

Niño de Elche
Auto Sacramental Invisible.
Una representación sonora
a partir de Val del Omar

Exposición del Área de Colecciones

Programa Fisuras

Del 7 de octubre de 2020 al 26 de abril de 2021

Edificio Sabatini, Planta 1, Espacio 1

José Val del Omar (Granada, 1904 – Madrid, 1982) comienza a componer *Auto Sacramental Invisible* en 1949. A modo de instalación sonora, concibe un dispositivo en perfecta articulación con un elaborado guion que distribuye minuciosamente el sonido (voces, músicas, ruidos diversos...) a través de catorce altavoces. Configura una propuesta estética que anticipa las reflexiones que ya en los años sesenta del siglo XX propiciarán la expresión “arte sonoro”.

Esta obra, prácticamente desconocida —solo llegó a presentarse, en junio de 1952, de manera parcial y tentativa—, puede entenderse como una suerte de “eslabón perdido” dentro de la evolución estética valdelomariana. *Auto Sacramental Invisible* ayuda a explicar el salto del joven cineasta y fotógrafo, cercano al realismo documental y vinculado a las Misiones Pedagógicas, al Val del Omar, ya plenamente cinemista, abstracto y poético, que a partir de 1954 mostró, con su *Aguaespejo granadino*, ese *opus magnum* que es el *Tríptico elemental de España*.

Desde la perspectiva actual cobra una especial relevancia el hecho de que esa evolución se canalizase a través de una reflexión estética vinculada, sobre todo, al sonido y su percepción. *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* incorpora, en una compleja síntesis intermedial, componentes teatrales, musicales e instalativos que, en la interpretación propuesta por Niño de Elche, se descentran —explotan— a través de una pluralidad de voces orientadas simultáneamente tanto hacia la España de 1952 que vio nacer su obra, como a este 2020 en que el Museo Reina Sofía acoge, en primicia, su presentación.

Con la convicción de que el Museo debe favorecer la experiencia del aprendizaje y, desde el presente, generar diversas relaciones a lo largo del tiempo y en diversos contextos, el Área de Colecciones emprende, junto con Niño de Elche, el proyecto *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* basado en la obra de uno de los autores fundamentales de la Colección, José Val del Omar. Con ello, el Museo propicia un acto de *relectura*, un ejercicio donde no existe un tiempo que podamos extraer del pasado, una narración compleja en la que se cruzan la ambivalencia y la experimentación entre ambos autores —abundando en los excesos y resistiendo la tentación de fijar sus tiempos y significados— con la que imaginar el futuro.



Retrato de Niño de Elche
Fotografía de Juan Carlos Quindós

La indisciplina de Valdelomar como campo semántico

Niño de Elche

Pensar el lugar que uno ocupa o debe ocupar en un espacio museístico bajo la definición de músico es tarea siempre harto difícil, ya que los referentes musicales que habitualmente se han relacionado con los diferentes espacios enmarcados dentro del arte contemporáneo son escasos y, en el caso de que los hubiere, la mayoría están condicionados por la concepción estética de la militante etiqueta del arte sonoro.

Hoy y aquí, pensar un museo desde una perspectiva musical o sonora no significa reflexionar solamente sobre su arquitectura, su reverberación y el poder de su estructura-espacio para recomponer toda pieza sonora susceptible de ser expuesta u oída entre sus paredes, sino que aquí el verbo pensar toma una dimensión más activa (¿qué es si no la escucha?) para acercarnos a todo lo que supone su conjunto en un sentido histórico, material y filosófico.

Los contextos para un artista siempre suponen marcos posibilitadores en los que trazar campos semánticos desde los cuales se aborde una serie de temáticas que encierren un interés crítico para su contemporaneidad. En el caso que nos ocupa, el cuadro lo delimita, paradójicamente, la trayectoria en muchos casos indeterminada del artista José Val del Omar. Un collage sonoro-visual donde encontramos referencias estéticas que bien podrían relacionarse y reconectarse con las formalizaciones que se han ido planteando en los últimos noventa años desde disciplinas tan dispares —y cada vez, por suerte, más diluidas e ilimitadas— como la videoinstalación, el grafismo musical, la música concreta, el flamenco, la remezcla electrónica o la instalación sonora, entre otras.

