

LA ESCUCHA DE LO VIRTUAL: CONTEXTOS Y DES/CONTEXTOS DE VAL DEL OMAR

Carmen Pardo Salgado
Universitat de Girona

Fecha de recepción: 05/05/2022
Fecha de aceptación: 14/11/2022

Resumen

El texto aborda la escucha de lo virtual en las propuestas de José de Val del Omar en su contexto sociopolítico y técnico. Este planteamiento se enmarca en lo que hemos denominado des/contextos del ámbito nacional e internacional y en la meca-mística. En estos des/contextos, el circuito perifónico, comprendido como la construcción del oído colectivo en la España franquista, y la Corporación del fonema hispánico, con su apelación a los sonidos concretos, suponen una bifurcación de lo sonoro que se halla en la base de la invención del sistema diafónico. A partir de la meca-mística, se comprende que lo virtual —a partir de Deleuze y Merleau-Ponty—, opera en Val del Omar en dos regímenes: el de los dispositivos de virtualización y el de lo espiritual. El diafono aparece entonces como una máquina de sensibilización sonora para la creación de un oído colectivo que, a diferencia del que forja el circuito perifónico, tiene un carácter onírico o virtual. Finalmente, y a modo de epílogo, la propuesta del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) permite interrogar el legado de Val del Omar en relación con la construcción de este oído colectivo y la escucha de lo virtual.

Palabras clave: Val del Omar, virtual, oído colectivo, sonido, escucha.

LISTENING TO THE VIRTUAL: CONTEXTS AND DIS/CONTEXTS BY VAL DEL OMAR

Abstract

The text deals with listening to the virtual in the proposals by José de Val del Omar in its socio-political and technical context. This approach is framed in what we have called dis/contextos of the national and international scene and in mecha-mysticism. In these dis/contextos, the periphonic circuit understood as the construction of the collective ear in Franco dictatorship, and the Corporación del fonema hispánico with its appeal to concrete sounds, represent a bifurcation of the sonorous that is the basis of the invention of the diaphonic system. Based on mecha-mysticism, it can be understood that the virtual — from Deleuze and Merleau-Ponty perspective — works in Val del Omar in two different regimes: the virtualization devices and the spiritual. Diaphone emerges, then, as a sonic sensitization machine for the creation of a

collective ear, which, unlike the one forged by the periphonic circuit, has a dreamlike or virtual character. Finally, and as an epilogue, the proposal of *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), allows us to question Val del Omar's legacy in relation to the construction of this collective ear and the listening of the virtual.

Keywords: Val del Omar, virtual, collective ear, sound, listening.

Sumario

1. Introducción.....	16
2. Contextos y des/contextos.....	18
3. La escucha de lo virtual.....	21
3.1. Dispositivos de virtualización y espiritualidad.....	21
3.2. El ejemplo de Aguaespejo granadino.....	23
4. A modo de epílogo: <i>De lo virtual en el Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar</i>	24
4.1. Primer momento.....	25
4.2. Segundo momento.....	26
5. Conclusiones.....	28
Referencias.....	28

1. Introducción

En 1928, Antonio Gascón realiza una entrevista a José de Val del Omar que lleva por título: *Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema* (Gascón 1-3). Los inventos a los que se refiere son el objetivo de ángulo variable para conseguir la continuidad de los planos y el cinematógrafo en relieve. El problema, como se lamenta Gascón, es que este muchacho nació en Granada y no en Nueva York. Si fuera norteamericano, la prensa nacional e internacional le dedicaría mucha más atención. Gascón señala con precisión el sempiterno complejo de inferioridad de la nación, que consiste en aceptar como superior lo que llega allende de sus fronteras. Este complejo colectivo, unido a la propia biografía de Val del Omar y al contexto nacional español de la época, han silenciado durante largo tiempo las propuestas de este cinemista.

Sus inventos y sus propuestas estético-místicas quedaron a la espera de que un tiempo más propicio reconociera a este pionero. Se podría argumentar que su autodenominación como cinemista, término con el que se aleja de cineasta para diferenciarse de aquellos que se dedican a un cine comercial, no contribuyó a darle popularidad. Tampoco lo hizo la afirmación —en la misma entrevista— de que «el cinema es el arte supremo de la experiencia» (Gascón 3). ¿Acaso no es el cine comercial un arte de la experiencia?, replicarán algunos, no sin razón. Pero lo que se halla en juego es, justamente, para este cinemista, la generación de una experiencia que se distinga de ese otro tipo de experiencia que se vulgariza con el nombre de entretenimiento y que, además, puede ser alienante en tanto es susceptible de ser utilizada como manipulación. Esta distinción fundamental, que afecta a la noción de experiencia, se halla implícita en el término «cinemista», que se asocia, en el caso de Val del Omar, también con alquimista (Gubern 15). Ciertamente, este cinemista es una suerte de alquimista que integra en su hacer la vertiente poética, la tecnológica y la mística. Esto que en Val del Omar puede parecer un rasgo

atribuible al contexto español, donde la mística se confundiría con un catolicismo que caracteriza la España de la época, no es ajeno sin embargo a las corrientes vanguardistas de los años 20 del s. XX. El *Segundo Manifiesto del surrealismo* (1929) afirma el paralelismo entre las investigaciones de la alquimia y las de los surrealistas. El deseo de liberar la imaginación y producir el «desarreglo» de los sentidos aparece como una tendencia común.¹ En Val del Omar, la imaginación liberada no falta y el desorden de los sentidos se convierte en un reajuste necesario realizado a través de la técnica que es concebida como meca-mística. Con ello, se refiere Val del Omar a la «mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos» y que se revela a través del cine (Val del Omar 236). Esta particular consideración que une la técnica y la mística en una meca-mística es la que permite, en este texto, abordar la cuestión de lo virtual. Lo virtual opera en Val del Omar en dos regímenes: el de los dispositivos de virtualización y el de lo espiritual. En ambos, la atención a lo sonoro y la escucha ocupan el lugar central. Antes, es preciso delimitar aquello que se designa con el término virtual.

