cuando se aplica el fuego de amor durante la contemplación. El madero se inflama con el fuego y el alma según va ascendiendo en la escala de la noche. Una vez inflamada el alma y tras haber pasado la noche oscura espiritual, el alma se sentirá apasionada en amor, participando de esta manera de las propiedades divinas; así como el fuego y el madero son una misma ascua ardiente (Cruz, 1996: 108-111). Para el místico, la llama es el Espíritu Santo, mientras que para Val del Omar tiene un doble valor: además de ser espíritu, la llama se convierte en *luz pulsatoria* en *Fuego en Castilla*. Las figuras del Museo de Valladolid al arder se purifican y ascienden a los cielos, a la vez que Jesucristo se transforma en Espíritu Santo. Es este el que transforma el alma en amor, un alma que experimenta inflamaciones amorosas cada vez que la llama arde dentro de ella. Se trata del décimo y último grado de esa escala secreta en la que el alma se junta totalmente con Dios.

San Juan además distinguirá dos tipos de unión con Dios, basados en su analogía del fuego: la unión con amor como resultado de la noche sensitiva y la inflamación de amor resultado de la purga espiritual. La primera se compara con el fuego de Dios (Isaías 31: 9), que es fuego de la caridad no encendido aún; y la segunda se compara con el horno de Dios, una visión de paz con el fuego encendido significando perfección de amor, siendo este último el fuego del *cinemista*, que quiere prender e iluminar a los

espectadores para llevarlos a la unión de amor con la divinidad. Avicena creía que se debía buscar la iluminación como acto final de conocimiento, obteniéndose este por medio de los ángeles que actúan como unión de las esferas celestiales y la terrestre. Para San Juan, la tiniebla es la fe y el más perfecto instrumento de comprensión de lo divino. A Santa Teresa, Dios se le presenta siguiendo una pedagogía progresiva: primero en las cosas, luego en su alma como realidad inefable que la envuelve y le revela su propio ser y, finalmente, en su misma capacidad de ser morada de Dios.

Para Val del Omar, en «Palpicolor», el cinema tiene la intencionalidad de iluminar documentos, un movimiento instintivo para contrastar y descubrir la verdad natural que nos rodea. El centelleo existente entre el Todo y la Nada paraliza al *cinemista*, ya que en ese instante intuye a Dios: callado, en un tiempo eterno, trasparente, sin color, sin sabor ni confín. Sus ojos le impiden verlo y su existencia solo puede ser palpada, al igual que sucede en Santa Teresa, que concibe la divinidad como una luz que transmite calor, pero no imagen. Dios es firmamento, mudo asunto de todos los temblores que hacen danzar el universo, de la misma manera que danza el agua en Granada.

El alma, como decía San Agustín en *Soliloquios*, debe de ser sana y estar iluminada por la fe, la esperanza y la caridad, porque si no, no podrá ver a Dios (Pegueroles, 1985: 386). La divinidad es unidad que en reflexión es blanca y en transparencia es negra; a la vez, es la suma y la ausencia de color. Lo mismo sucede en San Juan, quien entenderá la divinidad como claro-oscuro y hablará de la lumínica oscuridad rompiendo el marco lógico ante el estado inefable de la experiencia mística, al igual que ocurre con Val del Omar cuando afirma: «Ardiendo en deseos de ser una sola cosa alcanzamos al blanquinegro pálpito. La unidad en la Naturaleza está latiendo y la vida presentada como palpitación» (Val del Omar, 1967a). Mediante esa luz divina, creada por luces de estancia táctil y de sustancia armonizadas que latirían entre Dios y el espectador, alcanzaremos las verdades eternas, la luz se proyectará en el alma del individuo y se verá lo invisible.

Dios es también amor, sabiduría, vida, bondad, principio, luz, bienaventuranza y hermosura para los místicos neoplatónicos, como San Agustín, o verdadera clave de la penetración y conocimiento, como en el caso de Santa Teresa, porque la luz que nos

descubre el mundo palpable puede servir para tocar y poseer. En la *tactilvisión*, las fuentes de luz se convierten en dedos que, al contacto de sus rayos con los objetos, reciben una información que han de poder expresar, como escribe Val del Omar en «Cromatacto». Para Santa Teresa, Dios es luz, ilumina y llega con sus rayos desde el fondo del ánimo a todas las zonas llenándolas de claridad; en cambio, para San Juan de la Cruz, Dios nunca da sabiduría mística sin amor, pues es el mismo Dios el que lo infunde. Este purga las almas y las lleva hacia lo más alto, que es el máximo grado de amor. Mediante el amor, según el santo abulense, se une el alma con la divinidad y cuantos más grados de amor tenga más se concentrará en Él (Cruz, 1996: 344). Al llevar al espectador a la unión con Dios, cumple su deseo de *aproximar*, un concepto muy cercano a los dos mandamientos bíblicos de San Agustín: amor a Dios y amor al prójimo.

La divinidad también es el Tiempo, simbolizado por el «Sin fin» final de sus películas, por el ralenti, por la aceleración, la inversión y la manipulación temporal de las imágenes. Val del Omar nos eleva al nivel más alto de la contemplación de lo eterno, a la ratio superior agustiniana del Amor. En *Fuego en Castilla*, gracias al uso de las luces *pulsatorias* —ver imágenes en **Anexo**— y el juego visual que produce su aplicación, el *cinemista* provoca el éxtasis en el espectador, al proyectarlas sobre los retablos sagrados, para hacer que la ascensión y bajada de la cruz de Cristo sea vivida no solo visualmente, sino también *táctilmente*, y que el espectador entre en un estado nuevo de su ser que se encuentra más cercano a Dios.

Este tiempo eterno es el del alma oriental, según Villegas López en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 94-99), que se cierra sobre sí mismo, en el círculo de lo infinito. Es el tiempo de los mitos y las religiones, donde lo que pasó una vez está continuamente presente, torna sin cesar por la magia y por el rito, para volverse a vivir hoy como ayer. Es por eso que siempre vuelve el crepúsculo y el amanecer a Granada, el verde no cesa, las escenas se repiten cada noche y cada mañana. Val del Omar sueña con repetir la creación del tiempo sin historia para así encontrar la esencia común de las cosas, lo ordinario en lo extraordinario. Por esto termina con «Sin Fin», porque es a la persistencia divina, a la unión de la pre-eternidad y la post-eternidad a donde quiere llevarnos, al Tiempo eterno, para que vivamos el éxtasis.

c. Los otros místicos: El Greco, Juan de Juni y Berruguete

Para Giner de los Ríos, Berruguete estaba vinculado a la Castilla vieja, grave, adusta, entristecida, pálida, cuyo paisaje se encuentra en el cielo, en las pompas de su azul profundo hasta la negrura (en Jiménez-Landi, 1996: 206). Este pensamiento no está exento de reflexión, pues el escultor refleja nobleza y amplitud en la composición, en sus estudios de las cabezas y sus actitudes vigorosas, exageradas y violentas. Juan de Juni es más mundano, mientras que El Greco es celeste y terrestre a la vez. En *Fuego en Castilla*, además de los retablos de Juan de Juni, Berruguete, cabe destacar el uso de cuadros de El Greco que aparecen como fondo de las estatuas en algunos momentos de la película —ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 9**. Manuel Bartolomé Cossío, a quien, como ya hemos dicho antes, Val del Omar admiró tanto, fue un gran estudioso de la obra de este pintor. Cossío consideraba a El Greco, junto con Santa Teresa y San Juan, como la psique ardiente y conceptuosa de la mística española del siglo XVII; por esto el *cinemista* incluye sus cuadros como fondo, como una parte más de ese viaje ascendente hacia la divinidad. No solo recurre a El Greco para los fondos de este elemental, sino que también utiliza algunos de sus dibujos para sus *collages*, como el de la tiara pintada en el *Collage 4* de *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 229), o el titulado *Representación de los Misterios: deseo de fluencia y profundidad* —**Anexo 3. Imágenes y figuras 10**—, con citas de *La mística española* (1881) de Marcelino Menéndez Pelayo sobre una lámina del cuadro *El entierro del Conde de Orgaz* o *No dejes que te manoseen las entrañas* —**Anexo 3. Imágenes y figuras 11**—, cuya base es una lámina de la *Oración en el huerto*, a la que añade recortes de prensa (2010: 324).

Bartolomé Cossío llegó incluso a organizar excursiones de Madrid a Toledo para ver sus obras, en las que acompañó al mismo Albert Einstein a ver *El entierro del Conde de Orgaz* (Guerrero López: 2016:56). Cossío curiosamente ligará esta composición con *El Quijote*, al igual que hace Val del Omar recreando, como hemos visto anteriormente, el *Retablo de Maese Pedro* en este elemental, ya que usa imágenes de los cuadros del pintor manierista. Comenta Cossío que este cuadro forma parte de la familia místico-realista española, y que, al igual que Cervantes denuncia lo absurdo de los libros de caballerías, El Greco pretende aquí hacer lo mismo con los pomposos y falsos manieristas (2016: 102). Este es uno de los cuadros que mejor ilustran los rasgos

comunes de la cinta con las pinturas del artista. Se basa en la yuxtaposición de dos mundos, claramente diferenciados por el uso de la luz. Val del Omar persigue iluminar al espectador y llevarlo a ese cielo candente, en clara oposición a la oscuridad terrenal.

Ramiro de Maeztu afirmaba que El Greco simbolizó la luz, el ideal que encendía los cuerpos de los hombres de ese siglo; cuerpos que no eran extraordinarios, pero que poseían una espiritualidad excepcional. La luz en este autor es una sustancia que «en el éter vibra y en el aire se rompe, rodea los cuerpos, disuelve los límites, aligera los pesos, convierte la gravedad en ascensión y transforma a los hombres en llamas, que en su propio fuego se divinizan y consumen» (Maeztu, 1972: 42). Lo mismo pretende hacer Val del Omar con su público a través de las imágenes cuyas características son muy similares a las nombradas por Maeztu.

El Greco como místico no era nuevo en la cinematografía. El director soviético Eisenstein se obsesionó con su obra e incluso escribió *El Greco, cineasta* (1937-1941), en donde «llega a la conclusión de que los recursos pictóricos empleados por El Greco son equivalentes a los métodos de composición y montaje cinematográficos, los cuales, [...] adquieren específicamente un determinado carácter extático» (Molina Barea, 2017: 76). De este artista tomó sus ideas para la iluminación de sus películas, «el valor contrastado de una luz eléctrica que juega con la tensión antinatural de tonalidades vibrantes y opuestas» y el cromatismo, muy importante para Val del Omar también, pero que en el caso del ucraniano y del pintor se inspira en la mirada sinestésica —pues el pintor sufría de astigmatismo— (2017: 90).

El Greco pinta de una manera muy peculiar: deforma, alarga y curva las formas al igual que Val del Omar hace con la imagen. El Greco sacraliza a sus personajes con la luz —montajes luminosos según Eisenstein— que, en ocasiones, se proyecta sobre las figuras que, a su vez, la reflejan, al igual que ocurre con la pantalla y la retina de la audiencia (Eisenstein, 2019: 20). Por ejemplo, en *La Anunciación* (1603-1605), el pintor bordea a María con una estela luminosa que la transporta a un estado estático, esa luz en la sala es la del proyector que va hacia la pantalla y luego a nuestros ojos, y es la que nos llevará hasta la Unidad (2019: 25). También el uso de las sombras sirve para ocultar, para omitir detalles, que de manera motora irán apareciendo más adelante, los

mismo que en la apertura de un plano general, como hace Val del Omar con sus proyecciones lumínicas.

El pintor, según el cineasta soviético, compone los cuadros como si fuese el encuadre de la cámara cinematográfica; es decir, aplica el principio constructivo representacional y lo vincula a la recepción del espectador de la obra, principio esencial en Val del Omar, siempre tan preocupado por la recepción en la audiencia. En el caso de los cuadros del pintor afincado en Toledo, continúa Eisenstein, se dirige y evoca al espectador, dándole un nivel de importancia igual al de la obra y al del artista; es decir, dentro del cuadro está la psicología del autor y la del que lo mira (Eisenstein, 2019: 31). Además, El Greco consigue que se establezca una vía conductora que traslada la emoción del observador provocando un cambio sustancial en él que irá de lo cuantitativo a lo cualitativo, al igual que el cineasta granadino pretende hacer con sus elementales. Todo esto llevará al éxtasis al espectador: la entrada en otro estado del ser que mira.

Para Serguei Eisenstein, El Greco es el ejemplo perfecto de pintura motora, de artista que se adelanta a lo que luego sería la cinematografía y la imagen en movimiento. Esto ocurre porque su dibujo es un mosaico de trazos cortos que producen la sensación del movimiento interrumpido de una línea y, además, las copias que el pintor realiza de sus propios cuadros serían un claro ejemplo de técnica de montaje por la yuxtaposición de planos, la preocupación por el objeto y la presentación de la acción en distintos tiempos (*ibid.*: 69-77). EL Greco sigue creando movimiento con la alternancia del plano general y el primer plano simultáneamente –Eisenstein pone de ejemplo el cuadro *Vista de Toledo* (1598-1599) –, al igual que se puede hacer con la cámara, como hemos visto en las escenas de *Fuego en Castilla*.

Eisenstein ve otra característica cinematográfica en los cuadros de El Greco: el uso del encuadre, destacando la obra *Visión del Apocalipsis* (1608-1614) y *Martirio de San Mauricio* (1580-1582), en los que hay incluso trazas de detalles lejanos, en los que el tema nos llega de manera gradual, al igual que ocurre con el comienzo de un filme (*ibid.*: 89). Un último paralelismo entre *Fuego en Castilla* y las ideas del director soviético sobre El Greco sería el valor alegórico con el que el pintor dota a sus figuras en cuadros como *La expulsión de los mercaderes del templo* (ca. 1600), como hace Val del Omar con las figuras de las estatuas del museo de Valladolid, o incluso con los personajes de su *Auto sacramental invisible*.

5. VÍA UNITIVA

En 1961, Val del Omar intenta crear la Comisión Técnica de la Cinematografía dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo (Val del Omar 19--d y 1961). Dado que el cineasta pensaba que la industria cinematográfica en España estaba muy atrasada y que apenas se podía investigar o evolucionar, lo crea para que sus principales funciones fuesen la información, normalización, control técnico, estudios e innovaciones del medio en relación con la modernización y eficiencia del espectáculo. Al mismo tiempo, concibe el Instituto de la Técnica del Espectáculo para promover la propaganda nacional gubernativa, y canalizar el concurso público hacia una producción audiovisual que sea educativa, cultural y espectacular para los medios cinematográficos y televisivos. Aunque el cine será para el granadino el arte supremo de la experiencia, no se le escapa la popularidad de la televisión sobre la que teorizará en los años 60.

Val del Omar es consciente del poder que tiene este nuevo medio audiovisual sobre el espectador; por ello lo convierte en objeto de sus investigaciones y en medio místico, al igual que hizo con el cinematógrafo. Aunque en el punto 5.4 profundizaré más detenidamente sobre ello, a continuación ofrezco un ejemplo de esta fascinación de Val del Omar por la televisión, por lo que podría llegar a convertirse y provocar en el espectador. En esta década marcada por el aperturismo de la dictadura, el cineasta quiere usar los aparatos domésticos de imagen y sonido para transmitir al espectador una escala de sensibilidad según sus distintos goces —lo que recuerda la clasificación del viajero de la noche en San Juan de la Cruz y las etapas de la senda del gnóstico sufí—, creando así un juego de distensión temporal sobre los patrones de la lógica cuando en la proyección no sucede lo que se espera y cuando sucede lo que no se espera. Según el *cinemista*, el buen espectáculo poético, bien sea en la sala de un cine o en el salón de casa, ha de descubrir y enriquecer el conocimiento de una lógica superior, temporal, estable y básica, siendo su misión sensibilizarnos.

5.1. *Acariño galaico*

En 1961, Val del Omar regresa a España tras recibir diversos premios como el del Sindicato Nacional del Espectáculo o el de la Universidad Autónoma de México. Se encuentra en el momento más alto de su carrera, pues no le faltan reconocimientos, ya que en el estreno en Cannes de *Fuego en Castilla* este fue galardonado y su trabajo reconocido a nivel nacional e internacional. Entre los años 1961 y 1962 rodó las imágenes para este tercer elemental, cuyo proyecto no retomó hasta 1982. Muere ese mismo año, y por eso la película quedará inconclusa hasta 1995, momento en el que Rafael Tranche encargó a Javier Codesal que la terminase para la Filmoteca de Andalucía, a partir del montaje y la sonorización que Val del Omar había perfilado antes de su muerte. Codesal realiza diversos añadidos, sobre todo los referentes a su banda sonora, pues, como admite en *Soy tu impotencia. Sobre la recuperación de Acariño Galaico* —incluido en el volumen colectivo *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 168-177)⁶⁵—, hubo bastantes problemas con los archivos de audio que el granadino había guardado, y que de manera parcial pueden ser consultados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En este archivo se conservan las notas que el mismo *cinemista* preparó para su montaje.

Existen nueve esquemas que contienen las tablas del orden de los fotogramas y secuencias, acompañados de sus correspondientes códigos de tiempo y anotaciones sobre los materiales de audio (Val del Omar, 198-). Entre ellos, se observan muchas variaciones por el uso o no de negativos y la elección de distintas imágenes. Además, hasta el esquema 5 no se menciona por primera vez su idea de tríptico, aunque son papeles fechados en 1980, es decir, aún no concebía en la década de los 60 sus elementales como una obra conjunta. Hay un décimo documento con un listado de los negativos válidos. Javier Codesal reconoce, en *Desbordamiento de Val del Omar*, que se encontró con cuatro latas de documentos filmicos con el nombre de copión —de 233 planos— y descartes, junto con algunos fotogramas sueltos y negativos que estaban aparte (2010: 172). El montaje lo hizo basándose en las notas que dejó Val del Omar

⁶⁵ He contactado con Javier Codesal pidiéndole una entrevista para poder completar la información dada en el artículo, pues ha pasado casi una década desde su publicación. Aceptó responder a unas preguntas, pero tras cinco años intercambiando correos, nunca respondió al cuestionario, por lo que he trabajado sobre el material del archivo y lo escrito por él en 2010.

tras investigar de manera sincrónica los documentos y sus nomenclaturas -no existía un guion como tal- y estudiarlos de forma estructural-semántica.

En *Acercamiento fotograma brujas* (Val del Omar, 198-a), se presentan anotaciones minuciosas sobre lo que Val del Omar quería que fuese la introducción a la película y, además, se conservan ocho audios digitalizados de cintas magnéticas que pretendía fuesen su banda sonora. Estos son:

1. Báculo: que contiene percusiones con efectos de eco y reverberación que van cambiando de canal.
2. Gaita: compuesto de juegos sonoros con la velocidad, a partir de la interpretación de una canción con dicho instrumento
3. Introducción fonética: formado por conversaciones entre hombres y mujeres, sin un tema claro o en común.
4. Observaciones: donde encontramos diversos sonidos ambiente como el mar, campanas, dulzainas, procesión, oraciones cantadas, etc.
5. Negra sombra: cuyo contenido está dividido en dos cintas de grabaciones de dos canales y recompuesto posteriormente en una sola cinta, en la que un coro canta murmurando lo que puede ser el famoso poema de Rosalía de Castro del mismo título.
6. Voz y pandero: donde escuchamos este instrumento, voces femeninas inconexas y un grito.
7. Una grabación de sonido de lluvia, pájaros, etc., junto con la voz del papa Juan Pablo II dando la bendición; de Paloma Gómez Borrero hablando del estado de salud del pontífice, y de noticias radiofónicas referentes al aceite de colza y más temas de actualidad.

Por su contenido, es obvio que los audios no se grabaron en las mismas fechas, y solo las gaitas y algún sonido de mar, pandero, banda y más instrumentos fueron finalmente utilizados para el montaje final de 1996, proyectado en un acto y organizado por la Diputación de Granada y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el cine Aliatar de Granada. Sobre el audio y su inclusión en la obra, Codesal admite haber seguido el mismo método que con las imágenes: realizó una ordenación cronológica, aunque era consciente de que algunas de las grabaciones ya habían sido modificadas por el propio Val del Omar, dando prioridad a aquellas que se notaba que no habían sido transferidas a ninguna otra cinta, para así evitar cualquier ruido añadido en la transferencia o regrabación. Si bien ya he mencionado la importancia de los silencios en

cintas anteriores del cineasta granadino, hay que tener en consideración para el análisis de esta película que el silencio final de *Acariño* no fue intencionado, sino que, como precisa Codesal en *Soy tu impotencia*, esos documentos no contenían contenido específico sobre todos los elementos sonoros, y el montador no quiso ser responsable de un cambio propio que nada tuviese que ver con las notas de Val del Omar.

En el resultado final de Javier Codesal se incluyen también audios del intento de Golpe de Estado de Antonio Tejero, con las famosas palabras que dijo en el Congreso de los diputados el 23 de febrero de 1981: «¡Quieto todo el mundo!». En «*¡Quieto todo el mundo!*: Sonidos y voces para una memoria acústica colectiva», Fernando Herrero Matoses se refiere a estos audios y al hecho de que el desajuste de material sonoro con la imagen en pantalla como coacción poética no es sintética ni conflictiva (Herrero Matoses, 2018: 120-125). Este autor concibe la Transición como un relato político colectivo, una época construida en la memoria de todos los que la vivieron, que crea una doble mirada, hacia al pasado franquista y hacia el presente, al igual que la diafonía y sus dos latidos transportan al espectador al tiempo infinito de la divinidad. Esto lo consigue Val del Omar con la inclusión de sonidos familiares para el espectador contemporáneo junto con la proyección de imágenes y audios atemporales. En los últimos minutos del cortometraje suena lo acontecido en España aquel 23 de febrero, representando el pasado franquista y la Guerra Civil, en contraposición con unos versos del auto sacramental de *El hospital de los locos*⁶⁶ de José de Valdivieso:

¡Tápala, patán, tan, tan!
¡Guerra, guerra, guerra,
al cielo y a la tierra!

(Valdivieso, 2017: 19)

⁶⁶ En este auto sacramental, el autor presenta al diablo como una criatura desesperada, que ve a Cristo en el personaje de la Verdad, pero nunca es capaz de alcanzarlo. Al contrario de lo que pretende Val del Omar: elevar al espectador para que alcance la divinidad. También muestra Valdivieso en esta obra cómo al no poder vengarse de Dios, el diablo engaña al hombre para ser condenado el resto de su existencia por culpa de la tentación, como también refiere la Biblia en el Génesis y el episodio de Adán, Eva y la manzana, ya analizado y comparado con la obra del *cinemista* en capítulos anteriores. Interesante es la aportación de Robert V. Piluso: “El diablo nunca toma parte activa en los asedios contra el hombre. Sus sirvientes hacen todas las preparaciones. El diablo mismo no aparece como antagonista principal porque sabe que su gran fealdad moral ahuyentaría al hombre. Los medios que emplea para tentarle son, en realidad, las propensiones de la naturaleza humana caída. Las batallas tienen lugar dentro del hombre porque éste siempre está en guerra consigo mismo” (Piluso, 2016: 416). Al igual que sucede en *Auto Sacramental invisible*.

Javier Ortiz-Echagüe (Val del Omar 2010: 251) apunta la posibilidad de que el título de *Acariño galaico* hubiese sido tomado del programa de mano de la exposición de Arturo Baltar de 1961, donde figuraba el poema de Antonio Tovar que decía: «pró escultor Arturo Baltar, que acariñaba a lama das congostras nas súas maus de inspirado como si fora una estrela».

El elemento esencial protagonista de la cinta iba a ser el aire —al igual que lo habían sido el agua en *Aguaespejo granadino*, y el fuego en *Fuego en Castilla*—, pero tras conocer a Baltar decidió que el protagonista fuese la unión del agua y la tierra, es decir, el barro. Este elemento, para Val del Omar, es parte del «valle de las diferencias»⁶⁷, como comenta en [*A la tarde te examinarán en Amor*] (Val del Omar 2010: 295-298). El barro es una materia mixta, formada por dos primigenias como el agua y la tierra, que es despertado ahora por los transistores: «sembrando apetitos de opulencia criminal, excitación de sus humanas apetencias en criaturas que carecen hasta de suelo donde poner los pies) y que es ardiente» (*ibid.*). El propio cineasta en [*Acariño de la negra sombra*] reconoce que la idea de hacer un documental sobre las tierras gallegas le viene persiguiendo desde los años 30 (*ibid.*: 51-252), cuando con las Misiones Pedagógicas, y de la mano de Luis Cernuda, Rafael Dieste, Sánchez Barbudo y Urbano Lugrís, visitó la región. También confiesa haber grabado imágenes en aquellos años para cuatro documentales, actualmente perdidos —ver **Anexo 1** para consultar la filmografía perdida de Val del Omar—.

Manuel Palacio, en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 160), apunta la idea de que fue Anric Massó quien le presentó al escultor Baltar, y le mostró Galicia y sus gentes, pues aparece como ayudante de dirección en los créditos de la cinta. Asimismo —según señala el propio Palacio en *Desbordamiento*— en una entrevista para *La Voz de Galicia* el 15 de septiembre de 1961, afirma ser el responsable de haberle hablado de Orense al granadino y relata cómo se produce el cambio de elemento de aire a barro. Sería también la primera vez que se menciona la idea del *Tríptico*, pero en

⁶⁷ Val del Omar hace alusión al «Valle de las diferencias» en varios escritos. Por un lado, se refiere al *valle* de significado bíblico como lugar de dolor, sombra y muerte; es decir, al mundo terrenal y al ser de las diferencias. Un lugar en el que los hombres no están unidos, no están *aproximados*. Como veremos más adelante, esta va a ser la misión fundamental de su última etapa creadora: la *aproximación* del espectador para ascender a la Unidad y dejar atrás este valle.

distinto orden a como se llevó a cabo en la década de los 80, pues la dirección a seguir iba a ser Granada, Valladolid y Galicia en último lugar⁶⁸.

Al igual que sucede con *Aguaespejo granadino*, Val del Omar elige las esculturas de Arturo Baltar⁶⁹ porque representan lo costumbrista cotidiano, lleno de fuerza, y la realidad religiosa de esa tierra mágica de Galicia —a través de sus creaciones de retablos tradicionales, figuras de peregrinos y altares—, como Rosalía de Castro personaje principal de este elemental. El granadino tiene como principal influencia en este documental la cinta *La Virgen de Crista* de los hermanos Manuel y Saturio Lois Piñeiro⁷⁰ de 1925 (Val del Omar 2010:251-252). En esta se narra una historia de tradición oral gallega⁷¹, en la que la Virgen se aparece en sueños a una enamorada que sufre mal de amor por culpa de una calumnia. Al día siguiente de esta visión cae del cielo, junto a un rayo, un cristal con la imagen de la Virgen, quien, tras diversas peripecias de los novios, hace construir una capilla en su honor para celebrar el milagro. Actualmente, la imagen de la Virgen, en la que se basa toda esta historia, se encuentra en el Santuario de la Virgen de Cristal en Celanova (Orense). Val del Omar quería que esta cinta fuese una invocación, un audiovisual sin palabras con la persistente caricia de la negra sombra, tan sentida por Rosalía de Castro (*ibid.*: 251-252). En sus notas, el *cinemista* incluye referencias a la secuencia «Rosalía» —ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 14**—, aunque en ningún momento del montaje final aparece la cara de la poeta, pero sí una mujer con cierto parecido. Quizás Codesal decidió grabarlas e incluirlas en su montaje cuando el granadino se refería a ella.

En el poema «Quiero irme a dónde no sé» (Val del Omar 2010: 253), título tomado de *Folla novas* de Rosalía, Val del Omar alude a los temas sobre los que quería que girara este documental, de clara inspiración en la obra de la poeta: la nostalgia, el ánimo, la nube negra y la naturaleza. También hace alusión a lo invisible del alma

⁶⁸ He consultado el archivo-hemeroteca de *La Voz de Galicia*, pero no ha aparecido este artículo, por lo que no puedo demostrar la veracidad de tal información.

⁶⁹ En el **Anexo 3. Imágenes y figuras 12**, podemos ver una fotografía del rodaje de *Acarriño galaico* con una de las esculturas de Arturo Baltar.

⁷⁰ La película tiene un tercer director, José Buchs, pero, curiosamente, y aunque solo hicieron dos películas, Val del Omar solo recuerda a los hermanos Piñeiro, y eso que Buchs trabajó en la industria cinematográfica hasta la mitad de la década de los 60. *La Virgen de cristal* era una película silente grabada en 35 mm, de la que no se dispone copia en la Filmoteca Nacional.

⁷¹ Es un poema narrativo de más de mil versos escrito por Manuel Curros Enríquez y publicado en Orense en 1880 como parte de *Aires da miña terra*. Relata una historia con base popular con pocas variantes sobre la contenida en la película citada.

humana —igual que prestó atención a lo invisible que nos rodea, y que no vemos por ser criaturas ciegas, en *Aguaespejo granadino*—: «este barro moral que nos sostiene, ¡quién lo entendiera! ¡Señor!»; pues lo corporal está hecho de barro, como aparece en la sagradas escrituras: «Entonces Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente» (Génesis 2:7); «Mas ahora, oh SEÑOR, tú eres nuestro Padre, nosotros el barro, y tú nuestro alfarero; obra de tus manos somos todos nosotros» (Isaías 64: 8) y en «He aquí, yo como tú, pertenezco a Dios; del barro yo también he sido formado» (Job 33: 6).

Al igual que Rosalía refleja el pueblo gallego desgarrado, mítico y primitivo a través de sus gentes, Val del Omar muestra las estampas de fiestas como la romería de Nuestra Señora de la Barca —como hace también la poetisa en *Cantares gallegos*— y su tradición popular. La naturaleza de *Acariño*, al igual que la que ofrece la escritora gallega, la conforman el agua como materia transformadora del viajero y las campanas que lo llaman al fondo, junto con el aire, la fauna y flora que muestra *En las orillas del Sar* (1884). Una obra impregnada por entero de un sentimiento nostálgico cuyo máximo sentir encontramos en «Negra sombra», un poema escrito tras la muerte de su marido y que refleja su angustia vital.

Dice el granadino: «No somos más que cenizas consumidas —tras el fuego castellano de la purificación— y nuestros han ascendido gracias a este donde estamos ardiendo en Galicia obteniendo la salvación» (Val del Omar 2010: 254). El alma tras la vida asciende como un vaho, y volvemos a vivir en la luz del fuego de la Santa Compañía y de las luciérnagas, y observamos la naturaleza que no es más que el reflejo de Dios. Recordemos que en los años 80 este elemental pasa a ser el primer episodio, cambiando así su función y significado dentro de las vías del éxtasis. Si tomamos *Acariño galaico* como primer elemental, a nivel significativo sería símbolo de las tinieblas que iremos atravesando para llegar a la unión final con Dios en el jardín del Edén de *Aguaespejo*.

5.2. Proyecto audiovisual: *Festivales de España*

A comienzos de la década de los 80, Val del Omar se encontraba inmerso en sus investigaciones sobre el láser, el vídeo y la diafonía televisiva en su laboratorio de fusión

picto-lumínico-audio-*tactil*, también conocido como PLAT. Es entonces cuando, dos décadas después de abandonar sus *Elementales*, retoma la idea de convertirlos en su Tríptico Elemental de España. Recordemos que *Aguaespejo granadino* se realizó entre 1953 y 1955, que *Fuego en Castilla* se presentó en 1961 y que en 1962 comenzó el rodaje inconcluso de *Acariño Galaico* —que acabamos de ver—, pero no es hasta 1982 cuando decide juntar los tres en orden inverso a su grabación y añadir una pieza que actuaría de vértice y vórtice, a la que bautizó como *Ojala* —de la que me ocuparé más adelante—. No obstante, investigando en los documentos, manuscritos y archivos sonoros y audiovisuales encontrados en su laboratorio, vemos que ese gran proyecto inconcluso en vida del realizador podría haber sido muy distinto si el encargo de *Festivales de España* se hubiese llevado a cabo. *Festivales de España* era una serie de documentales sobre las manifestaciones folclóricas españolas que el Ministerio de Información y Turismo, bajo el mandato de Manuel Fraga Iribarne, encargó a José Val del Omar en 1962 para la New York World's Trade⁷² que iba a celebrarse en 1964 y 1965. El propio ministro, cuyas palabras podemos leer en los intertítulos de *Me maté trabajando* —un montaje de Eugeni Bonet con las imágenes grabadas por el granadino y del que luego hablaré—, afirma en 1963: “Con los festivales de España seremos fieles al latido esencial de nuestra tierra y trataremos de cristalizar lo popular en un estilo universal. El vigor, la atracción para el turismo y la satisfacción para los españoles deberán producirse por el contenido y el programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos internacionales que vengan a colaborar con nosotros”.

Para esto, el cineasta fue nombrado «Coordinador técnico para la programación y realización de las campañas de cultura» de dicho organismo el 17 de noviembre de 1962, y comenzó a trabajar en este proyecto con cinta de 35 mm Eastman el 14 de mayo del año siguiente (Val del Omar, 196-). Ideó una serie, a la que subtítulo *Me maté*

⁷² La participación en esta feria mundial formaba parte del proceso de apertura y fomento del turismo por parte del régimen franquista. En lo referente al medio cinematográfico, tras las conversaciones de Salamanca, José María García Escudero fue nombrado director general de Cinematografía y Teatro, plaza que ya había ocupado durante los años 50, pero que tuvo que abandonar por la discrepancia con otros líderes franquistas a raíz de la película *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, con guion del propio Nieves Conde y Gonzalo Torrente Ballester, a partir de una idea de Eugenio Montes. Desempeña esta labor desde 1962 a 1968 y gracias a su gestión se desarrolló un nuevo tipo de cine español cuyo proceso de concesión de ayudas para su rodaje era más transparente, y que cambió el sistema de censura, dio más facilidades legales a guionistas y directores, impulsó el cine infantil y amplió los presupuestos para la realización de cintas.

trabajando con rotulador rojo en el propio documento mecanografiado⁷³, de diez cortometrajes pensados para que durasen unos 123 minutos en total y que serían los siguientes:

- Extremadura - Teatro Griego en Mérida.
- Baleares - *Recordando a Fray Junípero*.
- Cataluña - Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel.
- Galicia - Ballet Gallego de La Coruña.
- Levante - Festivales en Elche y Torrevieja.
- Andalucía - Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga.
- Castilla - Ocho Festivales.
- Festivales religiosos en España, *Luna de sangre* del teatro de danza española de Luisillo.
- Festival en las Entrañas (Fiestas de la vendimia y cueva de Nerja).

Val del Omar (19-m y 1963b), además de dar título a los distintos episodios de esta serie, incluye la duración que deseaba que tuviesen:

1. Extremadura - Teatro Griego en Mérida (10 minutos).
2. Baleares - Recordando a Fray Junípero Serra (10 minutos).
3. Cataluña - *Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo de Urgel* (10 minutos).
4. Galicia - Ballet Gallego de La Coruña (12 minutos).
5. Levante - Festivales en Elche y Torrevieja (10 minutos).
6. Andalucía - Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga (18 minutos).
7. Castilla - Ocho Festivales (10 minutos).
8. Festivales religiosos en España (12 minutos).
9. *Luna de sangre* (10 minutos).
10. Festival en las Entrañas (25 minutos).

En esta relación de detalles se ofrece también información sobre las principales secuencias y observaciones acerca de los elementos sonoros que debían acompañar a las imágenes. Aunque disponemos de metraje, no hay registro de archivos de audio, pues el proyecto se debió de cancelar antes de realizarlos. De los archivos sonoros solo se conserva el cuaderno donde Val del Omar anotó y clasificó por bandas y cintas los contenidos del material que había grabado (Val del Omar, 196-). En este hay referencias a música de orquesta, de panderos, de bailes, guitarras, palmas, órganos, aplausos; fragmentos de “El amor brujo” de Falla; de sonido ambiente del claustro de San Francisco, de la cueva de Nerja, de la catedral de Sevilla y de museos; sonidos de la naturaleza como el del agua; o de contenido verbal como explicaciones a obras de arte, locutores de radio, discursos, diálogos entre gitanas y turistas; e incluso se mencionan

⁷³ Como veremos más adelante, nunca se llegó a realizar, a pesar del esfuerzo de Val del Omar, quien ya había hecho localizaciones, grabado imágenes, etc. Por eso marca en rojo que se «mató trabajando», quizás para nada.

las transcripciones de las cintas de Galicia para *Acariño galaico*, lo que hace pensar que alguna de esas grabaciones podría haber sido incluida aquí.

En lo referente a los elementos visuales, se encontraron materiales en su laboratorio que pertenecían a dicho propósito. Este hallazgo se componía de copiones y descartes, entre los que encontramos tomas alternativas o puntas sobrantes al principio y al final de los planos, también ensayos o apuntes para el montaje de determinadas secuencias; todo en blanco y negro, y en ocasiones con deformidades debido al formato de impresión. Muchos de estos componentes se pueden ver en la sección de proyectos inconclusos de la cinematografía de *Valdelomar.com*, junto con un pequeño vídeo de un minuto y medio de duración⁷⁴.

En el año 2010, con motivo de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Eugeni Bonet realizó cuatro montajes especiales con el material encontrado para dicho acontecimiento:

- *Me maté trabajando*⁷⁵ (33 minutos).
- *Extremadura - Teatro clásico en Mérida* (5.40 minutos).
- *Retablo de San Emergol en la catedral de la Seu d'Urgell* (12 minutos).
- *Estampas andaluzas* (20 minutos).

El primero, *Me maté trabajando*, es una recopilación miscelánea de imágenes que veremos en las otras tres entregas, unidas por intertítulos con información sobre el proyecto y el rodaje a modo de introducción; el segundo, *Extremadura – Teatro clásico en Mérida*, intenta seguir la relación secuencial descrita en los diarios y cuadernos, pero dura la mitad de lo consignado por el realizador granadino; el tercero, *Retablo de San Emergol en la catedral de la Seu d'Urgell*, está casi reconstruido en su integridad tal y como fue pensado, solo faltan las grabaciones de audio, y versa sobre una tradición del Pirineo catalán sobre la leyenda de este santo; y el cuarto, *Estampas andaluzas*, aúna grabaciones de imágenes y sonidos tomadas por el propio Val del Omar en 1963, que pretendía distribuir en los tres cortometrajes de la serie sobre Andalucía cuyos contenidos se solaparían parcialmente y que serían los siguientes: festejos en Cádiz,

⁷⁴

http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=1&cine1_cod=&cine2_cod=5&cine3_codi=52

⁷⁵ Tomando así el título del manuscrito.

Málaga, Córdoba y Sevilla; el espectáculo *Luna de Sangre* en el Teatro de Danza Española de Luisillo, basado en el *Romancero gitano* de Lorca, y *Festival de las entrañas*. Este último cortometraje de la serie concebida por el *cinemista* estaba pensado para ser un nuevo elemental, ya que adoptaría rasgos de su cinematografía libre, pues como el mismo autor confesó:

Es muy difícil explicar el contenido surreal que segmenta los siguientes tiempos:

Burrotur de suecos a un cortijo.

Un pueblo con duendes sobre la cal.

Atardecer en Arcos de la Frontera.

Cueva de Nerja.

Buscando en la entraña de la tierra la solera que nos ayuda a arder.

Fiestas de la vendimia en Jerez.

Observaciones: El color y el sonido de esta continuidad pueden proporcionar un premio internacional.

(Val del Omar, 1963-1964)

Esta última frase nos daría otra pista de por qué podría haber sido otro elemental, pues para *Aguaespejo granadino* inventó la *diafonía*, un recurso sonoro al servicio de la experiencia mística; en *Fuego en Castilla*, además de poner en práctica el *desbordamiento apanoramico de la imagen*, que le sirvió para mostrar el lenguaje de la verdad oculto en el movimiento inconsciente, experimentó con la *tactilvisión*, un sistema de iluminación orientado a ver tocando, para ensanchar así nuestra capacidad de visión; y para *Acariño galaico* había estado trabajando en un nuevo formato llamado *bi-standard*, del que me ocuparé más adelante. En todos los documentos en los que hace referencia al proyecto añade «en color», extraño para el cineasta que hasta la fecha solo había rodado en blanco y negro y su uso del color no pasaba de ser monocromático: lentes verdes en *Vibración de Granada*, efecto de este mismo color en *Aguaespejo granadino* y el páramo coloreado tras el viaje ascético al final de *Fuego en Castilla*.

Justo cuando Val del Omar recibe este encargo institucional se encontraba explorando el cromatismo y sus aplicaciones místicas. Es verdad que aún no había presentado el sistema de *cromatacto*, que data de 1967, pero sí estaba trabajando en el *palpicolor*, que sería el nuevo recurso técnico base, para el que tenía en mente que fuese otra de sus cinegrafías libres. El proyecto se presentó en una conferencia en el III Congreso Internacional de Cine en Color, que tuvo lugar el 5 de octubre de 1961 en Barcelona, y allí explicó que el color debía de ser foto-electrónico y no fotoquímico, como se venía haciendo hasta la fecha; ya que, al igual que la visión, este ha de ser

palpitante, pues consta de dos movimientos: uno de ida y otro de regreso. En el segundo movimiento se produce una «presión síquica subjetiva que se modula en intensidad fisiológica hasta obtener una certeza física que nos viene de regreso objetiva y se modula en frecuencia color la reconstrucción de esta natural palpi-visión para la mayor humanización de las técnicas cromáticas» (Val del Omar, 196-a). Val del Omar ya había defendido, el 29 de septiembre de 1959 en una conferencia en el Coloquio Internacional del Color, que los colores no son más que distintas frecuencias, infrarrojas o ultravioletas, que palpitan, pero que lo que realmente tiene valor es el *blanquinegro palpito*, siendo el blanco marca de lo oriental y el negro de lo europeo (Val Del Omar, 2010: 120). Esta teoría remite a la de la diafonía, donde cada palpito pertenece a un mundo. Al igual que en la invención de *Aguaespejo granadino*, Val del Omar se basa en el movimiento de sístole y diástole del bombeo del corazón para indicarnos el camino hacia la Unidad.

A nivel formal encontramos otras pistas que nos harían considerar *Festival de las entrañas* como un trabajo concebido para ser algo más que un reportaje institucional. Val del Omar vuelve a hacer uso de la luz táctil y pulsatoria sobre los bailaores y las cuevas, convirtiéndola en una cinta que va más allá de un uso promocional. En referencia a los temas, muchos de los asuntos que ya había tratado en sus trabajos anteriores aparecen también en este proyecto. Por un lado, encontramos imágenes de los pueblos, de las gentes humildes, como ocurría en *Fiestas paganas*, *Fiestas profanas* o los gitanos del Sacromonte de *Aguaespejo granadino*; y por otro lado, se repiten los símbolos del fuego —en el baile para representar el conjuro gitano— y el agua, como sangre de Cristo, al ser el vino de la vendimia. También hay múltiples referencias a asuntos religiosos, no solo los relacionados con Cristo Salvador —como en el caso de las imágenes de la cinta número dos sobre Extremadura, donde vemos a Jesús desclavado de la cruz y posteriormente yaciendo en los brazos de la Virgen María—, sino también referentes al Misterio de Elche, el Monasterio de Guadalupe, el milagro de San Emergol —cuyo argumento culmina con el prodigio del agua de una lluvia milagrosa— o el día del Corpus Christi en Salamanca, que podemos observar en los cuatro montajes. Lo más importante de esta obra es que Val del Omar vuelve al tema de España, a lo elemental, a su historia a través de sus tradiciones. El encargo vino del Ministerio de Información y Turismo, pero fue el propio *cinemista* el que hizo la

selección de los lugares y eventos que sobresalen dentro de lo que podía o no definir al país.

El capítulo dedicado al retablo de San Emergol dura unos 12' y está reconstruido casi en su integridad, pues solo faltan las grabaciones de audio. Si en *Mensaje diafónico* el tema principal era la historia de la redención humana y en *Fuego en Castilla* la narración de la historia sagrada, en esta cinta asistimos a la recreación de un milagro cristiano en el Pirineo Catalán. El retablo de San Emergol se representa desde el 3 de agosto de 1957 en el claustro y otros espacios de la catedral de la Seu d'Urgell. El espectáculo, creado e interpretado por vecinos de la zona, describe la vida y milagros del santo a través de sucesivos cuadros que recoge Val del Omar con su cámara, con la que también graba bajorrelieves con escenas de la vida de San Emergol y paisajes nocturnos de los alrededores. El obispo Ermengol fue una figura muy importante del siglo XI, pues reformó la institución eclesiástica, estableciendo la vida en común de los canónigos de la Seo d'Urgell; impulsó asimismo las construcciones de iglesias, conquistó territorios del sur, que entonces estaban en manos musulmanas, y, sobre todo, promovió grandes obras públicas de comunicación. Poco tiempo después de la muerte del obispo Ermengol al caer al río Segre, este ya era venerado como santo, y durante siglos se procesionaban sus reliquias por las calles invocándolo para pedir la lluvia en temporadas de sequía. La leyenda cuenta que tras su muerte, y durante una gran sequía, se hicieron rogativas ante su sepulcro y este se abrió, a la vez que sus heridas sangraban de nuevo y llegaba un humo providencial. En la cinta podemos ver imágenes de estos retablos vivientes a los que Val del Omar aplica efectos de luces pulsatorias —como ya hizo en sus anteriores películas—, intercala planos picados y contrapicados de las fachadas del convento, las campanas⁷⁶ y la noche. Hay escenas en las que un monje parece estar narrando el hecho milagroso; quizás estuviese pensada para ser la figura que sirviera de nexo entre las distintas escenas y a la que acompañaría una voz en *off*, como en sus anteriores montajes. En otras aparece el personaje del ciego que, en cierto momento, se nos indica que «YA VE»⁷⁷ —ya es consciente, ya conoce a Dios, como la audiencia en *Aguaespejo granadino*—. Este es el retrato de un curioso fenómeno que

⁷⁶ En especial para recrear la parte de la leyenda en la que se dice que, al morir el santo, su cadáver bajó por el río hasta la Seo de Urgell y, una vez allí, las campanas se pusieron a repicar solas.