En los últimos tiempos he ido desprendiéndome de la idea de leer la historia como un archivo arqueológico, para así tener la

posibilidad de desarraigarme y desplazarme hacia actitudes que me ayuden a desarrollar una práctica artística que se asemeje a esos registros materiales como pruebas de un recordar deforme, incluso susceptible de ser reinventado o reconstruido. En definitiva, la memoria y el olvido como fructífera y productiva ficción.

Como bien señala el pensador Ramón Andrés en uno de sus numerosos y referenciales aforismos, todo lo que hacemos es *in memoriam*, de ahí que la invitación del Museo Reina Sofía para que propusiera una obra que integrara su Colección, y que se pudiera exponer en alguna de sus salas, me hiciera reflexionar acerca de cuáles de los discursos generados y desarrollados por la institución me proporcionaban un mayor espacio creativo para aportar una visión personal que ampliara, complejizara y, por qué no, amplificara la lectura crítica de esos mismos discursos.

Desde el año 2014 vengo entablando diferentes acercamientos a la obra siempre inacabada y, por ende, abierta de Val del Omar. Aproximaciones que en su mayoría se han formalizado en improvisaciones vocales inspiradas en la rítmica visual generada, sobre todo, a partir de sus variados y valiosos ejercicios fílmicos registrados en formato Súper 8. En cambio, y en lo que respecta a mi desbordamiento vocal y sonoro, mi práctica ha consistido en diversos intentos o ensayos de mimetizar las bandas sonoras valdelomarianas con la maquinaria de mis voces, lo que podría ser considerado como una experiencia cibernética. De ahí que mis primeras incursiones experimentales en el flamenco y en la electrónica más contemporánea no se puedan entender sin la influencia de la labor sonora emprendida por el creador granadino en sus diversas propuestas fílmicas de principios de la década de 1950.

Cuando llegó a mi conocimiento, por parte de los herederos del archivo valdelomariano que, en colaboración con el Museo Reina Sofía, habían digitalizado el sonido de la mayoría de sus cintas y bobinas, mi interés recayó en la posibilidad de realizar un trabajo discográfico cuya base conceptual estuviera constituida por todo



Retrato de Niño de Elche
Fotografía de Juan Carlos Quindós

ese almacén de sonidos y, desde ahí, conectar la figura de José Val del Omar y todo su legado sonoro con las prácticas musicales y artísticas de nuestro tiempo. Desde ese convencimiento, y junto con el productor y compositor Miguel Álvarez-Fernández, surgió la idea de abordar tan inabarcable acervo sonoro a partir de la obra inconclusa de Val del Omar *Auto Sacramental Invisible. El mensaje de Granada*. Una serie de libretos anotados y revisitados durante varios años por el artista que, gracias a la creación objetual y arquitectónica de Lluís Alexandre Casanovas, la ingeniería sonora de Juan Andrés Beato y el diseño lumínico de Carlos Marquerie, nos han facilitado la compleja labor de llevar a cabo la concepción sonoro-instalativa —aún tan carente de reivindicación dentro de los códigos museísticos actuales— a la que aspiraba. Esbozos que, con la inclusión del término invisible como marco conceptual, fueron la parte de su propuesta estético-sonora más transgresora, además de las variadas posibilidades a las que nos invitaba su intuición y conocimiento creador para poder captar una serie de inquietudes arquitectónicas y espaciales que el mismo Val del Omar ya sugería en alguna parte de esos irregulares y sugerentes esquemas.

Recordemos, a modo de nota al pie, que hasta su planteamiento los autos sacramentales siempre se habían pensado y creado a partir de una visión más teatral, en términos escénicos, y nunca desde el sonido (o lo sonoro), como fuente matriz de la propuesta.

Mis formas de enfrentarme con todo ello están confeccionadas desde la idea del inevitable diálogo entendido como diferencia. Diálogo en el que podemos observar y comprender la distancia de las prácticas técnico-artísticas de José Val del Omar con las de otros artistas y sucesos de otros espacios y tiempos. Para ello, la lectura que aquí se propone sobre el entorno que propicia lo que representa el auto sacramental valdelomariano como eslabón perdido, como obra determinante y enigmática dentro de la producción del artista granadino, ha sido desarrollada y ampliada en un primer espacio de contextualización donde, bajo el comisariado de