El adjetivo virtual deriva del latín *virtus*, que significa fuerza, poder, vigor. Estas cualidades se asocian con la virilidad y la virtud. Sin embargo, no son estas características las que aparecen cuando se utiliza el término virtual en la actualidad. Esto es debido a que, como recuerda Pierre Lévy, en la lectura que la filosofía escolástica hace de Aristóteles, atribuye lo virtual a lo que está en potencia y no en acto (Lévy 13). Esta lectura del hilemorfismo aristotélico, que parte de la diferencia entre acto (forma) y potencia (materia), no opone sin embargo lo real a lo virtual, sino a lo actual, tal y como expone Gilles Deleuze (Deleuze 269). Si en Aristóteles lo que prima es la resolución de una materia en una forma que la estabiliza convirtiéndola en acto, en Deleuze lo importante es el proceso temporal, el devenir por el que lo virtual se opone a lo actual. Para Deleuze, la fórmula que mejor expresa los estados de virtualidad es la de Marcel Proust cuando explica los estados de resonancia. Según el paralelismo que el filósofo establece con Proust, las virtualidades son «reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractas» (Proust en Deleuze 269). Lo actual designa «el estado de cosas materiales y presente. Lo virtual, el acontecimiento incorpóral, pasado, ideal» y su intercambio muestra la dinámica del devenir como diferenciación y creación (Sasso y Villani 22).

Esta noción de lo virtual que, como ha sido dicho, no privilegia las formas, sino las temporalidades, es la que se aplica en este texto a lo virtual. Con ello se mostrará cómo los trabajos de Val del Omar sobre lo sonoro resultan particularmente pertinentes para explicar este funcionamiento de lo virtual y su consideración del cine como arte supremo de la experiencia. En Val del Omar los procesos de virtualización operan en dos niveles que se hallan íntimamente relacionados. El primero se sitúa en las formas y técnicas inventadas por el cinemista, que son entendidas, en este texto, en tanto que dispositivos de virtualización que pueden operar el paso dinámico de lo actual a lo virtual. El segundo consiste en la convocatoria, por parte de Val del Omar, de la presencia virtual de una cultura invisible a través de las imágenes y sonidos que recibe el espectador a partir de esos dispositivos.

¹ En el Manifiesto Breton expone: «Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toute chose une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le 'long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens' et le reste» (Breton, "Second" 819). Me gustaría que se observara con atención que las búsquedas surrealistas presentan con las alquímicas una notable comunidad de objetivos: la piedra filosofal es aquello que debía permitir a la imaginación del hombre tomarse un estruendoso desquite; y aquí estamos de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y de resignación absurda, intentando emancipar definitivamente esa imaginación por el 'largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos', y así sucesivamente (Breton, "Segundo" 140).

2. Contextos y des/contextos

La atención a lo sonoro ocupa toda la obra de este cinemista, pero especialmente hay dos momentos que requieren ser destacados y que se hallan imbricados. El primero, sus primeros trabajos de los años treinta e inicios de los cuarenta. El segundo, el período que va de los años cuarenta a finales de los cincuenta, cuando inventa y teoriza la diafonía. Para situar siquiera brevemente la relevancia de sus propuestas, es preciso tener en cuenta el contexto internacional y nacional en el que se dan. La mejor introducción a ello es sin duda la que realiza Román Gubern en las primeras líneas que abren el texto que le dedica a este inventor:

José Val del Omar, el inclasificable inventor, poeta de la cámara y místico granadino, pertenece cronológicamente a la familia de cineastas de la Generación del 27 y, como muchos miembros ilustres de tal generación —como su amigo Federico García Lorca— fue originario de Andalucía. Al grupo generacional que intentó regenerar nuestra alicaída expresión cinematográfica pertenecieron también Nemesio Sobrevila (nacido en 1889), el operador José María Beltrán (1898), Ernesto Giménez Caballero (1899), Luis Buñuel (1900), Salvador Dalí (1904) y Carlos Velo (1905), cuatro de los cuales fueron empujados al exilio por la Guerra Civil. Heredero del impulso experimental pionero de Segundo de Chomón, que legó una obra copiosa en varios países europeos, Val del Omar se erigió en cambio en un cineasta robinsónico, periférico o *outsider*, con una obra conservada muy escasa, pero de alta tensión, como lo fue la de Jean Vigo, otro poeta lírico del cine, y profundamente experimental, como la de Sergei M. Eisenstein. Val del Omar emprendió la tarea de escribir poesía con imágenes fotoquímicas y electrónicas y su perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de un Edison —aunque sin su apetencia ni productividad mercantil— y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance, pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila —cuya frase «el amor es camino de conocimiento» gustaba citar— y la vena poética y reflexiva que empalmaba con san Juan de la Cruz y con María Zambrano. (Gubern 7)

En 1921, con tan solo dieciséis años, Val del Omar realiza una estancia de varios meses en París. Dado el poco conocimiento que se tiene de esta estancia, resulta difícil establecer cómo influyó en su trabajo posterior. Nicole Brenez explica al respecto que en el mismo año Riccioto Canudo formula su teoría del cine como «séptimo arte», y que en el vocabulario que Val del Omar utiliza para sus intertítulos, se percibe que ha asimilado la vanguardia cinematográfica del momento (Brenez 48-49). Estaría Val del Omar cercano al «visualismo» de Germaine Dulac y a su concepción de una «cinematografía integral» no narrativa; una «música para los ojos» (Erice 64). En relación con el cuestionamiento del dispositivo cinematográfico, Brenez señala además los paralelismos entre Abel Gance (polivisión y pantalla variable, 1926; estereofonía, 1929) y Val del Omar (Brenez 51).

Teniendo en cuenta la experimentación sonora, se añadiría todavía a Dziga Vertov quien antes de dedicarse al cine había fundado su *Laboratorio del oído* (1916-1917) en Petrogrado y hace del sonido la base de su experimentación del lenguaje cinematográfico.² En Val del Omar la experimentación sonora es fundamental y se integra en una concepción del cinema que tiene en cuenta los distintos sentidos para crear una experiencia total. Con ello, se aleja del paradigma

² Para esta cuestión, véase el artículo de M.^a Soliña Barreiro, “La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov” (en Bornay *et al.* 241-256). Es muy interesante la analogía que establece Gala Hernández al poner en paralelo las biografías de Vertov y Val del Omar en “La fe de Vertov y Val del Omar. Los creyentes del cinema” (Hernández 2018).

del cine-ojo y se acerca a las propuestas de René Barjavel en su libro *Cinéma Total* (1944) y de André Bazin en *Le mythe du cinéma total* (1946). Este acercamiento solo se da en su referencia a una experiencia de cine total, pero esta totalidad no adopta la misma forma. La totalidad que pretende gestar Val del Omar se quiere como contrapunto de la simulación inmersiva que provoca una ilusión satisfactoria, porque lo que se pretende es revelar la desnudez del ser humano; su fragilidad (Val del Omar, “Meca-mística” 282).