⁷⁷ Escena 7 de la representación actual, cuyo título es *El campesino ciego*, de gran interés para Val del Omar, quien ya quiso quitar la ceguera al espectador, hacerle ver, en su primer elemental.

atemorizó a la población en el siglo X, pues la humanidad estaba atemorizada pensando que algo malo iba a ocurrir al entrar en el año 1000. Termina el episodio de manera ascendente, tras mostrar un bajorrelieve con el milagro del agua, la aparición de la lluvia que llevaban tanto tiempo esperando y que ha provocado el santo ya muerto, al que han rendido tributo en procesión y en vigilia. La luz ciega toda la escena de los rezos y se dirige a los cielos, al igual que el alma del protagonista.

El otro santo que iba a ser protagonista de esta serie era Fray Junípero Serra, quien representaría el territorio balear. Este fraile franciscano, nacido en Mallorca en 1713, fue de gran importancia en la creación de misiones en América, adonde llevó la palabra de Dios y las enseñanzas bíblicas. Curiosamente no fue beatificado hasta el 25 de septiembre de 1988 por Juan Pablo II, es decir, que en tiempos de este documental aún no era considerado santo por la iglesia, sino solo una figura importante. Poco sabemos de las intenciones de Val del Omar en este capítulo, pues no hay imágenes ni anotaciones que nos digan si iba a ser de tipo biográfico-narrativo, como ocurre con el santo catalán, o si iba a ser retrato de fiestas populares u ofrendas.

Junto con el retablo de San Emengol, el Misterio de Elche iba a tener una gran importancia para Val del Omar en este proyecto. En las pocas imágenes que se conservan, y que aparecen en el montaje de Eugeni Bonet, podemos ver a varios ministros franquistas, como Fraga Iribarne, y demás personalidades importantes del Régimen, acudir a este acontecimiento. Se trata de la representación de un drama sacro-lírico religioso que recrea la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen María, dividida en dos actos y escenificado cada 14 y 15 de agosto en el interior de la Basílica de Santa María, en la ciudad alicantina. Es de suma importancia, pues es una obra que se lleva representando sin interrupción desde el siglo XV. Quiero destacar la importancia de la elección de este misterio como representativo de la Comunidad Valenciana⁷⁸ y en donde el *cinemista* vuelve a relatar un episodio con la Virgen como protagonista —véase *Mensaje diafónico de Granada*—.

Sin duda, lo más interesante de toda la serie que Val del Omar pretendía realizar para la exposición mundial de Nueva York, es *Festival de las entrañas*, que podría haber

⁷⁸ Toda la información relativa a este misterio se puede consultar en: <https://www.misteridelx.com/>

sido otro de sus elementales. En las notas e imágenes grabadas del resto de estas cintas la atención se centra en retratar los lugares españoles de mayor importancia tradicional y sus fiestas y figuras más populares y religiosas. No olvidemos que España iba a participar por primera vez en un acontecimiento de estas características, y que el Régimen pretendía vender el país como destino turístico con el objetivo de demostrar al mundo que estaba en pleno proceso aperturista, y además enseñar a los posibles visitantes un país dentro de lo moral y cristianamente aceptable. *Festival de las entrañas*, al contrario que el resto de cintas de esa serie, estaba pensado para ser un episodio de inspiración claramente lorquiana, cuyo protagonista iba a ser el espectáculo de Luisillo y su compañía. En las imágenes que se han conservado, vemos, a través de la proyección de sombras sobre las paredes de las cuevas de Nerja, cómo uno de los bailarines flamencos es asesinado con un puñal y es llevado a cuevas como si fuese Cristo descendiendo de la cruz. Vemos aquí el motivo recurrente en Val del Omar de la Muerte y Resurrección del Mesías como redención humana, ya presente en su *Auto Sacramental invisible. Mensaje diafónico de Granada* y su segundo elemental del páramo del espanto. No solo el tema nos hace pensar en la posibilidad de un nuevo elemental, sino que Val del Omar escribe en sus notas sobre este proyecto que «la serie sólo tendría un cierto valor documental según su concepción segmentada y serial, de manera que "unidos, estos documentos no habría manera de verlos si no se les quitasen 100 minutos"» (Val del Omar, 1963b). Si al minutaje total anotado por el *cinemista* se le resta dicha cifra, puede entreverse que su porción más creativa y personal residiría en esta décima y última entrega de la serie.

Por último, cabe destacar que hay elementos en *Festival de las entrañas* que se adelantan a otros de los trabajos inconclusos de Val del Omar, como *Granada 1968/1974*, del que disponemos de unos pocos materiales que fueron incluidos en *Tira tu reloj al agua* de Eugeni Bonet, donde Granada y sus edificios árabes vuelven a ser protagonistas junto con las personas que los visitan; y de *Ojala*, el vértice-vórtice del *Tríptico*, cuyo motivo central es la visita de unos turistas a La Alhambra, pues en los fotogramas contenidos en *Estampas andaluzas* se muestran a unos turistas visitando una bodega y usando el *burrotour*, en total oposición al momento mágico, del que también son testigos los excursionistas, del baile con duende de Luisillo y su compañía.

Además de estos documentos y del contenido de las cintas de la exposición realizadas por Eugeni Bonet no hay ningún otro material del proyecto. La última referencia a este encargo la encontramos en una carta mecanografiada y firmada por Manuel Fraga Iribarne, fechada el 11 de noviembre de 1965, con membrete del Ministerio de Información y Turismo, sobre *Festivales de España* y el sistema *bi-standard*, del que creemos le había hablado ya en una correspondencia anterior en busca de financiación para su desarrollo (Fraga Iribarne, 1965). En esta carta, el ministro pide que le devuelva los documentos que el cineasta le ha mandado anteriormente (suponemos que se trata del material de la serie de documentales), añade ser consciente del desembolso económico y del tiempo que le ha dedicado al proyecto y que por eso merece su realización. Sospechamos, pues, que el encargo fue cancelado y Val del Omar no recibió nada por su trabajo. Por ello, le ruega que se ponga en contacto con Enrique de la Hoz, Subdirector General de Cultura Popular en esos años y uno de sus colaboradores, quien ha preparado un informe sobre estas películas, a fin de poder producir el primero de los documentales lo antes posible, pues el director lo considera una obra de indudable interés.

Finalmente, el proyecto no despertó ningún interés en las instituciones franquistas y decidieron no financiarlo. El pabellón de España en dicha feria fue diseñado por Javier Carvajal, constó de más de ocho mil metros cuadrados y fue un auténtico despliegue de cultura española que incluyó: un museo con piezas de El Greco, Dalí, Velázquez y muchos otros pintores nacionales; un teatro donde a diario se realizaban varios pases de bailes y cantes regionales; y múltiples objetos de exposición entre los que estaban la espada Tizona, una reproducción de la Dama de Elche y varias tallas medievales. Algunos de los fotogramas de las imágenes usadas para el montaje de Eugeni Bonet, pero grabados por Val del Omar, se encuentran en **Anexo 3. Imágenes y figuras 15**.

5.3 La televisión como medio ascético-místico

En 1964, Val del Omar registra el sistema de micro-proyección de imágenes luminosas fijas y móviles, un sistema que, según él, configuraba verdaderas oraciones gráficas, ya que eran modulables a voluntad del operador, quien podía fijar el acento de la frase variando el tiempo de duración de algunas de las secuencias (Val del Omar, 1964a). El operador se valía de un proyector de imágenes diapositivas estampadas en

cintas de diferentes soportes flexibles, por procedimientos fotográficos o de prensa-estampa. Se pretendía disponer de un pequeño aparato de bolsillo que permitiese rendir servicios de linterna mínima manual con proyección concentrada, emitiendo luz blanca, roja o verde a voluntad; un proyector autónomo de diapositivas que con el uso de filtros y el complemento de las gafas cromáticas llegaba a ofrecer la posibilidad de realizar efectos estéreos. En definitiva, no fue más que una actualización de su patente de 1931, en la que ya me detuve en el capítulo 2.

Durante estos años, finales de la década de los 60 y comienzos de los 70, Val del Omar se dedicó a investigar el medio televisivo, que gozaba de gran popularidad. Tanto le fascinaba que, incluso, llegó a grabar imágenes del televisor con su propia cámara, quizá para usarlas luego en alguna de sus cintas experimentales⁷⁹. Por ello, se centró en idear nuevos inventos y técnicas que pudiesen ser aplicadas a sus trabajos audiovisuales en ese nuevo medio. Val del Omar siempre siguió fiel a su espíritu pedagógico, del que ya hemos tratado en anteriores epígrafes. En el II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español propone la televisión como medio educativo. Como se recoge en *Desbordamiento de Val del Omar*, el granadino afirma: «Señores profesores: si la totalidad de los niños que empiezan a ir al colegio en los EE.UU ya pasaron cuatro mil horas ante el televisor [...] queda bien manifiesta la influencia y la *ponderancia* formativa de este medio electrónico, como de la comunicación social» (2010: 232). Este nuevo formato trae consigo un nuevo lenguaje, que, aunque de naturaleza audiovisual, tiene otro tipo de articulación. En el *collage Un lenguaje nuevo* —ver **Anexo 3. Imágenes y figuras 16**—, compara esta nueva comunicación con el primitivo tantán: primero porque es más sencillo de disponer que el de una pantalla cinematográfica con proyector, altavoces, etc.; y segundo, porque es tan popular como lo es este tipo de tambor. Como ejemplo, incluye un recorte de periódico en el que destaca el número de hogares americanos que disponen de un aparato televisivo y las horas que le dedican; aunque lo que de verdad le preocupa al *cinemista* es el mensaje que transmite a los niños y cómo este influye en su desarrollo mental.

⁷⁹ Ejemplos de estas grabaciones se pueden encontrar en la web *Valdelomar.com*, en la sección de *proyectos inconclusos-videos*.

Para McLuhan, cada nuevo medio amplía nuestros sentidos. Una persona que no ha estado expuesta con anterioridad al medio cinematográfico no va a poder entender el mensaje televisivo, al igual que un humano que nunca haya aprendido la escritura fonética y su interpretación no será capaz de percibir imágenes en movimiento o procesar ese lenguaje (McLuhan, 1995: 162). Ello nos hace pensar en las primeras proyecciones en las Misiones Pedagógicas y en los espectadores vírgenes que tanto fascinaron a Val del Omar en la década de los años 30. McLuhan, en *La galaxia Gutenberg*, llega a afirmar que: “cuando la tecnología amplía uno de nuestros sentidos, ocurre una nueva traslación de la cultura tan pronto como la nueva tecnología se interioriza” (*ibíd.*: 168). El arte del granadino conduce a la interiorización de todos estos nuevos elementos, para que estas nuevas tecnologías impulsen a la divinidad.

El *cinemista* reconoce la importancia del nuevo medio, al afirmar que el cine se encuentra en estos años condicionado por las características de exhibición, ya que la televisión le ha quitado muchos espectadores⁸⁰; idea compartida por muchos directores y creadores de su tiempo. Preocupado por hacer que su mensaje místico llegue a más público, comienza a estudiar esta nueva forma audiovisual, y en su biblioteca disponía de diversas obras de McLuhan como la citada *La galaxia Gutenberg* o *El medio es el lenguaje* con anotaciones y subrayados (Val del Omar 2010: 320-324). Val del Omar no buscaba más que evolucionar y crear nuevas técnicas que sirvieran de reclamo a la audiencia. Como escribió en *Augurio clave* (Val del Omar, 19—b):

Los cines
en el próximo futuro
se alimentarán
de los programas filmados
para la televisión.

Val del Omar aplica ahora toda su intención, imaginaria y técnica a la televisión, ya que estaba seguro de que tenía que ser también un medio *aproximante* (Val del Omar,

⁸⁰ La primera retransmisión televisiva en España tuvo lugar el 28 de octubre de 1956. Esta tuvo un alcance de unos 60 kilómetros y llegó a 600 aparatos televisivos localizados en Madrid y alrededores. El programa incluyó Carta de ajuste, Discurso del Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias-Salgado, del que dependía el organismo público TVE, una misa, la actuación de un grupo de Coros y Danzas y, para cerrar, el himno nacional. Al día siguiente empezó a transmitir de manera regular. En 1958, la televisión llegó a Zaragoza y en 1959, se completó el enlace con Barcelona, donde se inauguraron los estudios Miramar. En la primera mitad de los 60, la primera cadena alcanzó ya a todas las provincias (<https://www.rtve.es/rtve/20170302/inicios-television-espana/1497361.shtml>) .

1968-1971: 1), «una ventana ardiente entre el documento y el misterio es un nuevo lenguaje del bien común» (Val del Omar 2010: 81-82), pues es medio místico en sí: «La televisión es una rama del árbol de la ciencia del bien y del mal [...] puede ser la Proa de la aproximación; o del ultrasonido más desintegrador del Espíritu» (*ibid.*: 77). Como aparece en su *collage* —**Anexo 3. Imágenes y figuras 17**—, Val del Omar quiere que abandonemos la Galaxia Gutenberg para entrar en la Galaxia Faraday. Familiarizado con la obra de McLuhan, y con cuya teoría de la adquisición del lenguaje está totalmente de acuerdo —como dejan ver sus escritos sobre el lenguaje—, quiere que el hombre, a través de estos nuevos medios, deje atrás siglos de comunicación tipográfica-escrita y entre en la era de los *mass media* y los grandes avances tecnológicos; lo que el pensador americano denomina «Galaxia Marconi», pero que el *cinemista* decide bautizar como «Galaxia Faraday», en homenaje al científico inglés que descubrió la inducción electromagnética, el diamagnetismo y la electrólisis. Junto con estos, su ley de inducción electromagnética inspira muchos de sus escritos, pues quiso que el espectador sintiese esa atracción imantada hacia lo divino y ascendiese a través de movimientos electromagnéticos impulsados por sus creaciones.

Val del Omar pretende además adaptar la técnica *diafónica* y la *tactilvisión* a las emisiones televisivas para dar paso a una nueva generación de jóvenes espontáneos y creyentes que, a través de las imágenes populares, muestren su factor subjetivo descubriendo la más pura realidad objetiva (Val del Omar, 196-e). La televisión es un medio con gran valor místico, y es función del *cinemista* hacer uso de él para llevar a cabo su misión. La televisión contribuye al fenómeno TELE-VIDA-LIBRE que llega a todos los pueblos; acerca de ello escribe:

El hombre inserto en la explosión de las comunicaciones se encuentra iniciando un gran paso del Yo hacia el Nosotros. El increíble cruce no solo de una frontera material, sino la pasión hacia una consciente fusión mental. El instinto esteréo-biológico le incita a salir y a penetrar en los demás. Cruzando su piel también traspasa la de sus próximos semejantes, y ya empieza a soñar sustentaciones en equipo; y a sentir su inmortalidad en el relevo.

(Val del Omar, 1971a. El subrayado es mío)

Los medios de comunicación masiva, como el televisivo, nos afectan físicamente, al contrario que ocurre con el medio cinematográfico. Estar varias horas frente a la televisión produce un estado mental único y característico (McLuhan, 1995: 162), que Val del Omar quiere aprovechar para sacar a la audiencia de sí y llevarla hacia

la Unidad. La televisión es, además, un producto en el que la normalidad es la innovación incesante que estrena lenguaje todos los días. Ese lenguaje, nos dirá Val del Omar, es *táctil* y ha de crecer diariamente en «los medios en profunda fusión técnico-poética en el crisol humano» (Val del Omar, 1971a). Se diferencia del cine por el lugar de recepción: la televisión aventaja a la sala cinematográfica en que su sala es el globo del ojo, su luz es táctil y no es lugar de congregación sino un gran cristalino más inductor y encantador (Val del Omar, 2010: 305). Además, está en el hogar del espectador – en aquellos años aún no había un aparato por casa, pero prácticamente todos tenían acceso a las retransmisiones en un lugar cercano-, no hay que pagar para verlo, y los programas pueden ser emitidos a cualquier hora del día llegando a muchos hogares a la vez.

Aunque Val del Omar concibe sus invenciones para ambos medios, el televisivo y el cinematográfico, estos no son iguales, y hay que tener en cuenta sus diversas características para llevar a cabo una comunicación efectiva. Si bien comparten ciertas particularidades -que señala Metz en *Lenguaje y cine* (Zunzunegui, 1989: 197): ambos transmiten o proyectan imágenes obtenidas mecánicamente, que pueden ser de tipo múltiple o móvil, que se acompañan de menciones escritas y tres tipos de elementos sonoros que son música, palabras y ruidos-, son más las diferencias existentes entre ambos. En la siguiente tabla he recogido marcando con (*) las que observa Metz (en Zunzunegui, 1989: 197), y con (**) las aportadas por los estudios de McLuhan en su ensayo *Comprender los medios de comunicación* (McLuhan 1995: 198)⁸¹ y (***) las que marca Roman Gubern en *El simio informatizado* (Gubern, 1987: 64-68).

Medio cinematográfico	Medio televisivo
(*) Más privado.	(*) Más estatal.
(*) Siempre en diferido.	(*) En diferido y en directo.
(*) Pantalla grande en sala colectiva.	(*) Pantalla pequeña en casa. (***) Centro de la vida familiar.
(*) Artístico.	(*) Servicio público y artístico
(**) Medio caliente, obtenemos más información de él.	(**) Medio frío, es decir, es menos informativo.

⁸¹ Hay que tener en cuenta que se trata de una distinción de los años 1960 y 1970. Actualmente podemos tener una pantalla grande en casa y muchos más elementos.

(**) Participación escasa. ⁸²	(**) Mayor participación. ⁸³
	(***) Generador de una audiencia poco selectiva, masiva y heterogénea por su gratuidad.
	(***) Más familiar y restrictivo a nivel informativo.
	(***) La recepción de su mensaje se da en un marco que permite estar semi-atento y difuso.
	(***) Medio dominante de ocio.
	(***) Gran poder de adicción.

En el caso del discurso televisivo, nos enfrentamos además con un sujeto de la enunciación vacío, que no está tan predispuesto a recibir un mensaje como lo está el que ha asistido a la proyección en la sala de cine, pues en el hogar se distrae o bien está haciendo otra tarea a la vez. Además, este sujeto recibe un discurso múltiple compuesto de distintos tipos de mensajes: informativos, ficcionales, publicitarios..., que están fragmentados –cortes para la publicidad, para noticias de última hora, llamadas de teléfono o cualquier tipo de distracción-, que son heterogéneos y que además tienen continuidad en otro momento distinto, como los capítulos de una serie. A todo esto se enfrentaba el *cinemista*, que necesitaba de una actitud especial, al igual que el viajero de la senda que describe San Juan en sus escritos, para alcanzar el objetivo divino, lo que no era nada sencillo.

En 1957, Val del Omar habla de un sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión en cuya patente reivindica:

- Una iluminación encaminada a provocar por arco reflejo sensaciones de tacto y posesión de los objetos iluminados, creando un mayor despegue de los planos y las materias, las sustancias, las temperaturas y los tiempos. Es decir, pretende crear un sistema muy parecido a la *tactilvisión*, con el que producir sensaciones sinestésicas en el espectador, quien siendo objeto sensorial se iluminará hacia la Unidad. (Val del Omar, 1957)

⁸² Val del Omar quería hacer partícipe al público de la experiencia mística.

⁸³ En concursos, llamadas y programas similares.

- Un complejo óptico de impresión y proyección, orientado a proyectar en la pantalla una imagen *apanorámica*, convirtiéndose con la mayor aproximación posible en una retina gigante colectiva, acorde con las leyes de la óptica fisiológica y un efecto acústico *diafónico*, mediante un segundo canal sonoro. Ya en 1953, había propuesto un dispositivo complementario sonoro para televisión y cine que constaba de tres sonidos en la cinta de 14 pulgadas (Val del Omar, 1953).

Como actividades para RTVE propone: una memoria de los programas de la TVE; un canal experimental BTC y 8; un programa experimental llamado *Trayler*⁸⁴ *al éxtasis del arte electrónico* que experimente con el maquillaje electrónico móvil, la sincronización audio-lumínica, la *tactilvisión*, *pictolumínica*, *palpicolor*, óptica lírica, *estereo-diafonía*, el abstracto electrónico visual y auditivo y la creación de un estudio experimental de reclamos para TV-cinema. En 1967, además, crea un sistema de 16 mm para este medio (Val del Omar, 1967b). Aunque intentó convertir el medio televisivo en medio místico, esto no fue posible, pues este era mucho más complejo que el cinematográfico, ya que los aparatos televisivos de la época no podían soportar ese tipo de imagen o sonido; ni siquiera los de ahora, en que necesitamos de un *hardware* especial para llevar a cabo la experiencia del *Home Cinema*. No puedo imaginar cómo un receptor de los años 60, de un solo canal sonoro, podría emitir en estéreo o cómo se podría proyectar la imagen televisiva en los techos y suelos de la casa del espectador. Aquí no solo Val del Omar depende de su habilidad como inventor, sino que tendría que ocuparse de costes de producción, reuniones con fabricantes, etc. Finalmente, solo desarrolló escritos teóricos sobre la materia, nunca llegó a materializar ningún avance para la emisión y recepción en este medio.

5.4. Estudios cromáticos

En esta década, como ya vimos en *Festivales de España* con la invención del *Palpicolor*, Val del Omar empezó a interesarse por el color, sus usos y transformaciones. Si bien todos sus trabajos anteriores habían sido monocromáticos o de claroscuro, con alguna excepción ya vista en epígrafes anteriores, lo cromático le interesa y tantea cómo empezar a usarlo de una manera más amplia. Sergei Eisenstein afirmaba que otra de las características que hacían a *El Greco cineasta* —consultar capítulo anterior dedicado a

⁸⁴ Escrito de esta manera en el manuscrito original.

Fuego en Castilla y a la influencia de El Greco en la mística española y el cine de Val del Omar— era el uso del color. El florentino creaba efectos con la yuxtaposición de colores opuestos —se presentaba además en diferentes variedades cromáticas que iban desde el monocromatismo a las más extremas oposiciones—, que se penetraban mutuamente y formaban uno solo, creando una tensión dinámica que convertía las imágenes estáticas en motoras (Eisenstein, 2009: 106,139). El cineasta granadino quiere crear este efecto de Unidad e, igualmente, anhela que el espectador sea parte de la misma, que se funda como los colores de la paleta del pintor renacentista.

En *Sistema español cromatacto* de 1967 (Val del Omar, 2010: 129-134 y 1967c), Val del Omar describe nuestra visión como un latido —volvemos a los dos movimientos fisiológicos del corazón como base de su ritmo vital y audiovisual—: físico, fisiológico y psíquico. El hombre, según el granadino, no busca el relieve o el color, sino lo que por instinto quiere coger entre sus manos y poseer, alcanzando la sustancia vital, lo que nos recuerda a la *tactilvisión* y sus experiencias en las Misiones Pedagógicas; es decir, el color fue para él otro elemento más de sus experiencias místico-sinestésicas, ya que nos hará tocar con los ojos:

Son tus ojos las manos del espíritu y tus ojos [...] tienen mil dedos y a tientas van a realizar ahora un desnudo viaje bajo la ceniza hasta la ardiente entraña de la Castilla seca [...] destemplada, sin color sin melodía ni tintes [...]
Asiste al blanquinegro palpito, de nuestro Duende que en vertical delirio se desgarrar, entre el realismo infrarrojo de los y la mística ultravioleta de la ingravidez.

(Val del Omar, 196-c)

Esta teorización le lleva a crear el *cromatacto*, un sistema por el cual la toma de vistas, el desarrollo fotoquímico y el mecanismo de la reproducción dan intencionadamente una originalidad e inesperada supervisión al espectador. El granadino se basa en que el color no aporta nada en la mayoría de los casos, e incluso impide el brote emotivo en algunas ocasiones, por ello no era elemento esencial de sus otras creaciones. Sin embargo, el *cinemista* ha descubierto que el color, como sustancia, fue también esencia en el pasado, pero se pervirtió y se falsificó, lo que le hizo perder su valor primigenio. El *cromatacto* consiste en obtener una fotografía de nuestra salida acromática e inmediatamente después otra de nuestro regreso cromático usando la *tactilvisión*. Estas dos fotografías han de tomarse con luces diferentes, ya que estas servirán para transmitir la noticia de la sustancia y la temperatura. Han de captarse en

1/50 y quedar superpuestas 25 veces por segundo⁸⁵. Su máxima expresión es el rojo elemental de nuestra sangre, el yo; y el verde elemental es el medio en contradicción hostil y resistente, como ya ocurrió con *Vibración en Granada* y *Aguaespejo granadino*. En definitiva, el *cromatacto* es una nueva técnica cuya misión era cruzar la frontera entre el documento y el misterio, que haga que el hombre salga al encuentro de la realidad objetiva exterior y que se funda con la Unidad fuera de sí.

5.5 Granada 1968/1974

Granada 1968/1974, cuyo título alternativo es *Color de mi Granada*, es una película grabada en 35mm, sistema *bi-standard*, a color y que se compone de 7 rollos. En 1960, Val del Omar rueda muchos metros de cinta de la ciudad de Granada, con los que pretende, según Eugeni Bonet, explorar el color —véase *palpicolor* en *Festivales de España* y *cromatacto*⁸⁶— y el formato *bi-standard*. En 1974, añadió nuevas imágenes e ideó esbozos para montar un nuevo documental sobre dicha ciudad⁸⁷.

El *bi-standard* es un nuevo tipo de grabación que inventa Val del Omar para ahorrar cinta usando un doble de banda que además permitiera las grabaciones bilingües. En 1964, se le concede una subvención de la Escuela Oficial de Cinematografía para que pueda realizar ensayos con este nuevo formato, ya que, según escribió el propio cineasta en *El sistema Bi-Standard 35* (Val del Omar, 1966a), había demostrado el 3 de mayo de 1962 la validez de este sistema ante una comisión compleja de doce expertos nombrados por organismos sindicales. El mismo Joaquín Sánchez-Cordovés, ingeniero jefe de los Servicios de Radiodifusión y Televisión del Ministerio de Información, apoyó este nuevo sistema e incluso escribió a Val del Omar diciéndole que era conveniente realizar pruebas con telecines en el Centro de Producción de Programas de Prado del Rey (*ibíd.*), pues observó una cierta superioridad de este sobre otros sistemas normalizadores. Las ventajas a las que se refería estaban en relación con la posibilidad de grabación en formato panorámico 1X2, con el ahorro económico que supondría, ya

⁸⁵ Una aproximación a lo que sería el resultado de aplicar esta técnica se encuentra en: <http://futuhat.org/IO/aproxCromaTacto/>

⁸⁶ En **Anexo 3. Imágenes y figuras 20**, podemos observar el uso del color en dos fotogramas que formarían parte de esta cinta y que luego el *cinemista* pudo haber querido usar en *Ojala*.

⁸⁷ En **Anexo 3. Imágenes y figuras 18**, se han incluido algunos fotogramas de esta cinta, que se pueden consultar en su totalidad en *Valdelomar.com*.

que la cinta ofrecía doble superficie de grabación, lo que también la haría más fácil de transportar; además daba mayor facilidad de automatización de las producciones, garantizaba el paso de la explotación de las copias de la versión íntegra y la ausencia de incorrecciones cromáticas que ocurrían con facilidad en los procedimientos que se venían usando hasta la fecha.

De *Granada 1968/1974* disponemos de muy poco material. Solo encontramos brutos supuestamente rodados como demostración de este formato, y usados por Eugeni Bonet en los primeros 45 minutos de su película *Tira tu reloj al agua (Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar)*. Esta además incluye archivos sonoros de María José Val del Omar y del propio *cinemista*. En 2003, Eugeni Bonet dirige y monta esta cinta de 90 minutos de duración, grabada en 35 mm, y no en *bi-standard*, como aproximación a la obra final inconclusa del granadino; es decir, como *Ojala*, sobre la que hablaré más adelante. Los materiales que usó incluyen: filmaciones en 35mm, 16mm y super-8 y las diapositivas que él avivaba con sus técnicas PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil). Bonet parte de un copión de diez minutos en blanco y negro, identificado con el título de *Ojala*, y a partir del mismo crea⁸⁸: «Un film híbrido por su elaboración digital y por constituir una interpretación de la obra truncada de otro artista: esta sería una posible definición del artefacto que me ha tenido ocupado durante dos años»⁸⁹.

Las secciones o movimientos que componen esta película son cuatro, más un segmento introductorio y la siguiente enumeración a modo de sinopsis:

- Jardines abiertos. Delirante cielo bajo. Granada-Llamarada.
- Paraíso cerrado. Jardín con ojos. Turistas resbalando.
- Lumínica de impulsos. Gracia visionaria. Mosto de Granada.
- Desleídos mundos. Puñados de tiempo. Milagro del agua.

(*Valdelomar.com*)

Es decir, volvemos de nuevo a los jardines edénicos de Granada y la Alhambra, que se encuentran profanados por los turistas que los visitan a diario y que no son conscientes de su valor espiritual y místico; a la luz pulsatoria de *Fuego en Castilla*, y al milagro del agua de *Aguaespejo granadino*.⁹⁰ Ninguna referencia hay al barro o a

⁸⁸ http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=1&tira1_codi=5

⁸⁹ http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=10&tira1_codi=5

⁹⁰ En **Anexo 3. Imágenes y figuras 19**, se pueden observar algunos de los fotogramas grabados para esta cinta, y que son de gran parecido con los del primer elemental.

Galicia, aunque ya sabemos que muchas de las imágenes de *Acariño Galaico* ya estaban grabadas y archivadas en su laboratorio. En sus notas se refiere a este a veces como *ChoqueScope Árabigo-Andaluz*, concibiéndolo como un film de 33 minutos, y en otras ocasiones como dos películas de 15 minutos cada una, cuyos nombres serían: *Paraíso cerrado* (turistas resbalando) y *Alhucema*, al que volverá a hacer alusión en el vórtice: un puñado de tiempo. *Alhucema* es una palabra árabe que significa ‘espliego’ —el *cinemista* grabó imágenes de esta planta en Granada para dicha cinta, como puede verse en el **Anexo 3. Imágenes y figuras 21**—, y a su vez es el nombre de una ciudad de Marruecos, capital de la provincia del mismo nombre, situada en la costa mediterránea, en la parte oriental de la bahía homónima y junto al peñón de Alhucemas, que es una plaza de soberanía española. En 1947, entre los múltiples proyectos cinematográficos que durante el franquismo exaltaron el pasado militar español, se estrenó *Alhucemas*, que cuenta la historia de un capitán del ejército, el capitán Salas, que pasa de ser un cobarde a un héroe clave para la victoria, entregado a la causa de su país. Según los créditos, esta película supuso el estreno cinematográfico de Francisco Rabal.

«Alhucema» es también el título de un poema del cineasta, sin fechar, que relaciona esta palabra de origen árabe con lo místico de la ciudad de Granada y su potencial como vórtice-vértice de la senda del caminante que va camino de unirse a Dios:

Amada en amado transformada
mutante erótico celeste
Suspensas vi las aguas fugitivas
bebí el mosto de la Granada
La novia es sabia
aunque es de noche

Ojalá
Espliego

(Val del Omar, 19—a)

Bonet, tras haber trabajado con estos copiones y ensayos, piensa que Val del Omar quizás estuviese considerando hacer un tríptico granadino de 45 minutos de duración, dividido en tres partes que aúnen reportaje, lírica y delirio: *Turistas ciegos*, *Aguaespejo de la gran siguiiriya* —lo que conocemos como *Aguaespejo granadino*— y *Una glorieta sobre el tiempo*. Quizás, y como ya había hecho con anterioridad, el *cinemista* puede que quisiese hacer uso de los efectos de la *diafonía*, el desbordamiento *apanorámico* de la imagen y la iluminación *pulsatoria*. Bonet llega a afirmar incluso

que hay un principio de montaje en estas cintas con motivos recurrente de surtidores, arquitecturas y jardines de la Alhambra y las fiestas de Granada, y en el sexto rollo de 1974 aparecen motivos acuáticos y florales.

En *Tira tu reloj al agua*, nos encontramos con imágenes de la Alhambra como fortaleza, palacio y paraíso, reflejos de edificios, árboles y vegetación en el agua, y paredes decoradas con textos árabes del Corán. Todo está acompañado por una pista sonora compuesta por un cante jondo y una seguidilla que se funden con una canción árabe, los efectos de la *tactilvisión*, de la luz pulsatoria, del *stop motion*, del *slow motion* y pictolumínica sobre un tablao con símbolos del duende flamenco, objetos con nubes e imágenes de turistas. Estos elementos nos recuerdan a trabajos anteriores, sobre todo a *Aguaespejo granadino*, *Vibración de Granada* y *Festival de las entrañas*. También está muy presente en las imágenes que se han conservado la importancia del espectador y el camino ascendente que este ha de seguir para alcanzar lo divino. Bonet deja que sea el espectador el que descubra el asunto de la cinta, aunque en el preludio se puede escuchar la voz de Val del Omar exponiendo ciertas consideraciones en referencia al resto de sus obras, como cuando habla de un «elemental poético sobre la fuerza de la gravedad» y de «estampas de éxtasis dinámico que pueden acompañar a un manual breve de ejercicios de ir para arriba».⁹¹

En *Laboratorio de Val del Omar*, de Javier Viver, oímos al autor en unas declaraciones grabadas en los años 60 —y según Eugeni Bonet referidas a *Granada 1968/1974*— afirmar:

El cine debe ser intencionalidad iluminada. Este juicio da plena vigencia a mis técnicas líricas y de percepción subliminal, acústica, óptica y luminosa, procurando eliminar las luces marchitas de la inerte rutina tan pegadiza a la perceptiva cinematografía. Y es que hay que hacer perder el miedo, enseñar a traspasar esa apariencia por esa puerta mística donde se está oyendo por los siglos el ferviente: *muero porque no muero*.

(Audio *Laboratorio de Val del Omar*)

En la cinta, se hace alusión al verso *Vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa para referirse al paso a través de la puerta divina del jardín del Edén, en el que nos encontraremos con la divinidad, como ya sucedía en *Aguaespejo granadino*. Continúa Val del Omar:

⁹¹ http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=10&tira1_codi=5

En esta hora general de indescriptibles sensaciones térmicas y de adiestramiento de los hombres para salir de su jaula terrena, la meta-mística española aporta este elemental poético sobre la fuerza de la gravedad. Esta es la constante plástica de una maldición de la que el hombre sólo se libera ardiendo. Y he aquí las estampas de éxtasis dinámico que pueden acompañar a un manual breve de ejercicios de ir para arriba.

(*Ibíd.*)

Es decir, es el momento de alcanzar el éxtasis de la unión con Dios y nuestros semejantes en el agua, el fuego y en el Hombre. Vuelve el *cinemista* a recordarnos el camino, la senda que hemos de recorrer, y a la que ya nos hemos referido en capítulos anteriores, al compararla con el camino espiritual sufí: «El primer movimiento es el ascético instinto de subir por la vida ardiendo, de ir desviviéndose» (Audio *Laboratorio de Val del Omar*). Se trata de una clara referencia a la purificación por el fuego, como ocurre en el segundo elemental: «El segundo movimiento es de las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo rodeadas de caídas, enjauladas, estancadas, prisioneras, como oscuras tensiones hacia la entraña de este planeta frío que nos ordena en lógica catastrófica» (*ibíd.*); que son las que nos van a guiar en *Aguaespejo granadino*, y termina con un nuevo movimiento de:

[...] retorno del sueño ascético hacia lo sensual y terreno, en un lento desvivirse. Termo explosión domesticada en jaulas de agua, los gritos del fuego.

Agua y fuego, elementos exterior e interior de nuestro cuerpo palpitante entre la tierra y el azul.

El fuego evapora el agua y la convierte en nube y en luz. En alimento ejemplar.

Se trata de un movimiento nuevo, al que Val del Omar no había hecho alusión anteriormente y que hace referencia a un elemental que no llegó a grabarse, pues *Acariño galaico* es de agua y tierra, de barro. Quizás estuviera considerando el director la preparación de *Ojala*, quizás haga referencia a lo que quiso que fuese *Festival en las entrañas*, o a algún proyecto nuevo del que no dejó constancia y del que no se conserva imagen o sonido alguno.

5.6. Hacia la Vía Unitiva

En 1971, escribe Val del Omar *Una nueva mística propia* (Val del Omar: 1971c), donde, además de hablar de la ascensión lumínica de Santa Teresa, define de nuevo los elementos de su sistema místico. A diferencia de sus escritos anteriores, ya

no hay que recorrer una senda, sino que es el viajero, el místico, el propio *cinemista*, el que nos va a guiar hacia la Unidad, siendo el espectador, además, sujeto y objeto de la ascensión: «En *Mística Bioelectrónica*, el Camino ya no existe. El caminante es el CAUCE. El espectador PROTAGONISTA» (*ibíd.*).

Como apunta Irene Davia en *José Val del Omar en alta frecuencia*, nuestro *cinemista* tiene clara influencia del filósofo francés Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955). En su biblioteca encontramos *La visión del pasado* -edición de 1958, con dedicatoria al propio Val del Omar de Antonio Almagro-, *El medio divino* (1959), *El porvenir del hombre* (1962) -con anotaciones y subrayados-, *El himno del universo* (1967) y *El fenómeno humano* (1971) -con subrayados- (Val del Omar, 2010: 323). Una de las ideas esenciales del sistema filosófico de Teilhard de Chardin reside en la concepción de universo en constante cambio, donde el Tiempo es considerado una nueva dimensión y lo estático es inexistente. Este elemento temporal, al igual que el hombre, está en constante evolución mística, siendo su experiencia vital la dependencia absoluta de la fuerza creadora y santificadora de Dios (Pérez de Laborda, 2001: 67). Si en Val del Omar encontramos la defensa de las imágenes motoras como medio místico -motor de la experiencia sublime-, en Chardin la idea de dinamismo es el motor vital del mundo, que se reúne en torno a Jesús poseedor del cuerpo cósmico y verdadero medio místico (*ibíd.*: 84). Tan importante es el desplazamiento constante para el francés, que el mundo en su estado actual es el resultado del movimiento de cada ser en el que se recoge su pasado (*ibíd.*: 104). Por ello, debemos mirar al universo porque este está siendo empujado en este momento por el flujo de concentración que lo convierte en objeto convergente (*ibíd.*: 344), en el que lo espiritual y lo material se reclaman el uno al otro (*ibíd.*: 347).

La principal misión de Teilhard de Chardin es ver y hacer ver lo divino, lo cósmico, el movimiento (*ibíd.*: 57); del mismo modo, Val del Omar quiere hacer visible lo invisible, iluminar a las criaturas ciegas en *Aguaespejo granadino*: «Qué ciegas son las criaturas que se apoyan en la tierra (voz en *off* del Elemental)». Para el filósofo galo, el conocimiento humano se da cuando el paisaje se descifra y se ilumina cuando se ve; cuando el punto de vista subjetivo coincide con una distribución objetiva de las cosas, y se establece la percepción en la plenitud. Ese es el camino hacia la visión, hacia la luz, hacia la Unidad, por el que, a través de las imágenes en movimiento del medio

cinematográfico, nos quiere llevar el *cinemista* granadino, al que, a través del parpadeo, llegamos en *aproximación*. Fijémonos, por ejemplo, en su poema «Sobre el diario parpadeo», en el que ya desde su título nos habla de algo simple y necesario en constante movimiento, como es el parpadeo de los ojos :

Sobre el diario parpadeo, todo marchitándose y todo naciendo
en un tiempo sin contorno
muerte y resurrección en palpito incesante.
Un hervor pretende edificar lo eterno sobre la superficie de un río.
Precipitada ebullición
acelerada asfixia del alma en agonía.
Ser y no ser, eso es estar ahogándose, en permanente desgarró,
un pasar desesperado.
Sobre el torrente flota algo inmutable, suspenso...
como en un espejo he visto mi tiempo fluido
sobreimpreso, en un estanque.
Nieve, espuma, hervor y nieve
en pura cohesión de gota de rocío.
Sí
He visto una pizca de Dios en campo eléctrico.
(*Miscelánea*)

En la composición está presente la idea de evolución vital, en la que todo muere y nace, en la que se evoluciona persistentemente en un Tiempo con mayúscula. Al igual que en Chardin, la vida, la materia y el pensamiento están involucrados en la evolución: la muerte, el nacimiento, el cuerpo y el alma. Para el francés, el planeta se encuentra en un proceso transformador evolucionado de la biosfera y la noosfera –ver referencias anteriores en poemas, collages y escritos del granadino a estas esferas transcendentales y de gran significación, en especial para *Mensaje diafónico de Granada*, donde, recordemos, el público asistía a la actuación dentro de una esfera sonora-, al igual que los espectadores hemos de recorrer las diversas etapas del Tríptico elemental de España e ir evolucionando hasta llegar a la Unidad. Val del Omar señala:

Mirar es salir, no mirar es dejarse, cerrar los ojos inhibirse. La atención esférica nos lleva al vacío del punto centro. Tiemblas fuera del tiempo. Desde el circuito eléctrico pasado presente futuro sobreimpreso
[...]
Aquí ya no cuenta el tiempo, porque todo está unido, anillado, en la esfera
(*Miscelánea*)

La persona, en opinión de Teilhard de Chardin, es esencialmente cósmica, debido a nuestra alma inmortal, es decir, somos los centros innumerables de una misma esfera, los elementos ligados de una misma curva que se prolonga hacia delante y hacia detrás

de nosotros; estamos en constante evolución espacio-temporal (Pérez de Laborda, 2001: 71). Somos mónadas envueltas por un medio místico de cinco esferas que se sitúan en dos ciclos, uno homogéneo y otro heterogéneo (*ibid.*: 84-87). En el primero, nos encontramos con el círculo de la presencia, el de lo real, cuyo sentimiento fundamental es el amor innato de la persona humana extendido a todo el universo, como dice el cinemista: «Todas las criaturas en el tiempo son Una, porque vienen y van a la Unidad. La variedad es color del espectro. La temperatura funde amores en Amor» (*Miscelánea*). También aquí está el círculo de la consistencia, la unidad suprarreal gracias a la que subsisten la totalidad de los seres, el círculo de la energía, medio divino, esencia del ser y de acto constante de la creación. A este último círculo se refiere Val del Omar en múltiples ocasiones, en especial a la energía táctil que nos desvela lo invisible del mundo y que nos lleva hacia la unidad —véase la *tactilvisión*.

Para Teillard de Chardin, la energía humana se presenta incorporada en la máquina evolutiva que es el cuerpo; las unidades o granas cósmicas son centros de irradiación energética, y en todos los humanos hay un interior que refleja una representación del mundo, siendo la consciencia la propiedad molecular universal (Pérez de Laborda, 2001: 250, 342). Dentro del ciclo de lo heterogéneo hay dos círculos: el del espíritu, es decir el Reino de Dios, lleno de fuego e irradiación -al igual que ocurre con el segundo elemental *Fuego en Castilla-*, y el de la persona, en donde el alma ardiente va hacia el centro ardiente -como sucede con el espectador del elemental que asciende al calor de la Unidad como el humo de la cruz y el Cristo de las estatuas del Museo de Valladolid-. Según el filósofo francés, el estadio final de la evolución implica una colectividad de conciencias —véase el concepto de *aproximación* creado por Val del Omar como etapa final del camino místico del tríptico— en forma de planeta o esfera cubierta de granas de pensamientos agrupados en común a escala sideral, en donde las reflexiones individuales crearán una realidad reagrupada que se reforzará en el centro de una sola reflexión unánime. Lo mismo sucede al alcanzar el jardín de *Aguaespejo* y el vórtice y vértice final de *Ojala*: los espectadores se *aproximan* y crean uno solo en la Unidad. Como sucede en la cinta en la que el agua es espuma, hervor y nieve en pura cohesión con la gota de rocío del poema anterior y en los fotogramas de *Aguaespejo*, las almas para Chardin «no son un grupo de mónadas o personas aisladas, sino un bloque único cimentado por la vida y la materia, de manera que Cristo [...] es cuerpo místico [...] tiene un cuerpo cósmico entendido por el universo entero» (en Pérez

de Laborda, 2001: 76). El Hijo de Dios está aún en formación evolutiva y necesita más tiempo para alcanzar su estadio más alto; de manera paralela, el alma de los espectadores de los elementales todavía se encuentra en plena evolución mística. Respecto a esto afirma Val del Omar en *Ondas de fluencia*:

No es el hombre, sino la humanidad, el centro,
lo indivisible, el ser temporal y más perdurable
el proceso, la fluencia
masa humana Una.