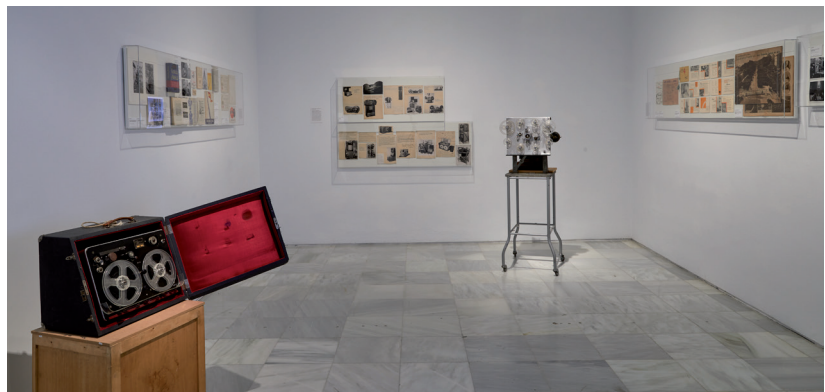
Lluís Alexandre Casanovas, se reflexiona sobre el ambiente social, político y cultural que inquietó y compuso la mirada y la escucha de José Val del Omar durante los primeros años de producción de su propuesta artística y que le acompañaría hasta el fin de sus días. Porque poner en valor el paso de Val del Omar por este mundo es volver a plantearnos sus interrogantes, lo que equivale a seguir interpelándonos a partir de su experiencia y su proyección.

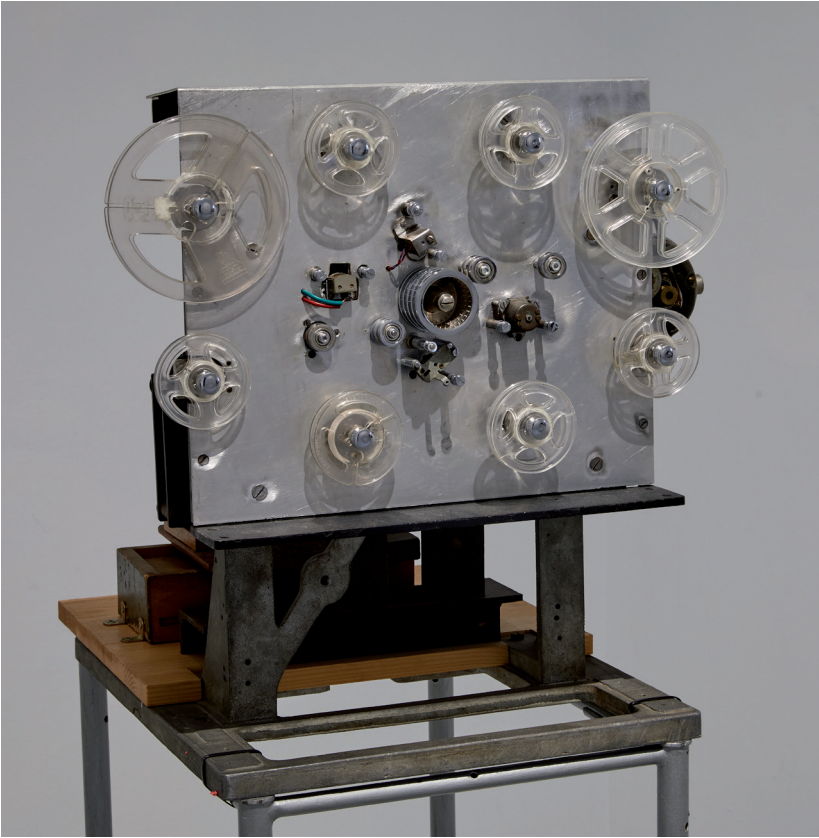
En este caso partir no solo significa trocear de un todo o cortar y separar en pedazos alguna cosa. Partir también significa irse, marchar o alejarse. Una acepción que nos habla de una base desde la que comenzar una andadura, pero también nos invita a romper con ese mismo origen. Por ello, siempre que he abordado un proceso creativo a través de un artista en concreto, he tenido claro que el fantasma del homenaje no debía ser el eje central que apuntalara la forma discursiva del desarrollo y la formalización del trabajo artístico. Figuras como Miguel Hernández, Francis Bacon, Ernesto Cardenal o Manuel Agujetas, entre otros, me han servido como inspiración creativa, como muletas discursivas en las que apoyar diferentes anhelos artísticos, así como —¿y por qué no decirlo?— aprovechar la plataforma mediática que representan para proponer espacios de pensamiento sobre diferentes preocupaciones personales y colectivas, siempre con un interés crítico y, por ende, autocrítico. Por eso, mi aproximación a la figura de José Val del Omar no podía convertirse en una cárcel fetichista que me impidiera ampliar, amplificar y desarrollar nuevas formas artísticas que nacieran de procesos experimentales alimentados por un espíritu creativo valdelomariano, teniendo en cuenta a modo de revelación sus diferentes formas de hacer en los variados campos donde su visión fue relevante a pesar del transcurso de los años. De ahí mi interés por su indisciplinarietà ante un estado de la cultura y del arte en continua crisis.