Si nos centramos en lo sonoro y en el contexto español hay que tener en cuenta algunas fechas fundamentales. Junto a Vicente Escrivá (Jefatura Provincial de Propaganda) funda Radio Mediterráneo en Valencia (1940), ciudad en la que un año antes realiza el primer circuito perifónico de España con Francisco Otero y los hermanos Víctor y Pepe López Ruiz. Con este circuito, que emitía música y propaganda terminada la guerra civil y que estará en activo hasta 1945, Val del Omar contribuye a lo que él mismo denominará posteriormente como «cretinización colectiva» (Val del Omar, “El camino” 102).³ Aunque el cineasta había abandonado la ciudad en 1941, esa experiencia le marca profundamente porque ha supuesto la creación de un oído colectivo que refuerza, ahora en las calles, el poder de esas voces de la radio que, como bien explica Miguel Álvarez, «se filtra en nuestras vidas a través de caminos sinuosos, impredecibles y prácticamente secretos» (Álvarez, *La radio* 9).

En 1942, con el fin de crear lo que denomina «el documental acústico de acciones y sonidos concretos» propone la Corporación del Fonema Hispánico. A partir de aquí, el nexo entre los sonidos concretos y la cultura popular será una constante:

[...] creo en los ruidos de la calle, creo que se pueden abrir los puentes de las melodías, creo que frente a la gloriosa e insuperable construcción musical de ideas y sonidos abstractos de la Quinta sinfonía, el documental acústico de acciones y sonidos concretos solo aguarda el numen capaz de concretar lo cotidiano, para elevarse en armonía, hoy asimilable y popular y, por lo tanto, más eficaz. (Val del Omar, “Dilema” 106)

Se podría interpretar esta referencia a los sonidos concretos como un adelanto de la creación de la música concreta en los estudios de París por Pierre Schaeffer (1948). No obstante, habría que distinguir entre ambas propuestas en cuanto a su intencionalidad. La propuesta de Val del Omar contiene una función pedagógica y de liberación ética y política de la que carece la propuesta francesa.

Se produce con estos dos trabajos —circuito perifónico y corporación del fonema hispánico—, una bifurcación de lo sonoro que se halla en la base de sus propuestas posteriores. Primero, el circuito perifónico apunta al sonido del altavoz. En este caso, un circuito urbano se transita con la voz del poder que desgrana las consignas de lo que debe ser oído y atendido. La voz alzada se distribuye en el espacio colectivo para crear una unidad sónica y de pensamiento guiada por la voluntad del régimen que dicta las proclamas. Estas palabras publicadas en 1939, en Radio Nacional, dan buena cuenta de ello:

En este sentido, toda propaganda —y la radio más— puede considerarse fomentadora y formadora de una determinada psicología colectiva. Está hartado demostrado que la opinión no se engendra de abajo para arriba, sino justamente de arriba para abajo. Cuando los hombres creen pensar por propia cuenta, realmente están pensando a través de los medios de información de que disponen y de las noticias que reciben del mundo. Y como esta apreciación de la realidad circundante no puede proporcionársela el hombre por sus propios medios, por fuerza ha de

³ Para un estudio exhaustivo de este circuito, véase el magnífico texto de José Vicente Gil Noé (393-406).

esperar a que se la administren. El moderno Estado se ha impuesto fácilmente de esta realidad y por eso presta una atención tan honda a los instrumentos de propaganda como formadores de la psicología de los pueblos. (“La radio” 1)⁴

Por otro lado, se encuentra la apelación a lo concreto bajo la forma de un documental acústico. Se trata aquí de devolver al ser humano a lo concreto: ruidos de las calles; sonidos del pueblo cuya armonía no se aviene con los sonidos del altavoz. Es en este contexto en el que surge la invención del sistema diafónico. Se trata de una propuesta que intenta exorcizar lo que sería la inmersión en la voz del altavoz; lo que en el cine puede ser la voz que parece surgir de la pantalla.

En *Plástica espectacular en los salones cinematográficos*, un documento mecanografiado de 1941, se ofrece la primera referencia a la diafonía. Sus trabajos con el sistema díafono patentado en 1944 y rediseñado posteriormente dando lugar a nuevas patentes (1948, 1953 y 1957), se pueden entender como una prolongación de esa necesidad de incorporar los sonidos concretos para forjar una «neopercepción audiovisual», el encaminamiento «hacia una acústica luminosa y táctil» (Val Del Omar, “La Diafonía”). Esta percepción inédita se hace necesaria porque, como explicará años después:

La verdad es que muchos de nosotros vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros, donde conquistar, suggestionar, seducir, alucinar son actividades encomiables, admitidas como excelentes.

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

Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace ver sin mirar, oír sin escuchar y marcar el paso sin percibirnos. (Val del Omar, “Dilema” 159)

Sin embargo, frente al ver, oír, y marchar como sonámbulos, la neopercepción no toma la forma de un estado de vigilia o de una toma de conciencia revolucionaria. Esta neopercepción se gesta en el «ensueño del cinema» y comparte con él su asimilación en un estado onírico (Val del Omar, “Fines” 57-60). En consecuencia, el diafónico será una máquina de sensibilización sonora para la creación de ese ensueño. El mismo año en el que Val del Omar patenta el sistema diafónico (1944), otro pionero del arte sonoro en España, Juan García Castillejo publica *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, donde explica sus experimentaciones con su «aparato electrocompositor con lámparas, transformadores, condensadores, resistencias, una docena de altavoces y varios motores que producen una «música eléctrica y de colores» (García Castillejo 332-333).

En 1946 Val del Omar se incorpora a Radio Nacional de España y construye el Atril del Fonema Hispánico, un magnetófono de 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades con materiales usados comprados en el Rastro madrileño. Dos años después, inventa el equipo estéreo Diamagneto binaural y al año siguiente graba *El amor brujo* de Manuel de Falla. El mismo año hace la única presentación de su *Auto Sacramental Invisible* con 8 canales de reproducción, registros automáticos de luz, olor y llamas. En 1954 realiza el Díafono 54, perdido en la Escuela Oficial de Cine.⁵ Con estos dispositivos se pone en marcha la escucha de lo virtual.

⁴ Para ampliar esta cuestión véase Garitaonandía 1988 y Sevillano Calero 1998.