Al igual que para el teólogo francés, para Val del Omar, toda la estructura del cosmos la soporta la estructura granular del universo, el cuerpo humano como súper-molécula: “El hombre es el último producto de la evolución planetaria, muy complejo, libre y consciente” (Pérez de Laborda, 2001: 342). El punto más alto de la evolución es la consciencia, donde reside lo que Chardin bautizó como Punto Omega, es decir, la etapa final del viaje evolutivo. En Val del Omar también encontramos esta idea en *Miscelánea*:

Principio y fin presentes sin secuencia
sin pies ni suelo
un sincopado centelleo
una flotante plástica ondulatoria
Un mágnun de cósmicas entrañas donde confluyen
lumínica de impulsos
óptica energética
panorama de la cohesión amor
“suelo en ella no se halla” y su claridad nunca esclarecida
“entreme donde no supe”
[...]
De extraña manera “mil vuelos crucé de un vuelo”
“mi alma está desasida y sobre sí levantada”
hervor de metaformas – intravisión de la esencia
[...]
gota eléctrica
sólo cuenta la ciega fuerza de la cohesión
“sin arrimo y con arrimo” – “sin luz y a oscuras viviendo”
bien sé yo donde aquella fuente está escondida
“aunque es de noche”

Para Chardin, el Punto Omega ha de cumplir las siguientes condiciones: en primer lugar, ser ya existente; ha de ser un ser intelectual no abstracto, es decir, una persona, porque al ser considerado exponente del universo creado tiene que satisfacer el requisito de ser un centro de acción individual a la imagen de Dios, como es el hombre, hecho a imagen y semejanza de la divinidad por la propia divinidad. Así, cuando el universo alcance la Unidad, las personas no serán suprimidas sino que se convertirán en

criaturas *súper-personalizadas*. Val del Omar describe ese instante en *Tiempo sin espacio*: «Cuando el hombre se sienta Tiempo, sin espacio, fuera de su carne, respeto ecológico transcendente cuando se programe *geneosamente* mortal, fuera de sus días, cuando siembre olivos para los que le sucedan, cumplirá su destino. Estará llegando». La segunda condición es que todo ha de estar unido al Punto Omega: la creación de la Unidad, la consciencia, la evolución y el crecimiento, porque solo así podremos avanzar hacia el universo que Dios ha creado y alcanzar formas supremas de complejidad. El tercer requisito del Punto Omega es que ha de ser transcendente, porque ha de existir antes de la evolución del universo y estar fuera de donde este crece, para así evolucionar hacia él. Por último, ha de ser autónomo, sin Tiempo ni Espacio, como el lugar final que quiere alcanzar el *cinemista*, quien ya se ha referido a la ausencia de estas dos coordenadas como característica del estadio final místico en múltiples ocasiones, en especial en el Tiempo fuera del espacio:

Hay que salir del actual nivel de conciencia valiéndonos de una cámara de descompresión. Las circunstancias que nos rodean en el espacio de los relojes nos impiden sentir el Tiempo. [...] Toda forma obedece a un primer latido que establece el eje de toda su estructura; tal latido enfrentándose a la resistencia del medio crea ondas.

(*Miscelánea*)

Llegados a este punto más alto, según Chardin, las energías radiales se coaligan en haces, provocando el fenómeno social –para Val del Omar la *aproximación*–, el cual calienta el espíritu por acercamiento, ofreciendo la planetización humana, lo supra-individual. En ese momento, los re-ligamentos se cerrarán y la noosfera se constituirá en un único sistema cerrado (en Pérez de Laborda, 2001: 301), en una Unidad, la cima, la concentración máxima de la noosfera, capaz de actuar sobre nosotros como objeto, como luz:

Todas las criaturas en el tiempo son Una
porque vienen y van a la Unidad.
La variedad es color del espectro
la temperatura funde amores en Amor

(*Miscelánea*)

Este es el Punto Omega de naturaleza convergente, por contener la consciencia del espacio-tiempo, y punto de atracción suprema. Y como también dice Val del Omar: «Y Omega y Amor, pues como ambos defienden solo el amor es capaz de unificarse, es decir, el Punto Omega es el punto del amor universal»:

Entre contrarios en el centro punto doble vértice de éstos está el vórtice, el éxtasis, la zona de nada y todo.

Las cosas en el tiempo son hervores múltiples, informes. Salir de la palpitación es morir, porque somos latidos y regresamos. Las sensaciones son señales de diferencias. El éxtasis es salirse del latido palpito, vuelo, levitar entre el tiempo que transcurre y el Tiempo que Es. Hombre: Pizca de polvo que tiembla, se enciende y vislumbra.

(*Ibíd.*)

Val del Omar ve al ser humano como algo nuevo, impregnado de la revolución tecnológica (no olvidemos que en 1969 el hombre había llegado a la luna por primera vez, que en 1971 se estaba empezando a trabajar en las primitivas redes que serían la base para Internet y que ya existían computadoras con disquetes y primitivos sistemas computacionales); un ser muy pequeño dentro del universo, capaz de encenderse, como la llama, como el alma cuando llega a Dios, un ser capaz de entrar en la *noosfera* — concepto creado por Vladímir Vernadski y revisado por Teilhard de Chardin (Val del Omar: 1971c); es decir, un lugar más allá de lo biológico y lo geológico, un lugar donde todos los fenómenos de inteligencia y pensamiento ocurren, un lugar que trasciende lo físico:

[...] El HOMBRE es una pizca de polvo que tiembla, se enciende y vislumbra. 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, en el espacio curvo, en la noosfera, llevándonos, sin nadie imaginarlo, por sabia y oculta ley de economía social, al Campo de la más Alta Tensión Caritativa.

(*Ibíd.*)

Se trata de un hombre nuevo, que, como Adán, trasciende el lugar y el espacio porque está iluminado por la divinidad; es manifestación de todas las realidades existentes (Nurbakhsh, 2003-2010, vol.3: 261), que se enciende donde la mecha de los pensamientos se inflama con el fuego de Dios, que prende allí donde reina el Amor y donde se alcanzará la fase final de la experiencia mística: la *aproximación*. Los espectadores se acercan los unos a los otros, como cuando se da la paz en el rito cristiano, y se llenan de amor unos a otros, *aproximándose*, siendo uno solo:

Sentimiento matriz más poderoso en el ser humano: EL AMOR. Por AMOR queremos contagiar nuestro gozo, derramar nuestros descubrimientos, encender en nuestros semejantes nuestro propio fuego, dar a luz, transitar conectados a todo el mundo en el misterio de la Unidad.

Y ¿Qué es el amor?: El AMOR constituye el principal motivo de toda COMUNICACIÓN. El más noble motivo de información, penetración y asimilación de la noticia hasta vivirla.

(*Ibíd.*)

En esta era de los *mass media*, el amor, en la concepción de Val del Omar, tiene que ser el mensaje, lo que hemos de transmitirnos los unos a los otros, y lo que nos trajo Jesús a la tierra, como dicen las Sagradas Escrituras: «Antes de la fiesta de la Pascua, sabiendo Jesús que había llegado su hora para pasar de este mundo al Padre, como había amado a los suyos que estaban en el mundo los amó hasta el fin» (Juan 13: 1); o «En esto hemos conocido el amor: en que él puso su vida por nosotros. También nosotros debemos poner nuestra vida por los hermanos» (Juan 13: 16). Al igual que Dios le comunicó los diez mandamientos a Moisés para que él los transmitiera a su pueblo, como nos narra el Éxodo, y cuyo primer y más esencial mandato es «Amarás a Dios sobre todas las cosas», así el director granadino hace públicos sus mandatos, siendo el primero el de la *aproximación*, el del amor:

El primer MANDATO del nuevo NÚCLEO UNIVERSITARIO: FACULTAR CRIATURAS A LA TAREA DE SEMBRAR SENSIBILIDAD. SENSIBILIZAR: sembrar interés por cuanto nos rodea, y con el fin de conquistarle campos al MISTERIO, dotarnos de finas antenas que nos permitan el gozo de protagonizar el gran espectáculo del suspense que la propia vida nos ofrece todos los días.

(*Ibíd.*)

Al igual que hizo en *La oración del cinematurgo*, Val del Omar define el objetivo de su misión como *cinemista*: crear un hombre nuevo, una civilización nueva, que se apoye en el pilar del amor, en el *hobb* sufi ya comentado con anterioridad:

Dentro de esta MISIÓN IMPORTANTE hay que conceder carácter preferencial al fombre que no tuvo una primera infancia con información eléctrica. [...]
Vamos a nacer a una CIVILIZACIÓN DEL SENTIR.

(*Ibíd.*)

Además, *En defensa del idioma magnificación de la paraula* (Val del Omar, 1971), añade a su declaración de intenciones un listado de las técnicas que pueden contribuir a la unidad de este nuevo hombre español. Estas son: el énfasis electrónico del espectro fonético que haga de la palabra un espectáculo polarizante, la diafonía y el sistema audio-picto-lumínico en televisión.

5.6.1. Investigaciones en ENOSA (Empresa Nacional de Óptica)

ENOSA es la Empresa Nacional de Óptica en la que Val del Omar trabajó entre 1971 y 1974. La idea para este proyecto se basa en la creencia pedagógica fundamental de que «el niño quiere jugar a trabajar y luchar» (Val del Omar, 2010: 87) y para ello ENOSA debe facilitarle lo que sueña, «fabricando medios y facilitando la consciencia a rayo directo» —eslogan real de la empresa—. No olvidemos que el niño, para Val del Omar, es el espectador auditivo y protagonista *táctil* y cree que lo primigenio del hombre como criatura creativa está entre el entrenamiento táctil y la mecánica compulsatoria que harán que despierte del sueño que es su vida. Hay que volver a la tribu, a lo elemental —como ya hizo con los elementos de *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*—, y así adquirir «el palpito de la acción» y el todo, la reacción y el contacto. ENOSA ofrecerá los útiles para ello. En *Ideas de efectos ofrecidos por ENOSA*, Val del Omar afirma: “En los próximos pasos del reclamo óptico se adivina el éxtasis de la imagen parada, pero con movimiento, la paradógica imagen congelada, pero con energética intencional. La diapositiva ordinaria, pero percibida bajo proyección biónica-roto-táctil” (Val del Omar, 1972).

Val del Omar considera la biónica un plagio de la naturaleza, que se fundamenta en tres pilares básicos: físico, fisiológico y psíquico, por lo que defiende que el fenómeno de nuestra visión ha de cruzar por esos tres estadios. Es decir, el mundo es factor radiante —estadio físico—, en el ojo actúa un instrumento captor-fisiológico, y el cerebro hace de receptor de lo captado, como intelecto latente mental, es decir, estadio psíquico. Defiende la idea de que, antes de la escritura, el hombre se comunicaba a través de dibujos en dos dimensiones, que eran captados por el sistema ocular e interpretados por el cerebro como tridimensionales. Este proceso de captación de imágenes y recepción sensitiva podría aplicarse a los medios cinematográfico y televisivo, pues como defiende el granadino:

[...] hemos sido insensiblemente entrenados a la interpretación *estérea* de imágenes planas y por ellos crea un aparato óptico destinado a acentuar el mérito artístico de las imágenes hasta ahora culturalmente transmitidas en dos dimensiones, que se basa en dos fenómenos psico-fisiológicos espontáneos: la imagen energética motora y la percepción roto-táctil. Este aparato recibirá el nombre de dispositivo óptico accesorio de proyectores para visionar pintolumínica.

(Val del Omar, 1972)

Además, estas nuevas invenciones de carácter sinestésico le hicieron ir un paso más allá de la *tactilvisión* desarrollando lo que denominó óptica táctil. En **Anexo 3. Figuras 22**, nos encontramos con un *collage* dedicado a este sentido. En él, Val del Omar reflexiona sobre esta nueva forma de sentir, de palpar con los ojos. Durante estos años trabaja además en diversos inventos y técnicas, como el tetraproyector adiscopio, las diakinas tetrakinas, la óptica biónica y el láser (Val del Omar, 1973).

a) Tetraproyector adiscopio

Este proyector permitía la proyección sucesiva de cuatro imágenes —las diakinas tetrakinas— mediante cuatro objetivos y un juego de obturadores. A su vez, lo dinamiza con un rotor que hace girar una lente tetraprismática delante de los cuatro objetivos a velocidades variables, permitiendo así el espectáculo de cuatro imágenes girando en cascada fundiéndose entre sí, en metamorfosis compatible con su traslación en círculo. También añade filtros y un obturador variable que tiñe y oculta cíclicamente alguna de las imágenes, haciendo que la stampa resultante esté en continua transformación dentro de un mismo marco (Val del Omar, 1969). Las posibilidades de combinación son infinitas, siendo un sistema entre la imagen fija y la secuencial, llegando a crear, en ciertos casos, un efecto de relieve ilusorio, con el que pretendía sumergirse en visiones místicas. En la **Figura 23** del **Anexo 3**, se puede ver un ejemplo de este tipo de filminas cuádruples para usar en dicho proyector. Su efecto se puede observar en el segundo vídeo del apartado “Proyectos inconclusos” en la web *Valdelomar.com*.

Esta imagen en infinita combinación se acompañaba de sonidos sincrónicos, una proyección en distintos puntos de la sala o en pantalla no corpórea y unos sistemas de iluminación concentrados con luces, altavoces, ventiladores y humidificadores. Afirma la creencia sufi (Nurbakhsh, 2003-2010, vol.8: 273) que cada cosa creada tiene dos aspectos: uno que es su origen, la realidad; y otro, que es producto de su esencia, lo que Val del Omar quería construir con estos efectos. La luz es reflejada en los cristales, en este caso en la pantalla, en las paredes o en el techo, con distintos matices y colores, pero siempre es la misma luz, el mismo ser el que se manifiesta eternamente, es decir, lo divino, la esencia de las cosas.

b. Óptica Biónica

La Óptica Biónica Energética Ciclotáctil consiste en acoplar un objetivo anamórfico en rotación a velocidad variable con otro objetivo normal en el mismo eje óptico, haciendo que la imagen proyectada se contorsione y distorsione cíclicamente como en las pinturas de El Greco —de gran importancia, como ya hemos insistido, en *Fuego en Castilla*—. Afirma Val del Omar: «Hay artistas que tienen verdadera *gracia* en saber *colgar sus cuadros*, que manipulan con ese efecto de distorsión [...] El Greco, animando la distorsión vertical de sus figuras de tal forma y manera que plasma las creencias y querencias del Toledo de su tiempo» (Val del Omar, 2010: 150). Gubern defiende que, con esta patente, Val del Omar aspiraba a la captación volumétrica de las fotografías mediante un objetivo con lente anamórfica y un rotor que le permitía girar y hacer que el espectador tuviese la sensación de desplazarse en torno a unas estampas no encerradas en un marco ni pantalla. Es un artefacto que se anticipa a nuestra visión, creando el movimiento táctil y cuyo factor energético es la imagen deformada astigmáticamente que nos crea la ilusión de movimiento, de giro, de flotación alrededor del objeto a la vez que lo palpamos.

Val del Omar explica que nuestra civilización canaliza y transfiere por dos dimensiones las imágenes que tienen tres dimensiones. (Val del Omar, 1978-1980). Ante estas imágenes distorsionadas, debido a lo que él llama incidencia oblicua de nuestra mirada sobre el plano base en el que se presentan dichas imágenes, el observador las ecualiza espacialmente. Con este nuevo artefacto, Val del Omar se permite ofrecer a la percepción visual del espectador unas imágenes cuyo eje de distorsión astigmático gire de acuerdo con su deseo de contornear, hasta adquirir, por reciclaje, consciencia palpable del mundo material representado en ellas. Así nos encontramos con el éxtasis creado por una imagen parada pero en movimiento (Val del Omar, 2010: 149), una imagen congelada, pero con *energética intencional*, y una diapositiva ordinaria, pero bajo la proyección biónica retrotáctil.

La cinta⁹² *Variaciones con una granada* constituye el más claro ejemplo de pictolumínica: una especie de bodegón cinematográfico que, a partir de una composición de granadas, combina técnicas de animación y de pictolumínica.

5.6.2. EL PLAT

El PLAT es su laboratorio de fusión picto-lumínico-audio-táctil que él mismo construyó e inauguró el 12 de noviembre de 1976. Val del Omar solicita ayuda al gobierno para crear este laboratorio al que bautizó como el PLAT, en el que vivirá dentro de una habitación-celda desde la muerte de su esposa María Luisa Santos (Val del Omar, 2010: 333). En esta solicitud, dirigida al subdirector general de Promoción Cinematográfica, pide que la administración pública establezca las mínimas condiciones que permitan el desarrollo de «una libre creatividad y genuina cinegrafía española como medio autónomo, que la proteja del actual engendro de mistificaciones culturales que perturban la originalidad de su campo y de las presiones económicas» y la creación de un taller de medios experimental, es decir, el PLAT (*ibíd.*).

En esta nueva vida, muy austera, casi monacal, el director seguirá con su investigación para la integración de todas las percepciones sensoriales en la experiencia cinematográfica. De los estudios más importantes que allí realiza destacan los primeros tientos con láser. Val del Omar ya no estaba interesado en las imágenes figurativas ni abstractas; lo que intentó con el láser fue crear imágenes de cohesión con un elemento de extrañamiento, una especie de realismo manipulado. Se basa en la idea de que la luz del láser es diferente a la natural porque esta no es envolvente, ya que opera en una sola frecuencia, y además solo se concentra en zonas de sustancia mínima. El láser, a la vez que nos permite el análisis de las tensiones a las que la sustancia se ve sometida, obtiene una imagen de lo que está dentro de la materia, revelándonos un mundo invisible hasta ahora, en el que todo está en constante cambio. Esta nueva iluminación ofrece a Val del Omar la intuición de un universo en *magnética electrónica*, en el que el espacio cambia, el tiempo es curvo, todo obedece a un centro y nada se dispara hacia el infinito pero sí hacia lo inmenso, pues: «Todo es uno, es una gota eléctrica, un ser-amor expresado por

⁹² Puede verse aquí:

http://valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=17&cine3_codi=52

toda la energía» (Val del Omar, 2010: 153). En el poema «En el punto», incluido en *Más allá de la órbita celeste* (Val del Omar, 2015: 261), habla de este nuevo elemento:

Láser = urdimbre
desgarros del punto
torbellino y éxtasis.
Caridad
es ir al Dios
que está palpitando en las entrañas.
No hay presente:
es tránsito del pasado al futuro
es fluencia.
Cuando lo centrífugo y lo centrípeto sean una misma cosa
para ti, estarás apunto en el punto.
El gran temblor es vertical = ozono y pesadumbre
hervor de metaformas = módulos táctiles
el hombre tiene que darse a la luz por el fluido Amor.
Todo acto trascendente cuesta la vida de quien lo realiza.
Cohesión Amor
innata, ciega, caliente querencia
delirante temblor
hervor
sólo ritmo.
Surtidor eterno - mudo - sonámbulo - eje - caño
todo flotando
todo anclado en su tallo.

Es decir, este aparato de amplificación lumínica es éxtasis en sí mismo. Es la luz divina que a su vez nos lleva a Dios; la luz que marca el camino del amor, de la *aproximación* que nos traslada a la fusión con la Unidad, y que nos dejará flotando en ese Tiempo y Espacio al que el *cinemista* siempre ha querido guiar a los espectadores.

Además de los estudios sobre el láser —que más adelante le llevará a crear la *laserfonía*—, que inspiraron los nuevos efectos que quería usar en *Ojala*, destacan otros trabajos realizados, como los *collages* y bocetos artístico-científicos, de los cuales ya he hablado y de los que podemos ver ejemplos en el **Anexo 3**. Estos vídeos le facilitan retener movimientos realizados en el tiempo y emitirlos en otro diferente, convirtiendo lo grabado en cotidiano, popular y masivo, abriéndonos y enojándonos (Val del Omar, 2010: 166). La lista de aparatos y proyectos creados y usados en este lugar se puede consultar en *Papeles de José Val del Omar relacionados con PLAT* (Val del Omar, 196-b). Con todos ellos, el *cinemista* pretendía crear una mística de los medios de intercomunicación de culturas, un ámbito de cara al futuro en el que construir una sala “plus ultra” que albergaría un *sensorium* y donde retornaría al grito común, la fórmula de confluencia de los fonemas ibero-americanos por medio del énfasis electrónico de su

espectro. En el PLAT, Val del Omar se dedica no solo a la creación manual de invenciones, sino que desarrolla también, entre sus proyectos, diversas teorías audiovisuales. Estas anotaciones están desordenadas y son poco claras en el manuscrito original (*ibid.*) y por ello las he dividido en tres grupos básicos:

➤ **Grupo 1**, que se compone de:

a. La teoría de los intervalos, que es la comunicación por modulación de los intervalos de luz, color, sonido, efectos táctiles y lírica, creando un lenguaje de temblores —vuelve de nuevo a la necesidad de una nueva lengua que nos sirva para transmitir la transición mística—.

Este lenguaje está muy relacionado con el láser, esa nueva luz, que quema y cura, ilumina y guía: “El *Enthos*, en donde el entusiasmo es como una bola de luz en la mano, un mutuo encendimiento, una temperatura que nos estremece y arrastra, como luciérnaga encendida en la noche oscura que nos guía” (*ibid.*).

b. La teoría del ritmo, que dice que al hombre hay que «iluminarle con la temperatura de una fe viva energía arrebatada». Teoría basada en Eisenstein sobre el montaje en distintas fases, ya comentado con anterioridad, y a la que vuelve el *cinemista* en varias ocasiones a lo largo de su vida. Aquí ya se observa un esbozo de lo que será *Ojala*:

El entusiasmo un palpito de latidos que nos encienden, arrastran, estremecen, se van acortando en su latir palpitan cada vez más a prisa hasta confundirse en el Punto desde los vaivenes de vivir ignorando hasta el vértice donde temblar se hace sabiduría (*ibid.*).

➤ **Grupo 2**, en el que encontramos:

• **Teoría Láser**, que será de vital importancia para la creación de los hologramas de *Ojala*:

Transparencia que la luz sea propia no de ti, sino de las cosas que tú miras. No dejes caer la luz sobre las superficies engañando sustancias y esencias.

Busca la luz crítica a contra pelo de tus gustos de tu perspectiva.

Busca el contraluz que todo te lo despegará y mostrará más vivo. Busca la radiografía del interior. De las cosas de las

que no debe hablarse hay que disolverlas en silencio, nunca taparlas ni retenerlas.

(Val del Omar, 196-b)

El director granadino retoma la idea de la búsqueda de la esencia de los hombres y las cosas, siendo el contraluz cegador pero revelador al mismo tiempo. La luz no nos deja ver claramente la imagen fotografiada, pero, según Val del Omar, sí muestra su esencia.

• **Teoría Gramos de Granada:**

Entusiasmo aleteo por temperatura que reúne las diferencias las funde y las anula.

En las entrañas el fuego la razón del latido estrella de toda flor. Gajos de esa baja forma de corazón y de cráneo– idea de sangre encerrado en glóbulo duro y agrio- gajos apretujados apojimados conformados a vivir en la Unidad.

El hombre ha de estar como los gajos en una naranja o las semillas en una granada, junto a sus semejantes, en amor, en pura *aproximación*, pues: «Las obras de arte nacen siempre de quien afrontando el peligro, llevado hasta el extremo de una experiencia, hasta la frontera del misterio, e intenta el Plus Ultra⁹³ ciegamente».

(*Ibid.*)

- **Teoría intervalos** que «llevan toda la técnica al canal cine que permite el pueblo siendo el pulso el medio de expresión el ritmo es la secuencia y la historia intensidad» (*ibid.*).

5.7. Tercer movimiento: *aproximando*

La misión mística, como Raimon Panikkar describe en la *Mirada inocente* (en Carrara Pavan, 2015, vol. 1: 98), es: «Amar al prójimo como a ti mismo»⁹⁴, lo que

⁹³ Lema del imperio español de Carlos I. Es clara referencia a España, al hombre español y también al Más Allá, como lugar al que dirigirse para llegar a la Unidad.

⁹⁴ Como dice el Evangelio de San Marcos: «Y llegándose uno de los escribas, que los había oído disputar, y sabía que les había respondido bien, le preguntó: ¿Cuál es el primer mandamiento de todos? / Y Jesús le respondió: El primer mandamiento de todos es: Oye, Israel, el Señor nuestro Dios, el Señor uno es. / Amarás pues al Señor tu Dios de todo tu corazón, y de toda tu alma, y de toda tu mente, y de todas tus fuerzas; este es el principal mandamiento. / Y el segundo es semejante a él: Amarás a tu prójimo como a ti mismo. No hay otro mandamiento mayor que estos. / Entonces el escriba le dijo: Bien, Maestro, verdad has dicho, que uno es Dios, y no hay otro fuera de él; / Y que amarle de todo corazón, y de todo entendimiento, y de toda el alma, y de todas las fuerzas, y amar al prójimo como a sí mismo, más es que todos los holocaustos y sacrificios. / Jesús entonces, viendo que había respondido sabiamente, le dice: No estás lejos del reino de Dios. Y ya ninguno osaba preguntarle» (Marcos 12: 28-34).

significa para el teólogo «escuchar el corazón de tal manera que el otro sea parte de uno mismo». Para el granadino esto es *aproximar*, coincidiendo con el teórico religioso en que es «un acto contemplativo espontáneo y libre, un acto de amor, un viaje exterior al interior del ser humano» (*ibíd.*: 87). Este añade en *Los lenguajes místicos* que el fin de la senda mística, del amor, es «descubrir la imagen de la realidad entera, donde lo real se encuentra en el Ser, una consciencia pura del Tú en el que todos nos encontramos» (*ibíd.*: 437). Fin último perseguido por el cineasta también y aspiración final de toda su obra.

Ojala, subtulado *Ojala tires tu reloj al agua*, iba a ser el vórtice y vértice de un tríptico compuesto por los tres elementales de Val del Omar, que se dispondría en un nuevo orden: Galicia, Castilla, Granada, tras el que iría esta nueva cinta. Con ello pretende dirigirse a un vacío —Dios— que atraerá al espectador trágicamente, es decir, crear un palpito dentro de él para que alcance el Tiempo, la eternidad, lo divino. En *Adónde me dirijo* (Val del Omar: 19—o), con fecha de 9 de diciembre de 1981, habla de esta nueva concepción. Tenía 78 años, se siente cercano a la muerte y hace repaso de su vida como *cinemista*: «Volé y caí [...], comencé a meditar al faltarme la salud [...] vencí a la querencia (con) luz, color, serenidad, armonía, Unidad» y también hace un repaso de toda su experiencia mística «[...] la Unidad me atrajo fuertemente, la intuí [...] y [...] quiso animarme a comunicarlo por la única manera en que a mí me había llegado [...] por la conmoción, por el espectáculo de la vida cotidiana» (*ibíd.*). Por ello, quiere concluir su pretensión vital y construir una obra que alcance la máxima divina que ha ido desvelando a lo largo de los años, una misión final que ilumine y enseñe a los que quieran y estén preparados para dejar de ser criaturas ciegas. Concibe la senda hacia la Unidad de otra manera, proponiendo las siguientes etapas para el camino:

1 Vivimos por el agua
nos hicieron de barro
el fuego de la vida
nos va secando
2 La fuerza de la gravedad
es una maldición
de la que el hombre
se libera ardiendo
3 Qué ciegas son las criaturas
que se apoyan en el suelo
¡Dios! ¡Amor! ¡Qué ciegas, estando Tú tan abierto!
(Val del Omar, 2010: 256)

Su intención es transportarnos a un nivel último de realidad con la ayuda de un lenguaje místico audiovisual y sensorial, elevarnos a una categoría final como la descrita por Raimon Panikkar en *Sobre lenguaje místico* (en Carrara Pavan, 2015, vol.1: 218-220), aquella de *cognitio experimentalis*, de conocimiento amoroso y cognoscente, una experiencia de *cognitio Dei*, ya que Dios es amor. Esta última etapa del viaje místico que nos propone Val del Omar tiene ciertos puntos en común con las teorías *quietistas* de Valle-Inclán, incluidas en su obra *La lámpara maravillosa* (1912). El quietismo es una escuela religiosa que el *Diccionario de la Real Academia Española* define como: «Doctrina de algunos místicos heterodoxos que hacen consistir la suma perfección del alma humana en el anonadamiento de la voluntad para unirse con Dios, en la contemplación pasiva y en la indiferencia de cuanto pueda sucederle en tal estado». El quietismo tiene sus raíces en las religiones de la India, en especial en el brahmanismo y el budismo panteístas, pues ambas promueven un estado de indiferencia en el cual el alma disfruta de imperturbable tranquilidad gracias al reconocimiento de la identidad del individuo con la divinidad, tras lo que se alcanzará el nirvana. También se pueden observar similitudes con las creencias griegas estoicas en las que se ha de alcanzar la *apatheia* o el *ekstasis*, en el caso de los neoplatónicos.

En años previos al esperpento, Valle-Inclán fue seguidor y defensor de esta doctrina, no solo por su aspecto religioso sino por su relación con la magia de la creación artística. En *La lámpara maravillosa*, incluye ejercicios espirituales que ayuden a alcanzar el éxtasis y la Unidad. El tipo de misticismo que ofrece la obra de Valle-Inclán es de componente profano, aglutinando elementos esotéricos y mágicos de diversas fuentes. En primer lugar, el autor propone una vuelta a la naturaleza primitiva del hombre y a la naturaleza primigenia en sí; se trata de regresar a las fuentes artísticas y filosóficas de la antigüedad. Este interés por conocer la esencia humana implica un movimiento estético- místico hacia el interior. Ya no se va a explorar el mundo físico exterior y su realidad social sino que lo que importa es conocer los matices del alma humana. Valle- Inclán hace uso de la figura del peregrino en *La lámpara maravillosa* para mostrar este nuevo camino espiritual, en el que el sujeto ha de liberarse de su ser mediante el conocimiento amoroso de sí, al que llegará a través de los ejercicios espirituales propuestos. Por eso, para Valle-Inclán, la esencia interior está en Santiago

de Compostela: «En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No para antigua, sino eterna. [...] Pero Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación.... Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso» (Valle-Inclán, 2020: 121-122). En el caso de Val del Omar, el sujeto es el mismo creador, el *cinemista*, que guiará al objeto, el espectador, a través del camino, con la proyección de imágenes, sonidos y efectos. Y, aunque el medio sea diferente, ambos persiguen el mismo objetivo de éxtasis.

Para Valle-Inclán, otro ejercicio espiritual para alcanza la Unidad es, además del ayuno o la ingesta de ciertas drogas (aspecto que no se dará en el caso del director granadino), la contemplación, que concibe como la manera suprema de conocimiento, como fundamento de la doctrina mística que trasciende la temporalidad: «todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea de Tiempo. La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios» (Valle Inclán, 2020: 45) y cuyo fin último es el Amor: «Toda forma suprema de amor es una matriz cristalina y eterna. Ser bello es hacerse centro de amor y morar otra vez en el himen divino» (ibíd.: 76) comprender la Verdad, alcanzar lo divino. ¿Qué puede haber más contemplativo que la experiencia cinematográfica, en la que la audiencia se sienta durante horas recibiendo estimulaciones sensoriales mientras permanece inmóvil? Recordemos que para Val del Omar el medio cinematográfico es el arte supremo de la experiencia, el camino elegido para elevar al espectador a la Verdad, al amor de la *aproximación* trascendiendo el Tiempo.

Mientras que Val del Omar, como sujeto de la acción transitiva –pues tiene un objeto claro-, basa su camino ascético en la sinestesia y la importancia de lo sensorial, Valle-Inclán aboga por trascender los sentidos, pues estos son ilusorios y no cree posible fundamentar la Verdad sobre ellos: «Nuestros sentidos guardan la ilusión fundamental de que las formas permanecen inmutables» (ibíd.: 49). Para el autor gallego, lo importante no es lo sensorial, sino la visión extracorpórea y atemporal desencadenada, en la que el sujeto –cuyo fin es la transformación perceptiva- será el centro del alma; sujeto que, a través del ápex –órgano de la contemplación-, tendrá una visión del alma original y verdadera. El quietismo defiende que esta visión se da antes del nacimiento y tras la muerte, pero necesitamos de esta experiencia durante el periodo vital para comprender mejor el Ser y la Unidad. El alma del peregrino sufre de ceguera

al comienzo del camino, pues ha sido engañada por la comprensión cronológica y la ilusión de la separación existente entre el sujeto y el objeto, así como entre el conocimiento y el ser. Volverá a ver cuando alcance el estado verdadero de la contemplación. Para Val del Omar, las criaturas también están ciegas –como se escucha en *Aguaespejo granadino*- y tras recorrer la senda audiovisual verán la Verdad, el Amor y a Dios.

En *La lámpara maravillosa*, también hay tres etapas del camino que se corresponden a las tres vías propuestas en los capítulos anteriores: la purgativa o amor doloroso, la iluminativa o amor gozoso y la unitiva o amor renunciante y quietud. En la primera, gracias a los ejercicios espirituales propuestos, el peregrino logrará trascender los límites de su personalidad por la vía panteísta, en la que se alcanzará el Todo, es decir, su alma individual se fusionará con el Alma del Mundo. En este momento, el caminante verá su ser reflejado en múltiples espejos y se librerá de todo lo mundano, lo demoníaco y la carne. Tomando como punto de referencia la concepción de *Tríptico elemental de España* como fue concebido a finales de los años 1970, este paso se correspondería con *Acariño galaico*.

En la segunda etapa se da el éxtasis, se abole el Tiempo y se unen los contrarios; se reconoce el pasado, el presente y el futuro, y se sintetizan creando un extrañamiento en el sujeto místico. En *Fuego en Castilla*, entramos en el tiempo presente del Museo de Valladolid, en el pasado de la Historia Sagrada y en el futuro incierto del ascenso a los cielos. Contemplamos los diversos niveles narrativos de la Biblia, del *Quijote* y de España en una analogía acromática y policromática. A nivel retórico es interesante apreciar cómo, al igual que sucede con Val del Omar y sus pares de contrarios: agua-fuego, monocromatismo-cromatismo, Oriente-Occidente, entre otros, que hemos visto en el capítulo anterior, el escritor gallego aboga, en *La lámpara maravillosa*, por la síntesis de contrarios: mujer-hombre, Nada-Todo, divino-diabólico, etc.; como una de las vías de alcanzar el estado final de la meditación y alcance de la Verdad o Unidad divina. Ya dice Valle-Inclán en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1910:

[...] la nada engendra el tiempo, de donde nace el presente, para lo inmutable. Por otra parte, el tiempo es la polarización de dos infinitos: el de negación y el de afirmación, los que a su vez nos dan la noción eterna del centro. Todo conocimiento está en Dios, que no conoce el mal, y como Dios es el centro, aproximarnos a Él debe ser la suprema ambición

humana. Por eso, el que más ama más goza. Universalicemos nuestra conciencia para ser mejores.

(En Valle-Inclán, 2020: 131)

En la última etapa, Valle-Inclán sitúa al peregrino en Santiago de Compostela, la ciudad atemporal. Val del Omar hará lo mismo con el espectador, pero en la que él considera la ciudad divina: Granada, donde se alcanzará el grado supremo de la experiencia ascético mística.

Tao Te King es el libro que contiene la base de la filosofía taoísta y que sirvió también de inspiración al *cinemista* en especial en este punto de su obra. Como indica Javier Ortiz-Echagüe en *Escritos de técnica, poética y mística*, Val del Omar tenía más de un ejemplar de este libro, en diversas ediciones, en su biblioteca (Val del Omar, 2010: 322)⁹⁵. Su influencia en el *cinemista* es patente, pues hace referencia a esta creencia y al ying y el yang en algunos de sus escritos. Tao significa ‘camino’; es un concepto que no puede expresarse con palabras, que va más allá del lenguaje humano —que forma parte de esa lengua no escrita ni oral a la que hace mención Val del Omar en *Paideia*— y que es fuente de todos los seres, el principio absoluto sin forma. La palabra Te hace referencia a la ‘fuerza’ y ‘energía’, a la virtud como fuerza vital, elemento en máximo desarrollo. Finalmente, King es ‘libro’ en chino. Esta filosofía, como podemos intuir por el significado del nombre de su texto básico, está representada por el símbolo del ying y el yang, pues existen dos taos: uno permanente, absoluto, atemporal y sin espacio al que esperamos conocer y habitar; y otro que emana de este y que es comprensible para el ser humano, en el que están las semillas de la existencia de nuestro universo y sus seres; hecho a imagen de la unidad del caos primordial. En «Tiempo sin espacio», Val del Omar describe ese acercamiento al Tao primigenio:

Cuando el hombre se sienta Tiempo, sin espacio, fuera de su carne, respeto ecológico transcendente cuando se programe generosamente, mortal, fuera de sus días, cuando siembre olivos para los que le sucedan, cumplirá su destino. Estará llegando.

(*Tiempo sin espacio*)⁹⁶

Según este libro de filosofía asiática, el Tao primero predijo al Uno, y el Uno al Dos, el Dos al Tres, y el Tres predijo todas las cosas. Además, el mundo está polarizado

⁹⁵ Son cuatro ejemplares subrayados, uno sin fecha ni editorial que formaba parte de Colección Orbe de Monografías, nº 13. Se unen a la colección: *El libro del sendero y de la línea recta* (1977), *Tao-Te Ching* (1970) y *El libro del Tao* (1978).

⁹⁶ http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_21.pdf

por contrarios, al igual que sucede en toda la obra del *cinemista* granadino: cielo-tierra, sol-luna y demás binomios; porque este contraste es lo que nos hace apreciar el universo. Percibir el cambio entre los distintos aspectos es lo que permite la fluidez, el movimiento natural del universo. En una de las estrofas de *Ondas de fluencia* aparece esta idea que resume a la perfección el juego de yuxtaposiciones sobre el que se construyen sus elementales: dos ópticas, ser y estar; transparencia y reflexión, convexa y cóncava, encontrar y buscar. También en «Tao que se llame Tao ya no es Tao», poema que desde el título da una pista de la yuxtaposición imperante en su contenido, creando una semblanza de sus dos hijas basada en los contrarios:

Mis dos hijas son diferentes: La una quiere modificar.
La otra, más sabia, se adapta. Las dos aman.
La que pone más mente, pone menos corazón.
La más ciega se desvive más deprisa.
Una quiere imponer la energía y es más trágica
siente y le duele que las cosas no fluyan según su cadencia
(*Tao que se llame Tao ya no es Tao*⁹⁷)

A su vez, el *cinemista* explica cómo, a pesar de ser dos contrarios, ambos forman una Unidad que le dan la fuerza vital necesaria para continuar con su vida:

Una es pasado. Otra es futuro. Muerte y vida. Yo situado siempre
en trance mutante entre realidad e ilusión. La una valora
a la otra.
La otra valora a la una.
Se potencian por opuestas.
Son dos firmamentos. Dos vacíos. Dos sombras.
Dos presencias decisivas. Dos fenómenos en fricción iluminante.
Dos vidas de mi vida que me mantienen latente y encendido.
(*Ibid.*)

El Tao es vacuidad. Es grande porque está vacío y es una gran matriz. Como precisa Val del Omar en:

En el vacío todo está propicio a entrar. Una rendija de clarividencia nos
revela al vórtice. El vislumbre es una incitación para ir al vacío, a la
cámara de descompresión, a un médium donde sin perfil nada se define
ni tiene nombre.
(*Miscelánea*)

El Tao propone trascender la percepción del mundo a través de los sentidos, ya que estos desvirtúan la auténtica realidad unitaria del Tao que está latente en el Todo. Trascender significa considerar que todos los seres del universo son de igual

⁹⁷ http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_16.pdf

importancia. Val del Omar quiere que el espectador se eleve de este mundo físico hacia la Unidad, que vea, que deje de ser una criatura ciega, que ascienda como el agua y se inmaterialice en vacío:

Tenemos los ojos sucios por la urgencia,
no busques metas en el horizonte, logra progresos en tu ardor
tú eres fluido - gas estimulado - neuma – aliento
búscate con los ojos cerrados y brincará tu duende
abominable bosque de violencia y parálisis
memoria perversa y pasos sin pasión
te rodean.

(*Miscelánea*)

El motivo central de esta cinta es la visita de unos turistas a La Alhambra⁹⁸, que se focalizaría en uno de sus más típicos símbolos: el azulejo urdimbre, que ya había aparecido en *Granada 1968/1974*. El *mecamístico* volvería a Granada, ese espacio mágico de su primer elemental, que ahora, en la nueva concepción del tríptico, sería el último, confluyendo en un todo de esa visión final de la vida. Quizá el espectador, tan importante para Val del Omar, quiere ver dicha ciudad, al igual que el turista, como nunca la ha visto antes, «saliéndose de su cotidiano latido mortal encadenado y alcanzar a sentir por aceleración en alta frecuencia el éxtasis» (Val del Omar: 19—o). El director vuelve al Generalife y a los turistas, a los que concibe como protagonistas, pues representarían una generación descreída que busca algo en lo que creer, están ciegos y no son capaces de abandonar el tiempo —en minúscula— y dirigirse al Tiempo— en mayúscula—. Val del Omar pretende —volviendo a San Juan de la Cruz— que «con un oscuro salto, di a la caza alcance / en un instante me fue revelado» el espectador vea lo invisible. Quiere que este añadido sea «la rendija de la clarividencia», «un rayo» que «atravesase, encienda y funda a modo de transverberación», que haga que todo confluya y lleguemos a un «Dios transparente asiento de toda vida», ocurriendo este latido en el Tiempo. La divinidad sigue siendo luz, la máxima suprema del amor, pero además Val del Omar introduce en estos años la idea de Tiempo, es decir, el vacío donde alcanzamos el éxtasis. Dios es ahora transparente —como lo va a ser la pantalla—, como todo lo inmortal y fruto del dolor universal hecho consciencia. Para alcanzar lo divino hay que provocar por medio del espectáculo, que hace que salgamos del yo y vivamos el gozo de la Unidad.

⁹⁸ Según *Tríptico elemental de España* (1996), se conserva un copión de 335 metros de cinta rodado en *bi-standard* con imágenes de turistas caminando por los jardines de La Alhambra a toda velocidad.

Son varias las referencias a Allah y a Olé como derivado de este que Val del Omar hace en sus notas; también explica el origen de la palabra «Ojala». Este vocablo deriva de la expresión del árabe hispánico *إنشاهل* —si Dios quiere— o del árabe clásico *لوشاهل* —si Dios quisiera—, que refleja esperanza. Para llevar a cabo este nuevo film, Val del Omar quería haber hecho uso de un montaje en el que jugaría con los ritmos e intervalos, buscando la cohesión centrípeta y centrífuga formada por la aceleración hacia el vértice, pues esta sería la compresión, es decir, la parte occidental de España; y usaría la deceleración o expansión oriental posterior a medida que nos acercáramos al vórtice. Todo ello crearía un movimiento de retorno, como si anduviéramos de espaldas, para el que incluso barajó incluir la proyección de imágenes del propio público bocabajo y secuencias en marcha atrás. Además, pondría en práctica el *faratacto* —otro sentido que añadir a sus experiencias sinestésico-fílmicas— y un nuevo tipo de proyección sobre pantalla y paredes que las transformaría en corpóreas, pues iban a ser reflexivas y traslúcidas con imágenes luminosas en permanente cambio. Para ello hubiese necesitado de sus futuras invenciones: óptica biónica del ciclo táctil, adiscopio de cuatro confluencias, retrospectiva automática polarizada, cinegrafía para ritmos cromáticos y streoscopio, junto con un pulsor y modificadores de sonido. El tipo de luz sería temporal para crear el efecto de transparencia —sea Dios o el Tiempo—, ya que pretendía que fuese captado por la parte ocular extraforánea.

Estas nuevas imágenes se basarían en el sistema de holografía, para lo que estuvo practicando y desarrollando la técnica láser. El holograma permitiría conquistar la proyección tridimensional que tanto llevaba buscando. Esta es una manera realista de almacenar información visual muy diferente de las imágenes estereoscópicas, ya que tiene profundidad y paralaje continuo (Zunzunegui, 1989: 237). Se trata de un tipo especial de fotografía con datos de intensidad, amplitud, longitud de onda y fase de la luz reflejada por un objeto (*ibid.*: 238). Este tipo de imagen siempre había fascinado a Val del Omar: el primer holograma data de 1947, cuando Denis Gabor, como comenta Zunzunegui, lo consigue usando la luz de una lámpara de vapor de mercurio y cadmio, pero solo se pudo crear el efecto holográfico de manera completa tras la invención del láser en 1957. Para el sonido, volvería a hacer uso de la *diafonía*, pero con distinta dirección; en este caso, los dos canales no se situarían de adelante a atrás, sino que los altavoces se enfrentarían de techo a suelo o, como dijo el propio *cinemista*, estarían situados entre el mundo espacial palpable y el sobrehumano, entre el yo y lo colectivo,

para así ayudar al éxtasis dinámico, al que también bautizó como temblor entre Oriente y Occidente, y en el que se fusionaría la máquina y el hombre con lo automático y lo farsi para crear un estremecimiento. Esto incluiría sonidos de selección de gritos y musicalidad para magnificar la *Paraula*.

Val del Omar no pudo llevar a cabo *Ojala* ni terminar de montar *Acariño galaico*. Muere a causa de un accidente de tráfico en agosto de 1982. Sin embargo, unos meses antes, en marzo de ese mismo año, fruto del interés que el trabajo de Val del Omar produce en la nueva generación de directores de la Transición, Eugeni Bonet y Manuel Palacio, como él mismo nos relata en *Desbordamiento de Val del Omar* (2010: 158-164), organizan un ciclo de películas para ser proyectado en París, en el Centre George Pompidou, y luego en la Filmoteca Española, cuyo nombre era *Cinéma d'Avant-garde en Espagne. Une anthologie* que iba a ser inaugurado con el Tríptico elemental de España, con los tres elementales y *Ojala*. Aunque esta última y *Acariño galaico* no fueron proyectados, sí lo fueron, en cambio, los otros dos documentales.

Val del Omar no consiguió terminar la que quiso que fuese su obra cumbre: *Tríptico elemental de España*. Lo que ahora conservamos, y que ha sido proyectado en exposiciones y cines, es un simple esbozo de lo que pudo haber sido, con la dificultad de no poder recrear el efecto *diafónico* tal y como él lo concibió. Lo único que se ha hecho es cambiar el orden de las películas, que ya no se exhiben de manera cronológica, sino que, a partir de las últimas notas de Val del Omar —en donde cambia toda su tesis preliminar del viaje místico—, propone que el primero sea *Acariño galaico*, seguido de *Fuego en Castilla* y se acabe con *Aguaespejo granadino* como purificación final en la senda a recorrer por el espectador.