⁵ Para profundizar en las experimentaciones sonoras en el ámbito cinematográfico español es fundamental el texto de Alberto Alcoz (17-31).

3. La escucha de lo virtual

3.1. Dispositivos de virtualización y espiritualidad

Entendemos la noción de dispositivo como una articulación de elementos heterogéneos de distinta naturaleza (Foucault 299-300). Aplicando esta noción al cinema de Val del Omar, tenemos que un dispositivo supone una articulación de enunciados, imágenes, sonidos, elementos técnicos, disposiciones mentales y morales, doctrinas económicas, el imaginario y aún otros. De entre ellos, es importante señalar en Val del Omar la mística, que no debe ser confundida con la religión y que en su obra cumple la función que la magia realiza en la de Kenneth Anger (Bonet 80). La mística implica una actitud poética y pedagógica que en Val del Omar va íntimamente ligada a la técnica. A este engarce necesario entre lo espiritual y lo técnico lo denomina —como se recordará—, meca-mística: la fusión de lo mecánico y lo místico. Para que esto sea posible, la técnica debe integrar al ser humano: «[...] la técnica debe ser la cristalización propia de cada substancia, la floración y forma de cada esencia en acuerdo con los que han de percibirla» (Val del Omar, “Reaccionando” 62).

Se podría pensar que insertar esta experiencia mística en la técnica es una paradoja, sin embargo, esta paradoja se despeja cuando nos damos cuenta de que la técnica es de hecho el potenciador de esa experiencia mística. A través de la técnica se hace posible la activación de lo onírico y con ello la transcendencia del espectador que deja de estar experimentando el presente continuo que la «pantalla» le propone. Esta actitud que promueve la meca-mística del cinemista convierte al cinema en una revelación de la mecánica invisible en la que estamos inmersos (Val del Omar, “Programa” 236). Esta mecánica invisible está formada por la trama de sonidos e imágenes que nos habitan. A nivel sonoro, la meca-mística de Val del Omar quiere ser revelación de los sonidos de los ancestros para activar una experiencia de abolición de un tiempo presente al que se obedece ciegamente. Con ello, la experiencia que surge de la meca-mística quiere escapar al sistema de comunicación generado por el cine comercial. En consecuencia, los dispositivos de virtualización se orientan hacia el encantamiento, la conversión y la participación del espectador (Val del Omar, “Sentimiento” 42-45).

Si nos ceñimos a lo sonoro, la diafonía es un dispositivo técnico particular que pertenece al dispositivo general denominado cinema. La diafonía se opone a la estereofonía tradicional que, con el uso de una única temporalidad sonora, sumerge al espectador en lo visible y lo audible sin ofrecer un contrapunto acústico. Frente al monólogo temporal de la estereofonía, la diafonía ofrece un diálogo acústico. La diafonía es un dispositivo de reproducción electroacústica que enfrenta como mínimo dos fuentes sonoras que se encuentran en oposición, creando un campo y un contracampo. Eugeni Bonet lo describe así:

En cuanto al sonido diafónico, calificado por Val del Omar como «superrealismo sonoro de superior potencia emotiva», se basa en la utilización de dos canales de sonido (doble pista sobre la película), excepto que, a diferencia de la estereofonía convencional, se bifurcan acústicamente en campo y contracampo —«sonidos en oposición y choque»— por la espacialización del sonido y la disposición de los altavoces: unos detrás de la pantalla y otros detrás del público espectador (o incluso, según algunos testimonios, bajo las mismas butacas). El cruce de ambos focos sonoros suscita diálogos y enfrentamientos entre ambos, deslizamientos de uno a otro, contrapuntos y estímulos cercanos a lo subliminal. (Bonet 76-77)

Una fuente se sitúa en la pantalla y constituye la acción real y objetiva que se ofrece al espectador; es decir la que se ofrece a la mirada del espectador. La otra se sitúa detrás de los

espectadores oyentes y es un sonido subjetivo formado por sonidos tenues como los ambientales, palabras o ruidos que sólo se escuchan en determinados momentos y que estimulan la participación del público. Esta segunda fuente está formada por sonidos concretos que representan, según Val del Omar, las voces del pasado, mientras que los de delante representan el futuro. El espectador se encuentra en una suspensión del tiempo teleológico y del tiempo que priman los medios de comunicación.

El sistema diafónico tiene por objeto hacer de contrapunto al nexo narrativo que se establece entre las imágenes y las voces que parecen surgir de la pantalla. La temporalidad que crea la sucesión de las imágenes, con sus diálogos y otros sonidos añadidos según los casos, choca con los sonidos que surgen de la parte posterior del espectador. Si el pasar de las imágenes y sonidos de la pantalla instituyen un cuadro en el que, para Val del Omar, la mirada y la escucha de los espectadores se halla fijada sin remisión, el contracampo sonoro viene a quebrar ese predominio de la representación que cautiva al ojo y al oído. Frente a la seducción-identificación de la pantalla, los sonidos concretos que surgen sin imagen por detrás no pueden por más que chocar activando cuando menos la sorpresa del espectador.

Val del Omar sitúa al espectador en una situación de escucha acusmática, pues el contracampo no revela la fuente de la que emerge el sonido. El reconocimiento de esos sonidos concretos va a depender de si previamente se han escuchado esos sonidos en una situación no acusmática —acompañada con una representación mental que contiene la causa del sonido—, o de si este sonido aún sin ver la causa que lo producía formaba parte del ambiente vivido. Estos sonidos que emergen del contracampo no funcionan ni como una voz en off exterior a la imagen, ni tampoco como un personaje sonoro provisto de una identidad. Estos sonidos suponen, para Val del Omar, la reactivación de una cultura invisible e inaudible en la que los espectadores están inmersos. El pasado está presente, aunque sea en potencia, en el recuerdo y el reconocimiento que puede alentarse a través de la conmoción del cinema.⁶

La diafonía aparece entonces como un contrapunto acústico y psíquico entre lo que se ofrece a la visión y al oído en el plano frontal y la reacción a estos sonidos y a los sonidos que emergen de la pantalla. La intención del cineasta es desbordar la conciencia sonora del oyente, hacer que su escucha sea activa y que reaccione, pero de forma inconsciente.

El sonido se transmite en dos canales: el delantero ofrece el documento transmitido a los espectadores; el trasero funciona a nivel psicológico. Los sonidos de la retaguardia son sonidos subjetivos, hechos de ecos, reflejos que son respondidos por las voces interiores y se manifiestan a la conciencia de los espectadores. La diafonía forja un régimen de escucha que es, al mismo tiempo, un régimen de pensamiento. Si para Walter Benjamin el cine podía servir de preparación para los cambios que se producen en la vida cotidiana a través de la asimilación en la distracción, para el cinemista se trata de lograr una coacción poética basada en el amor del espectador (Benjamin 309; Val del Omar, “Fines” 275).

Esta atmósfera acústica incita a una percepción subconsciente, del mismo modo que «el sonido infrasónico de un órgano de iglesia» (Val del Omar, “La Diafonía” 118), orientado a producir la conmoción del espectador. Con la referencia a ese «sonido infrasónico» del órgano, el cinemista alude a la experiencia del registro grave de este instrumento y a su resonancia.

⁶ Esta presencia del pasado en el presente es interpretada por Merleau-Ponty como una comunicación virtual. En este sentido explica: «La conciencia objetiva y científica del pasado y de las civilizaciones sería imposible si yo no tuviese con ellos, por el intermediario de mi sociedad, de mi mundo cultural y de sus horizontes, una comunicación como mínimo virtual, si el lugar de la república ateniense o del imperio romano no se encontrara marcado en alguna parte en los confines de mi propia historia, si esos no estuvieran instalados en tales confines como otros tantos individuos por conocer, indeterminados pero preexistentes, si no encontrase en mi vida las estructuras fundamentales de la historia» (Merleau-Ponty 373).

Cuando la nota practicada es muy grave el oído no capta esa nota porque se encuentra por debajo de su capacidad (el Ut-1 vibra a 16 Hz). En su lugar, se percibe una suerte de vibración telúrica que sostiene y potencia los sonidos graves que son percibidos por el oído. Frente a la representación narrativa que urde la trama imagen-sonido de la pantalla, el cinemista trabaja el flujo emocional del espectador. Si los altavoces que formaban parte del circuito perifónico de Valencia eran voces desencarnadas que pretendían encarnar la voz de la comunidad, los sonidos concretos que el espectador escucha por detrás pretenden devolverle su propia voz.

El sonido puede ser un arma, y durante ese tiempo muchos en Europa lo están confirmando. Se recordará que, en 1940, Hitler había creado los «Festivales de Guerra» en Bayreuth, donde los trabajadores en la industria bélica se dirigían en el llamado «Tren de la música del Reich». Y desde el mismo año las fábricas británicas habían sido equipadas por altavoces desde los que se difundía el programa de la BBC «Music while you work», para fomentar la productividad. El sonido se convierte en un arma de guerra a través de las proclamas de Hitler, Mussolini o Franco en la radio. La voz sin cuerpo que sale de la radio cobra una autoridad que confiere a la radio un poder ritual. A este poder se suma la difusión de estas voces y las músicas que las acompañan a través de la megafonía en las calles y en las fábricas. Estos sonidos perfilan una geografía inédita sonora que inunda las plazas, las calles, y también el alma de los oyentes.⁷ Lejos de estas prácticas, los sonidos concretos de Val del Omar quieren suponer un encuentro con lo popular, lo que pertenece a la tierra: otro movimiento telúrico.

La inmersión sonora de Val del Omar está al servicio de una conmoción que se quiere de un signo opuesto a la ejercida por los medios de persuasión cinematográficos y/o gubernamentales. La técnica está al servicio de ambos y el cinemista sabe que esos dispositivos son complejos psicofísicos. La diferencia en su caso es la transformación de la técnica en mecánica. De este modo, la diafonía puede ser afirmada como una «plasticidad acústica de la palpitación vital» (Val del Omar, “Sobre” 112).

3.2. *El ejemplo de Aguaespejo granadino*

El primer ejemplo fílmico de esta plasticidad acústica se da en *Aguaespejo granadino* (1953-1955, 35mm, blanco y negro, 23’), que pertenece al *Tríptico Elemental de España*. El cortometraje se presentó en el festival de Berlín (Haemmerling 1956) y en el Primer Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas (1958), con una acogida entusiasta. Para esta obra que recrea poéticamente la vida de Granada, Val del Omar selecciona más de 500 sonidos para elaborar una música concreta. Estos sonidos pueden ser divididos en distintas categorías: música; sonidos de instrumentos; sonidos corporales; sonidos inorgánicos. De la primera categoría se puede destacar fragmentos de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla; un canto de la mañana hindú, o el cante jondo andaluz. En cuanto a los sonidos instrumentales se encuentran por ejemplo los rasguídos de la guitarra, las castañuelas y el sonar de las campanas. En la categoría de sonidos corporales se hallan las voces con valor narrativo, como la impresionante voz en off de Teófilo Martínez; los quejíos y el sonar de las palmas. Finalmente, en el ámbito de los sonidos inorgánicos podemos mencionar el sonar de piedras que se golpean o del agua de las fuentes. Se añade finalmente el silencio que atraviesa todas estas categorías.

La combinación inédita de imágenes del agua, las nubes, el polvo, la luz y las sombras, logran una expresividad que alcanza el mismo nivel que la de los sonidos que se superponen o se deslizan, y se «golpean», en palabras de Val del Omar. Nos encontramos ante un ejercicio

⁷ Para ampliar esta cuestión, véase: Pardo Salgado, C. *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso, 2016.

de maestría audiovisual. Los desplazamientos tonales; las deformaciones de los sonidos; las armonizaciones inesperadas, constituyen un proceder que se aviene con las concatenaciones sorprendentes de las imágenes. Siguiendo con lo sonoro, se destaca la aplicación de técnicas de bucle, situándose con ello entre los pioneros de este procedimiento (junto a Pierre Schaeffer; Halim El-Dabh, o Hugh Le Caine). De nuevo encontramos a este cinemista como precedente, pues debe recordarse que el efecto de reverberación artificial en el ámbito musical tiene lugar por primera vez en el año 1947 por Bill Putnam fundador del sello Universal con la canción *Peg O' My Heart*.⁸

Estos tratamientos de los sonidos, no hay que olvidarlo, son también tratamientos de las fuerzas espirituales del espectador. Se recuerda al respecto el texto de inicio al cortometraje:

Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: «Señor, dame oídos que entiendan a las aguas». Y ahora soy yo quien os pide que me los prestéis para oírlas. Porque no siendo el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y, a veces, oculto entre la yerba.