El cinemista anota en [*Cinematografía de salones...*] que el *Tríptico elemental de España* —al que añade el subtítulo: *paraíso cerrado y un puñado de tiempo*— podría ser visto en dos montajes distintos: por un lado los tres elementales, *Acariño de la Terra Meiga*, *Fuego en Castilla* y *Aguaespejo granadino*, que tendría una duración aproximada de 60 minutos, a los que habría que añadir una cinta de 15 minutos de título *Paraíso cerrado (Turistas resbalando)*, que considero iba a ser montada con las imágenes de los turistas de La Alhambra que se grabaron para *Granada 1968-1974*; y *Alhucema, un puñado de tiempo*, a la que ya hice referencia en el epígrafe de ese mismo

proyecto y que tendría una duración de otro cuarto de hora (Val del Omar, 2010: 264). La otra posibilidad sería realizar un nuevo montaje que incluyera una síntesis de *Acariño galaico* y *Fuego en Castilla*, de una media hora de duración, seguido por un tríptico de nombre *Turistas ciegos – Aguaespejo de la gran siguiiriya*, es decir, un tríptico granadino de 45 minutos de duración, a modo de reportaje lírico, tras el cual iría *Un puñado de Tiempo. La Alhucema* de 15 minutos. Val del Omar aclara que en las salas que se pueda, junto con los efectos de diafonía, desbordamiento, doble proyección y doble sonido, debe haber una iluminación especial y aroma a espliego, y que en los cines que no permitan esos efectos sensoriales al menos se incorpore efectos direccionales de profundidad.

El granadino propone, además, que esta obra final de 90 minutos no solo sea proyectada en las salas de cine, cosa bastante compleja por su temática, alejada del cine más convencional y comercial, y por cambios sufridos en dicho medio, sobre todo de tipo económico, sino que también se ponga en televisión de manera aislada o conjunta, pues ya está inventado el sistema de vídeo casero, siendo este transformado en aparato de información acústica auxiliar. Esta emisión debería darse con una explicación auxiliar en cada idioma, y en el caso de la parte dedicada a Granada debería de estar el aparato televisivo acoplado a la radio para crear efectos de tipo estéreo⁹⁹ diafónicos de intimidad. Aun así, la obra está inconclusa, pues faltaría incluir *Ojala*, *Alhucema*, y otros segmentos que Val del Omar dejó sin acabar o que ni siquiera llegó a grabar para cerrar el camino místico, quien reformula sus elementales para que conformen un tríptico audiovisual a la manera clásica del tríptico pictórico. En los trípticos, tan representativos del arte religioso, el panel central por lo general es el mayor y está flanqueado por dos obras algo menores relacionadas, aunque también existen trípticos en los que los tres paneles son de igual tamaño o altura, siendo este el caso de lo que Val del Omar quería construir. Al cerrarse el tríptico, puede, a veces, también encontrarse otra obra, que en este caso sería *Ojala*, la obra que le daría la tercera dimensión, y con la que pretendía cerrar el conjunto artístico. Todos estos elementos juntos, además, tendrían la misión de servir de intermediario entre este mundo y el divino, ser camino para alcanzar la Unidad con Dios, y *aproximarnos* al resto de los espectadores.

⁹⁹ A finales de los años 70 y principios de los 80, los aparatos de televisión españoles aún disponían de sonido mono y la mayoría de los hogares no tenían ni siquiera una televisión en color.

Entre sus últimos escritos (Val del Omar, 19--ñ), nos encontramos con poemas dedicados a Granada y a García Lorca, apuntes varios sobre el medio televisivo y alguna reflexión sobre la emoción y el receptor. Y en *Situación del trabajo en 1981*, a partir de una cita de Miguel Hernández, el *cinemista* vuelve a reflexionar sobre su misión, haciendo hincapié en el tiempo como invento humano, como unidad de medida; y el Tiempo, incontable, en el que habita Dios, lugar al que tenemos que ir, y en el que entramos a través de la recepción de sus elementales:

Se habla de fe, de tener voluntad, de amar por decreto, de ganas de aprender, de ganas de ser [...] Inducción atracción cohesión al apetito de Dios [...]
Somos milisegundos tira al agua tu reloj. Escápate del tiempo, el Tiempo que no trasciende
Por tu mirada por encima de tu yo tu día tu orden
[...]
El Génesis no dice que Dios creara el Tiempo.
(Val del Omar, 1981)

En el Génesis (1: 3-5), se dice que lo primero que Dios creó fue la luz y las tinieblas, esenciales para la linterna mágica del cine: sin luz no hay películas, sin películas no hay senda ni espectador, sin luz no podemos alcanzar la Unidad ni el Tiempo. Después Dios creó el cielo y la tierra (Génesis 1: 6-8), los mares, la tierra seca y las plantas (Génesis 1: 9-13), el sol, la luna y las estrellas (Génesis 1: 14-19), los animales (Génesis 1: 20-23) y el hombre. Pero no crea ese Tiempo, pues Dios lo habita y lo es, a la vez; ese es el objetivo que hay que alcanzar, donde ha de moverse el aspirante a místico. El hombre, protagonista del segundo libro del Génesis, creado de arcilla y del soplo divino, es considerado por Val del Omar:

Hombre=condensación inestable de energía [...]
conciencia en la medida en que el hombre siente la Unidad pierde agresividad.
Dios=gracia [...]
esfuerzo. Lo hemos intuido en el Tiempo. Tiempo y duración. Duende.
(*Ibíd.*)

El hombre solo puede alcanzar la perfección llegando a Dios, a ese Tiempo; siendo consciente de lo que es: parte del aliento divino y unidad de un todo llamado humanidad a la que se tiene que *aproximar*. ¿Y cómo podemos llegar al destino unitivo? A través del arte que, según el *cinemista*:

Arte= manera de acelerar nuestra pasión hacia la visión.
Lo que en realidad vemos de la vida es un subjetivo sueño de experiencias acordes con nuestra cojera o ceguera.

Vivimos en el Valle de las Diferencias Infinitas y solo remontados por el fuego de nuestro ser, alcanzamos certeza de que la Unidad [...]. Cruzar el agujero negro anticiparnos con nuestro ánimo, llegar al vértice y traspasar al vórtice, alcanzar el equilibrio estacionario entre la fuerza egoísta centrípeta la generosa centrífuga logran el éxtasis saliendo al tiempo de Dios.

(Ibíd.)

Este sería el esumen perfecto del objetivo artístico y espiritual de su obra, que dejó finalmente inconclusa y que, como hemos visto a lo largo de este trabajo de investigación, fue terminada de montar con motivo de las diversas exposiciones y homenajes que se han llevado a cabo desde entonces, en base a sus notas manuscritas, guiones y *story-boards*.

6. CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesis era estudiar el eje vertical ascético-místico en la obra audiovisual y escrita de Val del Omar, además de analizar y demostrar cómo hace uso de las diferentes situaciones comunicativas, para llevar al receptor a un estado de éxtasis en el que alcanzará a Dios apoyándose en la esencia de España. La aportación principal de este trabajo consiste, por tanto, en la creación del paradigma bimembre sobre el que se han analizado los trabajos de Val del Omar. En el eje vertical se han posicionado los elementos ascético-místicos castellanos y sufíes y en el eje horizontal los elementos característicos de las diferentes regiones de España, representada por tres regiones, protagonistas de sus *Elementales*: Granada, Castilla y Galicia.

A lo largo de esa tesis doctoral, he intentado demostrar, en primer lugar, que el modelo bidimensional propuesto en los objetivos se cumple en todos los trabajos del artista; es decir, en cada una de sus cintas nos encontramos con una serie de elementos que marcan la verticalidad ascético-mística de Val del Omar: su ansia, su anhelo de subir hacia la Unidad y alcanzar la divinidad, que se apoyan en aquellos de la rama horizontal que son marca de lo que él consideraba España. Además, el triple eje, que no es más que el amor a sus semejantes, del que al autor habla en *El hombre está en una jaula* (Val del Omar, 2010: 222-223), aparece también, aunque mucho más acentuado en su última fase creadora. Ambos ejes y elementos pueden ser consultados a modo de resumen en el **Anexo 2**. Estos elementos analizados en torno al triple eje han sido clasificados en tres tipos: técnicos, narrativos y místicos, cubriendo así las tres facetas del director granadino: inventor, creador y guía; una nueva trinidad en la que se dan todos los elementos de lo que bautizó Val del Omar como el *ser cinemista*.

Además, este trabajo considera su obra dentro del sistema comunicativo-lingüístico de gran importancia para entender las intenciones del artista. Estos fundamentos se han estudiado dentro de una situación comunicativa donde hay un enunciador, un mensaje —con sus significantes y significados— y un receptor

(espectador) que es el verdadero objeto de la articulación cinematográfica, al que va dirigida toda su obra para conmoverlo y llevarlo a lo más alto de la senda mística. Esto puede ser de suma importancia para posteriores estudios sobre el autor y sobre la época, pues el discurso audiovisual no puede olvidar que las imágenes y la banda sonora son también textos, y hacen referencia a otros textos escritos, como son los textos sagrados o la creación literaria del auto sacramental.

En esta tesis se demuestra que todos los trabajos del director granadino, audiovisuales (finalizados o no), guiones y poemas, recrean España mediante una síntesis de mística y espectáculo, en la que la dicotomía Oriente-Occidente está siempre presente. No solo se han analizado sus obras más conocidas como *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* o *Acariño galaico*, sino que he realizado un estudio exhaustivo de su *Auto sacramental invisible* —al que, excepto por el intento de reconstrucción de Javier Viver y de la adaptación libre de El Niño de Elche, no se le había prestado ninguna atención— en relación con los textos sagrados y con su época, para lo que he trabajado directamente sobre el guion, al igual que en el caso de *Escuela de ángeles* —al que tampoco ningún investigador se había acercado antes— o las notas manuscritas de *Ojala*.

Entre estas obras inconclusas, nunca realizadas, me gustaría destacar el análisis que he presentado de la serie *Festivales de España*, no solo por los elementos que muestra en el eje horizontal sino también en el vertical, por lo que, de haber sido rodado hubiese contenido aún más elementos místicos dentro de la imaginería del autor. El examen de las imágenes montadas por Eugeni Bonet puede ser de utilidad, sin duda, en próximos acercamientos a la obra del artista, pues son de difícil acceso y no habían sido comentadas en divulgaciones anteriores. Además, he incluido referencias a poemas, escritos y *collages*, que presentan esos mismos elementos del eje triple.

Al realizar un estudio documental de tipo cronológico, he podido establecer tres etapas diferenciadas en las obras de Val del Omar, que coinciden con las etapas del conocimiento místico y que asimismo han servido de guía de presentación de la investigación. Hasta la fecha se habían analizado sus películas sin caracterización cronológica. En ningún otro estudio se habían separado las distintas épocas que marcan sus *cinografías* y el pensamiento religioso-espiritual del autor, en relación con sus

artículos y manuscritos. Los ensayos anteriores habían estado más centrados en lo que he bautizado como su *despertar místico, la vía purgativa y la vía iluminativa*, dejando de lado la etapa final de su vida, es decir, la vía unitiva y la *aproximación* (quizás por la falta de material rodado, el no poder acceder a los escritos de estos años, la falta de datación de estos o porque eran años que se consideraron menos importantes). A lo largo de mi tesis doctoral, he demostrado que, aunque Val del Omar no registró tantas creaciones como hubiese deseado, por la falta de presupuesto o confianza por parte del gobierno o por la crisis personal que vivió al morir su mujer, no dejó de crear en ningún momento y realizó guiones técnicos, registro de materiales e invenciones que hubiesen sido de crucial importancia para concluir su ópera magna. Esta fue una época más teórica que práctica, en la que Val del Omar realiza un acercamiento a los nuevos medios, como la televisión y el vídeo, en la que intenta crear y adaptarse a los tiempos, para llegar de una manera más rápida al espectador, quien había cambiado sus hábitos de consumo audiovisual, y para lo cual necesitaba un nuevo mensaje.

Gracias a la bibliografía básica sobre el autor, punto de partida de este trabajo, en especial a la compilación de textos llevada a cabo por Ortiz Echagüe y a los manuscritos del centro de documentación del Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, he completado en el **Anexo 1** la que probablemente es la más completa filmografía de Val del Omar hasta la fecha, que considero fundamental para futuros trabajos sobre el autor y su obra, pues hay que estudiar cada filme en su tiempo, su cronología y su contexto. Un trabajo arduo y complicado, ya que muchas de las cintas han desaparecido, incluso las más comerciales —en las que hizo de ayudante—, y apenas queda constancia de su existencia ni en el registro del Ministerio de Cultura ni en el fondo de la Filmoteca Nacional. De todas maneras, lo considero un logro parcial, ya que sabemos que durante la Guerra Civil y en los años de posguerra algunos de sus trabajos desaparecieron y quizás haya más filmes que añadir. Este camino podría ser una nueva vía de estudio sobre el cine de Val del Omar, si bien bastante compleja, no solo por la dificultad de saber quiénes y adónde se llevaron las cajas de cintas cuando salieron de España, sino también por el estado del material, pues dichas bobinas de negativos son inflamables y fáciles de deteriorarse por el paso del tiempo.

La reconstrucción de los efectos de diafonía, tal como los concibió el *cinemista* para la proyección cinematográfica, basados en las teorías de imanes, son imposibles de

rehacer hoy en día, pues habría que hacerlo de manera analógica. Este podría ser otro proyecto en el que trabajar por parte de algún investigador más técnico. Aunque, a pesar de la existencia de los montajes de Eugeni Bonet, quizás el estudio más interesante y que más aporta a las investigaciones referentes a este autor sería su reconstrucción — bajo consulta de guiones y notas de esas películas. Estas podrían ser: *Trágame nube*, porque hoy ya disponemos de los elementos y efectos para llevar a cabo los planos submarinos, cenitales y aéreos sin problemas; *Granada 1964-1974*; o incluso *Ojala*, pues con la edición digital de vídeo el juego de posición de fotogramas y hologramas no sería muy complejo.

En conclusión, se podría considerar a Val del Omar como místico hispánico, heredero de la tradición barroca y de la influencia islámica de España; un estudioso de los sistemas filosóficos, que fue capaz de crear un camino audiovisual-textual compuesto de diversas etapas o vías ascético-místicas, que el espectador ha de recorrer para llegar a la divinidad; un creyente de lo invisible, que él mismo ilumina para que la humanidad sea capaz de verlo y alcanzarlo. Además, Val del Omar, fue poeta de España, de sus tierras, sus costumbres y sus gentes, a las que quiere guiar, a través de las imágenes de lo más representativo de este país y sus raíces espirituales, en su viaje místico.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Fuentes

7.1.1. Obras de Val del Omar

VAL DEL OMAR, José (19--). *Afrentación* [Manuscrito], en Biblioteca y Centro de Documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 180185 Arch. VDO 5 N° Reg. 180096¹⁰⁰.

_____ (19--a). *Alhucema* [Manuscrito]. CDB. 180197 Arch. VDO 17 N° Reg. 180096.

_____ (19--b). *Augurio clave: los cines en el próximo futuro se alimentarán de los programas filmados para la televisión*. CDB. 181311 Arch. VDO 179 N° Reg. 180096.

_____ (19--c). *El color es la cenicienta* [Manuscrito] CDB. 181328 Arch. VDO 196 N° Reg. 180096.

_____ (19--d). *El Instituto de la Técnica del Espectáculo: motivos y sugerencias para su establecimiento* CDB. 181314 Arch. VDO 182 N° Reg. 180096.

_____ (19--e). *España y Europa* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181387 Arch. VDO 232 N° Reg. 180096.

_____ (19--f). *Idearium* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 180263 Arch. VDO 57 N° Reg. 180096.

_____ (19--g). *Iluminación* [Manuscrito]: *luces de estancia, táctil, sustancia* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181330 Arch. VDO 198 N° Reg. 180096.

_____ (19--h). *La percepción táctil* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181332 Arch. VDO 200 N° Reg. 180096.

_____ (19--i). *Las luces de estancia táctil y sustancia* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181333 Arch. VDO 201 N° Reg. 180096.

¹⁰⁰ Número que tiene el documento en el archivo del Museo Reina Sofía de Madrid. Extensible a todas las referencias.

_____ (19--j). *Mi base* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 180208 Arch. VDO 28 N° Reg. 180096.

_____ (19--k). *Miscelánea* en página web oficial de Val del Omar: http://www.valdelomar.com/texto1.php?lang=es&menu_act=7&text1_codi=6&text2_codi=39

_____ (19--l). *Papeles de Val del Omar relacionados con el Fonema Hispánico* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 183299, 183300 , 183301, 183302, 183303 Arch. VDO 264 N° Reg. 180096.

_____ (19--m). *Papeles de José Val del Omar relacionados con Carlos Robles Piquer* CDB. 180226 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180227 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180228 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180229 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180230 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180231 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, CDB. 180232 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096 y CDB. 180225 Arch. VDO 45 N° Reg. 180096, 19—

_____ (19--n). *Receptor, mecánica, querencia, mística* [Manuscrito]. CDB. 184008 Arch. VDO 304 N° Reg. 180096.

_____ (19--ñ). *[Últimos escritos I]* [Manuscritos]. CDB. 181151 Arch. VDO 77 (1-9) N° Reg. 180096.

_____ (19--o). *[Tríptico elemental de España: textos]* [Manuscrito]. [1950-1981] Arch. VDO 235.

_____ (194-). *Escuela de ángeles* [Manuscrito] CDB. 183291 Arch. VDO 256 N° Reg. 180096: anotaciones e ilustraciones.

_____ (194-a). *¡¡Trágame nube!!* [Manuscrito]: secretario de rodaje CDB. 183290 Arch. VDO 255 N° Reg. 180096.

_____ (1940). *[Circuito Perifónico de Valencia]* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 183286, 183287, 183288, 183289 y 185463 Arch. VDO 254 N° Reg. 180096.

_____ (1942). *Corporación del Fonema Hispánico* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 183293 Arch. VDO 258 N° Reg. 180096.

_____ (1944). *Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras: patente de invención* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181240, 181241, 181292, 184081 Arch. VDO 130 N° Reg. 180096.

_____ (1944a). *Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. : un sistema sonoro netamente español / J. V. del O.* CDB. 181290 Arch. VDO 161 N° Reg. 180096.

_____ (1944b). *Nueva máquina para la reproducción de sonidos: patente de invención* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181230 Arch. VDO 125 N° Reg. 180096.

_____ (1944c). *Procedimiento en radiodifusión para la emisión de fondos sonoros de sucesión por fundidos encadenados de ajuste previo: patente de invención* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181239 Arch. VDO 129 N° Reg. 180096.

_____ (1945). junto con Ramón Labiaga Rodrigo y Luis Nieto Antúnez *Nuevo procedimiento para la obtención perfeccionada de películas sonoras cinematográficas: patente de invención* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181224 Arch. VDO 121 N° Reg. 180096.

_____ (1948-1954). *El modelo Audio-Visual-Hispánico, el modelo GRAFOMAR y el sistema de proyección GRAFIN* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 183294 Arch. VDO 259 (1-4) N° Reg. 180096.

_____ (1951). *Mensaje diafónico de Granada* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 184014 Arch. VDO 308 N° Reg. 180096.

_____ (1953). *Sistema y dispositivo de complemento sonoro, para las proyecciones cinematográficas y emisiones de televisión: patente de invención* CDB. 181225 Arch. VDO 122 N° Reg. 180096.

_____ (1955). *Diafonía y razones para su existencia en televisión.* CDB. 184085 Arch. VDO 344 N° Reg. 180096.

_____ (1955a). *Raíz de Aguaespejo* [Manuscrito]: *al primer hombre que me animó a esta cosa.* CDB. 181361 Arch. VDO 216 N° Reg. 180096.

_____ (1957). *Sistema óptico y acústico para cinematografía y televisión: patente de invención* CDB. 181244 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096, CDB. 181245 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096 y CDB. 181246 Arch. VDO 133 N° Reg. 180096.

_____ (1955-1961). *La gran seguiriya : (Aguaespejo granadino).* CDB. 181364 Arch. VDO 219 N° Reg. 180096.

_____ (1958). *Raíces religiosas de una técnica cinematográfica* "Revista oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo, año 1958" CDB. 180288 Arch. VDO 67 N° Reg. 180096.

_____ (196-). *Festivales de España* [Manuscrito] : *notas sonidos* CDB. 184012 Arch. VDO 307 N° Reg. 180096 y CDB. 184013 Arch. VDO 307 N° Reg. 180096.

_____ (196-a). *La natural palpi-visión.* CDB. 181261 Arch. VDO 139 N° Reg. 180096.

_____ (196-b). *Papeles de José Val del Omar relacionados con PLAT* CDB. 184045 – 51 Arch. VDO 315 N° Reg. 180096.

_____ (196-c). *Son tus ojos las manos del espíritu* [Manuscrito] CDB. 181389 Arch. VDO 234 N° Reg. 180096.

_____ (196-d). *Un recuerdo a 3 Manueles* [Manuscrito] en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181357 Arch. VDO 213 N° Reg. 180096.

_____ (196-e). *Una vía libre a la producción popular en TVE* CDB. 183999 Arch. VDO 296 N° Reg. 180096.

_____ (1961). *Creación de la Comisión Técnica de la Cinematografía dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo: Madrid, noviembre de 1961* [Manuscrito] CDB. 184004 Arch. VDO 300 N° Reg. 180096.

_____ (1963). *[Documentación relacionada con "Festivales de España"]*. CDB. 183253 Arch. VDO 241 (1-2) N° Reg. 180096.

_____ (1963a). *Palpicolor* [Manuscrito] CDB. 181262 Arch. VDO 140 N° Reg. 180096 y CDB. 181263 Arch. VDO 140 N° Reg. 180096.

_____ (1963b). *Relación de los cortometrajes color que componen la primera serie documental de Festivales de España*. CDB. 184096 Arch. VDO 353 N° Reg. 180096.

_____ (1963-1964). Festival en las Entrañas http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=1&cine1_cod=&cine2_cod=6

_____ (1964). [Carta] *1964 marzo 16, Madrid, a José Val del Omar, Madrid / Secretario técnico, Instituto Nacional de la Cinematografía*. CDB. 181190 Arch. VDO 100 N° Reg. 180096.

_____ (1964a). *Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles: patente de invención* / [autor] José Val del Omar López. CDB. 181231 Arch. VDO 126 N° Reg. 180096, CDB. 181232 Arch. VDO 126 N° Reg. 180096, CDB. 181233 Arch. VDO 126 N° Reg. 180096 y CDB. 181234 Arch. VDO 126 N° Reg. 180096.

_____ (1966). [Carta] *1966 septiembre 23, Madrid* [Manuscrito] / J. Sánchez-Cordovés CDB. 183323 Arch. VDO 280 N° Reg. 180096.

_____ (1966a). *El sistema "BiStandard 35" de J. Val del Omar* CDB. 181171 Arch. VDO 89 N° Reg. 180096 y CDB. 181172 Arch. VDO 89 N° Reg. 180096.

_____ (1967). *Propuesta de actividades experimentales, que presenta el investigador cinematográfico J. Val del Omar al director técnico de TVE Eduardo Gavilán en acuerdo con las instrucciones transmitidas por la dirección en carta fecha 26 de enero* [Manuscrito] CDB. 181322 Arch. VDO 190 N° Reg. 180096.

_____ (1967a). *Sistema español cromatacto : teoría filosófica y técnica experimental / sugeridos por José Val del Omar*. CDB. 181264 Arch. VDO 141 N° Reg. 180096.

_____ (1967b). *Sistema Super 16 mm para televisión en color : TeCo 625*. CDB. 183997 Arch. VDO 294 N° Reg. 180096.

_____ (1968-1971). *RTVE* CDB. 184040 Arch. VDO 311 (1-7) N° Reg. 180096.

_____ (1969). *Objetivo tetralux* [Material gráfico]: ENOSA : EN 110220-18. CDB. 181297 Arch. VDO 167 (1-2) N° Reg. 180096 y CDB. 181298 Arch. VDO 168 N° Reg. 180096.

_____ (1970). [Carta] 1970 mayo 5, Madrid, a José Val del Omar, Madrid / J. A. Cebrián Trigueros. CDB. 184069 Arch. VDO 330 N° Reg. 180096.

_____ (1971). *En defensa del idioma [Manuscrito]: magnificación de la paraula* CDB. 183296 Arch. VDO 261 N° Reg. 180096.

_____ (1971a). *Una mística propia* CDB. 180219 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180294 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180295 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096, CDB. 180296 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096 y CDB. 180297 Arch. VDO 39 N° Reg. 180096.

_____ (1972). *Dispositivo óptico accesorio de proyectores para visionar picto-lumínica [sic]: arte, artificio y artilugio de "óptica-energética roto-táctil"* CDB. 181301 Arch. VDO 171 N° Reg. 180096.

_____ (1973). *Relación de temas de trabajos mentales o materiales realizados desde abril de 1971 a septiembre de 1973 por José Val del Omar en la Empresa Nacional de Óptica, ENOSA-INI [Manuscrito]*. CDB. 181305 Arch. VDO 173 N° Reg. 180096 y CDB. 184074 Arch. VDO 335 N° Reg. 180096.

_____ (1979). *Patente de invención: nuevo y original porta-mini-lámparas que permite el desplazamiento esférico en las mismas [Manuscrito]* en Biblioteca y centro de documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 183307 Arch. VDO 268 N° Reg. 180096.

_____ (1978-1980). *Óptica biónica energética ciclo-táctil: documentación* CDB. 184060 Arch. VDO 321 (1-13) N° Reg. 180096.

_____ (198-). [Acariño galaico [Manuscrito]: esquemas CDB. 181341 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096 CDB. 181342 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181343 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181344 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181345 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181346 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181347 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181348 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181349 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181350 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096, CDB. 181351 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096 y CDB. 181352 Arch. VDO 209 N° Reg. 180096.

_____ (198- a). *Acercamiento fotograma brujas* CDB. 181354 Arch. VDO 210 N° Reg. 180096.

_____ (1981). *Solo quien ama vuela [Manuscrito]*. CDB. 180214 Arch. VDO 34 N° Reg. 180096.

_____ (1992). *Tientos de erótica celeste*; selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada, Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía.

_____ (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*; ed. a cargo de Javier Ortiz-Echagüe, Madrid, La Central / Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

_____ (2010a). *Fiestas cristianas/ Fiestas profanas*; incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Producción: Dirección general de Cultura, Región de Murcia, 2004, Cameo Media S.L.

_____ (2010b). *Vibración de Granada*; incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Cameo media S.L.

_____ (2010c). *Fuego en Castilla Granada*; incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Cameo media S.L.

_____ (2010d). *Aguaespejo granadino*; incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Cameo media S.L.

_____ (2010e). *Acariño Galaico (de barro)*; investigación y montaje Javier Condesal en 1995. Incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Cameo media S.L.

_____ (2010f). *Festivales de España*; montaje a cargo de Eugeni Bonet para exposición del Museo Reina Sofía, Madrid.

7.1.2. Otras fuentes primarias

BAROJA, Pío (2006). *El árbol de la ciencia*, ed. de Pío Caro Baroja. Barcelona: Cátedra.

CASTRO, Rosalía de (1995). *Antología poética*, ed. de Arcadio López-Casanova. Madrid: Alhambra.

CERVANTES, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*, tomos I y II. Madrid: Grupo Anaya. Letras Hispánicas.

CRUZ, Juan de la (1996). *Poesía completa y comentarios en prosa*, ed. de Barcelona: Planeta.

EISENSTEIN, Sergei (2006). *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI.

_____ (2019). *El Greco*, Vitoria: Sans Soleil.

FRAGA IRIBARNE, Manuel (1965). [Carta] 1965 noviembre 11. Madrid, a José Val del Omar, Madrid /Manuel Fraga Iribarne. CDB. 181189 Arch. VDO 99. Nº Reg. 180096 1965.

GASCÓN, Antonio (30 de septiembre, 1928). *Semanario La Pantalla*, 40, Madrid. En: http://www.valdelomar.com/sem1.php?lang=es&menu_act=1&sem1_codi=7&sem2_codi=7

GARCÍA LORCA, Federico (1933). *Teoría y juego del duende* en Biblioteca virtual universal. Argentina: <<https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>>

_____ (1969). *Prosa*. Madrid: Alianza Editorial. Madrid.

_____ (1998). *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, ed. de Joseph Allen y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.

_____ (2010) «La imagen poética de don Luis de Góngora», s/n, 2010. Argentina: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>>.

_____ (2013). *Poema Del Cante Jondo (1921): Seguido De Tres Textos Teoricos De Federico Garcia Loca y Manuel De Falla*. Alizanza editorial. Madrid.

_____ (2015). *Obras completas de Federico García Lorca*, Biblioteca de Grandes Escritores. Versión Kindle: IberiaLiteratura.

GUILLÉN, Jorge (1999). *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro. Editores-Fundación Jorge Guillén, Barcelona-España, 1999.

JESÚS, Teresa de (2013). *Las Moradas*. Madrid: Editorial San Pablo.

_____ (2014). *El libro de la vida*. Madrid: Nueva Biblioteca Edaf.

MACHADO, Manuel (1996). *Poesías completas*. Madrid: Editorial Renacimiento.

MAJÓN, Andrés (1942). *Apuntes para una biografía*. Granada: Imprenta – Escuela del Ave María. En:

https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10065819

ORTEGA Y GASSET, José (1942). *Teoría de Andalucía*. Revista de Occidente.

_____ (1964). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

_____ (1969). *El espectador*. Madrid: Biblioteca Básica Salvat.

_____ (2009). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

UNAMUNO, Miguel de (1992). *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. de Alberto Navarro. Madrid: Cátedra.

_____ (2007) *Amor y pedagogía*, ed. Anna Caballé Madrid: Austral.

VALDIVIESO, José de (2011). *El hospital de los locos* en Biblioteca Antológica de consulta online: <http://www.biblioteca-antologica.org/es/valdivieso-jose-de-el-hospital-de-locos/>

VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2020). *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales*. Madrid: Editorial La Felguera.

_____ (2020a). *Valle Inclán Noir*. Compilación de textos del autor. Madrid: Editorial La Felguera.

VERTOV, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing.

ZOLLINGER, Ernesto (1912). *Process for reducing the size of pictures on kinematograph-films and of projecting such pictures to their normal proportions* [Recorte de prensa] en Biblioteca y Centro de Documentación Museo Nacional de Arte Reina Sofía, CDB. 181199 y 181200 Arch. VDO 103 N° Reg. 180096.

7.2. Estudios

7.2.1. Estudios sobre Val del Omar

BONET, Eugeni (2000). *Amar: Arder Candentes cenizas de José Val del Omar* -Esta versión se publicó originalmente, en traducción francesa, en la revista *Trafic*, 34, verano 2000-.

_____ (2010). Festivales de España
http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=1&cine1_cod=&cine2_cod=5

_____ (2010a). *Granada 1968 Granada 1974* Texto informativo para la web Valdelomar.com
http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=1&cine1_cod=&cine2_cod=7

_____ (2010b). *Ojala* Texto informativo para la web Valdelomar.com
http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=1&cine1_cod=&cine2_cod=19

_____ (2010c). *Tira tu reloj al agua. Variaciones sobre una cinegrafía intuida de José Val del Omar* 2003-04. Cameo media S.L.

_____ (2010d). *Tira tu reloj al agua*. Comentarios del director en la web Valdelomar.com
http://www.valdelomar.com/tira1.php?lang=es&menu_act=1&tira1_codi=5

CÁMARA BELLO, Cristina (2017). *Val del Omar y el cine brillante* Incluido en Arte y cine 120 años de intercambios. Madrid: Catálogo exposición obra social La Caixa.

CASAS, Quim (2011). «Val del Omar el cine desbordado», sobre Val del Omar en *Dirigido por...*, 407: 82-83

PEDRO, Gonzalo de (2010). «Regreso a Val del Omar», en *Cahiers du Cinéma: España*, 39 (noviembre): 12-15.

_____ (2010a). «Val del Omar de España», en *Cahiers du Cinéma: España*, 39 (noviembre): 18.

LOXA, Juan de (2009). «Imperio Argentina, Goyescas, Val del Omar», en *Granada Hoy* (1 de febrero). En: https://www.granadahoy.com/ocio/Imperio-Argentina-Goyescas-Val-Omar_0_228577241.html

DAVIA, Irene (2020). *José Val del Omar en alta frecuencia*. Madrid: Editorial Providence.

GIL NOÉ, José Vicente (2012). «Primer hilo musical después de la guerra: el circuito perifónico de José Val del Omar en Valencia», en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 21: 393-406

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús (2010). *Val del Omar. El moderno renacentista*. Loja, Granada: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios y Cooperación.

GUBERN, Roman, (1995). «La neopercepción de Val Del Omar», en *Ínsula. Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, ed. de Gonzalo Sáenz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Semana de Cine Experimental, 1995
_____ (2004). *Val del Omar cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

LLANO SÁNCHEZ, Rafael (2014). *La imagen-duende: García Lorca y Val de Omar*. Santander: Fundación Gerardo Diego.

LÓPEZ VILLAREJO, Francisco (2004). «José Val del Omar la vertiginosa poesía del cine», *Andalucía en la Historia*, 5: 102-103.

LOSADA, Matt (2010). «San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's *Tríptico elemental de España*», en *Studies in Hispanic Cinemas* 7, 2: 101–115.

ORTIZ ECHAGÜE, Javier (2014). *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*. Madrid: Fundación Museo Jorge Oteiza.

PÉREZ CRESPO, Antonio (2003). *Fiestas cristianas y profanas, 1933-1935*. Universidad de Murcia, Comunicación y Proyección Universtitaria. En <https://edit.um.es/campusdigital/>

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (1996). «Ojala. El vórtice de una trilogía sin fin», en José Luis Chacón y Rafael Rodríguez Tranche (eds.). *Tríptico elemental de España*, Granada y Madrid. Muestra monográfica co-producida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Diputación de Granada: 17-30.

_____ (2012). «Panóptico Val del Omar de la pantalla al palimpsesto», en *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 69: 120-133.

RUSSO, Eduardo (2000). «Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama arde», en *De la pantalla al arte transgénico*, ed. de Jorge La Ferla. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Libros del Rojas.

SALAS GONZALEZ, Carlos (2016). «Val del Omar y el Viernes Santo Murciano: Del documento histórico a la mirada artística», *Revista Arte y Semana Santa*, coord. por Inmaculada Vidal Bernabé, Alejandro Cañestro Donoso, 2016: 105-118.

VAL DEL OMAR, María José (1986). *Val del Omar, renacimiento*. Publicado originalmente en el catálogo *Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía.

VILLEGAS López, Manuel (1995). «Val del Omar, poeta del cine», en Gonzalo Saenz de Buruaga (ed.). *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental: 28-33.

VIVER, Javier (2012). *Proyecto de representación de "Mensaje diafónico" de Granada*. En: <http://www.javierviver.com/wp-content/uploads/2012/06/Val-del-Omar-Auto1.pdf>

VV.AA. (2010). *Desbordamiento Val del Omar*. Catálogo de la exposición Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.

VV.AA. (1996). *Tríptico elemental de España*. Muestra monográfica co-producida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Diputación de Granada.

VV.AA. (1995). *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*; ed. de Gonzalo Sáenz de Buruaga, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental.

VV.AA., (2002). *Galaxia Val del Omar*; ed. de Gonzalo Sáenz de Buruaga. Madrid: Instituto Cervantes.

VV.AA. (2015). *Val del Omar: Más allá de la órbita terrestre*, ed. a cargo de Elena Duque. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el marco del XVII Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

VV. AA (2003). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes - Coedición con la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

VV. AA (1996). *José Val del Omar. Tríptico elemental de España*, coordinan José Luis Chacón y Rafael Rodríguez Tranche. Muestra monográfica coproducida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada.

7.2.2. Otros estudios

AGUIRRE, Javier (1972). *Anticine*. Madrid: Fundamentos.

ALBORG, Juan Luis (1980). *Historia de la literatura española.*, vol.1: *Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos.

ALSINA THEVENET, Homero, y ROMAGUERA I. Ramio, Joaquim (1989). *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* Madrid: Cátedra.

- ARELLANO, Ignacio (2005). *Historia del teatro español. Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- BETTETINI, Gianfranco (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BELLO CUEVAS, José Antonio (2012). «El cine español (1896-1930): Origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales». *FILMHISTORIA Online*, vol. XXII, núm. 2: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2012/2/pdf/06.pdf>
- BORRIELO, Luigi , GENIO R. del, CARUANA, E. y SUFFI, N. (2002). *Diccionario de mística*. Madrid: Editorial San Pablo.
- CARRARA PAVAN, Milena (ed.) (2015). *Mística y espiritualidad / Raimon Panikkar Obras completas. Mística, plenitud de vida*, Vol. .1; coordinación de la edición en castellano, Laia Villegas Torras.
- _____ (2015). *Mística y espiritualidad / Raimon Panikkar Obras completas Espiritualidad, el camino de la: Espiritualidad, el camino de la Vida*, vol. 2; coordinación de la edición en castellano, Laia Villegas Torras.
- CASSETTI, Francesco (1996). *El film y el espectador*. Madrid: Catedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2005). *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Editorial Vía Láctea.
- CASTRO MONTERO, María de los Ángeles (1998). «Un promotor de la renovación pedagógica española. Manuel Bartolomé Cossío», en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 18, 1998: 235-248.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (diciembre 2011). «Escuelas musicales andaluzas y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos», *Revista del CEHGR*, 23: 31-65
- DEBICKI, Andrew (1994). *Historia de la poesía del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- DELGADO, Jesús (1923). *D. Andrés Manjón: Bosquejo de su figura y de su obra*. Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús. Se puede consultar en https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10065301
- DELGADO CRIADO, Buenaventura (ed.) (1994). *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*. Madrid: Morata.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1961). *Federico García Lorca*. Madrid: Espasa Calpe.
- DOLBY MÚGICA, María del Carmen (2002). *El hombre es imagen de Dios: visión antropológica de San Agustín*. Madrid: Editorial EUNSA.
- ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

EHRlich, Linda C., y MARTÍNEZ GARCÍA, (Celia. 2010). «Las canciones de Erice: La naturaleza como música/la música como naturaleza», en *Secuencias*: 31, (primer semestre): 7-31.

ESCADELL VIDAL, M^a Victoria (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.) (2005). *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo.

FOGO VILA, Joan Carles (2011). *La generación del 27 y los paraísos perdidos*. Barcelona: Erasmus.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

GARRIDO, Miguel Ángel (2001). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.

GIL, Miguel L. (1979). «La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348: 596-608.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1990). *Escritos sobre la universidad española*, ed. de Teresa Rodríguez de Lecea. Madrid: Austral.

GUBERN, Roman, (1987). *El simio informatizado*. Madrid: Editorial Fundesco.

_____ (1999). *Proyector de Luna*. Barcelona: Editorial Anagrama.

GUERRERO LÓPEZ, Salvador (2016). *El arte de saber ver: Manuel B. Cossío, la Institución Libre de Enseñanza y El Greco*. Catálogo de la exposición. Madrid: Editado por la Institución Libre de Enseñanza.

HEREDIA SORIANO, Antonio (1975). «El krausismo español» *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 2: 377-410.

HERNANDO, Miguel Á., (1975). «Primigenia plasmación del surrealismo castellano: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)», en *Papeles de Son Armadans*, CCXXXVI-VII (noviembre-diciembre): 137-159

HERRERO SALGADO, Félix (1990). «El gitano en la obra de Federico García Lorca», en *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 3: 9-20.

HERRERO-MATOSSES, Fernando (2018). «¡Quieto todo el mundo!: *Sonidos y voces para una memoria acústica colectiva*», en *Memoria(s) en transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, ed. de Françoise. Dubosquet Lairys y Carmen Valcárcel. Madrid: Visor.

- HICKS, Jeremy (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: I. B. Tauris.
- JAUSS, Hans Robert (1982). *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- JIMÉNEZ- LANDI, Antonio (1996). *La Institución Libre de Enseñanza: Periodo escolar (1881-1907)*. Madrid: Editorial Complutense.
- KRAUEL, Ricardo (2006). «Escatología, bestialismo y fetichismo en *Yo, inspector de alcantarillas* de Ernesto Giménez Caballero», *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 7: 925-938.
- KURT, Spang (1993). *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis.
- LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella (2000). *Diccionario de los santos*. Madrid: Editorial San Pablo.
- LUIS ANDRÉ, Eloy (1918). «Educación Nacional. Renovación Española». *Revista Semanal Ilustrada*, Madrid, 26 de febrero de 1918, año I, núm. 5: 3-4. Se puede consultar en <https://filosofia.org/hem/191/ren/n05p03.htm>
- MAEZTU, Ramiro de (1972). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1990). «Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz. ed.: La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos». Salamanca, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones:25-35.
- _____ (2004). «El léxico de los místicos: del tecnicismo al símbolo». ed.: J. Martín Velasco (ed.), *La experiencia mística. Estudio Interdisciplinar*, Madrid, Trotta: 219-246.
- MARTOS QUESIDA, Juan y ESCRIBANO, María del Carmen (2008). «Vida y obra del matemático giennense del siglo XI IDN Mu'adh», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennense*, 198: 117-138.
- MCLUHAN, Eric (1995). *Escritos esenciales*. Madrid: Planeta.
- MOLINA BAREA, María del Carmen (2017). *Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis. Escritura e Imagen*, 13: 75-94
- MONJAS, Chusa y SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (2011). «Para Val del Omar, el cine iba al instinto, no necesariamente al intelecto», *Academia: Revista del Cine Español*, 179: 14-15
- MORA, Fernando (2011). *Ibn Arabi: Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*, Barcelona: Editorial Kairos.

NORBERT UBARRI, Miguel (2008). «El lenguaje del beato Jan van Ruusbroec y san Juan de la Cruz en torno a la experiencia mística y el proceso de unión transformante». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

NURBAKHS, Javad (2003-2010). *Simbolismo sufí*, traducido del original farsi por equipo de traducción del "Centro Sufi Nematollahi". Madrid: Nur, 8 vols.

OTERO URTAZA, Eugenio Manuel (1990). *Pensamiento pedagógico y acción educativa de Manuel Bartolomé Cossío*. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia
http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/84409_1994

PASCUAL, Pedro (1998) «El 98 de Don Quijote», Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: El Toboso, 23-26 de abril de 1998 / coord. por José Ramón Fernández de Cano y Martín: 143-158

PEDRAZA, Felipe, y RODRÍGUEZ, Milagros (1980). *Manual de literatura española* vols. I, II, III y XI. Navarra: CENLIT Ediciones

PEGUEROL, Juan (1985). *San Agustín: Un platonismo cristiano*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.

PÉREZ DE LABORDA, Alfonso (2001). *La filosofía de Pierre Teilhard de Chardin: la emergencia de un pensamiento transfigurado*. Madrid: Ediciones Encuentro.

PILUSO, Robert V. (2016). *El diablo en los autos de Valdivielso: ¿enigma literario?* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, LAPORTA, Francisco y RUIZ Miguel, Alfonso (1985) *La Institución Libre de Enseñanza Información y Revistas, S.A.*
<http://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-contemporanea/la-institucion-libre-de-ensenanza/>

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artística: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Planeta.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006). *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

SHAMSUDDÍN ELÍA, R. H. (ed.) (2017). *Pequeña enciclopedia de la cultura, las artes, las ciencias, el pensamiento y la fe de los pueblos musulmanes*. Buenos Aires. Se puede consultar en línea https://www.academia.edu/5058448/La_Civilizacion_del_Islam

SIMANCAS, Cristóbal (1944). *El espectáculo total. Espectáculo*, 24 (marzo). En: http://www.valdelomar.com/sem1.php?lang=es&menu_act=1&sem1_codi=11&sem2_codi=8

VILLANUEVA, Darío (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra.

V.V.A.A. (2002). *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Dirección de Alberto Barrientos. Madrid: Editorial de Espiritualidad.

V.V.A.A. (2000). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

ZAMBRANO, María y ORTEGA Y GASSET, José (1984). *Andalucía: sueño y realidad*. Granada: Biblioteca de la Cultura Andaluza. Ediciones Anel

ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

_____ (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

_____ (2005). *Los felices Sesenta. Aventuras y desventuras del cine español*. Madrid: Paidós.

7.3. Referencias audiovisuales

CORTÉS, Rafael (1990). *La Alhambra: su magia y su misterio*. Vídeo. RTVE.

RTVE (2005). España en la Feria de Nueva York [Vídeo]. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/espana-feria-nueva-york/2898455/>

VIVER, Javier (2010). *Laboratorio de Val del Omar*, incluida en Val del Omar Elemental de España DVD. Cameo Media S.L.

7.4. Páginas web

PATRONAT DEL MISTERI D'ELX <https://www.misteridelx.com/>

Timeline of Historical Film Colors: <https://filmcolors.org/timeline-entry/1218/>

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/armas-patria-pan-justicia>

<http://paisajeyterritorio.es/assets/los-paisajes-fluviales-de-la-cuenca-del-guadalquivir.pdf>

http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_zorongo.html

ANEXOS

Anexo 1. Filmografía revisada

OBRA	Datos técnicos	Estado actual	Trabajo que realizó
<i>En un rincón de Andalucía</i> (1926)	35mm. 6 rollos.	Destruída.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Estampas</i> (1932)	16mm. Blanco y negro. Silente. 13'	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media, S.L., 2010.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Película familiar</i> (1934-1936)	16 mm. Blanco y negro. Silente, 8'	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>La Semana Santa en Lorca</i> (1934)		Desaparecida.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Galicia / Santiago de Compostela</i> (1935) ¹⁰¹		Desaparecida. Presentada en el cine Tívoli de Madrid en el cineclub GECL.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Filmación de Manuel Bartolomé Cossío en Bustarviejo</i> (1935)		Desaparecida.	Cámara.
<i>Semana Santa en Murcia y Cartagena</i> (1935)	16mm. Blanco y negro. Silente. 51'	Montaje posterior de las cintas, recuperadas por Cristóbal Simancas, bajo el nombre de <i>Fiestas cristianas</i> , <i>Fiestas profanas</i> .	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Semana Santa en Lorca</i> (1935)			
<i>Fiestas de primavera en Murcia</i> (1935)			

¹⁰¹ En [*Acariño de la negra sombra...*] (Val del Omar 2010: 251-252), Val del Omar hace referencia a cuatro —y no a dos— documentales que grabó sobre las tierras gallegas entre 1933 y 1935, cuando trabajaba para las Misiones Pedagógicas —ver *Acariño Galaico*—. Estos serían: *Santiago*, *Finisterre*, *Museo del Pueblo* y *Guiñol Gallego*. Me inclino a pensar que todas las imágenes grabadas para estas formaron parte finalmente de *Galicia / Santiago de Compostela*, que también se encuentra desaparecida.

<i>Vibración en Granada</i> (1935)	Silente, blanco y negro. 16mm. 20'	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Documental en las Hurdes</i> (1936)	De 4 rollos (Val del Omar, 2010: 328)	Desaparecida.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Documental: Murcia</i> (1936)		Presentada en el cine Tívoli de Madrid, en el cineclub GECI el 1 de febrero. Desaparecida.	Dirección, guion, montaje, cámara.
<i>Gimnasia y natación</i> (1937)		Desaparecida.	Director de fotografía junto con Salvador Gijón, bajo las órdenes del coronel Ardid.
<i>Liberación de Valencia</i> (1939)		Presentada en 1952 en el Instituto de Cultura Hispánica. Desaparecida.	
<i>Unos pasos de mujer</i> (1941)	Director: Eusebio Fernández Ardavín. Blanco y negro. 35 mm 80'	Edición DVD por Suevia Films.	Ayudante consejero del director y fotógrafo.
<i>Fortunato</i> (1941)	Director: Fernando Delgado. Blanco y negro. 35 mm 77'		Ayudante consejero del director y fotógrafo.
<i>Goyescas</i> (1942)	Director: Benito Perojo. Blanco y negro. 35 mm 102'	Copia en la Filmoteca Española. Edición Blu-ray por Divisa HV.	Ayudante consejero del director y fotógrafo. Responsable de algunos de los efectos especiales.
<i>La aldea maldita</i> (1942)	Director: Florián Rey Blanco y negro. 35 mm 88'	Copia en la Filmoteca Española. Editada en DVD por Filmax.	Ayuda a Florián Rey en la sonorización.
<i>El abanderado</i> (1943)	Director: Eusebio Fernández Ardavín.	Copia en la Filmoteca Española.	Ayudante consejero del director y fotógrafo.

	Blanco y negro. 35 mm 110'	Edición DVD por Suevia Films.	
<i>La maja del capote</i> (1943)	Director: Fernando Delgado. Blanco y negro. 35 mm 106'	Copia en la Filmoteca Española.	Ayudante consejero del director y fotógrafo.
<i>Trágame nube o Escuela de Ángeles</i> (1942)		Copia del guion en el Archivo del Museo Reina Sofía.	Guion.
<i>Mensaje diafónico de Granada</i> (1942)	Obra sonora-teatral. Esfera con catorce canales sonoros con evocaciones luminosas. Diafonía primitiva / fonema hispánico.	Copia del guion en el Archivo del Museo Reina Sofía.	Guion.
<i>Agua espejo granadino</i> (1956-55)	35 mm. Blanco y negro / color. 21' Diafonía horizontal.	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Fuego en Castilla</i> (1957-58)	35 mm. Blanco y negro / color. 17' Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión. Diafonía horizontal.	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Acariño al Barro de Ánimas / Acariño Galaico</i> (1961 -1980)	35 mm. Blanco y negro. 23'	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Montaje final de Javier Cospedal sobre notas del propio Val del Omar en 1996.
<i>Festivales de España</i> (1963)	Palpícolor.	Inconclusa, se conservan algunos fotogramas que se pueden ver en Valdelomar.com.	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Festival de las entrañas</i> (1963)			
<i>Granada 1968</i>	35mm. Color		

<i>Granada 1974</i>	7 rollos.	Inconclusa. Imágenes usadas por Eugeni Bonet en <i>Tira tu reloj al agua</i> , incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Variaciones sobre una Granada (1975)</i>	Color. 35mm 7' Pictolumínica.	Incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.
<i>Ojala (1981)</i>	Guion. Láser. Faratacto. Óptica biónica del ciclo táctil. Adiscopio. Streoscopio. Diafonía vertical.	No sé llegó a hacer porque falleció en 1982. Imágenes usadas por Eugeni Bonet en <i>Tira tu reloj al agua</i> , incluida en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Guion y notas.
<i>Tríptico elemental de España (1981)</i>	Unión de <i>Aguaespejo granadino</i> , <i>Fuego en Castilla</i> , <i>Acariño galaico</i> y <i>Ojala</i> .	No lo llega a terminar. Montaje, según sus últimas notas, incluido en Val del Omar, <i>Elemental de España</i> , DVD, Cameo Media S.L., 2010.	Dirección, guion, montaje, efectos especiales, cámara.

Anexo 2: Niveles estéticos en sus principales trabajos

Obra: *Estampas* (1932)

Contenido	Actividades de las Misiones Pedagógicas. Vuelve la cámara hacia el proyccionista y los espectadores.
Etapa de la senda	Estadio primitivo en el que toma conciencia del poder de la proyección.
Nivel sintáctico	Montaje lineal, sin efectos, planos generales de las actividades e intertítulos que nos van guiando a lo largo del documental.
Nivel iconográfico	Imágenes de las misiones.
Banda sonora	Silente.
Nivel narrativo	El día el día tras la llegada de los misioneros a los pueblos.
Elementos del eje vertical	Toma de conciencia del poder de la experiencia filmica.
Elementos del eje horizontal	Zonas rurales de España.

Obra: *Fiestas cristianas, Fiestas profanas* (1935)

Contenido	Montaje posterior de las cintas recuperadas por Cristóbal Simancas. Muestran imágenes de: Semana Santa en Murcia y Cartagena, Semana Santa en Lorca y Fiestas de primavera en Murcia.
Etapa de la senda	Intuición de lo ascético.
Nivel sintáctico	Planos contrapicados y movimientos ascendentes de la cámara. Uso de primero planos.
Nivel iconográfico	Procesiones, fiestas, ferias populares. La vendimia.
Banda sonora	Silente.
Nivel narrativo	Documental sobre las distintas fiestas populares del país.
Elementos del eje vertical	Cine misional que pretende conectar con el fondo de España.
Elementos del eje horizontal	España como eje de culturas orientales y occidentales.

Obra: *Vibración de Granada* (1935)

Contenido	Gentes y lugares de Granada.
Etapa de la senda	Intuición de lo ascético en lo humilde y lo invisible.
Nivel sintáctico	Planos contrapicados y movimientos ascendentes de la cámara. Filtro verde de cámara. Uso de intertítulos.
Nivel iconográfico	Gentes y lugares de Granada. Agua como elemento básico. Poema de inspiración lorquiana en intertítulos y textos en árabe.
Banda sonora	Silente.
Nivel narrativo	Mostrar lo oculto
Elementos del eje vertical	Lo divino invisible de Granada. El duende.
Elementos del eje horizontal	Granada como símbolo de Oriente y Occidente.

Obra: *Trágame nube o Escuela de ángeles* (1942)

Contenido	Documental sobre el vuelo sin motor y sus escuelas.
Etapa de la senda	Ascético.
Nivel sintáctico	Planos contrapicados y movimientos ascendentes de la cámara junto con primeros planos y generales. Intento de incluir grabación acuática.
Nivel iconográfico	Juventud, aviones, nubes, cielo, aves, sol, El Greco.
Banda sonora	Diálogos, voces <i>en off</i> y sinfonía descriptivo-apasionada que se mezcla con los sonidos de los aviones.
Nivel narrativo	Historia de unos niños que, tras observar los aviones desde su humilde casa, deciden hacerse pilotos. La historia les sigue hasta que se licencian en la academia.
Elementos del eje vertical	La ascensión a los cielos.
Elementos del eje horizontal	Las fuerzas armadas en España.

Obra: Mensaje diafónico de Granada (1942)

Contenido	Auto sacramental sonoro de la redención humana y los pecados capitales.
Etapa de la senda	Ascético.
Nivel sintáctico	Montaje sonoro sobre 14 canales auditivos que incluyen diálogos, sonidos y juego de luces.
Nivel iconográfico	Alegoría de los pecados capitales representados por distintos personajes. Imágenes de la guerra, la vida cotidiana. Ruidos de tipo cotidiano.
Banda sonora	Diálogos y ruidos.
Nivel narrativo	Historia del Salvador desde su nacimiento hasta su muerte para la salvación eterna.
Elementos del eje vertical	La salvación.
Elementos del eje horizontal	La celebración del Corpus Christi en Granada.

Obra: Aguaespejo granadino (1956-55)

Contenido	Granada como choque de dos culturas: Oriente y Occidente.
Etapa de la senda	Ascético: vía purgativa.
Nivel sintáctico	Sonido diafónico, filtro verde, lente de agua. Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Efectos especiales de agua, de color y de sonido.
Nivel iconográfico	Agua: fuente, río, nieve, nubes, albercas. Jardín: La Alhambra. Granada. Los gitanos. La puerta. Textos en árabe. Voz <i>en off</i> .
Banda sonora	Palos flamencos. Manuel de Falla. Sonidos de animales distorsionados. Silencios.
Nivel narrativo	El acercamiento a la divinidad traspasando la puerta sagrada y el jardín del Edén.
Elementos del eje vertical	El duende. La purificación del alma en preparación a la experiencia mística.

Elementos del eje horizontal	Granada y La Alhambra.
-------------------------------------	------------------------

Obra: *Fuego en Castilla* (1957-58)

Contenido	El páramo castellano como lugar de iluminación previo a la Unidad. Auto sacramental de la historia sagrada.
Etapas de la senda	Ascético.
Nivel sintáctico	Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión. Diafonía horizontal. Espectáculo más allá de la proyección.
Nivel iconográfico	Vía crucis, bajorrelieves, esculturas religiosas. El fuego, el humo. La noche y la luz.
Banda sonora	<i>La fuga del diablo</i> de <i>La historia de un soldado</i> de Stravinski. Ritmos marcados por el baile de Vicente Escudero. Efectos especiales de sonido. <i>Voz en off</i> de Teófilo Martínez.
Nivel narrativo	<i>El retablo de Maese Pedro</i> . <i>Auto sacramental de la redención humana</i> .
Elementos del eje vertical	El fuego. La noche. El Greco, Juan de Juni y Berruguete.
Elementos del eje horizontal	Cervantes. Castilla.

Obra: *Acariño galaico* (Inconcluso. Montaje realizado por Javier Codesal sobre notas de Val del Omar)

Contenido	Unión del agua y la tierra para despertar al ser humano sobre la divinidad.
Etapas de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión. Diafonía horizontal.

Nivel iconográfico	Procesión. Esculturas de Baltar como reflejo de lo primitivo. EL ojo de Dios. La tierra, el agua y el barro.
Banda sonora	Grabaciones en exteriores, televisivas y teatrales. Reverberaciones.
Nivel narrativo	La unión del agua y la tierra para crear al primer hombre.
Elementos del eje vertical	El hombre original: Adán, hecho de agua y barro. Las procesiones tradicionales gallegas.
Elementos del eje horizontal	Rosalía de Castro y su “Negra sombra”. La nostalgia. Galicia.

Obra: *Teatro Griego en Mérida*, dentro de la serie Festivales de España (Inconcluso)

Contenido	Documental sobre el teatro griego de Mérida.
Etapas de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión.
Nivel iconográfico	Actores.
Banda sonora	No hay archivos.
Nivel narrativo	El latido esencial de España a través de sus fiestas y gentes.
Elementos del eje vertical	España como lugar sagrado: santos, procesiones, baile místico.
Elementos del eje horizontal	Tradiciones españolas.

OBRA: *Recordando a Fray Junípero Serra (Baleares)* de la serie Festivales de España (Inconcluso)

Contenido	Recordando a Fray Junípero Serra.
Etapas de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	No hay imágenes.
Elementos del eje vertical	Vida de santos.
Elementos del eje horizontal	Baleares.

Obra: *Retablo de San Armengol en la Catedral de Seo d'Urgell* de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Retablo que cuenta vida y milagros de San Armengol.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión.
Nivel iconográfico	Imágenes del retablo sobre el santo. Agua. Arcón. Procesión y velatorio.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	A través de los distintos cuadros vivientes grabados nos narra la vida y milagros de este santo.
Elementos del eje vertical	El agua como elemento milagroso.
Elementos del eje horizontal	Tradiciones catalanas.

Obra: *Ballet Gallego de La Coruña* de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Ballet en la Coruña.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	Desconocido
Elementos del eje vertical	Desconocidos
Elementos del eje horizontal	Tradiciones gallegas.

Obra: *Festivales en Elche y Torrevieja* dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Fiestas tradicionales del Levante español.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	No hay.

Nivel narrativo	Desconocido
Elementos del eje vertical	<i>El Misterio de Elche.</i>
Elementos del eje horizontal	Tradiciones. Fiestas populares.

Obra: *Festivales en Sevilla, Córdoba, Cádiz y Málaga* dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Fiestas tradicionales de Andalucía.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	Desconocida
Nivel narrativo	Desconocido
Elementos del eje vertical	Desconocidos
Elementos del eje horizontal	Tradiciones. Fiestas populares.

Obra: *Ocho Festivales* dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Fiestas tradicionales de Castilla.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	Desconocido
Elementos del eje vertical	Día del Corpus Christi en Salamanca.
Elementos del eje horizontal	Tradiciones. Fiestas populares.

Obra: *Festivales religiosos en España* dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Festivales de tipo religioso de la Península Ibérica.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	No hay imágenes.
Nivel iconográfico	No hay imágenes.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	Desconocido

Elementos del eje vertical	Lo religioso como esencia de España.
Elementos del eje horizontal	Festivales. Fiestas populares. Tradición.

Obra: *Luna de sangre*, dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Espectáculo <i>Luna de Sangre</i> en el Teatro de Danza Española de Luisillo, basado en el <i>Romancero gitano</i> de Lorca.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión.
Nivel iconográfico	Bailarines.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	El baile y el <i>Romancero gitano</i> de Lorca como elemento místico.
Elementos del eje vertical	El duende. Lo sagrado del baile.
Elementos del eje horizontal	La danza española.

Obra: *Festival de las entrañas* dentro de la serie *Festivales de España* (Inconcluso)

Contenido	Baile, historia de carácter lorquiano.
Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Palpicolor. Aceleraciones y deceleraciones. Planos generales, primeros planos. Picados y contrapicados. Gran angular. Desbordamiento apanorámico de la imagen. Tactilvisión.
Nivel iconográfico	<i>Burrotour</i> de suecos a un cortijo. Un pueblo con duendes sobre la cal. Atardecer en Arcos de la Frontera. Cueva de Nerja. Buscando en la entraña de la tierra, la solera, que nos ayuda a arder.

	Fiestas de la vendimia en Jerez.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	Posible relación con <i>Ojala</i> o <i>Granada 1974</i> .
Elementos del eje vertical	El duende. El baile como elemento sacro-místico. Búsqueda de lo esencial del hombre y la tierra.
Elementos del eje horizontal	Andalucía: sus paisajes, sus habitantes y su alma.

Obra: *Granada 1968/1979* / *El color de mi Granada*

Contenido	Ciudad de Granada.
Etapas de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Exploración del color.
Nivel iconográfico	Granada como contrapunto de la cultura árabe-andaluza. La Alhambra y jardines del Generalife. Agua. Fuego.
Banda sonora	No hay o están perdidas.
Nivel narrativo	<i>Estampas de Granada</i> .
Elementos del eje vertical	Jardines abiertos. Delirante cielo bajo. Granada-Llamarada. Paraíso cerrado. Jardín con ojos. Turistas resbalando. Lumínica de impulsos. Gracia visionaria. Mosto de Granada. Desleídos mundos. Puñados de tiempo. Milagro del agua.
Elementos del eje horizontal	Granada. Turistas.

Obra: *Variaciones con una granada*

Contenido	Efectos sobre una granada.
Etapas de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Pictolumínica. Técnicas de animación.
Nivel iconográfico	Distintos resultados de la aplicación de efectos sobre la imagen de una granada.
Banda sonora	Desconocida.
Nivel narrativo	Desconocido.
Elementos del eje vertical	El color como elemento místico y de acercamiento a la Unidad.
Elementos del eje horizontal	Desconocidos.

Obra: *Ojala*

Contenido	Vórtice / Vértice del Tríptico.
------------------	---------------------------------

Etapa de la senda	Unitiva.
Nivel sintáctico	Hologramas, inversión de dirección, cromatacto. Diafonía inversa vertical.
Nivel iconográfico	Granada como vórtice y vértice místico.
Banda sonora	No hay.
Nivel narrativo	Presentación y finalización del Tríptico.
Elementos del eje vertical	Tiempo. Invisibilidad. Desplazamiento hacia atrás.
Elementos del eje horizontal	Granada como punto elemental de confluencia del camino místico.

Anexo 3: Imágenes y figuras

Imágenes y figuras 1

Comparación de fotogramas de *Estampas de Val del Omar* (1932) y de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice: El proyccionista.



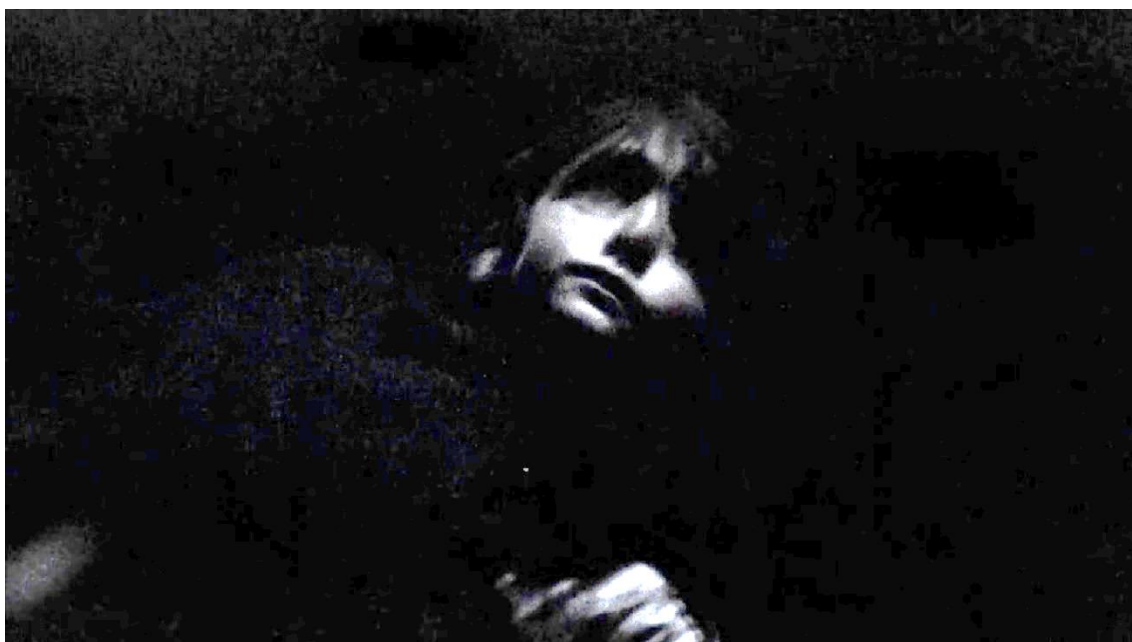
Imágenes y figuras 2:

Comparación de fotografías de las Misiones Pedagógicas —web del Museo Nacional de Arte Reina Sofía— y de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice—fotograma del filme. Audiencia y reacción ante la proyección.



Imágenes y figuras 3

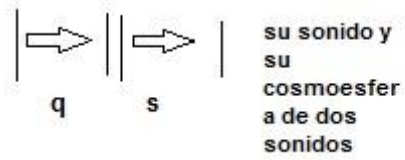
Comparación de fotogramas de *Aguaespejo granadino* (1955) y *El espíritu de la colmena* (1973): El agua.



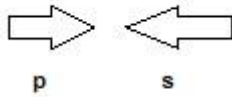
Imágenes y figuras 4

Esquema de la *Diáfonía* basado en las notas de Val del Omar.

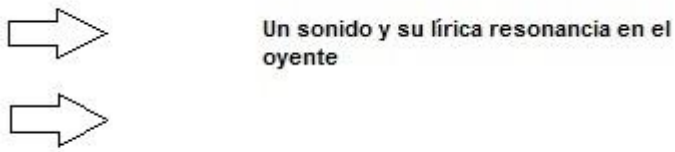
Desbordamiento



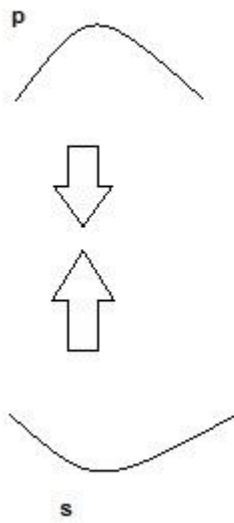
Choque



Acorde



Diafonía sustancial



Su sonido documental de la circunstancia envolvente y otro sonido estimulante a la reacción de la consciencia que escucha, crea consciencia.

PANTALLA

Gritos subconscientes asociados de conciencia reaccionada

Ruidos subconscientes de los espectadores inducidos

Ruidos sala de espectadores acompañantes

Imágenes y figuras 5

Imagen de la puerta en *Aguaespejo granadino* (1955).



Imágenes y figuras 6

Muestra de una proyección usando la técnica de *Desbordamiento apanorámico de la imagen*.

Museo Reina Sofía de Madrid. Exposición *Desbordamiento de Val del Omar*.
Película que se está proyectando: *Aguaespejo granadino* (1955).



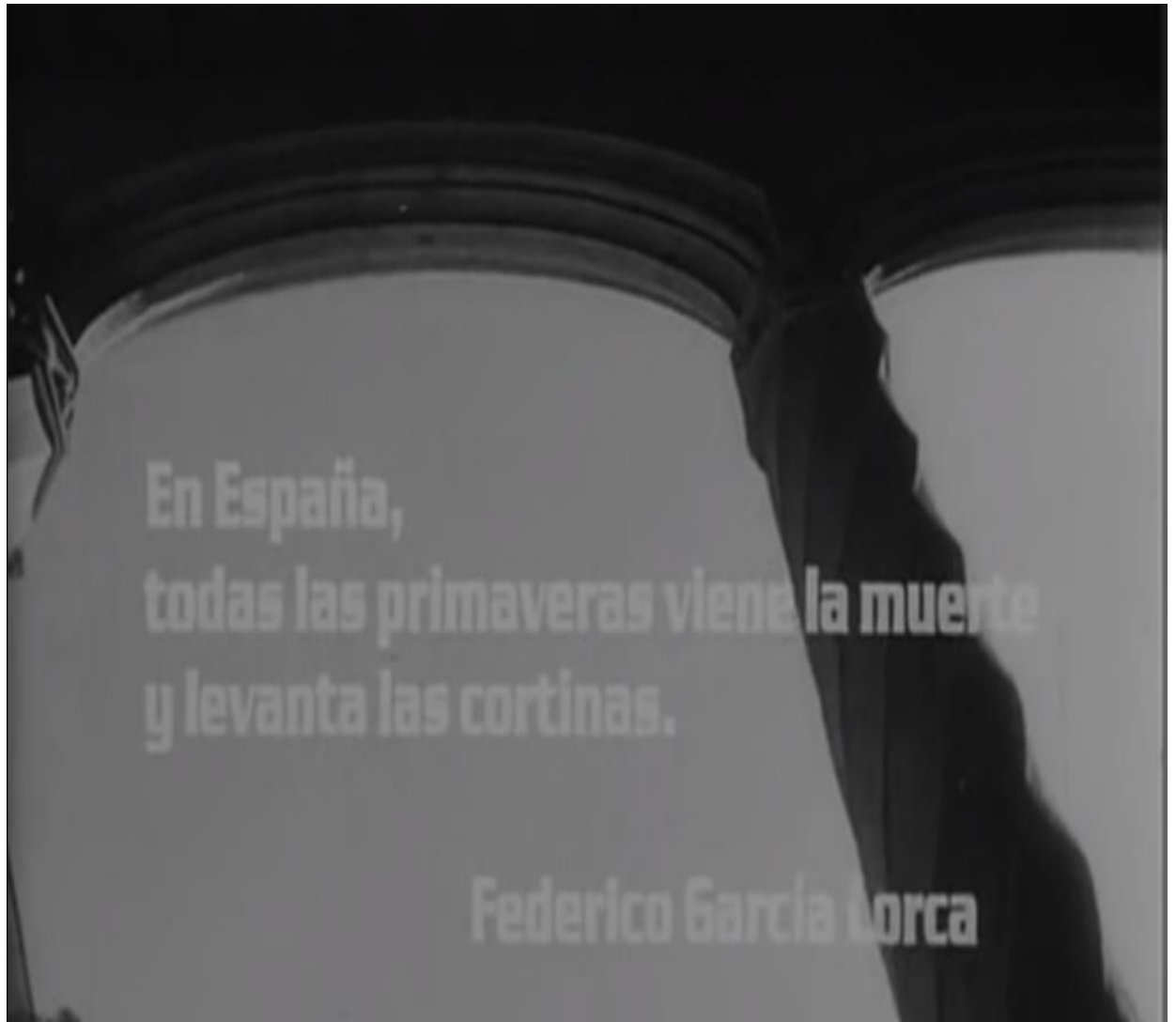
Imágenes y figuras 7

Pantalla del *stereokino* para la proyección de imágenes 3D



Imágenes y figuras 8

Verso de Lorca en títulos introductorios de *Fuego en Castilla* (1960).



Imágenes y figuras 9

Dos ejemplos del efecto de *tactilvision*



Imágenes y figuras 10

Collage *Representación de los misterios: deseo de fluencia y profundidad.*

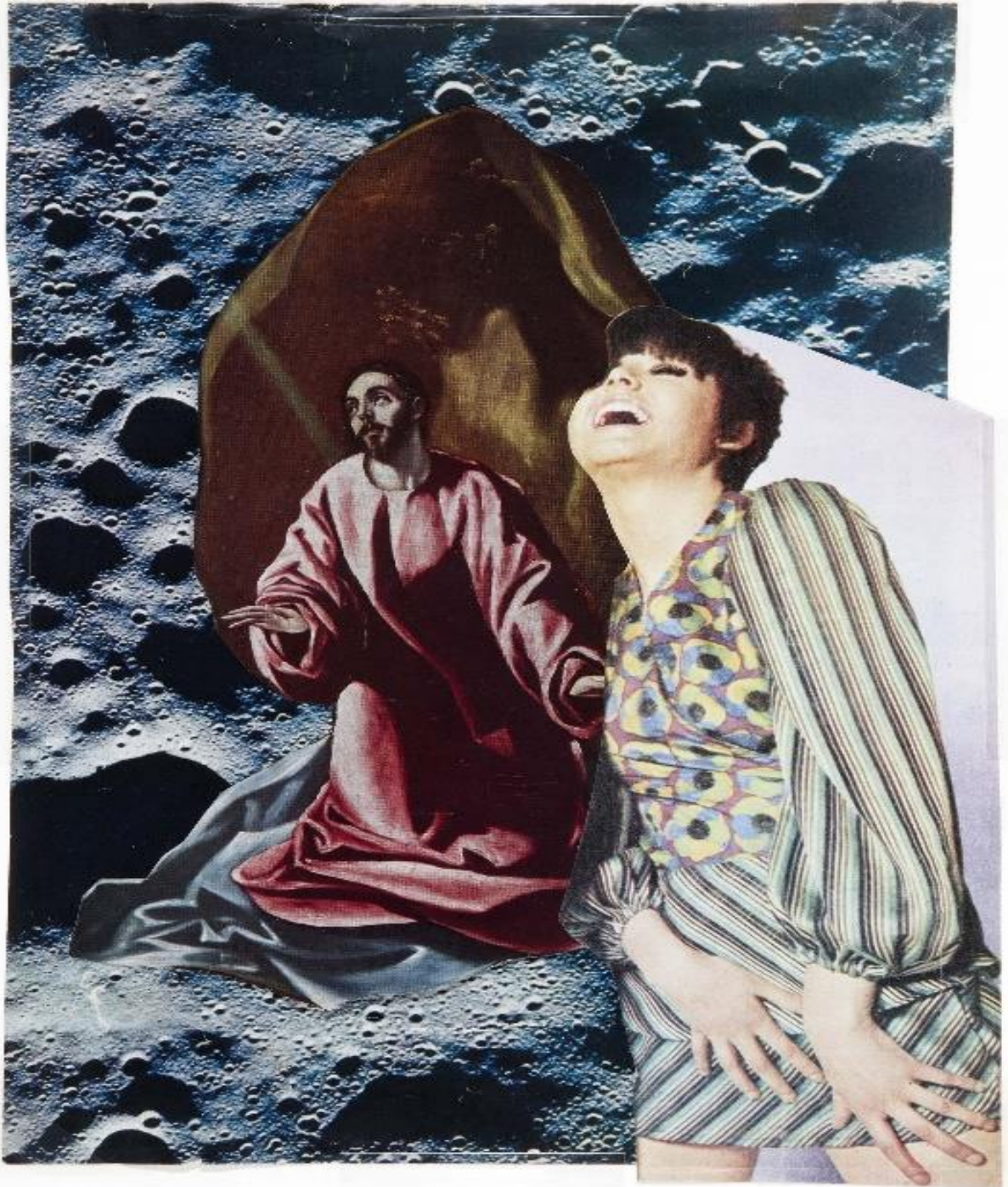
En el propio teatro español de representación de los MISTERIOS,
pueden darse los antecedentes a nuestro deseo de fluencia y profundidad.



El abrirse las puertas de las catedrales al final de los AUTOS -
SACRAMENTALES en la apoteosis, nos alecciona a utilizar el FORO y a
ABRIRLO A LA ESPERANZA. Y es el ORGANO quien nos ayuda a palpar
el nuevo espacio.

Imágenes y figuras 11

Collage *No dejes que te manoseen las entrañas.*



Imágenes y figuras 12

Fotografía realizada por Anric Massó de una escultura de Arturo Baltar en el rodaje de *Acariño galaico* (1961-1995).

Disponible en la web del Museo y Centro de Arte Moderno Reina Sofía de Madrid.



Imágenes y figuras 13

De Barro, ejemplo de fotograma en negativo.



Imágenes y figuras 14

Rosalía en *Acariño galaico* (1961/1995).



Imágenes y figuras 15

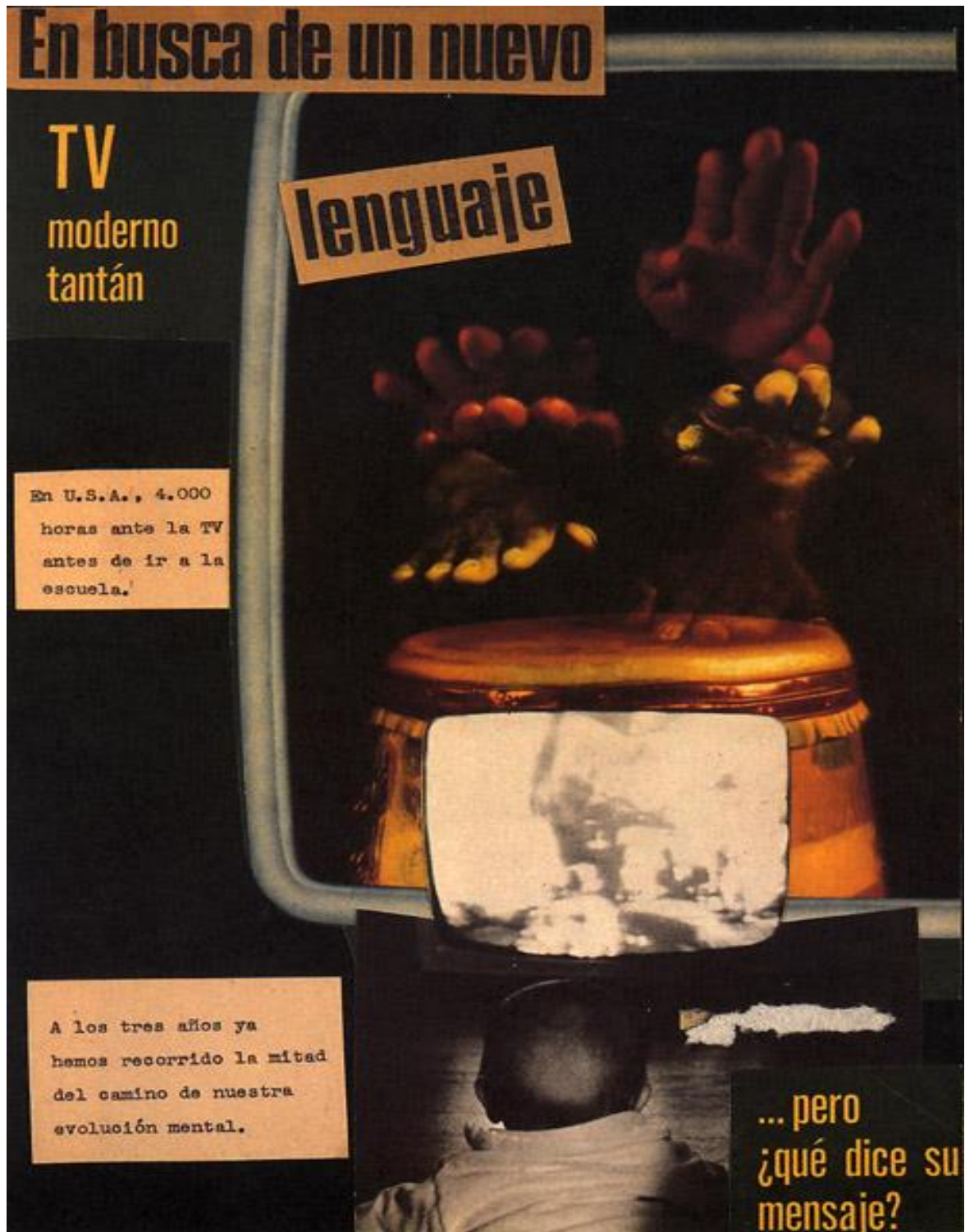
Imágenes de *Festivales de España*. Tomadas de la web *Valdelomar.com*





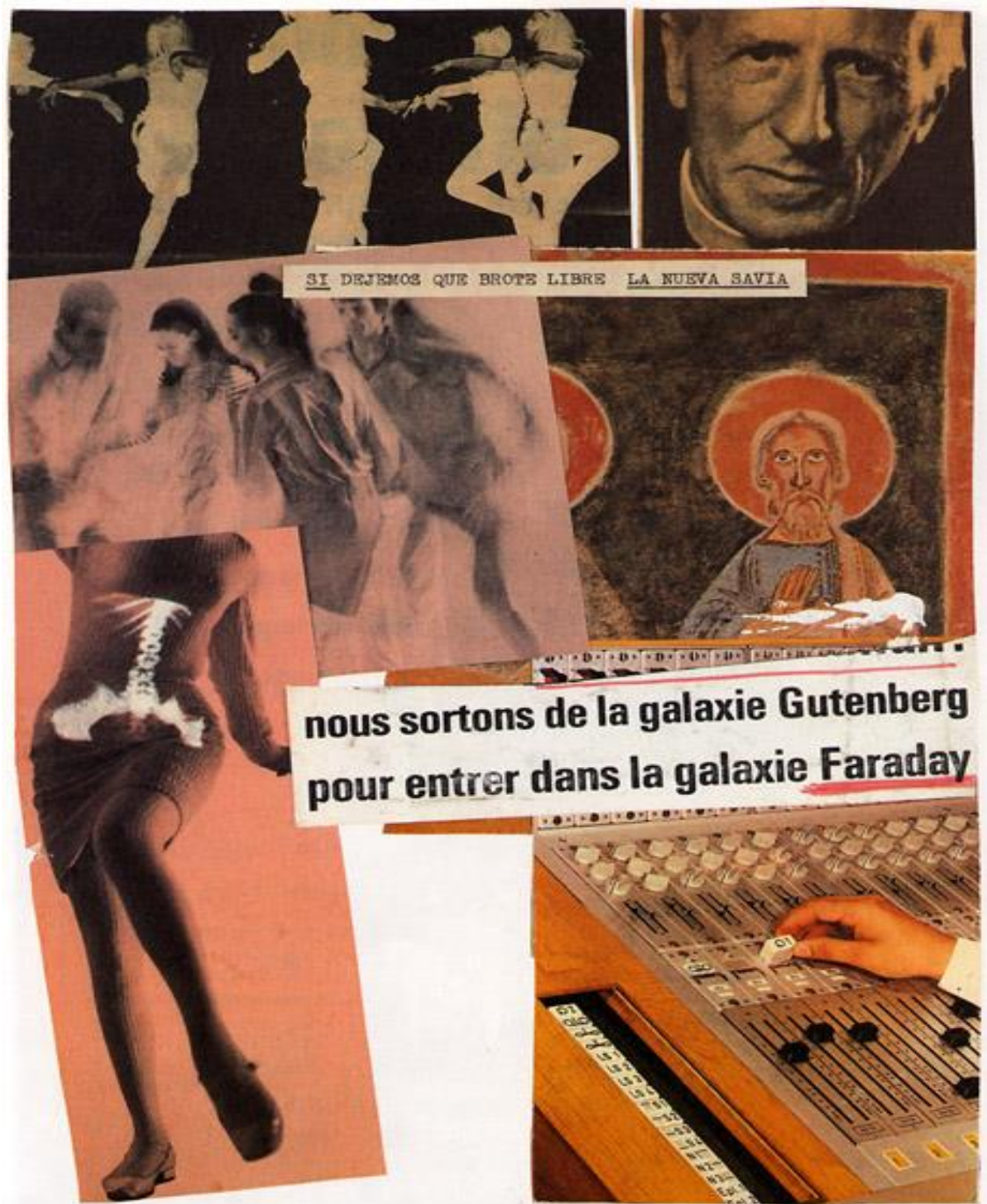
Imágenes y figuras 16

Collage referido al medio televisivo: *En busca de un nuevo lenguaje* (s. f).



Imágenes y figuras 17

Collage sobre la Galaxia Gutenberg y Faraday (s. f).



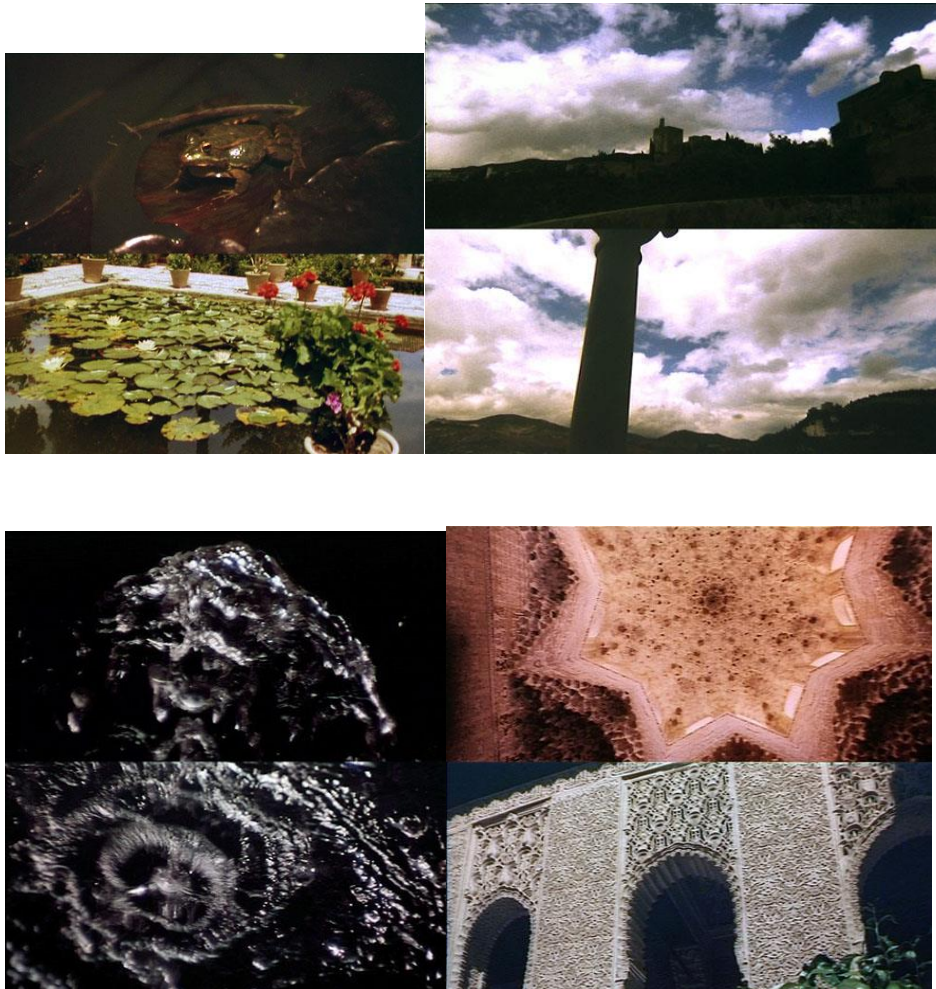
Imágenes y figuras 18

Fotogramas pertenecientes a *Granada 1968-1974*. De la web *Valdelomar.com*



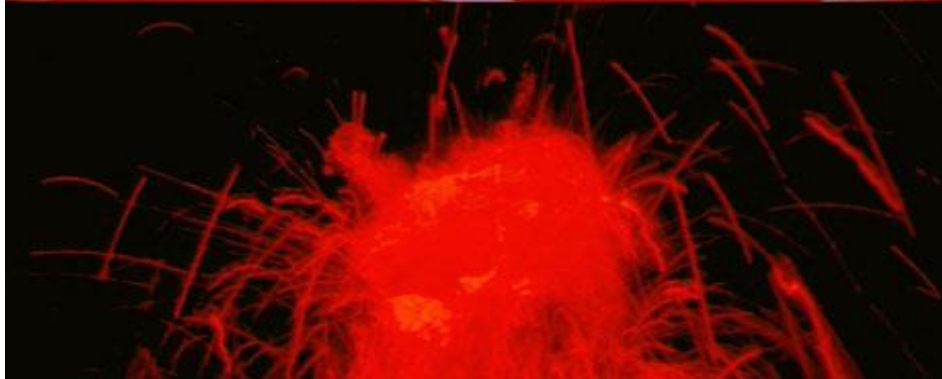
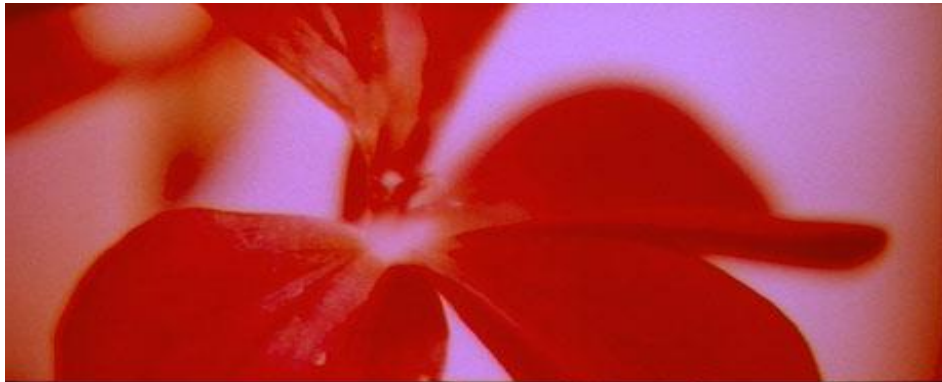
Imágenes y figuras 19

Fotogramas pertenecientes a *Granada 1968-1974*, muy similares a los de *Aguaespejo granadino* (1955). De la web *Valdelomar.com*.



Imágenes y figuras 20

Imágenes de *Granada 1968-1974*, en las que podemos observar las nuevas tácticas de color que aplica el *cinemista*. De la web *Valdelomar.com*.