Se ha tenido la experiencia de la construcción de esos oídos que permiten entender el agua. Es esta una experiencia del sentir más que del pensar pues todo el proceso se da sumergidos en el mundo onírico que el cinema propicia.

En la medida en que el cine puede ser considerado como el primer paso para la construcción de este mundo virtual, el simulacro implementado por Val del Omar —en la medida en que revela la fragilidad del ser humano—, es el contrapunto de la simulación inmersiva que provoca una ilusión satisfactoria.

En Val del Omar la inmersión no es el objetivo sino el medio que puede activar el proceso de virtualización por el que los sonidos del pasado devienen actuales y posibilitan la actualización en el espectador del reconocimiento de una forma de vida perdida u olvidada. Este es un proceso abierto que requiere la participación y posterior acción del espectador. Por ello, como puede leerse en el título que marca el final de sus cortometrajes, podemos afirmar que es también un proceso «sin fin».

4. A modo de epílogo: De lo virtual en el *Auto Sacramental Invisible*. Una representación sonora a partir de Val del Omar

Si *Aguaspejo granadino* fabricaba unos oídos para escuchar el agua, el *Auto Sacramental Invisible* que Niño de Elche propone (a partir de los guiones que Val del Omar escribe para esta pieza sonora inacabada) fabrica unos oídos para escuchar a Val del Omar y a nuestro propio tiempo.⁹ Estos oídos son necesarios para escuchar la multiplicidad de tiempos que atraviesan nuestro presente, para poder respetarlos y también elaborarlos, para poder sentirlos y si es posible también entonarlos. Esto que sabía Val del Omar se percibe en esta instalación sonora presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2020-2021).

La multiplicidad de tiempos que ofrece Val del Omar en su *Tríptico Elemental de España*, son reactivados desde el presente por Niño de Elche. En ambos, se trata de un ejercicio de compresión en el que la vida se presenta como una combinación inédita de imágenes y

⁸ <https://recordingology.com/2012/12/19/peg-o-my-heart/>

⁹ En esta propuesta Niño de Elche está acompañado por Miguel Álvarez-Fernández (guion, diseño sonoro y producción musical); Lluís Alexandre Casanovas Blanco (contextualización histórica, guion y diseño arquitectónico); Carlos Marquerie y David Benito (iluminación), y Juan Andrés Beato (ingeniería de sonido).

sonidos en los que se percibe la simultaneidad de esos tiempos. Y esos tiempos no se agotan en un darse llamar pasado, presente o futuro, sino que dejan sentir que se hicieron tiempos por estar atravesados por voces, sonidos, imágenes, olores que les fueron dando su pátina. La compresión de esos tiempos en forma de cortometraje audiovisual, o de instalación sonora, abre además el espacio de eterno instante: lo comprimido. Ese instante eterno evoca la dimensión ritual que tenía en sus orígenes el Auto Sacramental y que los hicieron revivir en el siglo XX.

Elaborando ahora un pequeño esbozo que a nivel explicativo mantenga esa simultaneidad de tiempos, se va a recordar primero la recuperación del Auto Sacramental para contextualizar la propuesta de Val del Omar. En un segundo momento, pasaremos a la instalación sonora de Niño de Elche. Aunque esos dos momentos parezcan ocupar líneas de tiempo distintas, ambos se dan en el presente cuando son comprendidos y comprimidos como es el caso del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*.

4.1. Primer momento

La recuperación del auto sacramental se da en Austria antes que en España. Allí Hugo von Hofmannsthal, escribe *Das Kleine Welttheater* («El pequeño teatro del mundo», 1897), *Jedermann* (1911), *Das Salzburger Grosse Welttheater* (El gran teatro del mundo de Salzburgo, 1922) y *Der Turm* (El torreón, 1925). La inspiración de estas obras se encuentra en las de Pedro Calderón de la Barca: El auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1633), *La vida es sueño* (1635) y *La dama duende* (1635). En esta estela, aunque con motivaciones distintas, encontramos la rehabilitación de la obra de Calderón y de los autos sacramentales en España.

Federico García Lorca inicia sus trabajos con *La Barraca* (1932) con la recuperación del auto *La vida es sueño* (1635) de Calderón. Cinco años antes, y con motivo de la festividad del Corpus, se había representado en la Plaza de los Aljibes de La Alhambra *El gran teatro del mundo* del mismo autor, con actores aficionados entre los que se encontraba su hermano Francisco García Lorca y con la discreta participación de Manuel de Falla. Se da la paradoja que esta restitución de un teatro con contenido teológico se produce durante el gobierno de la República y después, ante el laicismo de este mismo gobierno, será el nacionalcatolicismo de la dictadura el que lo secunde.¹⁰ De este modo, la propuesta de Val del Omar de poner en escena un auto invisible puede encontrar su origen tanto en su experiencia durante la República como por el favor del que gozan este tipo de propuestas una vez terminada la guerra civil. Entre 1949 y 1952 trabaja en ello presentando un esbozo de lo que podría haber sido en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (1952). La gran novedad que aporta este cinemista es el carácter de invisibilidad que va a tener su auto. Se trata de una puesta en escena sonora, eso que más adelante dará en llamarse instalación sonora. De los doce altavoces surgen músicas, sonidos de la vida cotidiana y voces que sin duda pretenden hacer de la vida un éxtasis o instante eterno. Como recuerda Miguel Álvarez, en ese momento ningún otro artista trabajaba con dispositivos de difusión sonora tan compleja y a ello se añade que Val del Omar se convierte en pionero de los artistas que, desde el ámbito plástico, prescinden del componente visual de su trabajo para centrarse en el sonido (Álvarez, “No es” s/p). Con ello el cinemista quiebra el espacio de la representación y propugna una comunicación más directa con el espectador a través de lo sonoro. Si el cine, a través de los mecanismos que la visualidad de finales del siglo XIX

¹⁰ Para la recuperación del auto sacramental desde el régimen franquista ver: García Ruiz 101-119. Para su recuperación durante la República, ver Adillo 166-190.

propone, va a suponer una prolongación de la espacialidad, la instalación sonora de Val del Omar dota de volumen y tactilidad a la espacialidad a través de los mecanismos que la reproducción y difusión sonora ponen a disposición. Con ello se produce una afectación del espacio que no pasa, preponderantemente, por la mirada y que choca al espectador que adquiere más si cabe su cualidad de ser a la espera, expectante. Para entender en este contexto el tipo de experiencia que hace de la vida ritual, o que le otorga un valor de eternidad o de sacramentalidad, el planteamiento de Merleau-Ponty resulta esclarecedor.