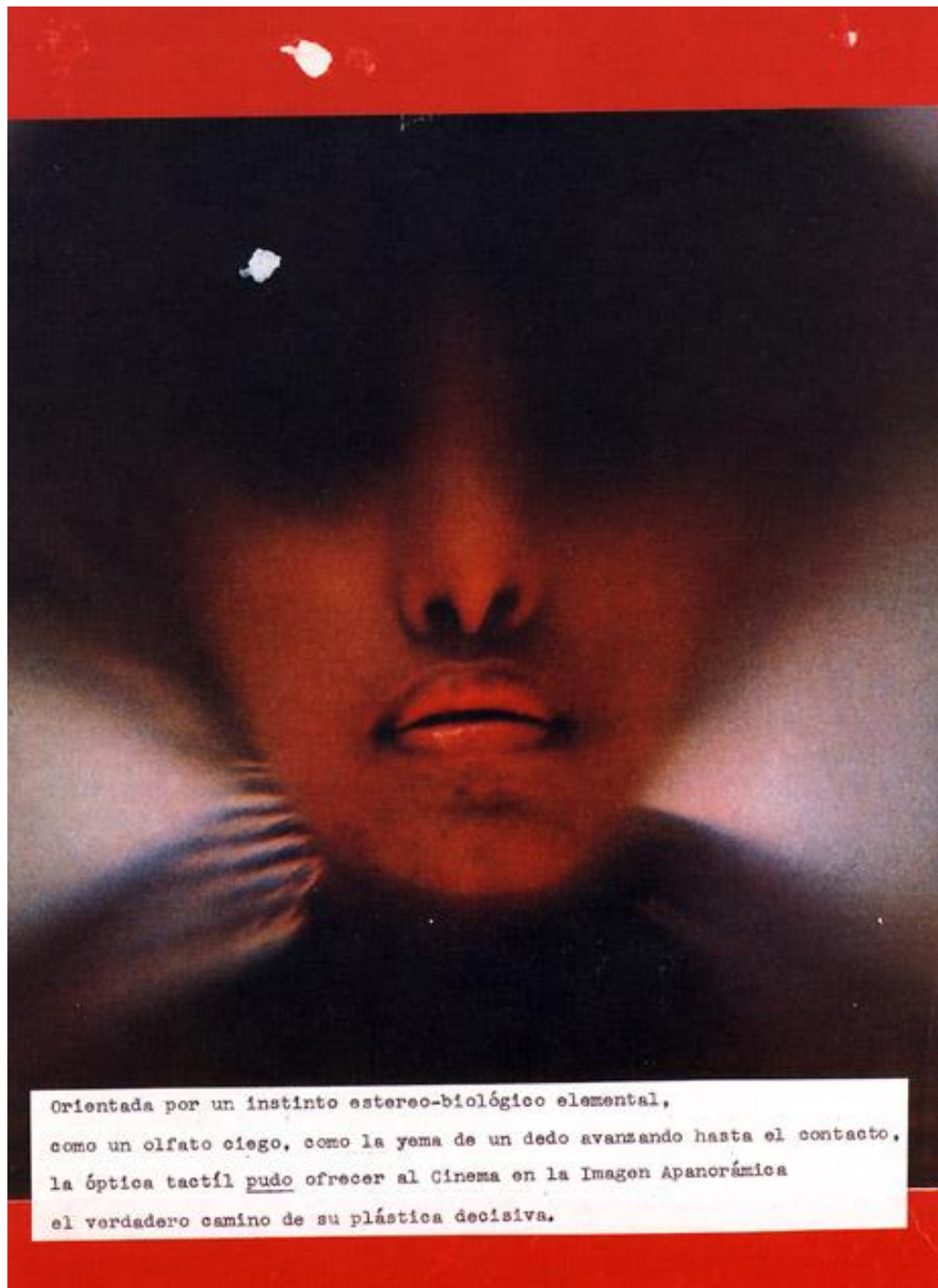
Imágenes y figuras 21

Fotograma del espliego en *Granada 1968-1974*. Tomada de la web *Valdelomar.com*.



Imágenes y figuras 22

Collage de Óptica táctil (s.f).



Imágenes y figuras 23

Tetrakinas. Imágenes de la web del Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Anexo 4

GUION: ESCUELA DE ÁNGELES O TRÁGAME NUBE

A continuación, se incluye el guion de *Escuela de ángeles* reconstruido y editado basándome en *¡Trágame nube!!* (Val del Omar, 194-a), guion de secretario de rodaje mecanografiado con anotaciones y correcciones autógrafas a lápiz y tinta, y a *Escuela de ángeles* (Val del Omar, 194-), autógrafo a lápiz con correcciones y tachaduras.

Hasta casi la década de 1990 no se producían en España guiones visuales de *storyboards*. En los años 1940 se realizaban estos guiones técnicos literarios llenos de anotaciones y descripciones que intentaban ser lo más fieles posibles a lo que se quería mostrar en pantalla. Por eso contienen información del tipo de plano, panorámicas y demás elementos técnicos. En *Trágame nube* el guion sigue el formato europeo a dos columnas, en *Escuela de ángeles* está manuscrito a una sola. Cada número corresponde a un plano.

Seguidamente están las abreviaturas que utiliza Val del Omar en los guiones y su significado en base a las típicas leyendas de los guiones técnicos y a las descripciones que da de los planos, pues no todos se ajustan a la nomenclatura estándar:

- P.G.: Plano general.
- P.C.: Plano corto.
- P. P.: Primer plano.
- P. P. P.: Primerísimo primer plano.
- P. M.: Plano medio.
- T. C.: Travelling circular.
- T. C. P.: Travelling circular pequeño.
- T. G.: Travelling grande.
- P. T .C.: Pequeño travelling circular.
- M .P.: Medio picado.
- Pan.: Panorámica.
- Opt.: Tipo de lente.

CRÉDITOS INICIALES DE LA PELÍCULA

Título, sobre fondo cambiante de nubes revolviéndose sobre sí.
Encuadre.
Ángeles.
Sonido de planeadores.

TEXTO SOBRE PANTALLA

Documental del Departamento Nacional de Cinematografía, patrocinado por la Dirección General de Aviación Civil.

TEXTO SOBRE PANTALLA [*Sobre fondo de dibujos.*]

Argumento y realización de José Val del Omar en colaboración con Jacinto Gil.

VOZ EN OFF¹⁰²

En esta película no intervienen actores. Han sido más intérpretes el Cielo [*Fondo horizonte.*], las nubes [*Fondo nubes fijas arquitectónicas.*], las montañas [*Fondo montañas.*] y la juventud [*Vista aérea de noche de la escuela.*] de España, personificadas por los profesores y alumnos de la decimoquinta promoción de pilotos de la escuela de vuelo sin motor de Monflorite [*Huesca.*].

Crítica, llamada y exaltación.

Ignorantes de sí mismos [*Grupo cantando por la calle.*].

Sin fe.

Sin horizontes.

De espaldas a la luz vivísima que nos viene de las alturas, empujados por la mecánica insustancial y fría de una vida sin ideales.

Preso en la vulgaridad o en la objeción de vuestras bajas costumbres.

Viejos en vuestra ya caduca juventud.

Sepulcros vivientes de todo un mundo de _____¹⁰³, que mece infecundo y ciego a las glorias.

¡Levantad vuestro corazón y escapar el espíritu!

¡Atended a la llamada de los que se lanzan al aire a la conquista de un cielo que también puede ser vuestro!

¡Como ellos, también vosotros podéis poner alas a vuestro corazón!

¡Como ellos, también vosotros podéis lanzaros al cielo en triunfal ascensión!

¡Como ellos, también vosotros podéis contemplar desde la altura la tierra dominada y vencida!

¡También vosotros, aprendiendo a ser héroes, podéis alcanzar a ser ángeles!

EN EL CAMPO JUNTO A UN ARROYO - DÍA¹⁰⁴

1. P.G. a T. C. (*Concentración.*)

Descorrido lento de negro a gris. Al concretarse la imagen aparece en la pantalla bajo nuestra vista una cunita de madera, baja, de corte popular español.

En ella toma el sol un niño de pocos meses.

Descendemos sobre él lentamente. Tiene los ojos muy abiertos, mirando con fuerza al plano de esta imagen continúa la sinfonía descriptiva que se habría iniciado con los primeros títulos de la película.

2. P.C. (*En plano anterior con gran angular.*)

¹⁰² Este texto, por correspondencia con otras películas del director y de la época, es con voz *en off* y no por créditos sobre pantalla. Falta información sobre a qué imágenes acompaña, también si es oral o escrito.

¹⁰³ Ininteligible en el manuscrito.

¹⁰⁴ A partir de aquí sigue el documento.

Cielo cubierto de nubes, blancas, brillantes, que dejan entre sí grandes trozos de azul¹⁰⁵ descubierto a ratos.

Las nubes avanzan rápidamente y en cadena, sobre nuestras cabezas, ensombreciendo.

Sinfonía.

3. P. P. (*Traslación.*)

En la tierra las raíces, desde ellas asciende la vida de la planta para ir a morir comida por el borriquito que mordisquea las hojas.

Sinfonía.

4. P. G.

La cámara nos lleva a la visión de unos árboles cercanos, altos y delgados, ascendemos por sus troncos, son la mirada hacia el cielo.

En la altura un halcón vuela a vela, describiendo grandes círculos sin mover las alas, con serenidad, sin fatiga. Gira sobre nuestra vertical.

Sinfonía.

5.T. C. P.

Una mujer lava arrodillada junto a la orilla izquierda de un arroyo, cuyas aguas se alejan de nosotros corriendo hacia el fondo.

De sus dedos escapan nubes de blanca espuma, marchan al encuentro de las grandes nubes del cielo que se reflejan en el fondo del arroyo.

Sobre el plano musical de la sinfonía ha ido apareciendo, creciente en volumen, el típico ruido de unos motores de aviación.

6.P.G.

Trimotores en el cielo: una escuadrilla de tres aparatos avanza desde lejos hacia nosotros.

Sobre el fondo musical de la sinfonía se oye cada vez más potente el ruido de los aviones.

7.P.M.

En las esquinas de la pantalla aparecen las caras de 4 niños (diez, doce, catorce años de edad) mirando hacia arriba, atentos a la aproximación de la escuadrilla.

El zumbido de los motores casi apaga la sinfonía.

8.P.G.

Los trimotores pasan rugiendo sobre nuestras cabezas. El que va delante, en medio, ocupa con progresiva rapidez toda la pantalla: su motor central llena por completo el cuadro, cruzando rápido sobre nosotros la sombra de su paso.

Los motores atruenan el espacio.

9.P. P.

Las cuatro caras de los muchachos se revuelven rápido, siguiendo con la vista el cruzar de los aviones. Sus semblantes reflejan la sugestión y arrebató que les ha producido la visión de los trimotores.

¹⁰⁵ La película era en blanco y negro, hace referencia al color para referirse al cielo.

Con rapidez se aleja el zumbido de las máquinas, dejándonos oír el llanto de un niño.

10.P. P. P.

El niño de la cunita llora, agitándose asustado.
El llanto de un niño llena la pantalla.

11.P. M.

Mientras, a gatas sobre el suelo, un pequeñín que no llega a los dos años de edad, con vacilación y gran esfuerzo, se incorpora, logrando ponerse en pie -quizá por primera vez- al tiempo que extiende sus manitas hacia arriba, en dirección de los aparatos, a los que sigue con los ojos.
Llanto de niño.

12.P. M.

La madre observa cómo se incorpora el “pequeñín”: mira angustiada sus vacilaciones al ponerse de pie. Al tiempo que se dirige a acallar al de la cunita, le grita con amor.
Sobre el llanto de un niño se oye la voz de la madre.
MADRE
Hijo! ¡Hijo mío!
Después acuna al del llanto.

13.P.P.P.

La mano del pequeñín se eleva hacia el cielo, queriendo coger los aviones. En este momento, sobre el llanto de un niño, nana de la madre.

14.P. P. Pan. a P.M.

El mayor de los cuatro muchachos pone en la mano del pequeñuelo un aeroplano de papel, con el que ellos jugaban. El niño lo estruja, inconscientemente, y los cuatro chicos, al tiempo que vuelven la vista hacia los aviones y corren en su seguimiento, le gritan al otro:
MUCHACHOS
¡Canuto!
Sobre la nana, el grito de los chicos

15.T. C. a P. P. (*Roto-traslación.*)

La madre mece al pequeñín, de rodillas, junto a la cuna. Con lentitud nos aproximamos a la cabecita que queda en primer plano, pasando luego a encuadrar uno de los arcos sobre los que se apoya en la cuna que, al mecerse, ajusta su visión al tiempo del avión.
Nana.

16.P. P. (*Roto-traslación.*)

Pies de muchachos, alguno descalzo, que comienzan a andar.
Nana.

17.P. M.

Corren.
Nana, más lejos.

18.T.C.

Saltan sobre unas piedras que invaden el arroyo. Alguno de los chicos se escurre, pisando en el agua.
Chapoteos en el agua.

ENCADENA CON
TAPIA QUE CERCA A UN CAMPO DE AVIACIÓN

1. P.P.

Unos pies resbalan sobre la tapia, en su esfuerzo por encaramarse en lo alto.
Sobre voces y gritos confusos de muchachos a primer término, ruido lejano de motores de aviación.

2. P.P.

Sobre el borde de la tapia, agarrándose asoman unas manos y, casi al instante, aparece la cara del mayor de los chicos: la boca abierta, jadeante, después de la carrera y el esfuerzo del salto, los ojos de par en par, con la mirada puesta en una lejanía próxima.
Se percibe más claro el funcionamiento de los motores.

3. P.P.

Por encima de la tapia vemos, al fondo, los hangares y barracones, y, parados sobre el suelo, algunos aparatos.
Entran en el cuadro saltando vigorosos sobre la tapia, las cabezas (vistas de espalda) de los tres muchachos restantes, que, casi al mismo tiempo, se encaraman en lo alto.
El mismo ruido de motores.

4. P.M. Pan. a P.P.

Los bustos de los cuatro chicos, encaramados en la tapia, miran con reconcentrada atención el espectáculo que tienen delante, aspirando con fuerza el aire que llega hasta ellos cargado del fuerte olor de la gasolina de las grasas.
Sin dejar de mirar hablan entre sí:

MUCHACHO 1

¡Son imponentes estos pájaros!

MUCHACHO 2

¡Ay va! ¡Qué tontería más idiota! ¡Llamar pájaros a los “*aroplanos*¹⁰⁶”!

MUCHACHO 3

Pues yo he oído llamarlos “pájaros de acero”.

MUCHACHO 2

¡Eh...! ¡Pájaros de acero! ¡Los pájaros no tienen motores!

¹⁰⁶ En original para reflejar el habla de los niños

MUCHACHO 1

¡Sí! Pero los aviones vuelan más, pues con los motores pueden subir por encima de las nubes.

MUCHACHO 4 (*El chico más mayor.*)

¡Pues yo quisiera ser pájaro!

La conversación sobre el ruido de los motores.

5. P. G. (*75 opt.*)

Ante un gran avión se para un enorme autotank. Alrededor de la maniobra, mecánicos y pilotos, colocando los grandes tubos de goma, para repostar el aparato.

El conjunto, a bastante distancia, es contemplado por ...

6. P.P.P.

Un muchacho con la boca entreabierta, extasiado.

Empiezan a oírse de nuevo, con intensidad creciente, los temas de la sinfonía.

7. P.P.P.

Los ojos de otro de los chicos abiertos, dilatados, mirando fijamente a la lejanía.

Sinfonía.

ENCADENA CON

SURTIDOR DE GASOLINA A LA ENTRADA DE UN GARAJE

8. P.P.P. (*Roto-traslación a P.M.*)

Aparecen las alas de un emblema de aviación sobre el uniforme de un piloto. La cámara se retira lentamente y va surgiendo la fotografía de García Morato¹⁰⁷, reproducido en una plana de periódico que está pegado sobre una pared.

Por traslación hacia la derecha, descubrimos con la cámara a un hombre que acciona a brazo un surtidor de gasolina. Seguimos con la cámara y al otro lado aparece, también pegado sobre la pared, el cartel de propaganda de una película de aviación: *Piloto de pruebas*¹⁰⁸.

La cámara se retira aún más y entran en cuadro dos de nuestros muchachos mirando en silencio y atentamente la fotografía de García Morato, el cartel de propaganda y el surtidor.

¹⁰⁷ Joaquín García-Morato y Castaño (Melilla, 4 de mayo de 1904 - Griñón, Madrid, 4 de abril de 1939) fue un militar y aviador español que participó en la Guerra Civil en el bando sublevado. Está considerado como el máximo exponente de la aviación española hasta la fecha. En 1950 se le concedió, a título póstumo, el título de conde del Jarama.

¹⁰⁸ *Piloto de pruebas (Test pilot)* es una película de 1938 dirigida por Victor Fleming y protagonizada por Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy y Lionel Barrymore. En ella se cuenta la historia de un piloto de pruebas temerario, su mujer y su mejor amigo. *Piloto de pruebas* fue escrita por Howard Hawks, Vincent Lawrence, John Lee Mahin, Frank Wead y Waldemar Young y está basada en la historia escrita por el propio aviador (un aviador naval que interpretó John Wayne en la película de John Ford *Las alas de las águilas*, 1978).

El hombre que maniobra en este separa, de la boca del depósito trasero de un automóvil, la manga, de la que escurren unos hilillos de gasolina. El mayor de los chicos avanza rápidamente y antes de que se extinga, empapa su pañuelo con las últimas gotas. Con precipitación lo acerca a la nariz y huele aspirando con fuerza.

Sinfonía y motor automóvil.

9. P.P.P. (*Roto-traslación a P.M.*)

[La cara del chiquillo aparece tapada completamente por el pañuelo, que oprime con fuerza contra las narices. Solo quedan visibles los ojos: mientras huele se le acerca el otro chico y, extendiendo las manos, le pide que escurra sobre ellas alguna gasolina. Como no cae ni una gota se las frota con el pañuelo y el otro se restriega las manos en los vestidos, oliendo los dos con placer la atmósfera de la gasolina que les envuelve]

Imitación con la boca del ruido de los motores de aviación.

[El pañuelo se aprieta de nuevo contra la nariz del primero: habla y ruge imitando con la boca el embudo de un motor, mientras con la mano izquierda planea como si fuera volando, al tiempo que se acerca a la cámara. Queda la mirada en primer plano iniciando lentamente la subida.]

ENCADENA CON
UNA NORIA DE FERIA (*Día.*)

10. P.P.

La cara de Miguel aparece entre unas barras de hierro de las que cuelga un cochecillo de una noria en el momento de la subida, enlazándose su movimiento con el de la mano del plano anterior. Mientras sube, Miguel continúa imitando el rugido de un avión. Le hemos sorprendido en el momento de alcanzar la máxima altura y del principio del descenso. Le vemos dar una vuelta y media completa.

Sinfonía y ruido de un motor imitado con la boca.

11. T.C. (*Rápido.*)

Eje y radio de la noria enlazándose sus movimientos a los del plano anterior.
Sinfonía.

ENCADENA CON
CALLE FRENTE DE UN AUTOMÓVIL (*Día.*)

ENCADENADO CON
PARALELISMO DE EJES

12. P.P.

Por fundido con el plano anterior aparece la mano y brazo de un chófer que, con gran energía, da dos o tres vueltas a la manivela de puesta en marcha de un automóvil.

Sinfonía.

ENCADENA CON
CALLE TROMPO (*Día.*)

ENCADENADO CON
PARALELISMO DE EJES

13. P.P.P.

Entre las manos de Miguel vemos un trompo al que con vigor y rapidez va liando una cuerda a su alrededor, hasta enrollarla completamente.
Sinfonía.

14. P.P.P.

El trompo, disparado con fuerza a tierra, gira vertiginosamente... da vueltas despacio... cabecea y cae por fin sin movimiento al suelo.
Queda muerto en su girar, tumbado ante la cámara largo rato.
Sinfonía que se desenvolverá ajustando su ritmo al de los movimientos de la imagen, para hacer crisis en este plano.

FUNDE CON
EXTERIOR VENTANA ALTA A CALLE (*Atardecer.*)

15. P.P. a P.P.P. (*Profundidad.*)

Miguel hace pompas de jabón que va dejando caer inflándolas tristemente y con obsesión, inyectándoles su atención.
Nos acercamos a él en el momento en que, de la pajita que tiene en la boca, prende una gran pompa... Su redondez llena por completo la pantalla y sus reflejos metálicos se enlazan con...
Sinfonía.

FUNDE CON
ESCAPARATE DE UNA TIENDA DE VIAJES AÉREOS (*Noche.*)

16. P.P.

Los reflejos de una gran pecera llena de agua, que ocupa toda la pantalla, varios peces giran y evolucionan en su interior.
Por traslación de la cámara descubrimos dentro del mismo escaparate un avión en miniatura.
Ruidos de calle.

17. P.P.

Desde el interior, contemplamos a Miguel a través de la luna con las manos pegadas al cristal, pasando con la vista desde la pecera al avión y de este a la derecha y a arriba.
Ruidos de calle muy amortiguados.

18. P.P.
En la parte superior del escaparate Miguel se siente atraído por el siguiente cartel:
“En tu mano está el hacerte aviador”.
Ruidos de calle. Se inicia una melodía.
19. Desde el lugar de la pecera observamos la cara de otro de nuestros niños: aplastadas sus narices contra el cristal, sus ojos, muy abiertos, mirando hacia arriba y a la izquierda.
Los ruidos amortiguados. Crece la melodía.
20. P.P.
En otro cartel leemos:
“En la palma de tu mano, nace tu alma”.
Ídem en banda sonora.
21. P.P. P.
Inconscientemente, la palma de la mano de otro muchacho se extiende y aprieta con firmeza sobre la luna, hasta quedar completamente plana.
Retrocedemos con la cámara y entran en nuestra visión las caras de los tres chiquillos: manos pegadas al cristal, bocas entreabiertas que lo empañan ligeramente con ansia y admiración.
Los tres chiquillos tienen fijos sus ojos en el interior del escaparate, dirigiendo sus miradas arriba y el centro donde... (continúa en plano siguiente)
Ídem en banda sonora.
22. P.P.
Todos leen en silencio al mismo tiempo:
“Extendiéndote tus manos, con madera y tela, volarás”.
Titulares del tercer cartel de propaganda oficial que hay en el escaparate.
Ídem en banda sonora.
23. P. P.
La cara de Miguel -emocionado, arrebatado, casi besando la luna con los labios húmedos- ocupa toda la pantalla.
Sus ojos miran hacia arriba, su boca va deletreando en alta voz, como leyéndopara sí mismo, las siguientes sílabas: “A...CU...DE...A...”.
Mientras, sus ojos y su cara van girando hacia la derecha.
La melodía crece hasta una explosión sinfónica.

ENCADENA CON
ESCUELA DE AEROMODELISMO

24. P. M.
Seguimos con la cámara la dirección de las miradas de Miguel. (*Pan.*) Vamos leyendo el siguiente título: ESCUELA DE AEROMODELISMO, inscrito sobre un portal bajo la parte inferior de un mástil.
Compases de marcha ascendente.

25. P.M. (*Roto-traslación.*)

Encadenado con el movimiento anterior ascendemos en pan por una escalera que cruza oblicuamente de izquierda a derecha el cuadro de la pantalla, conduciéndonos a (continúa en plano siguiente)

Ídem.

26. T.C. a P.P. (*Traslación.*)

Interior de una sala de trabajo en la escuela de aeromodelos. Desfilamos sobre los chiquillos ocupados en la confección de pequeños modelos de avión. Lentamente, y aproximándonos más cada vez a los que vamos mirando con nuestros ojos, recorreremos todo atravesando oblicuamente y de izquierda a derecha la pantalla: las manos de los muchedumbres cortan, prueban, pegan, pintan, dibujan. El desfile se hace cada vez más lento hasta detenernos en (continúa en plano siguiente)

Música canalizada con la expresión de los movimientos retardados de la cámara. Sonidos fuertes y bajos hacia el final del plano.

27. P.P.P. a P.M. (*Traslación.*)

Un aparato elemental, miniatura del que partimos en nuestro desfile, contemplando otros modelos más complejos (*más motores, más planos, perfiles más audaces*) hasta quedar detenidos en el medio plano de un magnífico cuatrimotor, que Miguel sostiene entre sus manos, semejante o parecido al que vimos en el escaparate.

El desfile de la cámara hasta detenerse en el aparato de Miguel ha sido cada vez más acelerado.

Lentamente va cayendo la cámara, y la imagen de Miguel, con el aparato en sus manos, asciende ante nosotros (*Hasta llegar a contemplarle, de hacerlo posible el lugar, a través del tablero de cristal de su mesa de trabajo, sobre el que se dibujan herramientas, útiles y materiales, recortes...*).

La música se extingue.

PROFESOR

Vosotros que habéis nacido en el mundo fácil del maquinismo,
rodeados de motores que no habéis inventado

FUNDIDO LENTO CON

28. P.M.

Por la mente de Miguel cruza rápidamente la imagen de una motocicleta que corre disparada atravesando la pantalla de izquierda a derecha.

CORTINILLA LATERAL RÁPIDA

29. P.G.

Un automóvil atraviesa la pantalla en veloz panorámica de derecha a izquierda. Ruido de automóvil.

CORTINILLA LATERAL

30. P.M.

Grandes ruedas de un ascensor del Metro. Descendemos con la cámara en el momento en que se abren las puertas y los viajeros transportados desde abajo asaltan con rapidez la calle.

Sonido de motor eléctrico.

PROFESOR

...que no han nacido en vosotros.

CORTINILLA LATERAL RÁPIDA

31. T.C.

Con la cámara perseguimos el rápido paso de un tranvía que, desde nuestra derecha, se aleja veloz hacia el frente, quedando como última imagen el trole y cable en silueta.

Ruido de trole y cable.

PROFESOR

...que no habéis participado en su nacimiento y realización.

CORTINILLA LATERAL RÁPIDA

32. P.C.

Un tren se acerca desde el fondo de la pantalla hacia nosotros. El plano veloz de su locomotora pasa rugiendo por nuestra izquierda arrasando todo el convoy.

Ruido de tren.

PROFESOR

No podréis nunca apropiaros plenamente de estas conquistas.

CORTINILLA LATERAL RÁPIDA

33. T.C.

En la pantalla, la popa de un buque en el momento que el barco empieza a alejarse, produciendo en el agua grandes remolinos con el girar de sus hélices.

Sirena y ruido del agua al agitarse.

PROFESOR:

... y como es vuestro deber, superarlos...

CORTINILLA LATERAL RÁPIDA

34. P.P.P. a P.M.

Ante nuestros ojos, la parte central de un avión: la hélice da sus últimas revoluciones y se detiene. La cámara retrocede despacio y un motor aparece en la pantalla: con lentitud, una mano se posa sobre él cogiéndolo por el centro del fuselaje.

Poco a poco se aleja de nosotros y en el cuadro va entrando la imagen del profesor que hablaba hasta quedar en P.M., detrás de su mesa, sobre la que descansa el trimotor modelo que empezamos viendo.

Las últimas explosiones de un motor de aviación que cesa en su funcionamiento.

PROFESOR

Si no experimentáis las emociones
que condujeron a su descubrimiento...

35. T.C. (*Traslación.*)

Lateral de una clase en la que los alumnos escuchan las palabras que les dirige el profesor. Están de pie, algunos descansan su cuerpo indolentemente, se yerguen y ponen firmes, son energía.

La clase se funde ante nuestra vista como si la cámara volara con las imágenes que provocan las palabras del profesor, enlace a banda gris en traslación.

PROFESOR

Hay que saber ponerse de pie...

36. P.M. (*Enlaza banda gris en traslación.*)

Un nadador atraviesa el agua vigorosamente desde el fondo en el movimiento de ascender ganando la superficie. La cámara, que está sumergida, sale a flote con él.

PROFESOR

...flotar en el agua...

37. P.M. a P.G.

Un muchacho, sentado en el planeador en el preciso momento de ser disparado hacia arriba, con alejamiento rapidísimo hacia el cielo.

PROFESOR

...saltar en el aire...

La voz queda borrada por el huracán de viento que de súbito envuelve al muchacho.

38. P.G. (*Ángulo variable.*)

Aproximación rapidísima hacia una nube (*Siguiendo trayectoria idéntica al movimiento del planeador del plano anterior y el cielo será igual o semejante al de aquel.*).

PROFESOR

... para que podáis descifrar los formidables...

Primer golpe de un crescendo musical.

39. P.P.

La cara de un muchacho que contrae instintivamente la respiración llena la pantalla.

40. P.P. P.

Otro muchacho abre desmesuradamente los ojos, sorprendido en el momento de arrancar el vuelo:

PROFESOR

... invisible...

Segundo golpe del crescendo.

41. La cara de un tercer muchacho, con la emoción desbordante de quien da el primer salto al aire.

PROFESOR

... misteriosa...

Tercer temblor musical.

42. P.M. a T.C. (*Traslación.*)

El profesor, ante nosotros, continúa hablando. Está de pie, detrás de su mesa: la mirada dirigida al alto, los brazos elevados. Cuando acaba su arrebatado va dejándolos caer con lentitud, quedando en silencio. Coge en su mano un Boletín Oficial del Ejército del Aire, y, disponiéndose a leerlo, se dirige de nuevo a las almas. (*Durante todo este plano la cámara se habrá ido alejando lentamente hasta colocarse entre los muchachos, en el primer tercio de la formación. Su retroceso se detiene en el momento de tomar de nuevo la palabra el profesor.*) Todos los alumnos que están de espaldas ante nosotros se empinan y avanzan el cuerpo hacia delante aguzando los oídos, poseídos de extraordinario interés y expectación.

PROFESOR

... y ahora atención, voy a leerlos los nombres de los que habéis alcanzado el honor de ser elegidos por el Ejército del Aire para realizar vuestro sueño:

¡Camarada Miguel Urquiza Garci!

¡Camarada Andrés Pérez Infante!

¡Camarada Blas Reina Arenas!

¡Camarada...!

43. P.M (*Con aproximación a P.P.*)

Miguel, en primera fila, formando con tres compañeros cara al profesor. Su nombre le ha dejado anonadado por la sorpresa. Su cara se ilumina. De súbito percibe en toda magnitud la significación de lo que ha oído. Otros alumnos que también han sido nombrados lanzan gritos sin poder contener su entusiasmo, Miguel se siente también arrebatado y cuando lo tenemos a P.P. muy cerca de nosotros, no puede contenerse y grita triunfalmente una, dos palabras, la primera mirando a los muchachos, que tiene a un lado y a otro, y la última con la vista fija en la luz que hay frente a sus ojos, abriendo su pecho y sus brazos con explosión del mayor entusiasmo. La imagen se desvanece rápidamente cerrando en negro.

MUCHACHOS

¡Vamos a volar...!

VOZ 1

¡Ten-sar...!

VOZ 2

¡Co-rrer...!

MIGUEL (*Gritando*)

¡Archipiélagos! ¡Sal-tar!

INTERIOR DE UNA CATEDRAL

ABRE EN NEGRO

44. P.P.P. (*Y ascensión a P.P.*)

La llama de una lámpara se agita oscilando de izquierda a derecha hasta quedar quieta alargándose hacia arriba. Siguiendo llama subimos con la cámara hasta encontrar la cara de Cristo de *La Resurrección* del Greco, que asciende con lentitud: todo el cuadro desfila elevándose ante nuestros ojos.

El grito de Miguel resuena orquestalmente reverberado en las bóvedas de la catedral. El órgano habla de vuelo.

FUNDE RÁPIDO A

45. P. M. (*Opt 24 mm*)

Traslación de resbalamiento sobre el ala de un ángel.

Ídem en banda sonora.

FUNDE RÁPIDO A

46. T.C. (*Opt. 50 mm*)

Panorámica resbalando en sentido contrario. La escala de un órgano y sus tubos en haz, rectos y grandes conducen nuestras miradas hasta

47. P.M. (*Opt 100 mm*)

FUNDE RÁPIDO A una esquina del capitel de la catedral, terminando el movimiento hasta encontrarnos con un cielo de nubes.

Ídem en banda sonora.

TORRES, CAMPANAS, VELETAS Y RELOJES DE SOL

48. P.M.

La bóveda de una campa mira a las nubes. Grita.

49. – 73

De otras tantas campanas. (*Los movimientos que aparecerán y desaparecerán en la pantalla de todas las campanas y ángulos de la fotografía guardan el compás de la marcha.*)

Marcha de campanas, órganos y tambores.

74. – 81

De torres con banderas de vuelo. (*Entrada y salida de torres en el cuadro, y ángulos de cámara a compás de la marcha.*)

Ídem en banda sonora.

82. P.P.

Reloj de sol.

83. P.P.

Veleta girando en lo alto de una torre impulsada por el viento hasta quedar fija marcando una dirección.

84. P.P.P.

Reloj de sol.

85. P.P.
Veletas girando y quedando fijas cada una, responderá a incorporar una flecha del haz.
86. – 88
Ídem en imagen y en banda sonora.

CAMINOS HACIA MONFLORITE

89. P.P.P. (*A P.G. gran angular.*)
Eje óptico a la altura de suelo, traslación vertical hasta medio metro.
Los pies de un niño, que pasa por encima de la cámara, se alejan hacia el fondo en la dirección que viene del viento.
Su silueta va apareciendo hasta quedar completa a la mitad de la altura del cuadro.
Marcha de campanas, órgano y tambores.
90. P.G. (*Movimiento panorámico hacia la izquierda y regreso.*)
Autopista tomada como una visión oblicua parecida a la dirección de la flecha primera de la izquierda del haz.
Marcará una línea recta y estará tomada desde tres metros de altura.
Ídem en banda sonora.
91. P.G. (*Movimiento panorámico hacia la derecha y regreso.*)
Línea férrea tomada desde diez metros de altura incorporando en el haz la flecha primera de la derecha.
Ídem en banda sonora.
92. P.G. (*Movimiento panorámico hacia la izquierda y regreso.*)
Camino recto tomado desde 100 metros de altura (avión). Su línea incorporará la segunda flecha de la izquierda.
Ídem en banda sonora.
93. P.G. (*Movimiento panorámico hacia la derecha y regreso.*)
Camino tomado desde 500 metros de altura incorporando la segunda flecha de la derecha.
Ídem en banda sonora.
94. P.G. (*Aproximación.*)
Fotografía de un conjunto topográfico de España –visión, imaginería realizada, un mapa en relieve de la Península con aproximación hacia el Pirineo.

FUNDIDO CON

95. P.G. (*Aproximación.*)

Plano en que descendemos nuestra visión desde gran altura hasta aproximarse a los picos del Pirineo. (*Avión.*)

Ídem en banda sonora.

FUNDIDO CON

97. ¹⁰⁹P. C. (*De la formación.*)

En el primer término, el yugo y mástil. La bandera ondeando oculta la cabeza del director, que en este momento comenzará a hablar de espaldas a nosotros, enfrente a los dos lados del yugo.

DIRECTOR

Flechas alumnos de la XII promoción de pilotos de motos, sed bienvenidos.

98. P.T.C.

Miguel, a la media sombra oscilante que produce la bandera, escucha con alegría contenida dentro de la formación. Al oír estas palabras, aprieta un poco el gesto, pero sigue escuchando y se alegra de nuevo al oír.

DIRECTOR

Este es vuestro nuevo yugo. Necesario para subir.

99. T. G.

Del cuadro de profesores uniformados y firmes. Antes de hacer su aparición esta imagen, se comenzarán a oír las siguientes palabras del director.

DIRECTOR

... estos son, por amor, vuestros profesores, que van a contagiarnos su heroico instinto de elevación.

100. P.G.

Desde cierta altura vemos el conjunto de la formación, estando en primer término el mástil de la bandera que, en este momento, tiene poco aire. Sobre este plano irán las últimas palabras del profesor, el cual después de una pausa dará el grito-consigna.

DIRECTOR¹¹⁰

¡Corazones! ¡A volar!

¹⁰⁹ El Plano 96 aparece tachado en el documento: es una visión desde el aire de la escuela, a la que nos aproximamos y, siguiendo el ala del avión, vemos el yugo y la bandera, hasta que llegamos a la clase del profesor y los alumnos, quienes están en plena instrucción.

¹¹⁰ Cambia a profesor, aunque se refiere al director de la escuela, quizás también profesor, que es el que estaba hablando en la escena.

Que será contestado por todos con el grito

ALUMNOS

¡Arriba!

De nuevo el director dará la consigna de romper filas, gritando.

DIRECTOR

¡Fran-co! ¡Sol-tar!

ENCADENA CON

CAMPO. PRIMERAS PRÁCTICAS

101.P.C.

Del campo de aviación desde los barracones.

A la derecha queda la ladera.

Los aparatos planeadores y veleros están filmados para instrucciones en tierra.

Un planeador es llevado transversalmente sobre el cuadro de la pantalla.

Lo trasladará un grupo de alumnos y al parecer no atienden a su puesto.

103.T.C.¹¹¹

Del aparato visto por detrás y observando como el alumno se sostiene solo por el patín... Ahora cae de ala, pero rápidamente es rectificado y logra de nuevo mantenerse en posición correcta.

104.P. P.

Con la cámara por encima de la cabeza de Atilano vemos su mano empuñando el timón, con la que rectifica los movimientos manteniendo el planeador en equilibrio.

105.M. P. (*Roto-traslación.*)

De los alerones moviéndose nerviosamente y dejando el aparato estabilizado. De Feito (*Otro alumno del grupo, alto, desgarbado y sin los dos dientes incisivos*) dice:

FEITO

¡Este se me vuela bien!

SEVILLANO

Sí, es verdad, ¡pero hasta que no vuele como el Mangas!

Y señala al aire por encima del grupo, en su vertical.

106.M. P.

De Atilano, que sigue manteniéndose en equilibrio sobre el planeador, mira de reojo al cielo. Esta distracción repentina le cuesta perder el equilibrio y caer de un ala.

¹¹¹ 102. Tachado. Plano de alumnos y profesor en el planeador recibiendo instrucción. Presentación de algunos de los alumnos que aparecerán más adelante, como el Sevillano.

107.T.C.

Del aparato visto por detrás en el momento de caer.

108.M.P. Pan.

Desde Sevillano que dice a Atilano, que aparece corrido en el asiento después de su fracaso.

SEVILLANO

¡Más muletas para este!

109.T.C.

Ignacio rodeado de los alumnos dice:

IGNACIO (*Profesor.*)

Ahora andáis por el suelo como unos gusanitos, pero pronto...

Todos los alumnos terminan mirando hacia su vertical.

110.P.G. De un buitre volando a vela sobre nosotros.

IGNACIO

... les daréis lecciones a los mismos buitres.

111.M.P.

Del director de la escuela, que con el profesor Carlos, se encuentra de espaldas. La cámara tras los cristales de su despacho que dan al campo de prácticas comentando el vuelo del buitre. El director en este momento mira con sus prismáticos al animal.

CARLOS

Mire usted, mi capitán, cómo también el buitre sale de la tierra.

DIRECTOR

Sí, pero eso no te justifica en tu fracaso con la "Pirineo". Creo que nosotros debemos ser más que los buitres. (*Mirando al campo.*) ¿Ese que va a saltar ahora es el muchacho tan voluntarioso del que me habéis hablado?

CARLOS

Sí, mi capitán, ese es Miguel.

112.T.C. (*Roto-traslación.*)

Del grupo formado por el profesor Ignacio y los alumnos: Sevillano, Miguel y otros. El profesor habla a Miguel, que, en este momento, escucha firme como los demás.

IGNACIO

Haga exactamente lo que digo y no se preocupe.

Tras esperar si continúa el profesor, viendo que este calla se dirige al planeador, siguiéndole nosotros en el instante en que levanta un pie y pierna y los pasa sobre el asiento del aparato.

113.P.P.

De la cabeza de Miguel, entrando emocionado a sentarse.

114.P.P.

De izquierda del suelo al timón.

115. P.P.

Moviendo del pie derecho desde el suelo hasta el timón.

116. Del grupo de Miguel rodeado del Sevillano y Feito. Uno le pone el casco de vuelo y el otro le cierra el cinturón y los tirantes.

Le colocan bien los pies y las piernas. Miguel, mientras esto ocurre, levanta pasivo los brazos para facilitar la atadura.

SEVILLANO

¡A ver si subes tan alto que te agarra el Mangas!

Miguel ríe por compromiso y se queda con la sonrisa forzada, mientras baja los brazos y coge la palanca con las dos manos.

El profesor Ignacio entra en el cuadro y rectifica la posición de las manos de Miguel. Ahora manda enganchar.

117. P.P. (*Pan.*)

De Feito, haciendo ademán de taparse los ojos con las manos, dando media vuelta para apartarse.

FEITO

Eu, non quero verlo

118. T.C.

Tomando por encima del planeador y hacia la línea de su próximo vuelo.

Miguel sentado, teniendo a su lado al profesor.

Uno de los muchachos del Sandow engancha las gomas, mientras los demás, cogiéndole, se alejan dividiéndose en dos ramas.

119.T.C.

Conjunto de una banda organizándose.

120.T.C.

Igual imagen de la otra banda.

121.T.C.

Alumnos sujetando la cola.

122.M.P.

De Miguel sentado. Ignacio estando de pie a su lado le señala al frente.

IGNACIO

La vista fija al frente... La palanca sin moverla de la posición en que yo se la deje... Cuando sienta la fuerza del aire dominar, pique un poquito y recobre luego.

El profesor se aleja. Miguel traga saliva.

123.P. M. Pan.

Ignacio anda hacia atrás entrando en el cuadro y retirándose hasta el extremo del ala. Se agacha.

IGNACIO

¡Pique!... ¡No tanto!... ¡Un poco más!

124.P.M. (*A P.P. Pan.*)

Miguel nervioso, descompuesto, sigue las órdenes que recibe del profesor.

IGNACIO

¡Un pelín!;Otro pelín!;Quieto ahí!

Miguel respira fuerte, aproximándonos a P.P. del pecho donde el corazón le late violentamente.

Sonido de respiración y del corazón.

125.P.M.

IGNACIO

¡Ten-sar!

126.P.G.

Desde encima del aparato vemos cómo las dos bandas de muchachos se alejan tensando las gomas.

127.P.P.

De las piernas de Miguel temblando.

IGNACIO

¡Correr...!

128.T.C. (*Traslación vertical.*)

Pies de muchachos que sostienen las gomas inician la carrera; al mismo tiempo la cámara asciende rápidamente.

129.P.P.P. (*Traslación.*)

Ojos de Miguel muy abiertos.

IGNACIO (*Gritando.*)

¡Sol-tar!

Los ojos de Miguel se aproximan rápidamente hasta encuadrar su pupila.

130.P.M.

Con la cámara nos situamos por encima de la cabeza de Miguel, sobre las alas: el suelo se hunde de súbito iniciando veloz carrera por debajo del aparato, queda desenfocado y, por último, desaparece de nuestra vista.

Repentinamente, hemos sentido, con Miguel, un huracán de viento soplando en choque contra nuestro rostro y perdemos toda nuestra referencia del horizonte y suelo: el vuelo nos rodea, Sandow, muchachos, el bosque cercano, la escuela... Todo ha desaparecido, estamos en vuelo.

Contra el rostro de Miguel y los planos del aparato sopla un viento fuerte y ruidoso, reiniciando un trozo musical descriptivo del vuelo.

131.M. P. Pan.

Quilla de perfil, despegando del suelo. Corte vertical.

Ídem en banda sonora.

132.P.P. (*Traslación descenso.*)

La boca de Miguel abriéndose. Pan. Vertical a encuadrar en pecho que se levanta, realzado por la ascensión de la figura, desfilando su garganta y emblemas.

Ídem en banda sonora.

133.P.P.

Desde los pies de Miguel observamos sus manos al timón y su cara sobre un fondo de alas y cielo.

Ídem en banda sonora.

134.M.P. (*Largo tele-objetivo. Pan.*)

Escorzo de Miguel, volando con altibajos con el horizonte, hasta el momento de hacer crisis de altura.

Ídem en banda sonora.

135.M.P. (*Tele-objetivo Pan. de frente.*)

Miguel en el momento de comenzar el descenso hasta tomar tierra, golpe, resbalar y caer de ala.

Ídem en banda sonora.

136.M.P.

Un profesor con gafas negras, detrás de una cristalera, mira al campo observando el movimiento y los saltos de los alumnos. Tiene un libro en las manos: baja la vista al tiempo que lo abre, señala y lee.

Con este plano ha comenzado a oírse una voz femenina que canta una ranchera.

137.P.P.P.

Renglones de una página.

PROFESOR

La primavera es la fiesta del que corre y del que vuela.

Se oye lejana, pero más fuerte la canción femenina.

138.P.C.

Vista de la ladera. Al fondo, una pequeña casita de donde suponemos sale la voz de la muchacha que canta.

La voz se oye más próxima, aunque reverberada.

139.T.C.

Atilano, recostado en el terreno, dirige a un grupo de alumnos que cavan y explanan.

ATILANO (*Exclama.*)

¡Niña tenemos!

Los demás dejan de cavar. Se incorporan y miran a la ladera

CHICO 1

¡Una chica!

CHICO 2

¿Por qué lo sabes?

CHICO 1 (*Acentuando todo lo posible el tono ridículo de su frase.*)

Porque esos trinas de calandria solo pueden salir de una joven garganta de cristal...

ATILANO

...cavar, muchachos, cavar, cavar con fe y sin desmayo, que el canto de la calandria anuncia que viene mayo.

La conversación se ha mantenido sobre la canción que llega desde el fondo de la ladera.

Después de mala gana, vuelven a cavar.

140.P.M.

El profesor Ignacio, al extremo del ala de un aparato.

IGNACIO

Atención, Feito, tú darás ahora la voz de soltar.

141.P.M.

Feito, de frente a la cámara, sentado en el planeador con cara descompuesta, los ojos casi cerrados, o quiere ver a los que van a correr delante de él. Escucha al profesor.

IGNACIO

¡Tensor!

142.P.M.

Ignacio de perfil.

IGNACIO

¡Correr!

143.P.C. (*Perfil.*)

Los muchachos de las dos bandas corren, estirando las gomas.

144.P.P.

Las gomas junto con el enganche se estiran.

145.M.P.

IGNACIO

¡Feito, vamos ya!

146.P.M. (*De frente.*)

FEITO (*Con mucho miedo en la voz, dice despacio y bajito.*)

¡Sol-tar!

Viento fuerte y ruidoso, iniciando el trozo musical repetido en 130. La última sílaba apenas se percibe.

Mientras arruga la cara y cierra los ojos.

147.P.P.

Desde la quilla, la mano en la palomera, la cara sobrecogida por la emoción del vuelo.

Ídem en banda sonora.

148.P.C.

Desde atrás seguimos el vuelo de Feito, que va cabeceando hasta tomar tierra.

Ídem en banda sonora, pero más lejana. Muy lejano empezamos a oír de nuevo la voz de la muchacha.

149.M.P.M. Pan.

Sevillano, entre los demás alumnos, se prepara para un salto, se pasa la mano por el cuello, se limpia la boca con el dorso, salta de un pie al otro, hunde los hombros como si fueran alas y se dirige al planeador. Le ha llegado su turno. Se aproxima al aparato, se sienta, lo atan, le ponen el casco. La cámara se ha ido aproximando a él hasta P.P., en que...

SEVILLANO (*Grita, escupe por el colmillo.*)

¡Ten-sar!... ¡Correr! ¡Soltar!

Sigue el trozo musical, decreciendo en intensidad, al mismo tiempo que crece lo de la canción.

150.P.C. (*Perfil.*)

Sevillano se eleva y de un salto magnífico, se planta el borde de la ladera. Le seguimos con la cámara y los demás muchachos entran corriendo y, sin ocuparse de desatarle, se asoman al fondo, en busca de la voz que parece venir de allí. Suena clara, aunque distinta, la voz de la canción.

156.¹¹² P.G.

Plano lejano casita. La muchacha en la ventana hace una seña con la mano, mirando hacia los de arriba¹¹³.

CORTINILLA

COMEDOR ESCUELA (*Día.*)

158. P.M (*Traslación. Enlazado con anterior en banda sonora y con el silbato que ahora se reduce.*)

Puerta entrada comedor. Pies de muchachos entrando para ocupar sus puestos.

160.¹¹⁴P.M. Pan.

De un letrero que hay pintado en la pared que dice: "...la muerte con honor". Comedor resonante. Alumnos entrando en galería.

166.¹¹⁵ P.M. a P.P. (*Desde abajo a arriba.*)

Aparece un cuadro de una nube con la leyenda: "La nube Pirineo". Nos acercamos hacia ella, desbordamos el marco. Nos detenemos mientras oímos.

ATILANO (*Tono bajo, como hablando consigo mismo, a Miguel.*)

¡Me parece que como no te traigan aquí el cielo, lo que es tú...!

Al quedarnos quietos, la voz de Miguel.

¹¹² Tachado de 151 a 155: "Los muchachos se acercan a la casa de donde viene la voz. Se olvida del Sevillano aún atado al planeador".

¹¹³ Tachado 157: "Los chicos miran a la chica y se pelean por ella. Suena el silbato de alto de las clases".

¹¹⁴ Tachado 159: "Planos de dibujos y puertas del comedor".

¹¹⁵ Tachado del 161-165: "Conversaciones de profesores y alumnos en el comedor".

MIGUEL (*También habla bajo, consigo mismo, completándolo con el pensamiento.*)

Si yo pudiese subirme en esa nube.

VOZ CHICO (*Entrecortada por la emoción, arrebatado.*)

¡Es... es eso! ... Es como si... de pronto... dejaras de pensar para abajo y... una fuerza desconocida te atrajera... ¡Pero te sube a más de ocho metros por segundo!

(*Pausa.*)

SEVILLANO (*Gracioso y convencido de un milagro que no comprende.*)

¡Ojalá me trague esa nube!

CIERRE EN NEGRO LENTAMENTE

LADERA (*Día.*)

ABRE EN NEGRO

167.P.C.

Abertura de negro a plano del cielo con nubes y veleros.
Orquestación sobre el motivo de vuelo.

ENCADENA CON

168.P.C.

Picachos del Pirineo.

ENCADENA CON

169. P.G.

Rayos de sol.

Hasta 172 escala de la Rancherita de Calandria.

ENCADENA CON

170. P.G.

Choperas.

ENCADENA CON

171.P.G.

Agua.

ENCADENA CON

172.P.G.

Vuelo de velero y descenso planeador

173.P. G.

Vuelo de otro velero, en descenso planeando.

174-177 (*En P. C.*)

Van apareciendo diferentes veleros.

Juego en que todos los pilotos de estos veleros se incorporan silbando la melodía de la Calandria.

178.P.G.

Otro velero desciende hasta tomar tierra.

179.P.P.P. a P. M (*Foto- traslación.*)

De la hierba y zapatones de piloto de Ignacio.

IGNACIO

No se te olvide que, al tomar tierra, no puede descender el aparato; y debe permanecer atado en su sitio para evitar que se levante con el viento...

[La cámara se eleva y observamos a Ignacio en P. M. con Miguel, que se encuentra sentado en el planeador y en actitud de iniciar un vuelo.

Este último estará visto por detrás. El profesor de perfil. Al fondo de la hondonada de la ladera.

Se alejará de Miguel andando de espaldas hasta el extremo del ala.

IGNACIO (*Mirando a los motores de Miguel.*)

¡Levanta un poco! ¡Un poco más! ¿No tanto! ¡Un pelín! ¡Ya!]

180.T.C.

Conjunto del aparato en el momento en que ...

IGNACIO (*Grita.*)

¡Ten-sa! ¡Correr! ¡Sol-tar!

El aparato se dispara hacia el aire alejándose de nosotros.

181.P.G. a P.P.

Vista del avión despegando tomada por debajo de él y en medio de los dos Sandows que caen en este momento.

El profesor ha quedado de frente mirando el vuelo y siguiéndolo inconscientemente con movimientos de su cuerpo, brazos, gestos de la cara, etc.

Nos vamos acercando a él hasta P.P.

182.T.C. a P. P.

El profesor sigue el vuelo, y sus movimientos inconscientes cesan a P.P. con la proximidad de la toma de tierra.

183.P.C.

Del aparato visto por detrás, con la cámara baja, en el momento de tomar tierra muy bien, cerca de la casita.

184.T.C.

La muchacha, que cantaba y que fue llamada por Atilano Calandria, ahora se encuentra en su ventana limpiando una sartén¹¹⁶. En este momento mira hacia el aparato con cara sonriente. En este está Miguel sentado de espaldas a nosotros sin moverse del asiento.

188.P.P.¹¹⁷

Miguel observa a Atilano, sigue con la cabeza y la vista sin movimiento hacia la ventana con expresión de rabia y ansiedad por lo que pueda hacer la muchacha.

190.T.C.¹¹⁸

Grupo de los chicos con el planeador. Miguel de pie entre ellos.

Todos miran la escena con curiosidad y rompen a reír burlándose de Atilano.

Risas lejanas.

Este entra ahora en el cuadro al separarse de la casita, y queriendo justificar graciosamente su fracaso.

ATILANO (*Dirigiéndose con prudencia a Miguel.*)

¿Lo ves? ¡Muerta! En cuanto la he mirado ha tenido que ir a acostarse...

IGNACIO (*Cortando a Atilano.*)

¡Vamos, muchachos, hay que volver a subir!

Antes de acabar de hablar, el profesor ha entrado en el cuadro y se dirige a los alumnos. Estos en silencio van obedeciendo. Cuando ya están todos en sus puestos:

IGNACIO

¡En marcha!

Atilano y Miguel han quedado solos detrás de los últimos. Uno a cada lado de la quilla del suplente. Se alejan.

191.P.P.

De la ventana de la casita. En este momento se entreabre su postigo, viéndose los ojos de la Calandria, que observa cómo se alejan los muchachos.

192.T.C. a P. M. (*Roto- traslación.*)

Por detrás de la marcha del grupo, subiendo por la ladera el aparato, Atilano y Miguel en P.M. Todos empujan. Se percibe cómo Atilano no hace esfuerzo alguno. Miguel, aunque ayuda con todas sus fuerzas, va volviendo la vista atrás.

MUCHACHO 1

Esto pesa hoy más de la cuenta.

ATILANO (*Gracioso y presumiendo de su vista.*)

Es que Miguelín no da el hombro.

Miguel, al oír esto, suelta bruscamente el aparato y arremete violentamente a Atilano.

MIGUEL (*A Atilano.*)

Aquí el que no mete el hombro eres tú.

¹¹⁶ En *Escuela de ángeles* hay un dibujo a lápiz de este plano. Se trata de un dibujo a mano alzada tipo *storyboard*, pero de poco interés para nuestro guion.

¹¹⁷ Tachado del 185 al 187: "Miguel contento por el buen vuelo. La chica lo mira sonriente y le saluda. No se puede desatar. Cuando va a hablarle a la chica aparecen los muchachos. Atilano intenta hablar con ella".

¹¹⁸ Tachado 189. El siguiente plano no se entendería sin esta información: "La muchacha se aleja de Atilano".

El planeador cae a tierra. Al hacerlo, aplasta un pie a Sevillano, el cual se lo coge y...

SEVILLANO (*Clama al cielo.*)

¡Trágame nube! ¡Trágame nube!

Todos los demás muchachos se han vuelto a ver lo que pasa. Sueltan el planeador y acuden a la disputa.

MUCHACHO 1

Estos están hoy locos.

MUCHACHO 2

¡Dale! ¡Dale!

Atilano se defiende como puede. La voz del profesor interviene y entra en ese cuadro. Se interpone entre los dos que aún tratan de seguir empujándose. Miguel excitado, la cabeza baja y recogiendo el cabello. Atilano componiéndose serio y enérgico.

ATILANO

¡Todos a sus puestos!

Los alumnos a toda prisa van cada uno a su sitio. El profesor continúa.

193.P.M.

Contra-campo de plano anterior. El profesor de frente.

IGNACIO (*A Miguel y Atilano.*)

¿Pero os habéis olvidado?

194.P.P.P. (*Alejamiento.*)

Imagen de la flecha central vertical de un haz sobre el pecho del profesor. Por alejamiento de la cámara entran en el plano las tres flechas centrales del emblema de la Falange.

195.P.M.

IGNACIO

Pero ¿se os ha olvidado que están incorporados militarmente a la escuela?

197. P.M.¹¹⁹

IGNACIO

De este momento y hasta nueva orden, permaneceréis en la escuela siempre juntos, unidos, cogidos siempre de la mano... Les ordeno que se cojan de la mano. Fuerte.

Miguel y Atilano se cogen de la mano. En esa actitud siguen escuchando al profesor frente a ellos, que sigue hablándoles.

IGNACIO

Quien, a la hora del sudor, del sacrificio y del empuje de sus demás hermanos se reserva o regatea o roba su fatiga y sus esfuerzos... se empequeñece.

Ignacio mira a Atilano durante las anteriores palabras, ahora mira a los dos como dirigiéndose a ambos a la vez.

IGNACIO

Y hemos recibido de lo alto el mandato de no descender, de no caer nunca, de mantenernos siempre de pie... Nuestro deber es subir, subir

¹¹⁹ Tachado 196: "Bandera. Viento. Arcón y yugo. El profesor habla de disciplina a la que compara con el yugo de los alumnos".

siempre, como la hierba y la llama... Y para subir y para poder volar cada vez más arriba necesitamos mirar de cara al cielo... Dar la espalda a la tierra...

198.P.M. (*Contra-campo y Roto-traslación.*)

Miguel y Atilano, con las manos cogidas, miran hacia el profesor levantándolas en muda pregunta.

IGNACIO

Y ahora a subir el planeador. No importa, quedaréis unidos en el trabajo y en la empresa común. ¡Arriba!

Los alumnos levantan el planeador que emprende la subida nuevamente. La cámara sigue en M.P. dirigido a Miguel y a Atilano. El profesor continúa hablando.

IGNACIO (*Voz cambiada de reprimenda a confianza.*)

Y ya lo veis. Si no trepáis unidos y con sudor esta pendiente... no podéis volar.

El aparato sigue avanzando a hombros de los muchachos

199.P.M. (*Trasversal.*)

Los pies de los muchachos subiendo por la pendiente.

200.P.P.

Profesor de frente, sujetando el extremo del patín.

IGNACIO

...y vale la pena...

El profesor mira hacia arriba y ve...

201.P.G.

Un planeador y un buitre volando sobre la ladera.

IGNACIO

...sentirse separado de la tierra...

202.P.P.

Los pies de los alumnos ascienden trabajosamente la pendiente. Se oye...

IGNACIO

...apoyándose en un mundo...

203.P.G.

Un halcón se sostiene casi parado en el aire, manteniéndose suspendido.

IGNACIO

...solo visible al instinto.

204. P.P.

Pies de muchachos, subida por la ladera, más deprisa que antes.

IGNACIO

...ir hacia las nubes absorbido por ellas...

205.P.P.P.

Ojos y frente de un chico.

IGNACIO

...con el corazón en la frente.

206-207. P.P.P.

Ojos y frente de un muchacho.

208. P.P. (*Traslación.*)

El pecho de un alumno, respirando profundamente visto bajo el ala del planeador. (*La cabeza fuera del cuadro.*)

IGNACIO

...nuestro pecho andando hacia arriba.

209.P.P.P. (*Traslación.*)

Los pies, subiendo más ligeros ahora que la vez precedente.

IGNACIO

...haciendo de nuestra vida un vuelo.

210.P.C. (*Ángulo variable.*)

Nubes en el cielo. Aproximación rapidísima hasta llenar completamente la pantalla con una de ellas.

ENCADENA CON ¹²⁰

ESTACIÓN DE PUEBLO. DESPEDIDA (*Día.*)

212. P.M. (*Roto-traslación.*)¹²¹

Por la primera puerta de entrada del andén de F. C. avanzan con toda prisa con maletas y bultos en las manos: Ambrosio –padre de Ignacio-, Torcuato -amigo- y dos amigos más.

Cruzan ante la cámara, hacia la que han avanzado, hasta salir de cuadro, dirigiéndose al tren. Detrás de ellas, en la penumbra, aparecen Ignacio e Isabel –su novia- en el momento que, a escondidas, acaban de besarse.

Al tiempo que se oyen amortiguados los tres toques de campana anunciando la partida del tren.

Ignacio e Isabel comienzan a andar y la cámara retrocede manteniéndose las figuras en P.P. hasta llegar a la puerta donde, deteniéndose breves instantes:

ISABEL (*Con ternura e incertidumbre.*)

Ignacio, ¡no hagas mucho el loco!

AMIGO (*Voz desde fuera.*)

¡Al tren! ¡Al tren! ¡Aviador!

Ignacio e Isabel se separan avanzando rápidamente hacia la cámara, que retrocede para dar entrada en el cuadro a una campana de estación que se bambolea como acabada de tocar. Bajo su sombra se ve la placa de altitud del

¹²⁰ Tachado 211: “Escena en el dormitorio de Ignacio que, mientras fuma tumbado en la cama, mira una fotografía que no alcanzamos a ver”.

¹²¹ Empieza dentro del marco de la fotografía de la escena anteriormente eliminada. No tiene sentido, por eso he eliminado esa referencia.

lugar. Ignacio besa y abraza a su padre, abraza a los amigos y avanza hasta salir del cuadro al saltar al tren, donde todos los demás personajes a tres tercios de plano.

Le alcanza con precipitación las maletas y los billetes a la vez que:

AMBROSIO (*Recomendándole a grandes voces.*)

¡Hijo mío, vuela bajo y despacio!

Ruido de tren que se pone en marcha.

IGNACIO (*Desde el tren.*)

¡Adiós! ¡Adiós a todos! ¡Me voy a poner muy alto el pueblo!

Todos dicen adiós con las manos. La novia con el pañuelo mientras dice:

TORCUATO

¡Vaya un niño que tiene usted! Dentro de dos días lo tenemos convertido en nube, lloviendo y granizando sobre nosotros.

Últimas palabras que oímos en la estación

AMBROSIO

¡No sé... no sé...! ¡Algo nos hará el mozo!

El ruido del tren se habrá ido acelerando con la marcha cada vez más de prisa de este.

Los personajes quedan nublados por los borbotones de vapor que va dejando tras sí el último vagón del tren.

ENCADENADO CON¹²²

CAMPO Y LADERA (*Día.*)

220.P.G.

Nos encontramos con la cámara en la vertiente de la ladera, ocupando el vértice del ángulo que forman las dos ramas de un Sandow, que ya se encuentra en manos de dos filas de muchachos que esperan las órdenes del profesor para lanzar al aire el planeador, que vemos en lo alto de la ladera, sobre el borde de despegue. Desde lo alto nos llega:

IGNACIO

No se trata de tirarse planeando... ahora vas a montarte en el aire por primera vez... y esto es un milagro...

221.P.M.

Miguel está sentado en un velero, dispuesto a partir. Seguimos oyendo la voz del profesor que se encuentra muy cerca de nosotros, al lado de la cámara. (*Aun cuando no se le ve.*)

IGNACIO

En realidad, lo que ocurre es que ahora la naturaleza te devuelve revivido y acrecentado el esfuerzo que has ido haciendo cuando ayudabas a subir el planeador a tus compañeros.

222.P.M.

IGNACIO

¹²² Tachado del 213 al 219: "Dormitorio de Ignacio en nube de humo en la cama mirando la fotografía de la Nube de Pirineo, enlaza con plano del dormitorio de los alumnos donde conversan sobre las nubes".

Y ahora vas a volar seguro, porque te apoyas en ti mismo. En la honradez de tu esfuerzo, metiendo el hombro y pisando firme... Y no te salgas...

223.P. C.

La ladera vista de perfil, con su línea va transversalmente en el cuadro.

IGNACIO

...de aquella zona pendiente donde más esfuerzo te costó subir. Es el lugar de máxima ascendencia. Donde encontrarás el mejor empuje de aire para sostenerte.

224.P.M.

IGNACIO

No te apartes de allí, porque sobre aquel lugar se encuentra el espíritu de aquellas obras que te aúpan. ¿Dispuesto?

225.P.M.

MIGUEL

... sí, mi profesor.

Y empuñando el timón mueve este y los pedales. Mirando una y otra observa luego los aparatos de abordo.

226.T.C. a P.G. Pan.

Desde la cola encuadramos el velero: los timones de profundidad y dirección cruzan exactamente en el centro del cuadro.

Miguel los mueve a un lado y otro, hasta quedar fijos en la posición de despegue.

IGNACIO

¡Ten-sar! ¡Co-rrer! ¡Sol-tar!

Coincidiendo con la última, el aparato se lanza hacia arriba y adelante, en bucle, majestuoso. Va ganando altura al tiempo que despide círculos, trazando su plano en ochos muy estirados y sobre la línea de la ladera, lugar de magnífica ascendencia orográfica.

227.P.P.P.

Anemómetro de a bordo, que levanta su flecha en señal de ascendencia.

228. P. P.

La cara de Miguel, después de observar el aparato, muestra su gran alegría de verse subido y flotar en el cielo: aparta la vista del tablero de instrumentos para mirar a uno y otro lado. Un lugar atrae su atención.

229.P.C.

Campo de la ladera visto desde el velero: al fondo, observamos la casita de la Calandria y, detrás de ella, al lado opuesto a la escuela, parece adivinarse la presencia de la muchacha tendida al sol sobre la hierba.

Sonidos característicos del viento en el fuselaje de un velero; entre ellos se presume en el fondo la melancolía de la canción que cantaba la Calandria. Su evocación produce angustia.

230.P.P.

Miguel no separa la vista del lugar de la Calandria. Solo atiende al manejo del aparato en contados momentos, para volver sus ojos cada vez más interesado hacia la chica, queriendo abarcar con la vista todos los contornos de su figura. En este instante inicia uno de los giros en ocho y al terminarlo fija de nuevo los ojos en la casita.

231.P.C. a P.G. (*Ángulo variable.*)

Desde el aire nos vamos aproximando poco a poco a la Calandria: se encuentra tumbada sobre la hierba en actitud de abandono.

232.P.C.

El velero observado en el aire desde el suelo, con la misma visión que lo percibe la Calandria. El aparato describe sus ochos, sin apartarse de la vertical de la pendiente, atendiendo exactamente las instrucciones del profesor.

233.P.P.

Miguel no aparta su vista del suelo: a cada momento clave, los ojos sobre la Calandria con más avidez. Inconscientemente, al describir un medio círculo, se aparta de la vertical aproximándose hacia la muchacha.

234.P.G.

Bajo nosotros aparece la Calandria. La sombra negra del avión corre sobre el campo y pase lentamente por encima de la bata blanca de lunares que viste la chica.

235.P.G. a T. C. (*Ángulo variable.*)

La muchacha mueve lentamente los brazos extendidos sobre el suelo y mira hacia el velero que se le acerca. Mientras tanto, nosotros nos vamos aproximando visualmente hacia ella descendiendo con la cámara.

Los mismos ruidos de los anteriores planos¹²³.

236.T.C.

Ignacio, en el borde de la ladera y los demás alumnos que le rodean, miran con angustia las evoluciones desconcertantes de Miguel. Alguno de los chicos, con las banderas en la mano, le hacen determinadas señas con arreglo al código de señas, indicándole que debe tomar tierra.

237.P.P.

Miguel, observando con la vista cercana a la Calandria, no sabe lo que hace y entorna los ojos.

238.T.C. a M.P. (*Ángulo variable.*)

Aproximación veloz a los muchachos, mirándole casi en su vertical, al tiempo que la gran sombra del velero cubre su cuerpo. Al ensombrecerse adquiere un gran relieve, y sus ojos un brillo extraordinario.

239.P.G. – T.C. – P. M.

¹²³ Que suponemos serán de velero, pues no hay anotaciones anteriores.

El velero se precipita a tierra de súbito: al rozar el suelo con un ala, gira todo él en redondo y se le deshace en astillas.
Suenan el estrépito del choque y el crujir de la rotura.

240.T.C.

Ignacio y los demás alumnos del grupo se lanzan corriendo ladera abajo para ir en socorro de Miguel.

241.T.C. a M. P.

Miguel se encuentra ileso entre las astillas: se incorpora, desatándose de las correas, y al tiempo que intenta salir mira al frente y se queda sobrecogido.

242.T.C.

Ante sus ojos aparece la Calandria: es coja. Con su pierna de palo da dos pasos hacia nosotros, pero al contemplar nuestro¹²⁴ estupor se detiene de súbito...

243.P.M.

Miguel continúa en la misma actitud, dolorosamente sorprendido, se ha quedado mudo y desconcertado. De una de sus manos se derrama la flor¹²⁵ que sostenía.

CIERRA EN NEGRO¹²⁶

DESPACHO DEL DIRECTOR (*Noche.*)

ABRE EN NEGRO

251 P.P.

Se extingue lentamente la señal de silencio de la escuela.

Cuadro del rendimiento de la escuela. En él, de una manera muy gráfica, veremos por renglones: *Horas de vuelo, Vuelos efectuados, Títulos alcanzados, Accidentes y Récords*. Todo ello irá pasando en P.M. en descenso de la cámara, quedando fija ante los dos últimos renglones. Por sobreimpresión aparece ahora el número 1 en casa al lado de accidentes, y queda vacío como anteriormente estaba el renglón de récords.

Pan hacia abajo

252 P.P. a P.P.P. (*Roto-traslación.*)

¹²⁴ Característica del cine de Val del Omar, para el que el espectador es sujeto, objeto y personaje de la película. En este caso es el culpable de la huida de la chica, porque muestra rechazo ante su discapacidad.

¹²⁵ Primera referencia a esta en toda la escena. Suponemos que la habrá cogido de la ladera una vez accidentado, como ofrenda a la chica.

¹²⁶ Tachada la escena Cuarto de profesores (*Noche*), que comprende planos desde 244 a 248. En esta escena se nos muestra a los profesores relajados, escuchando a Imperio Argentina, jugando al ajedrez y atendiendo una llamada de radio Andorra. Ignacio aparece con una carta de su novia Isabel y habla de su pueblo: Algaudín, acaba enfadado con el contenido de la carta y se pone a leer el libro *Fray Bartolomé de las Casas, padre de las Indias*. La siguiente escena: Dormitorio de alumnos, que comprende planos 249 y 250, también está tachada. En esta vemos a los alumnos cantando, riendo y haciendo bromas con el enamoramiento de la Calandria y el accidente de Miguel.

Mesa del despacho del director con una lámpara que ilumina la escena, apoyado en esta, unas fotografías de la nube Pirineo. En ángulo opuesto y en penumbra, otra fotografía de un niño pequeño sobre un cochecito de juguete.

El capitán-director ha aparecido de espaldas, sentado ante la mesa y manejando unas gráficas que examina. La cámara desciende hasta P.P. de las gráficas, son los boletines meteorológicos de los cuatro o cinco últimos días. El director estudia las curvas siguiéndolas con el índice. Se queda pensativo unos instantes, y con decisión coge de la derecha una carpeta poniéndola delante de él. La carpeta queda en P.P. En ella hay un papel blanco, y escrito a máquina leemos: “Récords mundiales”. El director lo abre y revela varios recortes de periódicos –algunos extranjeros-. Apunta tres o cuatro y sobre el block de notas que tiene a su derecha escribe con estilográfica:

“Récord mundial de altura
Récord mundial de distancia”

A continuación, después de consultar los tres o cuatro récords apuntados, completa lo escrito poniendo:

“Alemania – 3000 metros
Rusia – 6000 metros”

Aparta la carpeta y bajo ella aparece un mapa tipográfico de la región pirenaica de Monflorite. El director, sobre el celuloide que recubre el mapa, con un lápiz graso, va trazando un itinerario, quebrado a lo largo de la cadena montañosa.

En algunos puntos marca unas cifras (*De altura y de distancia*) que luego encierra en círculos que descubre girando repetidamente sobre ellos con un lápiz. Por último, en uno de ellos, apunta unas cifras superiores a la del recuadro de altura, y más lejos, en otro, una cifra superior a la del récord de distancia. Saca de un cajón cuatro o cinco fichas (*Tantas como profesores*) y las extiende delante de sí con las fotografías de los mismos hacia arriba. Los observa detenidamente unos momentos. Nos aproximamos a ellas. Nos concentramos en una sola, en la que pone profesor Ignacio, sobre la que, escrito a lápiz, fuera de todo encasillado, casi cruzándolo, se lee: “Buen olfato para los términos”.

La cámara se retira. Queda la ficha de Ignacio en la mano derecha del director que aparece en cuadro. Tras unos instantes la suelta a su derecha.

251P.M.

De la sombra en perfil del director que, encorvado sobre la mesa, hace un alto en su trabajo pensando. Levanta la cabeza, se fija en lo que tiene delante.

253P.P.

Nueva visión de los renglones de Accidentes y Récords. El primero con la cifra de 1 y el segundo en blanco.

254P.P. (*Roto-traslación.*) a P.P.P. P.P.

El director extrae un dibujo de su carpeta, es el mismo que Miguel trazara escenas más atrás de la casita y de la ladera. Lo examina y con decisión saca de un cajón de su derecha un montón de fichas; de entre todas extrae una con una

fotografía a la que nos vamos aproximando, viendo en ella a Miguel y los datos de: “sensatez... mucho... ama el trabajo... mucho... disciplina... mucha... valor... extraordinario”.

Recobramos nuestra visión por encima del hombro del director y vemos que este toma con la derecha la ficha de Ignacio; tras contemplarla con la de Miguel, las junta, las coloca sobre la mesa, encima del block sobre el que apuntó las cifras de los récords. A continuación, saca la pluma estilográfica y la cierra.

255 P.P.P. P.P.

De la pluma estilográfica al girar en los dedos del director, sobre ellos, grabado en blanco hay escrito: “Solo es aviador el que en vida busca...”. El resto del escrito queda oculto por la caperuza que le ha puesto.

ENCADENA CON ¹²⁷

DÍA GRANDE

261.P.C.

Picachos del Pirineo que se encrespan a los cielos cubiertos de nubes.

262.P.C.

Toros que miran a las nubes.

263.P.C.

Agua que se despeña.

264.P.P.

Matas que ascienden.

265.P.G.

Gran cielo del Pirineo.

266.M.P.

Gran cielo del Pirineo.

267. M.P.

Manga aeródromo levantada por el viento.

268. P. M.

Duchándose los chicos.

269.P.M.

Desdoblado una camisa recién planchada y poniéndosela.

¹²⁷ Tachada la escena de Dormitorio alumnos (*Noche*) que va desde el plano 257 al 260. En esta se termina de leer la frase de la estilográfica: “...en la muerte” y asistimos a la disputa de los muchachos por la noche por distintos motivos. Aparece en uno de los planos la imagen de la Virgen de Loreto.

270.P.M.

Embetunándose por primera vez las botas.

271.T.C.

Globo sonda al aire y meteorólogo midiendo su ascenso.

272.P.P.

Miguel duchándose ¹²⁸.

273.P.M.

Alumnos colocándose el corraje.

274.T.C.

En el dormitorio carreras y alegrías.

275. T.C.

En el despacho del director, el meteorólogo firme ante su mesa le comunica:

METEORÓLOGO (*Mientras le entrega en una hoja los datos recogidos.*)

Mi capitán creo que ha llegado el gran día.

ENCADENA CON

276. P.M.

Del profesor Ignacio, en el mismo despacho del director, recibe orden de prepararse para salir con el velero.

DIRECTOR

Prepárese, ha llegado el gran día.

Se oye el toque de formación.

280.P.P.¹²⁹

Del pecho de un muchacho, sobre la camisa, la insignia de piloto A.

281. P.P.P.

Del pecho de un muchacho, sobre la camisa, la insignia de piloto B.

282.P.P.P.

Del pecho de un muchacho, sobre la camisa, la insignia de piloto C.

283.P.P.P.

Con destellos metálicos y en relieve la insignia de la organización que figura ostentarla el director de la escuela.

DIRECTOR

Las alas que la patria coloca hoy en vuestros pechos no deben servir de adorno a vuestra vana gloria.

¹²⁸ Anotado a mano: "Alumnos duchándose".

¹²⁹ Tachado del 277 al 279: "Imágenes de alumnos y profesores preparándose".

284.P.G.

Parecido al que vimos en la formación el día en que llegamos a la escuela. En primer término, yugo, mástil y bandera. El director, de espaldas a nosotros, medio tapado por la última.

DIRECTOR

Alumno Miguel Urquiz.

MIGUEL

Gracias.

DIRECTOR

¡Dos pasos al frente!

285.P.M.

De Miguel saliendo de la formación. Avanza dos pasos al frente y se cuadra.

DIRECTOR

Como segundo piloto acompañará al profesor Ignacio en el vuelo que hoy va a realizar la escuela.

ENCADENA CON

286. P.G. (*Angular.*)

Puertas del hangar que se abren y siluetas de muchachos que, avanzando de dentro a afuera, sacan el aparato que va a realizar el vuelo.

Una marcha se inicia y va *in crescendo* hasta plano 294, en que se desvanece por el diálogo.

287.T.C. a P.M. (*Aproximación veloz.*)

Muchachos que desde la cámara se dirigen a la pared y descuelgan el cable de tracción.

288.P.C.

Del campo. El planeador es llevado entre todos los muchachos al lugar designado para el despegue. Todo el mundo corre. Radicalmente van acercándose al aparato. El director y los pilotos, más despacio también, se dirigen a él. En primer término, la avioneta es sacada por otro grupo de alumnos, cruza por delante de nosotros, que vemos cómo la llevan y la sitúan a cierta distancia y delante del velero.

289.P.P.P. a P.M. (*Alejamiento veloz.*)

Dibujos de un paracaídas abierto en el aire. Se encuentra pegado en la puerta de un armario, que ahora es abierto por unos muchachos que cogen de su interior dos paquetes, que suponemos de paracaídas.

290.P.P.

De un cocinero llenando unas termas.

291.P.P. (*Bajo y traslación.*)

De los pies y piernas de unos muchachos que saltan sobre la hierba del campo, llevando en la mano colgando unos gorros y cascos de vuelo.

292.P.P. (*Alto traslación.*)

De dos muchachos que se han puesto las mascarillas de oxígeno y van hacia el velero pegando saltos.

293.P.P.

Bajo de las botellas de oxígeno que otros llevan casi a rastras.

294.T.C. a P.P.

El meteorólogo que viene hacia el grupo donde nos encontramos con el director, Ignacio y Miguel. Estos últimos están colocándose los paracaídas. El meteorólogo y tras sus manos el aparato registrador de vuelos. Al llegar nos los presenta en P.P.

METEORÓLOGO

Mi capitán, aparato registrado.

Al tiempo que recibe el aparato el director de manos del meteorólogo.

DIRECTOR

¡Ignacio! ¡Miguel!

295.P.P.P.

El aparato registrador en el que se lee claramente marcado con una raya gruesa la altura de 8000 metros.

DIRECTOR

Os he señalado con esta raya los 8000 metros, que es la última marca internacional de altura; tenemos que poner todo nuestro empeño en sobrepasarla.

El aparato de registro es medido y trasladado al tiempo.

DIRECTOR

Colócalo en tu cabina.

296.P.M.

De Miguel que, con el aparato registrador, se dirige a su carlinga, adonde otros compañeros curiosean y manipulan. Cuando Miguel se incorpora para dejarlo en el asiento.

COMPAÑERO

¡A ver cómo nos vas a dejar!

COMPAÑERO 2 (*Con un paquete que ha sacado del asiento, lee.*)

Un gramo equivale a un kilo de carne.

COMPAÑERO 3

¡Estos a lo que van es a ponerse las botas!

COMPAÑERO 4

¡A ver si tomáis tierra en una isla sin calandrias!

297.T.C.

De la avioneta en el momento que arranca su motor.

298.P.P. a P.P.P

Del mapa que se encuentra encima del ala. En primer término, las cabezas de todos los del grupo. El capitán con un lápiz en la mano va señalándolo. Se detiene.

CAPITÁN

¡Miguel, escucha tú también!

Aproximación al mapa.

CAPITÁN

Este es vuestro camino. Estos círculos indican los sitios de las ascendencias probables. Creo que la mejor la encontraréis aquí.

Traza una línea sobre la línea montañosa. Señalando un lugar muy próximo al punto de partida.

CAPITÁN

Poned todo vuestro empeño en no apartaros de las montañas.

Haciendo las señales de cómo abrir el paracaídas, Miguel pone la mano en el dispositivo de este.

299.P.P.P.

De Miguel que mira al mapa y, después que ha oído al capitán decir montañas, nos dirige su mirada haciéndonos confidentes de este detalle.

Aumentan las revoluciones del motor de la avioneta.

CAPITÁN

Manteneos sobre ellas sea como sea. Fuera de esta zona os faltaría todo apoyo e iríais a tierra. ¡Listos!

300.P.M.

De la cola de la avioneta en el momento de engancharle el cable. El motor de ella aumenta las revoluciones.

301.P.P.

Cable que es enganchado al morro del velero.

302.P.M.

De Ignacio y Miguel rodeados de alumnos y profesores. Ignacio ya sentado en su carlinga. Miguel en el momento de hacerlo.

COMPAÑERO

¡Acuérdate! ¡Este no es como los otros, para abrirlo tira del corazón!

Haciendo las señales como de abrir el paracaídas, Miguel pone la mano en el dispositivo de este y ya se siente confiado.

Aumentan las revoluciones del motor de la avioneta.

COMPAÑERO 2

¡Tenéis más suerte que los toreros!

PROFESOR (*A Ignacio.*)

Si no traéis un récord no volváis por aquí.

303.P.M.

Del cable que queda tensado y sobre el suelo adonde se encontraba.

Sigue el ruido de motor que ahora disminuye.

304. Atilano acercándose a la carlinga y ventanilla de Miguel al que le asoma la mano, se la estrecha, pequeño estremecimiento del velero que acusa el tirar de la avioneta.

305.P.P.

A través de la carlinga y de su ventana, vemos a Atilano verdaderamente emocionado. Estremece la mano de Miguel, manteniéndola cogida largo rato.

IGNACIO (*Grita.*)

¿Listos?

Atilano se separa.

306.P.M.

Banderas de señales dando salida

307.T.C.

Hélice y motor de avioneta que aumentan las revoluciones.

Ruidos ensordecedores de avioneta.

Comienza a rodar viéndose la tensión del cable enganchado en la cola de este.

308.P.P.P.

De la boca de Miguel en traslación que ya moviéndose grita.

MIGUEL

¡Archipiélagos!

309.T.C.

De los muchachos del grupo que despiden al velero vistos desde este. En medio de estos, vemos a Sevillano que, andando a su lado y haciendo bocina, grita.

SEVILLANO

¡No paréis hasta las Américas!

310.P.G.

Del velero arrastrado por el cable. Termina elevándose.

311.P.G.

Avioneta que acaba despegando seguida del velero que pasa remolcado.

ENCADENADO CON

312.P.G.

De avioneta y velero que pasan enlazados sobre nuestras cabezas a veinte metros de altura. El cable se hará visible con pequeñas banderolas.

313.T.C.

Avioneta en la que se observa una señal de la mano del capitán.

314.P.M.

Del morro del velero en el instante en que suelta el cable. Visto desde abajo.

315.T.C. a P.G.

Desplome de la avioneta hacia el suelo. El capitán les saluda con la mano.

316.P.C.

Del velero que se aleja lentamente hasta hacerse imperceptible.

ENCADENA CON (*Lento.*)

317.P.P.P.

Aparece el aparato registrador de vuelos, viéndose la línea marcada por este desde su salida, apreciándose el continuo descenso que ha ido teniendo desde que dejó de ser remolcado.

MIGUEL

Desde que nos soltó el capitán no hemos hecho más que caer.

318.P.C.

Pan. Aérea de las montañas que sirven de fondo al vuelo del avión.

319.P.M.

De Ignacio que, desde su puesto de mando, mira al suelo, comprobando el derrotero que va siguiendo con el mapa que lleva sobre sus rodillas. Luego observa el anemómetro, al tiempo que vemos los movimientos de timón de profundidad.

320.P.P.P.

Del anemómetro en marcha. La aguja va marcando el descenso del velero. Ahora parece que quiere ascender.

321.P.P.P.

Del anemómetro de Miguel, que es de esfera distinta al anterior. En el momento de empezar a marcar una ascendente sostenida. La cámara asciende hasta encuadrar la nuca de Ignacio sobre la que grita Miguel.

MIGUEL

¡Que subimos, Ignacio, ya subimos!

IGNACIO

¡Sí, sí, ya subimos!

Al iniciarse la conversación se oye el crujido del velero.

322.P.C.

El velero pasa de perfil por nuestra derecha: va subiendo. Avanza en ascensión y ya lejano le vemos virar en redondo, siempre subiendo, y venir de nuevo hacia nosotros para girar otra vez, pero ahora sobre nuestras cabezas y muy alto.

323.P.P.

Muy vertical de Miguel, visto desde el pie de su palanca. Con las dos manos se sujeta a las agarraderas, mientras el aparato, inclinado hacia el lado de los virajes que describe, continúa ascendiendo. Miguel mira al suelo.

MIGUEL (*Gritando.*)

¡Cómo subimos, Ignacio, estamos altísimo!

324.P.G.

Del suelo visto por Miguel. Las montañas van empequeñeciéndose, al mismo tiempo que todo el paisaje gira bajo nosotros en sentido opuesto a los giros que describe el avión.

MIGUEL

¿Ignacio, te explicas tú este milagro? Subir y subir sin motor, sin vida, sin saber por qué, solo porque Dios lo quiere.

325.P.P.

Miguel con ojos de iluminado. Ya no mira al exterior, sino más bien hacia Ignacio, a quien se dirige de nuevo.

MIGUEL

Ignacio, ¿por qué habrá desgracias en la tierra? Si yo pudiera, no bajaríamos más.

Miguel baja la vista y observa el aparato registrador de vuelo.

326.P.P.P. a P.P.

El aparato registrador.

MIGUEL

Ignacio, ¿te has fijado? ¡Estamos a más de 2000 metros y seguimos subiendo!

La cámara se levanta y encuadra la cabeza de Ignacio.

MIGUEL

Ignacio, creo que vamos a subir más alto que nadie. ¡Podremos llegar a las Américas! El capitán se pondrá contentísimo.

327.P.P.

Ignacio, de frente a nosotros, trabaja sobre el mapa; traza una línea vertical sobre el lugar de la ascensión en que se encuentran, al tiempo de escuchar la voz de Miguel que nuevamente le pregunta.

MIGUEL

¿Qué haces, Ignacio?

FUNDIDO A

328.P.P.

De las manos de Ignacio sobre el mapa (*Ahora al derecho*). Traza una línea inclinada que va desde lo alto de la vertical hasta pararse en un punto que marca reiteradamente con el lápiz.

MIGUEL

¿Por qué no me contestas?

FUNDIDO A

329.P.P.P.

De la parte del mapa adonde se detuvo Ignacio con el lápiz. Puesto por él se lee sobre un pueblecito: ALGAUDIN, con letras grandes y visibles.

MIGUEL

¿Es que no te alegras?
IGNACIO
Sí, sí me alegro.

330.P.P.P.

Del altímetro marcando 2900 metros.

MIGUEL

¡Es formidable que se nos dé esta energía y esta ocasión de aprovecharla!
Ignacio, ¡viva Dios que así nos sube!

331.P.P. a P.P.P.

Ignacio, de frente a nosotros, obsesionado, con la mirada perdida escucha sus pensamientos profundos. La voz figurada de su novia le dice:

ISABEL¹³⁰

¡No te lo puedo escribir! Quisiera decírtelo muy bajo... al oído...

332.P.C.

Cielo, velero y buitres que se le acercan girando con él.

333.P.P. a P.P.P.

Ignacio frente a la cámara, en la misma actitud en la que estaba anteriormente, escucha su voz interior.

UNO DEL PUEBLO

¡Es un fenómeno!

OTRO

Ya nunca me lo podía figurar.

OTRO (*Voz más acelerada.*)

En Ignacio hay un aviador genial, al que debemos dirigir las miradas todos los del pueblo.

OTRO (*Aún más rápida la voz.*)

¡Y qué callado se lo tenía!

OTRO (*Voz rapidísima.*)

¡Y lo teníamos por loco!

OTRO

¡Qué barbaridad!

334.P.G.

El velero, junto a él el buitre visto mucho más próximo que en 332.

335.P.P.

Miguel, que vuelve la cabeza para mirar al exterior descubriendo la cabeza del buitre. Con alegría y sorpresa dice a Ignacio:

MIGUEL

¡Ignacio! ¡Ignacio! ¡Mira qué buitre! Es un buitre aquí mismo. Está aquí.

¿Tú crees que es una buena señal?

¹³⁰ Estas palabras de Isabel son las que aparecen en la carta, en la escena eliminada que tiene lugar en la sala de profesores. Cuando Ignacio recibe la carta y la lee se enfada porque, por un lado, Isabel le dice que la gente del pueblo tiene necesidad de saber de sus vuelos y, por otro, que le tiene que decir algo que no le puede escribir.

336.T.C.

Del buitre, próximo al aparato.

337.P.P.

De Ignacio, que se encuentra mirando al exterior hacia el lado del buitre. Oye interiormente un siseo, y con la mirada perdida sobre el altímetro que aparece en sobreimpresión, marcando algo más de 3000 metros y desapareciendo. Nos aproximamos lentamente a Ignacio hasta P.P.P. de sus ojos, al tiempo que se escucha la voz figurada de su novia.

ISABEL

¡Ignacio!

338.P.P.P.

De la mano de Ignacio, empuñando la palanca y hundiéndola hacia delante, alejándola del pecho, a tiempo de meter un pie para hacer girar el aparato en sentido contrario de los círculos ascendentes que describía. La luz del sol nos revela y sitúa en estos momentos.

339.P.P. (*Distorsión óptica horizontal.*)

De Miguel, al tiempo de abalanzarse con angustia a las agarraderas del tablero de control. Ha subido repentinamente por encima de la cámara y parece que va a caer sobre nosotros.

340.P.P.

De Miguel, desde detrás de él, a la altura de sus hombros, en el momento que logra alcanzar las agarraderas, y sujeto a ellas con todas sus fuerzas.

341.P.P. a P.P.P.

Aproximación veloz al anemómetro de Miguel, que marca descenso. El aparato se aproxima casi instantáneamente hasta quedar muy cerca de nuestra visión.

342.P.G.

Plano grande del velero que pica y vira en la vertical, poniéndose completamente de lado. Se ve virar en redondo noventa grados, descendiendo y marchando en dirección perpendicular a la cadena montañosa.

343.P.P.

De Miguel, que aparece agarrado aún fuertemente al tablero. La cara contraída, como dominándose en el desconcierto y mareo que acaba de sentir. Tiene los ojos cerrados. Se recupera rápidamente y mira al anemómetro.

344.P.P.

Anemómetro que marca descenso. Levantamos nuestra vista hasta enfrentarnos con las manos de Ignacio a lo largo del túnel de celuloide.

MIGUEL

¿Qué nos pasa, Ignacio? ¿Es que caemos? El anemómetro marca descenso. ¿Se rompe el aparato?

Ignacio, al tiempo que por primera vez vuelve la cabeza ligeramente hacia Miguel.

IGNACIO

No, es que hemos perdido la térmica.

345.P.P.

Miguel, visto desde el lugar de Ignacio a través del túnel y de las ventanas de la armadura que los separan. Su rostro denota extrañeza: mira el anemómetro, a la palanca, a un lado y otro lado del exterior, y observa todo con detenimiento. Se fija más en la cola del velero.

346.T.C.

Del lugar de la ascensión, visto desde la ventanilla del velero, que se aleja de las montañas.

MIGUEL

¡Ignacio! ¡Ignacio, que nos despistas! ¡Si nos vamos de las montañas no podremos subir más!

347.P.P.

De la nuca de Ignacio y el túnel de la carlinga. Este sin mover la cabeza contesta.

IGNACIO

¡No importa! Ya hemos subido bastante.

MIGUEL

Pero si no hemos llegado a la mitad de la altura que nos marcó el capitán. (*Con tono imperativo le grita.*) ¡Dime dónde vamos!

IGNACIO

No tengo que darte explicaciones.

MIGUEL

Pero entonces... Es que no vamos...

IGNACIO

¡No!

348.P.P.P.

Del aparato registrador de vuelo, que marca la línea de larga caída.

MIGUEL

¡Pero esto no es posible, Ignacio!

349.P.P.

Del perfil de Ignacio.

MIGUEL

Hemos recibido el mandato de no descender, de no caer.

Recordándole las mismas palabras que oyó de boca del profesor en la ladera.

MIGUEL

...Nuestro deber es subir, subir siempre, como la hierba y las llamas...

¿No me haces caso?

350.P.P.

Nuca de Ignacio.

MIGUEL

¿No quieres volver? Pues, aunque tú no quieras, daremos la vuelta.
Hemos de ir hacia arriba.

La cámara desciende al timón de cabina de Miguel.

351.P.M.

De los planos de las térmicas de profundidad y dirección movido rápidamente.

352.T.C.

Del velero en desplome con resbalamiento de ala, cae de morro y oscila.

353.P.M. a P.C.

El velero cayendo, visión desde encima de él, de las carlingas.

IGNACIO (*Sujetando las palancas, grita.*)

¡Miguel, suelta la palanca!