Si las cualidades irradian a su alrededor cierto modo de existencia, si tienen cierto poder de hechizo (*envoûtement*) y lo que hace un instante llamábamos un valor sacramental, es porque el sujeto sensor no las posee como objetos, sino que simpatiza con ellas, las hace suyas y encuentra en ellas su ley momentánea. Precisemos. El sensor y lo sensible no están uno frente al otro como dos términos exteriores, ni es la sensación una invasión de lo sensible en el sensor. Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. (Merleau-Ponty 229)

En esta experiencia la distinción entre sujeto y objeto ha sido borrada; la relación es de simpatía, es decir, se comparte un mismo pathos. La búsqueda de este mismo pathos es la que Val del Omar realiza con el sonido diafónico. Su propuesta de un auto sacramental invisible tiene por objeto ese estado comunicativo que no se ciñe a la lógica de la relación sujeto-objeto. Es un estado de fusión, intercambio y confusión. Lo que se da a la representación es una alegoría. Este es el trazo definitorio del auto sacramental del Barroco. En el caso del auto sacramental invisible la alegoría remite al universo ciego y callado del sentir popular. Y como en los autos sacramentales del siglo de oro, también el de Val del Omar tiene un carácter pedagógico. Por ello, seguramente el cineasta estaba de acuerdo con el parecer de García Lorca cuando expresaba:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia. (García Lorca en Laffranque 65)

El auto sacramental en tanto puesta en obra de la vida como ritual es el verdadero teatro. Este solamente puede ser captado por aquellos que conocen sea intelectualmente o de forma espontánea, dirá Lorca. Pero esta es sin duda también la experiencia que Val del Omar ha extraído de sus trabajos durante las Misiones Pedagógicas de la República, en las que participó entre 1932 y 1936.

4.2. Segundo momento

Desde aquí, se atiende a la propuesta que Niño de Elche realiza a partir de los guiones que Val del Omar escribió para esta pieza sonora inacabada. Si el auto sacramental de Val del Omar retomaba la tradición del Siglo de Oro y la convertía en instalación sonora en 1952; si el sonido diafónico se forja en el campo y contracampo simultaneando las voces del presente y del pasado; la propuesta en el Reina Sofía retoma esa tensión entre el pasado de la pieza —1952—

y el momento actual. La primera sala o antesala —a cargo de Lluís Alexandre— supone una contextualización histórica y documental en torno a la creación de esta obra inacabada. En ella se revive el contexto social, cultural y político del momento. La segunda sala es la instalación sonora que propone Niño de Elche. La escenografía de Lluís Alexandre se inspira en la presentación parcial del año 1952:

Al entrar en la instalación, —explica Lluís— el visitante descubrirá una estructura alámbrica colonizada por marañas de cables, focos y bombillas empalmados con regletas y enchufes. De esta estructura cuelgan quince altavoces (en los guiones originales se hablaba de 12), cuyos pabellones se precipitan desafiantes sobre el visitante, como hicieran los altavoces militarizados de *La Voz del Frente* o del *Circuito Perifónico*. Ornamentados con bombillas de feria, los altavoces se transforman en lámparas votivas. (*Niño de Elche* s/p)

El carácter teatral se acentúa con la colocación de dos hileras de cuatro butacas y un cortinaje oscuro con estampaciones vegetales y animales —recordando los motivos de los jardines de la Alhambra tan presentes en la obra del cineasta— y la simulación de imágenes de manchas térmicas nucleares para aludir a la obsesión del cineasta por la bomba nuclear.

Este carácter teatral quiere ser dinámico, pues la instalación sonora mueve el cuerpo del espectador que, al mismo tiempo, se orienta en función de los sonidos que los distintos altavoces le van procurando. El cuerpo va habitando ese espacio sonoro que está en movimiento. Ambos se mueven conjuntamente. Esta interrelación deja de lado una consideración del cuerpo y del espacio como objetivos y atiende a sus articulaciones posibles. Esta capacidad de la corporalidad para percibir el mundo no como objeto sino como un intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible dota al cuerpo de su carácter virtual.

Este cuerpo virtual desplaza al cuerpo real hasta el punto de que el sujeto no se siente ya en el mundo en el que efectivamente está, y que, en lugar de sus verdaderas piernas y brazos, siente en él las piernas y los brazos que precisaría tener para andar y para actuar en la habitación reflejada; el sujeto habita el espectáculo. (Merleau-Ponty 265)

Los sonidos que surgen de los altavoces habitan el espacio y el cuerpo, lo hacen vibrar conjuntamente. Esta «representación sonora a partir de Val del Omar» la realiza Niño de Elche a partir de las cuatro versiones realizadas por el cineasta en 1951. En ellas se refiere a un auditorio a oscuras que solamente estará iluminado por lámparas votivas y el sonido tendrá catorce canales de reproducción (Casanovas s/p). En la presentación de Niño de Elche, las lámparas votivas devienen a su vez altavoces. Nos parece esta además una buena metáfora de que la percepción no se aviene con la partición de los sentidos.

Para el asistente-participante en esta instalación sonora, la «representación sonora» implica seguir las modulaciones de una percepción que se da en el entrelazamiento de la escucha y de la invención artística propuesta. Por ello, esta experiencia se afirma como la creación de un mundo posible que trasciende la parametrización de la propia instalación. Esta experiencia puede implicar, como lo quería Val del Omar, el reconocimiento de esas voces que nos habitan a menudo sin ser escuchadas ni reconocidas.

En la propuesta de Niño de Elche las temporalidades y las categorías sonoras tradicionales se multiplican e indisciplinan: el *om* que invita a la meditación o los susurros que incitan el cuerpo; canciones como *My Way* que nos llevan a finales de los sesenta y a Frank Sinatra, «la voz»; las voces de los padres del artista leyendo un texto de García Lorca; la voz de Niño de Elche; los sonidos de las metrallitas que se transforman en los sonidos del teclear

de las máquinas de escribir... De la concentración mental y corporal al deseo sexual; del cante al sonido de la guerra y la burocracia de los despachos... Se puede entonar el antiamericanismo y cantar con Sinatra y junto a todo ello las voces del pueblo recitando a Lorca. Se condensa aquí un espacio sonoro, social, estético y político que interpela nuestra memoria a nivel colectivo y también la corporalidad del que escucha preguntando por las formas de la escucha. Esto supone atender al modo en el que el oyente encarna su relación con lo que se escucha. Escucha y memoria nos llevan a preguntar por las formas de la escucha y por la necesidad de estar situados en y con lo que se escucha.

Esta multiplicación de la temporalidad —que afecta asimismo a la espacialidad—, obliga a reinventar modulaciones físicas y psicológicas que dejan sentir la potencia de los sonidos pasados para entender y articular el presente. Se trata de un movimiento que, como enseñó Val del Omar, es siempre *Sin Fin*.

5. Conclusiones

El estudio de la escucha de lo virtual ha permitido, en primer lugar, mostrar las propuestas de Val del Omar —particularmente el sistema diafónico—, desde el nexo que el cinemista establece entre lo técnico y lo espiritual: la meca-mística. En segundo lugar, se ha expuesto que esta escucha se forja a partir de la bifurcación que supone la creación del oído colectivo del franquismo y la apelación a los sonidos concretos de la cultura popular. Desde aquí, el sistema diafónico es comprendido como el intento de creación de un oído colectivo que, a diferencia del que forja el circuito perifónico, tiene un carácter onírico o virtual. Por ello, en tercer lugar, el sistema diafónico —en tanto dispositivo psico-físico— puede ser afirmado como un dispositivo orientado a la encantación, la conversión y la participación del espectador. Finalmente, en cuarto lugar, la propuesta del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* ha mostrado la fabricación de unos oídos para escuchar nuestro propio tiempo a partir de Val del Omar. Esta fabricación ha supuesto tener en cuenta, primero, las distintas temporalidades que están implicadas en la escucha de lo virtual y, segundo, la concepción del cuerpo virtual que se forja en las articulaciones del cuerpo, del sonido y del espacio.

Referencias

- Adillo, Rufo S. “Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939)”. *Janus*, n.º 7, 2018, pp. 166-190.
- Alcoz, Albert. “Reverberaciones en celuloide: Una aproximación al sonido en el cine experimental español (1955-1979)”. *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 8, 2013, pp. 17-31, <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191641>. Acceso 22 octubre 2021.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el *Auto Sacramental Invisible* de José Val del Omar? Apuntes previos a una instalación sonora”. *Niño de Elche*. *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono. Voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.

- Barreiro, María Soliña. “La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov”. *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, editado por José A. Bornay, *et al.*, Alicante: Letra de Palo, 2015, pp. 241-256.
- Benjamin, Walter. “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”. *Œuvres*, tomo III. París: Folio/Essais Gallimard, 2000, pp. 269-316.
- Bonet, Eugeni. “Aimer: Brûler. Incandescentes cendres de José Val del Omar”. *Trafic*, n.º 34, 2000, pp. 72-85.
- Brenez, Nicole. “Técnica, teofanía, método”. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Centro José Guerrero, 2010, pp. 48-55.
- Breton, André. “Second Manifeste du surréalisme”. *Œuvres complètes*, tomo I. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988 [1929].
- Breton, André. “Segundo Manifiesto del Surrealismo”. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Casanovas, Lluís Alexandre. “El *Auto Sacramental Invisible* y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932-1952)”. *Niño de Elche*. *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968.
- Erice, Víctor. “Les sanglots des machines”. *Trafic*, n.º 34, 2000, pp. 61-71.
- Foucault, Michel. “Le jeu de Michel Foucault”. *Dits et écrits*, tomo III. París: Gallimard, 1994, pp. 298-329.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944.
- García Ruiz, Víctor. “Del gran teatro de España: Calderón, la historia del teatro y la utopía nacionalista en 1940”. *Anuario Calderoniano*, vol. 11, 2018, pp. 101-119.
- Garitaonandía, Carmelo. *La radio en España, 1923-1939 (de altavoz musical a arma de propaganda)*. Bilbao/Madrid: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Siglo XXI, 1988.
- Gascón, Antonio. “Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema”. *La Pantalla*, n.º 40, 1928, http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_7.pdf. Acceso 15 octubre 2021.
- Gubern, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- Gil Noé, José Vicente. “Primer hilo musical después de la guerra: el circuito perifónico de José Val del Omar en Valencia”. *Ars Longa*, n.º 21, 2012, pp. 393-406.
- Haemmerling, Konrad. “Der Tagesspiegel, Berlín, 29 de junio de 1956”, *Valdelomar.com*, http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=&cine2_cod=11&cine3_codi=72&cine4_codi=495. Acceso 5 noviembre 2021.
- Hernández, Gala. “La fe de Vertov y Val del Omar. Los creyentes del cinema”, *Transit. Cine y otros desvíos*, 25 de enero de 2018, <http://cinentransit.com/la-fe-de-vertov-y-val-del-omar>. Acceso 18 noviembre 2021.
- “La radio, como fomentadora de una psicología colectiva”. *Radio Nacional. Revista Semanal de Radiodifusión*, n.º 58, diciembre, 1939, p. 1.
- Lévy, Pierre. *Qu’est-ce que le virtuel?* París: La Découverte, 1995.
- Merleau-Ponty, Marcel. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta Agostini, 1994.
- Niño de Elche*. *Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Pardo Salgado, Carmen. *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso, 2016.

- Sasso, Robert, y Arnaud Villani, dirs. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis*, n.º 3, 2003, pp. 7-368.
- Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Val del Omar, José. “Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. (Espectáculo, Madrid, n.º 131, enero de 1959)”. *Val del Omar sin fin*, editado por Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada: Diputación de Granada, 1992.
- Val del Omar, José. “La Diafonía y las razones de su existencia en televisión. (Reunión UNESCO Cine-TV, Tánger, 22-9-1955)”. *Val del Omar sin fin*, editado por Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada: Diputación de Granada, 1992, pp. 116-118.
- Val del Omar, José. “Corporación del Fonema Hispánico”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 103-107.
- Val del Omar, José. “Dilema y poder”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 158-160.
- Val del Omar, José. “El camino de la deformación”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 101-102.
- Val del Omar, José. “Meca-mística del cine”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 281-282.
- Val del Omar José. “Programa de mano de *Fuego en Castilla*”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 235-238.
- Val del Omar, José, “Reaccionando ante los gigantes de 1956”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 57-66.
- Val del Omar José. “Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 38-45.
- Val del Omar, José. “Sobre la diafonía”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 111-112.