Miguel, en esa misma actitud, al aumentarse el campo.

MIGUEL (*Gritando.*)

¡Nunca mientras no subamos!

IGNACIO (*Gritando.*)

¡Deja libre los mandos!

MIGUEL (*Gritando.*)

¡Ya no soy alumnos! Soy el segundo piloto. Los mandos de esta cabina me pertenecen.

354.P.M. a P.P

De Ignacio, a través de la mica, grita desesperado.

IGNACIO

Miguel, por última vez, ¡suelta los mandos!

355.P.M. a P.P

De Miguel que, a través de la mica, vemos cómo grita.

MIGUEL

¡Mejor! Más vale morir estrellado que vivir sin honor.

356.P.P.P.

De la mano de Ignacio, que mueve una palanca en el suelo de su carlinga, junto a la del mando. Parece como si fuera un cerrojo de embrague.

357.P.P.

De Miguel desde el lugar de sus pedales se apercibe de la maniobra, patalea y mueve los timones y la palanca, ya desembragadas del mando del avión. Al final, los suelta con desaliento, mira hacia el suelo y se lleva las manos al dispositivo del paracaídas. De nuevo mira fijamente a Ignacio.

358.P.P.

Nuca de Ignacio a la que le habla.

MIGUEL

¡No llegarás! Has abandonado las energías que Dios te puso en el camino.

359.P.P.P.

Mano a la palanca de perfil de Ignacio que mantiene el avión. La cámara asciende a ver la cara de este de perfil con los ojos fijos, sintiéndose culpable. Sube su rostro.

MIGUEL

¡No llegarás! ¡No llegarás adonde deseas!

FUNDE LENTO CON

360. Plano conjunto a P.G.

Pan. a contraluz de un pueblo en que las chimeneas echan humo en la dirección en que marcha el aparato.

FUNDIDO CON

361.P.G. a T.C.

De un árbol bajo la misma dirección de luz y viento, con pan. y aproximándonos a flores sobre una pradera. En esta vez el humo es sustituido por polen.

FUNDIDO CON

362.P.M. a P.P. (*Concentración.*)

Novia de Ignacio en el instante en que se coloca unas flores en el pelo. Y al tiempo que levanta los brazos se queda sonriente mirándolo como si este se le acercara por el aire.

363.P.G. a T.C. (*Concentración.*)

Torre campanera que parece observar el aparato en el aire y toca arrebató todas las campanas.

364.P.G.

De la gente del pueblo que en una calle se asoma a ventanas y balcones mirando.

365.T.C.

Del padre de Ignacio, hombre de gran parecido a Sancho, que, saliendo al medio de la calle entre un grupo que mira al aire, enjabonado y a medio afeitarse, se pone como loco a pegar saltos.

AMBROSIO

¡Es mi niño! ¡Mi hijo! ¡Mi Ignacio!

366.P.M.

Maquinistas con una vieja locomotora que, al observar en el aire, dispara la válvula de pito y expresa su alegría con la salida del vapor.

367.P.G.

De un grupo a todo correr que saca de su casa a un hombre gordo que lleva unos tambores y va poniéndose un cuello de celuloide.

La voz de Miguel comenzará monótona y lejana para venir contundente a P.P.
MIGUEL
Estas alas que nos sostienen no son nuestras... Son las alas de todos los de la escuela.

368.P.G.

De otro grupo que corre por la calle. Uno se para, se quita una bota, se sacude la arena, se la pone de nuevo y sigue corriendo.
Sobre esta imagen la voz del director repitiendo.
CAPITÁN
Que nos sirvan de adorno a nuestra vanagloria.

369.P.P.P. a P.P. (*Tras la vertical.*)

Ignacio de perfil, apesadumbrado.
MIGUEL
Con que...
IGNACIO (*Que sin abrir la boca se oirá repitiendo las frases de la lección de la pradera.*)
Nuestro deber es subir, subir siempre, y para subir y para poder volar cada vez más arriba, necesitamos mirar al cielo, dar la espalda a la tierra.

370.P.P.P. (*Traslación vertical en descenso.*)

Ignacio, de frente con la vista por encima de nosotros, escucha su palabra interior al tiempo de descender.
IGNACIO
Quien a la hora del empuje hurta su sacrificio, se empequeñece y cae.
El descenso de la cabeza de Ignacio se ha hecho muy palpable, quedándose su vista fijada por debajo de nuestra visión.

371.T.C.

Del buitre que se aleja del aparato.

372.P.P.P.

Aparato registrador de vuelo, marcando la línea casi final de descenso.

373.P.G.

Del velero visto lateralmente, luego desde detrás y por encima cayendo sobre el pueblo al fondo lentamente.

374.P.P. (*Traslación vertical en descenso.*)

Miguel, con la mano en el paracaídas, está inquieto. Oye la voz de Ignacio que le suplica.
IGNACIO
Miguel, mira mi casa. Mira allí la pequeña ladera adonde intenté volar.
Miguel comprende, pero angustiado por el descenso ininterrumpido del aparato le grita.
MIGUEL
¡Tírate en tu pueblo y déjame seguir!

375.P.P. (*Traslación vertical en descenso y aproximación a P.P.P.*)

De los ojos de Ignacio diciendo que no con la cabeza.

IGNACIO

Si no quiero caer... ¡Si es que no puedo subir!

Nueva aproximación a los ojos muy abiertos, emite una gran sorpresa. Descenso de cámara a la boca que musita en P.P.P.

Sonido interior de un grito de oración, pero concretado en palabras.

IGNACIO

Llévame Dios mío. Trágame nube.

376. P.P.P.

De anemómetro cayendo.

377.P.P. (*De Ignacio.*)

Da el golpe en el cinturón del paracaídas y se suelta.

378.P.P. a P.P.P.

Miguel, que no sabe lo que Ignacio está haciendo, se queda sorprendido.

379.P.P.

De Ignacio, visto por Miguel en el momento de tirar el paracaídas. Después de haberlo hecho mira el anemómetro.

380.P.P.P.

De anemómetro que se estabiliza sin caer.

IGNACIO (*Grita.*)

¡Trágame, trágame nube!

381.P.P.P.

De Miguel, que ha visto en el vuelo y luego en el anemómetro, comprendiendo se desprende de su paracaídas.

382.P.P.P.

Golpe a la cintura y suelta del paracaídas.

383.P.P.

De Ignacio. Mirando hacia atrás, observa.

384.P.G.

Desde el velero vemos cómo se nos aleja el paracaídas que tiramos.

385.P.P.P. (*Traslación vertical subiendo.*)

Del anemómetro marcando pequeña ascensión.

IGNACIO (*Grita.*)

¡Trágame nube!

MIGUEL (*Grita.*)

¡Trágame nube!

386.P.P.P.

Anemómetro de Miguel marcando pequeña ascensión.

387.P.C.

Velero alejándose de nosotros y dirigiéndose casi en horizontal hacia el lugar en el que se ha formado una gran nube de contornos muy parecidos a la Pirineo.
Aproximación rápida al velero al final del plano.

388.P.P.

De Ignacio.

IGNACIO (*Volviéndose a Miguel.*)

Dame la mano, Miguel.

Y extiende la suya.

389.P.P.

De Miguel, con la mano extendida, viendo que no le alcanza.

MIGUEL

Si no es posible...

390.P.P.

De Ignacio, después de hacer un movimiento extraño hacia el suelo de la carlinga.

IGNACIO

Es posible.

Y volviéndose de espaldas.

IGNACIO

¡Sueña que vamos cogidos de la mano!

391. Perfil de Ignacio que, mirando hacia el cielo, le pregunta esperando su sorpresa

IGNACIO

¿La sientes?

392.P.P.P.

De la palanca de mano de Miguel embragada moviéndose, es ahora abrazado por la mano vigorosa de este. Elevamos nuestra visión y vemos su cara levantada, mirando al cielo. Los ojos nublados de alegría, al tiempo de decir profunda y entrañablemente.

MIGUEL

Sí... Te siento.

FUNDIDO A

393.P.C.

Velero alejándose lentamente sin subir. Por encima se dibuja la nube de los sueños de la escuela.

Cierre en negro.

FIN

Anexo 5

Guion de Mensaje diafónico de Granada.

MENSAJE DIAFÓNICO DE GRANADA (Val del Omar, 1951)

EL MENSAJE DE GRANADA

1. Órgano. Valencia trompetas. 2 canales. Palmadas.
2. Variación de la luz en la sala. Al fondo, se ilumina una lámpara votiva¹³¹.
 5. Timbales rítmicos, obsesivos. (*Hasta 9*)
 6. HOMBRE ¹³² (2*)¹³³ (*Dogmático*): ¡Alégrate de tu consciencia!
 7. HOMBRE (*Anterior, más sexual*):
¡Alégrate del rojo de tus pasiones!
 8. HOMBRE (*Anterior, con voz sexual, femenina, silbante como el de la serpiente*):
¡Alégrate del dolor y del placer!
 9. HOMBRE (*Anterior, muy silbante*):
¡Alégrate de poder ser Dios!
 10. HOMBRE (*Anterior, silbante, con ecos, modulando en crescendo*¹³⁴):
Dios poder ser Dios poder Dios

Girando vertiginosamente¹³⁵.

11. Continuación de respiraciones aceleradas, de un hombre y de una mujer, de nuestros primeros padres.

Respiraciones prolongadas, horizontales. Aspiraciones que silban hasta un plano de aproximación máxima, en que el silbido aspirante sexual prolongado degenera en soplo de fuego que nos ciega, y quema, y corta a nuestro alrededor por la cintura, confundándose con un desgarrar del mundo. Todo que nos rodea, y que en este instante se abre en sus entrañas dejando caer a la materia y elevarse el espíritu.

12. Timbales prolongados, rítmicos. Pitido ininterrumpido, enervante.

131 Tachado: “Hombre enérgico: del principio al fin...”. Tachado: “Voces resonantes, como un trueno, envolventes: AUM...”.

¹³² Se han respetado las mayúsculas del manuscrito original.

¹³³ Marca del canal de audio por el que debería ir el sonido

¹³⁴ Al tiempo, respiraciones continuas por distintos canales.

¹³⁵ A partir del primer “ser”, empiezan a fundirse respiraciones que van acelerándose.

13. MUJER (*Grito desgarrador, prolongado, oceánico*):
¡Ay...!
14. SILENCIO
15. TRIBUNO (*Enérgico, hablando a multitudes*):
¡Camaradas!... Todo lo teníais, teníais lo justo y comisteis para ser más de lo que erais...
16. MUCHEDUMBRE (*Gritos prolongados*.)
17. Charanga interpretando cláxones y bocinas de coches.
18. COROS (*Gritos de caída, acercándose como un tifón, hasta envolver a la charanga, arrastrándola a los altavoces que rodean. Entre el torbellino ininterrumpido*.)
19. Aparece una VOZ ÍNTIMA (*Que cae*):
Pe... se en vosotros, en nuestros hijos, en los hijos de nuestros hijos, todo alimento estéril, toda energía malgastada.
20. COROS (*Últimas frases femeninas, caída voces, hasta acorde final masculino*.)
21. GRITO (*Femenino, angustioso*):
¡Ay de mí!... ¿Dónde estoy?
22. SILENCIO.
23. CARACOLAS (*Ininterrumpidas rodeando*.)
24. EL HOMBRE (*Protesta con energía*):
¡Cielos! ¿Por qué me tratáis así?
25. CARACOLAS (*Ininterrumpidas rodeando*.)
26. HOMBRE (3*) (*Triste, interrogativo*):
¿El delito mayor del hombre es haber nacido?¹³⁶

¹³⁶ Clara referencia a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca -como ya vimos en el apartado de análisis de este texto-. Se trata de un verso del monólogo de Segismundo, preso en la torre:

«¡Ay, mísero de mí, ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido,
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido».

27. CARACOLAS (*Ininterrumpidas rodeando.*)
28. EL HOMBRE (*Lentamente.*):
Serpiente, rastro, penumbra... aire, tierra y soledad... ¡Cielo! ¡Cielo
mío!
29. HOMBRE (4*) (*Con ira.*):
¡Cielos!.....
30. HOMBRE (5*) (*Ciego.*):
¡Cielo mío!
31. LA MADRE (*Muy dulce.*):
Cielo mío.
32. EL HOMBRE (*Implorando, angustioso.*):
¡Cielo mío!
33. LA MUJER (*Triste, desesperada.*):
¡Ay de mi bien!
34. EL HOMBRE (*Implorando.*):
Cielo mío.
35. LA MUJER (*Ilusionada.*):
¡Mi bien!
36. EL HOMBRE (*Vehemente.*):
Cielo mío.
37. LA MUJER (*Muy femenina.*):
Mi vida.
38. EL HOMBRE (*Muy vehemente.*):
Cielo mío.
39. LA MUJER (*Muy femenina.*):
Mi cielo.
40. HOMBRE Y MUJER (*Juntos.*)
HOMBRE
Cielo mío.
MUJER
Mi cielo.
(*Muy íntimos.*)
HOMBRE
Te quiero.
MUJER

Mi vi...¹³⁷

41. COROS (*Movimiento fugado, sin salvación.*)
42. PAUSA.
43. HOMBRE Y MUJER (*Muy íntimos.*)
MUJER
Mi vida... y te quiero con toda mi alma.¹³⁸
44. COROS (*Movimiento fugado, sin salvación.*)
45. MUJER (*Angustiada, alejándose.*):
¡Me pesa! ¡Dios mío...
46. ¡Arráncame del suelo!
47. MUJER (*Desgarrada, sufriendo la ruptura.*):
¡Ay de mi amor!
48. HOMBRE (*Como buscando algo que fatalmente se le escapa.*):
¡Quiero subir como la hierba y la llama!
49. MUJER (*Enérgica, comprensión, canto madre.*):
¡Infeliz! ¡Quien no echa raíces no puede dar frutos!
50. HOMBRE (*Con mucha angustia.*):
¿Amor de mis entrañas? ¡Viva muerte!
51. MUJER (*Alejándose ciega.*):
...Por el cielo de las margaritas ando...
(*Disminuye su voz. Tartamudea.*)
52. HOMBRE (*Con desesperación.*):
Yo... hundiéndome en las selvas de humo. ¡Yo...! ¡Con la tierra a la cintura! ¡Hundiéndome!... ¡Hundiéndome en mi sueño! ¡Ilusionado, iluso...! ¡Si tu vientre ya es una lucha de raíces!... ¿Y tus margaritas...?
¡Ni alimento de puercos!
(*Con su máxima desesperación.*):
¿No hay quién me salve, madre?
(*La palabra madre se pierde como un eco imposible.*)
53. SILENCIO
54. HOMBRE (6*) (*Desgarrado, sudoroso, pero con voz enérgica.*):
¡Agáchate, idiota!
55. (*Cruza una ráfaga de ametralladora.*)

¹³⁷ Respiraciones.

¹³⁸ Respiraciones.

56. HOMBRE (6*) (*Arrastrándose entre el barro. Respiración cansada.*):
¡Agárrate deprisa! ¡Que no hay tiempo! ¡Así no, que yo me hundo! ¡Te
dejo solo! ¡Vamos, que nos alcanzan... con horror!... ¿No ves esa
máquina?

57. (*TANQUE que avanza. Ruido rítmico en crescendo.*)¹³⁹

60. (COMIENZA 4) CHICA (1*) (*Convincente, triste, aunque pretende
ocultarlo.*):

¡Que yo no me hundo, hombre! ¡Que no me hundo! ¡Te sueñas
redentor! ¡No te hagas ilusiones! ¡No te necesito!¹⁴⁰ ¡He resuelto mi
vida divinamente! ¡Fíjate!

(*Pasos con zapatillas.*)

...Fíjate... Como verás tengo mis razones... Muy personales.¹⁴¹

CHICA:

¿Yo? Pobre de mí... Alucinada, alucinada por un trapo verde
manzana... (*Irónica pero angustiada.*):

No, no... Muy buen viaje... Y en avión... Pero Dios sabe que no está
pasando...

(*Como un grito desgarrador.*):

¡Debió estrellarse!

(*Rompe a llorar.*)

61. (*Saxofón, llorante caída.*)¹⁴²

64. EXISTENCIALISTA (*Molesto, indignado.*):

¡Esto es baba! ¡Es un asco! ¡El placer de vivir en la angustia!¹⁴³

76. MUJER (2*) (*Triste, lenta.*):

Pero... ¿Qué es lo que desea Vd. de mí, señor técnico? ¿Que coma
con una cuchara, que me limpie la boca con una servilleta?... ¡Pero si
no tengo! ¿No se ha fijado Vd. que no tengo brazos?¹⁴⁴

¹³⁹ Tachado hasta 60

¹⁴⁰ Medio plano $\frac{3}{4}$. (Tachado: “y no hables más de conventos... y deja al pobre Dios tranquilo”).

¹⁴¹ Tachado el diálogo con HOMBRE (7*), en el que él le dice que ella es muy joven para comprender.

¹⁴² Tachado: 5 INTELLECTUAL sobre melodía que no entiende; 6 MÚSICO responde que la música mata: “Me he dedicado a la música para no matar a nadie”; 7 FILÓSOFO PEDANTE: “He dejado matar a los que matan, se pregunta que es el alma”.

¹⁴³ Tachado hasta 76

¹⁴⁴ 10 Tachado: JEFE DE VENTAS, preguntando a la audiencia qué le puede vender a una persona sin brazos, dice que lo que le falta a la mayoría de la gente es la cabeza.

11 Tachado: “Diversos sonido tam-tam líquido... cantos de Barma...”.

12 Tachado: “Caída cucharas”. HOMBRE VIEJO sentencia que la bomba de hidrógeno le haría un gran servicio a la humanidad. Habla con OTRO VIEJO y CHICA (3*) sobre aventuras amorosas.

13 Tachado el diálogo entre HOMBRE y MUJER:

“MUJER: Yo quisiera saber lo que ven mis ojos sin el latido de mi corazón.

HOMBRE: Una avalancha de cuerpos sin tiempo

MUJER (8*): Ojos y oídos del mundo.

Charanga”.

82. MAESTRO (*Humilde.*):
Yo, señor director. ¿A quién tengo que emocionar?
83. DIRECTOR (*Muy explicativo.*):
Tiene Vd. que buscar la musiquilla que arrastre a todo el mundo.
84. MAESTRO:
¡Esto es imposible! Son dos ritmos incompatibles... ¡Hay que pensar en los que se escapan o en los que se quedan?... Aunque yo presiento...
85. DIRECTOR (*Impaciente.*):
¿Qué presiente usted?
86. MAESTRO (*Con esperanza.*):
Que si Vd. me lo permitiera podría ser posible...
87. DIRECTOR (*Con increíble paciencia.*):
¡Hable...! ¡Diga...! ¡Pero pronto!
88. MAESTRO (*Emocionado.*):
Por qué no intentar una melodía que llevo dentro de mí mucho tiempo, que me obsesiona....
89. DIRECTOR (*Con cierta indulgencia.*):
Termine, hombre.
90. MAESTRO (*Con entusiasmo.*):
Es una canción para evitar, es... es....
(*Como una explosión amorosa.*)
Una canción de cuna.
91. DIRECTOR:
Yo lo que necesito es arrastrar a la gente como sea... Esta temporada es para mí única: el modelo Libertad, el súper programa Universidad es la alcoba.... Y los kilovatios que han caído del cielo... Para los que duermen, soplándoles los sesos, a través de la almohada, unas ideas que se fijan totalmente por dárselas masticadas y convertidas en papilla con los jugos particulares de nuestros genios subvencionados... Y para los que sueñan, la pequeña luna convexa transmitiendo las imágenes que observa nuestro gran telescopio electrónico Libertad, manifestando hasta el más pequeño lunar de las titilantes estrellas de nuestra cadena.
92. MAESTRO (*Triste, desilusionado.*):
Ya me doy cuenta, señor director, de la importancia de su _____¹⁴⁵
y de que mi canción de cuna no es apropiada para el dormitorio.

¹⁴⁵ Inteligible en guiones originales

93. DIRECTOR:

Gracias a Dios que ha entrado Vd. en razón...Y no olvide que no existió nunca Dulcinea. Vivimos en un mundo muy singular, y la experiencia me enseña que, que... ¡bueno!... que los sueños, sueños son, maestro.

94. TRANSICIÓN

Mire Vd... Yo también llevo mi canción de cuna dormida, pero dice que en este mundo, mejor que crear afectos es sembrar intereses... No se ría Vd. de mi Universidad en la alcoba... ¡Y el hombre se siente solo! Siempre solo, en la sociedad lo mismo que en la soledad... Y quiere no estarlo, porque está incompleto... (*Riéndose con amargura.*) ¡Quiere poseer el mundo!... ¡Lo quiere todo! Y yo, intenté darle el Universo, pero con entrañas... La Universidad entrañable, amorosa, tibia, íntima, sosegada, reposando con tiempo para la comprensión, en el único lugar y hora posible... Yo quise hacer una Universidad emocional que formara las almas con sus latidos. Hacerle amar todo el mundo... que cambiaría su actitud sensiblera por una sensibilidad ¡Que no fuera víctima del espejismo de la eternidad en los ojos más próximos! (*Muy irónico.*) ¡Me sentí genio, redentor, triunfante! ¡Salté sobre verdaderos abismos de dificultades!... Pero, poco a poco, las horas de vuelo, los años, me fueron dejando fórmulas para no malgastar mis energías... Aprendí la técnica, encontré la manera económica para ir lejos, los pequeños detalles ya no me dejaban tiempo para nada... Y vea Vd. cómo un hombre que quiso darle a la gente el todo, termina por capitular ante la potente empresa que lo encadena para ser un anillo más de su serpiente.

(*Con ironía amarga imitando la cadencia de un locutor radiofónico.*)
Televisión RRXV de la cadena de la Libertad. Goce Vd. de lo lindo, caballero: Hoy a las 11 de la noche, por gentileza de la Razón Social X, recibirá la íntima visita de la deliciosa Amante sin cabeza...¹⁴⁶

95. LOCUTOR (2*) (*Con acusada sobriedad.*):

Señor occidental, escuche nuestra serie política: el anti-pecado del mundo a distancia.

96. LOCUTORA(1):

Señora... ¿Sueña Vd. de verdad? Dé Vd. entrada en su hogar al inefable Jhon Sintro.¹⁴⁷

97. HOMBRE (*Angustiado, solitario entre las voces que lanzan las propagandas.*):

¿En dónde estoy metido?

98. (*Voz íntima, la del 19, que cae.*):

Pe... se en nosotros... Pe... se en nosotros...

99. (*Caída avión. Se estrella contra el sueño.*)

¹⁴⁶ Tachado: "LOCUTOR MELOSO".

¹⁴⁷ Se le menciona en el diálogo anteriormente tachado; es el hombre con el que sueña la chica del bar.

100. DIRECTOR (*Enérgico*):
¡Aquí no hay Dios que valga!
101. HOMBRE (*Apesumbrado*):
¡Han matado a la luz!
102. CHICA (2*) (*Muy pizpireta*):
¿Por qué no nos han servido aún el cóctel atómico?
103. HOMBRE (*Triste, asombrado*).¹⁴⁸
104. ALTAVOZ (2*) (*Convincente*):
¡Arriba la Patria, el Pan y la Justicia!
105. ALTAVOZ (3*):
No. ¡En el mundo hay más horizontes!
106. ALTAVOZ (4*):
No. ¡La criatura es algo más que horizontal!¹⁴⁹
HOMBRE:
Hermano, ¿eres tú o soy yo? Hermano, ¿por qué cambia mi traje de colores? Hermano, mi corazón es tu corazón.¹⁵⁰
114. CORO DE NIÑOS (*Jugando a la rueda, cantando*):
Amar a nuestro prójimo enseña la Doctrina, y al prójimo en la guerra le dan contra una esquina a... a...
115. HOMBRE:
Todo es encrucijada... ¿Quién refleja pensamientos? ¿Quién me presta esta pasión sin raíces?... ¿Por qué veo en el cielo tanta estrella?
116. (*Chirrido, coche frenando*.)
117. CONDUCTOR:
¡Maldito sea tu padre! ¡Suicida! ¿Pero no sabes por dónde vas?
118. HOMBRE:
Perdóneme.

¹⁴⁸ Tachado: “¿Pero, qué es lo que ven mis ojos? ALTAVOZ: “Arriba los pobres del mundo”.

¹⁴⁹ Tachado:

“ALTAVOZ (1*): Proletarios de todos los países míos.

ALTAVOZ (2*): Amaos los unos a los otros.

ALTAVOZ (1*): Uníos como un _____.

ALTAVOZ (2*): Ama a tu prójimo como a ti mismo.

ALTAVOZ (4*): ¡Viva la muerte, compañeros! ¡Nuestros mayores enemigos son los que se llaman camaradas!

ALTAVOZ (1*): Más peligrosos enemigos son los que nos llaman hermanos”.

¹⁵⁰ Tachado hasta 114

119. (*El coche se aleja.*)
120. (*Pasos HOMBRE hasta 123.*)
121. CHICA (4*) (*Amargada, irónica, pero con destellos de esperanza. Pasos de la chica ininterrumpidos.*)
122.
 ¿No has visto las luces, verdad? ¡No se puede ir por el medio! ¡Hay que echarse a un lado! ¡Desconoces nuestra costumbre! ¡Parece que vinieras de la selva! ¡Eres muy poco galante! ¿No te has dignado volver la cabeza!
123. (*Pasos cesan.*) HOMBRE:
 ¿Qué quieres de mí?
 CHICA:
 Mírame a los ojos ¡Son de barro! ¿Te interesan? Bésame. ¿Solo así?
 ¿Eres de piedra? ¡Estás helado!
 HOMBRE:
 ¿Qué quieres de mí?
 CHICA:
 Nunca sé lo que quiero cuando quiero. ¡No sé! Quizás por haberle visto en peligro en el mismo sitio que a mí me atropellaron una noche que iba soñando...
 HOMBRE:
 ¡Bendita seas que sientes en los demás tu dolor! Dios te salve.
124. HOMBRE (9*) (*Enérgico, falso dogmático.*):
 ¡Esto es intolerable!
125. MUJER (5*) (*Exagerada protesta.*):
 ¡Esta es una poesía destructora!
126. HOMBRE (10*) (*Desagradable.*):
 ¡Apártese!
127. HOMBRE (11*) (*Con desprecio.*):
 ¿Sabe usted lo que está diciendo?¹⁵¹
135. DOCTOR (*Muy simpático.*):
 Vamos, no se queje, que no corre Vd. ningún peligro. Como consejero-espiritual puedo ayudarle, Vd. me recuerda algo a Ganivet¹⁵²... Es cierto que estamos naufragando, como decía su paisano... Y es lógico que todo lo que gravita sobre Vd. termine por invadirle... No puede digerir todo lo que quiera... Su caso es de simple empacho poético... Lo que deseo

¹⁵¹ Tachado: "Que cuyos hermanos en los dolores de la muerte y resurrección... Es que la letra mala... No encuentro palabras más... ¡Bienaventurados los que se quedan mudos... de amor!".

¹⁵² Como apunta Irene Davia en *José Val del Omar en alta frecuencia* (2020: 25), el director nació en Granada en la misma casa donde lo hizo el escritor y diplomático Ángel Ganivet.

es encontrar la razón del mundo... Algo así, como los tres pies al gato... Yo, inspector de alcantarillas¹⁵³, puedo conducirle a la entrada de las galerías de servicios... Su casa no requiere precisamente la electricidad, el gas o el teléfono... Vd. lo que necesita es destapar su río Darro¹⁵⁴... y subir por su cauce hasta el principio... ¡Y alégrese, hombre, de haber nacido para abierto!

(Transición, íntimo, convincente.)

...Tú tienes, si eres valiente, la gran solución... En el viaje, solo puedo acompañarte hasta el umbral, siéntate aquí, en el centro¹⁵⁵. Dentro de poco, te vas a encontrar completamente solo ante ti... Mírate en esta luz de aceite que te aísla...

136. *(La luz de la sala disminuye. Punto brillante hipnótico de la lámpara votiva. Junto a dicha luz, aparece un silbido constante, monótono.)*

137. DOCTOR *(Lento, en voz baja, pronunciando con el aliento.):*
... Mírate bien, que pronto sentirás que tu cuerpo es una pesada carcasa. Cada vez me oyes más difícilmente, mi voz se hace confusa... No temas reconocerte... Conocerte, conocerte, conocerte, conocerte.

138. *(Caracolas ininterrumpidas.)*

139. SILENCIO

140. *(El hombre interior, su voz rara, envolvente -inversión reverberación-con energía inesperada.):*
¡Nos conocemos de sobra! ¡Me conozco de sobra! *(Preocupado, en aumento.)* ¡Me conozco de sobra? ¡Me conozco?

141. *(Corta pausa. Aumenta ligeramente el pitido en la lámpara votiva.)*

142. HOMBRE *(Interior con descanso.):*
¿Pero dónde estoy... yo? ¡Este vacío! ¡Soy solo la frontera de los demás! *(Preguntándose con angustia.)* ¡Yo creí que era uno! ¿Será posible que todo lo que he visto sea el sueño de una sombra? ¿De la sombra de mi vacío? *(Angustiosa sorpresa.)*
¡Miles de manos! ¡No puede ser que las manos de todo el mundo sigan moviendo aceleradamente mi uno, mi casa, mi cuerpo... para que no despierte!
(Irónico.) ¡Yo! ¡Pobre mono soñando con no matar! ¡Yo! ¡Enfermo de empachos de las mil leches con que nos alimentan todos los _____!
(Energía desgarradora.) ¡Que no quiero morir mortal!

143. HOMBRE *(Razón, enérgico, irónico, frío, racional, cortante, punzante, agudo.):*

¹⁵³ Referencia a la obra del mismo título de Ernesto Giménez Caballero publicada en 1928 y que fue la primera publicación de relatos surrealistas en España.

¹⁵⁴ Río de Granada

¹⁵⁵ Se enciende la lámpara de aceite.

¡Farsante! ¡Si no tienes suelo!... ¡Farsante! ¡Que te crees tus propias mentiras!

144. MUJER (*Interior.*):

¡Todo es mi sueño!

145. HOMBRE (*Razón, categórico.*):

¡Más desconsuelo! Un ventarrón del norte me sopló una vez el pensamiento de que es el propio hombre el que está hecho con madera de sueños, ojos de vidrio, pelos de esparto, dientes de oro, trajes de seda, hombros de mimbre, tela de araña.

146. HOMBRE (*Interior, angustiado.*):

¿Y dentro?

147. HOMBRE (*Razón, con malicia molesta.*):

La araña razonando.

148. HOMBRE (*Interior.*):

¡Ciega sombra de mi vacío! ¿Fantasma de mi piel deshabitada! ¡Torpe angustia de lo inevitable! ¡Caída sin fin y sin principio! ¡Horror de las entrañas de la vida!

(*En aumento desgarrándose.*)

¡Genio redentor triunfante... pervertido...!

(*Como un alarido.*)

¡Aquí no hay Dios que valga!

149. Se apaga la lámpara votiva. Oscuridad total.

150. HOMBRE (*Interior, fuertes sollozos.*)

151. (*Timbales, ritmos obsesionantes.*)

152. SILENCIO

FIN DEL PRIMER ROLLO

153. MUJER (*Como eterno femenino, cantando -luz biónica- éxtasis.*):

¡Dice mi luz...

154. (*Encendido de luz verde.*)

155. MUJER (*Como eterno femenino, voz blanca, éxtasis.*):

... que solo el desgarrar de un gemido es tierra, base, consuelo y esperanza... La sombra de las lágrimas, la primera sombra real de un cuerpo y un alma.

156. HOMBRE (*Interior, (2*) con eco mínimo.*):
No tengo fuerzas... ni tiempo (*Desconsuelo.*) ni sangre... ni fe... ¡ni
Dios! Mi sueño, se deshizo para siempre....
(*Llora.*)

157. (*Fuente empieza tímidamente.*)

158.LA MADRE (*Muy lejana, muy lentamente.*):
Oye, hijo mío, el silencio que inclina las frentes hacia el suelo.

159. (*Diálogo entre las dos fuentes.*)

160.HOMBRE (*Interior, (2*) angustiado.*):
¡Desierto! ¡Sólo queda el desierto en ondulado diablo!
FUENTE

161.LA MADRE (*Muy lejana, amorosa.*):
No busques luz, mi corazón, sino el agua de los abismos.
FUENTE

162.HOMBRE (*Interior, 2*.*):
Siento en ella algo que me estremece.
FUENTE

163.(*Juerga y guitarra, giro árabe.*)
CANTAORA (*Lejana.*):
Ven ventura, ven y dura.
FUENTE

164.HOMBRE (*Interior, (2*) desgarrado.*):
Sombras que fingís a mis sentidos, y no tenéis voz ni cuerpo... Siento
una gran tristeza vegetal... ¡Mi amor a las alas!... ¿Madre, para mis
manos, no tienen más sentido que imitar a las raíces bajo tierra?
FUENTE

166.LA MADRE:

¡Hijo mío! Vaya forma de corazón y de cráneo, idea de sangre
encerrada en glóbulo duro y agrio la granada, es tu prehistoria...
FUENTE

167. (*Noche, lejos.*)¹⁵⁶

174.VOCES LEJANAS (*Con ecos.*):
Y aun el Hijo de Dios para subir al cielo descendió...

¹⁵⁶ Tachado: "HOMBRE MUJER NOCHE JARDÍN".

175.HOMBRE (*Interior, (2*) enérgico, protestando.*):
¡No! ¡Arráncame del suelo!

176.LA MADRE (*Muy lentamente.*):
Hijo, viva tierra donde germina el ejemplo.

177.(*Las aguas rodean impetuosas al hombre.*)¹⁵⁷

181. (*Invasión del agua, triunfante, por todos los altavoces, sobre el hombre.*)
VOCES ACUOSAS (*Con gritos de júbilo.*)

182. HOMBRE (*Fogoso, son esperanza.*):

Siento en el agua algo que me estremece, como un aire que agita los
ramajes de mi alma.

AGUA

183. MUJER (*Muy suave, cantando, voz blanca.*):

Los ríos de Granada bajan de la nieve al trigo. Los dos ríos de Granada
uno llanto, otro sangre. Por el agua de Granada solo reman los suspiros.
¿Quién dirá que el agua lleva un juego fatuo de gritos? ¡Ay, amor!

AGUA

185. VOZ FEMENINA (*Cantando canción de cuna.*)

186.HOMBRE (*Interior, (2*), esperanzado, emocionado.*):

¡Madre! ¡Madre! Mi tiempo tiene ya horizontes.

AGUA

187.(*Fuentes y agua decantándose.*)¹⁵⁸

188.HOMBRE (*Interior, (2*), con afán.*):

¡Quiero subir con los pasos verticales de mi pecho, en el Monte de la
Alegría!

189.MADRE (*Con esperanza.*):

¿Hijo, no te sientes agua? ¡Mírate en la fuente de la vida, que en el desgarró
de su pecho mana!... ¡Míralo en el espejo de la fuente!

AGUA

157 Tachado: “Dame oídos que entiendan a las aguas. El bautismo de Dios hecho agua, que nos ungen las frentes con su sangre de gracia”.

158 Tachado: “De dos ciegos de amor, nació una criatura con hermosos ojos... hasta las florecillas giran locas pidiendo eternidades”.

190.VOCES ACUOSAS¹⁵⁹ (*La voz disminuye hasta el total silencio.*)

191.MADRE (*Emocionada.*):

¡Ahí está el secreto de la Gran Creación!¹⁶⁰

196.HOMBRE (*Interior, (2*), estallando.*):

¡Madre, quiero... arder, subir y girar hasta confundir vivir y morir!

197. MADRE (*Llorando.*):

Eso es, de amor retornar, y volver a ocupar el seno de Dios... ¿Pero estás seguro de tu entendimiento? Sube por los reflejos al primer humano, y míralo abrazarse a su albedrío, a la inquietud de un bello árbol, a la Fuente de la ciencia que espolea el desnivel de lo bueno y de lo malo... ¡Y salva con tus actos el generoso fruto, que tan generoso Señor nos ha otorgado! ¡Criatura! ¡Siembre y salva!

(*AGUA se transforma en silbido de una onda.*)¹⁶¹

215. HOMBRE (*Enérgico, a su vez desquiciado.*):

¡Hay que desquiciarse en esta glorieta! ¡Hay que desbordarse de las vanas glorias! Dicen que más sabe el Diablo por viejo que por Diabla..., pero yo os digo que solamente acumula experiencia para interpretar el papel de Diabla... Para él, todo se reduce a una caída, sus razones siempre van para abajo... Lo mismo os pasa a vosotros. Os siento llevando carretillas vacías... atadas por las tripas.

(*Comentarios.*)

216. HOMBRE (14*) (*Burlón, aburrido.*):

¡Esto se pone grave!

(*Explosión de risas.*)

217. HOMBRE (*Fogoso, como si no hubiese oído las risas anteriores.*):

Todos estamos cogidos a la tierra por las cadenas de ecos, reflejos de nuestra propia sangre, cordón umbilical que nadie puede cortar durante su vida... Esto es lo grave.

(*Ligeros murmullos.*)

218. HOMBRE (15*):

¿En qué estarían pensando mis padres?

¹⁵⁹ Escrito en el reverso de la hoja:

“El surtidor es ilusión, lógica ambición del que apetece ser.

Subir, subir y subir hasta ceder.

El surtidor es ilusión, lógica ambición del que apetece arder

Subir, subir y subir hasta caer.

Es la realidad del desfallecer”.

¹⁶⁰ Tachado: “Voces acuosas: su mano nos dio la vida al separar el agua de la tierra en este valle de lo diferente. Aquí, abajo, el uranio; allí, arriba, el hidrógeno para que pudiéramos palpitar, latir, vibrar, luchar y ganar o morir”.

¹⁶¹ Tachado: "Risas, conversación con albañil...".

219. HOMBRE:
¿Pero el amor no busca el nacimiento del hijo?
(*Murmullos. Protestas.*)
220. MUJERUCA 6 (*Con desprecio.*):
¿Una boca más? (*Carcajada.*)
(*Aprobaciones.*)
221. HOMBRE (16*) (*Exasperado.*):
¿Mi placer solo engendra al hombre?
222. MUJERUCA 7 (*Desagradable.*):
¿Que le tiro la _____! ¡...No estamos en los tiempos del milagro de los panes y los peces...!
(*Silencio. Expectación.*)
223. HOMBRE (*Convincente.*):
¡Mujer! La fe no es solo creer en lo que no vemos, es mucho más... Es crear lo que no vemos. En todos los tiempos puede partirse un mendrugo de pan y agrandarlo en el agua de nuestras lágrimas...Yo he comido de este pan...
(*Silencio. Expectación.*)
224. MUJERUCA 8 (*Con indignación.*):
Pues yo estoy pasando mucha hambre y no faltan llantos en mi casa.
(*Aprobaciones.*)
225. HOMBRE (*Seguro.*):
¿Quieres a tu marido?
(*Expectación.*)
226. MUJERUCA 8:
¡Vaya pregunta!
(*Aprobaciones.*)
227. HOMBRE (*Enérgico.*):
¿Quieres a tu marido?
(*Silencio. Expectación.*)
228. MUJERUCA 8 (*Con desprecio.*):
¡A Vd. qué le importa!
(*Silencio. Expectación.*)
229. HOMBRE (*Muy enérgico.*):
¡Me importan tus hijos!
(*Sorpresas. Risas.*)
230. HOMBRE (14*) (*Burlonamente trágico.*):
¿Qué, para mandarlos a la guerra?
(*Aprobaciones.*)

231. HOMBRE:
Pena de mí que no me entendéis.
(*Protestas.*)
232. HOMBRE (13*) (*Irónico.*):
A Vd. no hay quién le entienda.
(*Aprobaciones.*)
233. HOMBRE (12*) (*Irónico, exasperado, gritando.*):
¡Esto es fugarse del problema!
(*Silencio. Expectación.*)
234. ALBAÑIL (*Enérgico.*):
¡Venga Vd. amigo a darnos la salvación, que es muy bonito desesperar a uno y luego marcharse!
(*Aprobaciones.*)
235. HOMBRE (16*) (*Risueño, voz simpática, burlona.*):
¡Mirad! Si nos da la solución le invito a una copa.
237. HOMBRE (*Muy enérgico, convincente.*):
¡Tenéis razón, pero nada más que razón! Todos los mortales hacemos lo que hacemos, por nuestra cuenta y razón. Pero hay que mirar muy lejos para unir las razones. No olvidarnos que la razón es un producto de un momento determinado, del instante que en toda “nuestra vida”, determinado. Si no tuviéramos esa gran facultad de desquiciarnos y darnos libremente, que nos permite convertir nuestro cuerpo en espíritu, transmitirlo, y resucitar en el cuerpo de todos nuestros hermanos.
(*Risas. Comentarios.*)
238. HOMBRE (13*) (*Gritando.*):
¡Todo esto está muy bien, pero todo esto es música!
(*Aprobaciones.*)
239. HOMBRE (12*) (*Irónico.*):
¡No nos vengas con poesías!
(*Aprobaciones.*)
240. HOMBRE (18*) (*Enérgico, brutal.*):
¡Desgraciado...! ¿A que no te dejas apedrear sin resguardarte en ningún quicio?
(*Silencio. Expectación.*)
241. HOMBRE (*Seguro, tranquilo, pero con fogosidad.*):
Yo quiero darte un ejemplo de que el hombre aun encadenado por su cuerpo a la sociedad y a la tierra, siempre dispone de la fuerza precisa para trascender... salir de él, y llevando en las manos su corazón, penetrar en sus hermanos, germinar en sus acciones, vivir en su mente, formar parte de su espíritu, ser factor de la determinación de su vida... Yo quiero darte el ejemplo de que el hombre está, mientras vive, en libertad de oponerse a la caída, si emplea la única fuerza vital de gravitación propia que se llama amor, que le hace arder, subir, girar, saltar sobre

los derechos tabiques de la Justicia de los hombres, desbordarse y confundirse con los que le rodean para lograr en nosotros el Reino de la Gracia... ¡Porque creo que así se logra atraer a nosotros la Gracia de Dios! Yo te ofrezco no llevarme las manos a la cara si tú eres valiente y me prometes no salir corriendo después... ¡Anda! ¡Aquí estoy!¹⁶² ¡No dudes!
(*Murmullos. Silencio. Expectación.*)

242. MUJERRUCA 8 (*Con desprecio.*):
¡Pero, tragón, qué te pasa, por qué dudas?
(*Expectación.*)

244.(Efecto de una pedrada. Grito.)

253. MUJERRUCA 8 (*Sorprendida.*):
¡Se ha caído!

254. HOMBRE (19*) (*Con temor.*):
¡Está sin conocimiento!

255. ALBAÑIL:
¡Ha sido un hombre completo!

256. MUJERRUCA 9:
Me parece que este se empeñó en que le debieran más de una copa.

257. (*Silencio.*)

258. LA MADRE¹⁶³ (*Lejana, convincente, como un reflejo.*):
¡Hijo mío! Si no tienen talento... si no tienen talento... ¿cómo vas a obligar a que los que no tengan obligación de dar? ¡Si ven muy poco! ¡Si ven muy poco bueno! Eres muy impaciente... En su fondo, los hombres no cambian de la noche a la mañana... Necesitan reflejos, muchos buenos ecos para variar su conducta... ¡Mi vida! Alégrate de ir por el camino buscando a Dios en todas sus criaturas. Deja atrás a tus deudores y tú traerás el Reino de la Gracia. No olvides que, al penetrarte el agua, no lo hizo solo para que la convirtieras en llanto... El caudal te lo dio, para que el latido de tu corazón fuera valuable¹⁶⁴... Hijo, eres un hombre formado por dos sangres, en guerra de siglos... Eres Oriente y Occidente. Dos continentes a un tiempo en ti. Eres iluminado instante, anticipada consciencia de lo que ha de venir... Hijo mío, no olvides aquello de que NO ES CUERDA LA CRIATURA QUE NO SE VUELVA LOCA. No olvides esta mágica ordenanza para la fiesta del CORPUS EN GRANADA. Que en ese día, no es cuerda la criatura que no se vuelve loca de alegría. No olvides esta sabia ordenanza que los incansables Católicos Reyes dictaron, acercándose a la Mora ciudad, para que la Mora ciudad se acercara a Cristo en la fiesta de Dios en la tierra, en el día más luminosos del año, en el instante en que explota en olor y colores, en emoción toda nuestra savia. Hijo mío, cómo siento llegada la hora de tu definitiva salida al Gran Teatro del

¹⁶² Anotación: "Coge la piedra".

¹⁶³ Anotación: "Ralenti".

¹⁶⁴ Se refiere aquí Val del Omar a que fuese de valor.

Mundo... Haz honor a tus sangres, entrégate como ejemplo del equilibrio que va a venir. Gózate de ser dinámico azulejo, entrégate como ejemplo de Amor. Eres el futuro, el porvenir ilusionado y creyente que ya no ven los hombres de la Europa que muere en los Pirineos.

Escucha mi mandato: extiende la Católica Ordenanza. Todos los días son buenos para destejar a Dios en la tierra. Todos los instantes, todos los pasos que al respirar de en el tiempo, encaminarlos a ÉL. Que solo el amor te impulse. Piensa que el mortal de las entrañas, las nieves de las cumbres, el sol, la tierra toda, son Su Obra amorosamente abierta, para permitirnos la vida de nuestro cuerpo, poder engendrar los actos de arrebatado amor mudo y ciego, con los que el HOMBRE se hace ESPÍRITU... o que... No es cuerda la criatura que al presentirlo no se vuelva loca en este mundo.

262. VOCES (HOMBRES) (Girando, resonando, ecos, alejándose.):

Arder, subir y girar hasta confundir morir y vivir.

(Las luces de la sala se encienden lentamente.)

FIN.

Madrid, febrero 1951.