Una cadena cohesiva que me permite plantear temas de actualidad pero con un trasfondo *sin fin*, y tener la oportunidad de seguir preguntándome alrededor de ella. Campos de debate aún actuales que conectan con la reivindicación del flamenco como expresión

elemental de la música popular, la sempiterna problemática de la identidad nacional española, la instrumentalización positiva de la lengua española como imperio político-cultural con la capacidad suficiente para aunar diferentes sensibilidades identitarias, el necesario retorno de la revalorización cultural de un folclore español como ejemplo popular de la ritualización de la vida, la aún vigente guerra cultural heredada de nuestra complejísima historia del siglo XX, la concepción de una idea mística en la práctica artística que la convierta en un arte de la vida, lo sobrenatural, la animalidad humana con su intrínseca violencia; así como —a pesar de vivir en pleno siglo XXI y en la tan vanagloriada era de la técnica— la posibilidad de obtener una tecnología pedagógica capaz de convertirse en un motor que nos sirva como músculo activo del desarrollo de una sociedad concienciada social y culturalmente. Esta posibilidad nos la ofrece el haber comprendido que el legado artístico-vital que nos dejó José Val del Omar es una serie de obras a la espera de ser constantemente revisitadas o intervenidas por ser imperfectas, agrietadas e incluso confusas (en muchos casos por su impoder, en otras ocasiones por la imposibilidad utópica de sus ideas, otras por los pocos contextos culturales y políticos a favor de obra o, simplemente, por sus obsesiones o exigencias estéticas).

Dificultades para comunicar una visión llena de originales matices, con un nuevo lenguaje desarrollado entre lo gramatical y lo artístico, así como el envite que supone mantener el caos desde una coherencia elemental. Un espíritu valdelomariano que nos sirve para seguir elevando o ahondando en los enigmas de la creación. Si he creído —y aquí el verbo creer cobra otra resonancia y significancia de la habitual— que su huella es digna de ser pisada en este mismo instante es porque su existencia es relevante solo cuando es atravesada por la luz del otro. No una luz que nos hable de la rapidez, ni de la inmediatez del ser, no. Una luz que nos habla de lo que alumbra y refleja, como esa pantalla de cine que es importante —como bien diría Val del Omar— no porque sea mirada u observada por un sujeto, sino porque baña al otro en su grandiosa luz para hacer de ello hombres nuevos cuya alma resida en la piel, en el ojo, en el oído.













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

Miguel Álvarez-Fernández

Uno de los prejuicios más profundamente enraizados en las conciencias europeas desde el siglo XIX es el que considera la música un arte *temporal*. Así se señala una distinción respecto a otras prácticas artísticas, en las que —según este mismo dogma— predominaría la dimensión *espacial*.

Esa asociación unívoca entre música y tiempo (cuyo efecto más perverso ha sido suprimir de nuestra imaginación las evidentes componentes espaciales de todo hecho sonoro) está tan hondamente enquistada en nuestras cabezas que los compositores, musicólogos y teóricos del sonido prácticamente hemos abandonado la esperanza, siquiera, de matizarla.

Pero la idea de que cada música tiene —o, de hecho, *es*— un espacio (igual que un tiempo) fue la predominante, en realidad, durante siglos. Hasta la llegada de ese terrible y ya demasiado largo siglo XIX —en cuya sensibilidad siguen dormitando tantos de nuestros conciudadanos—, y hasta que la pujante burguesía, embriagada de colonialismo, consiguió homogeneizar los espacios de escucha, estos no habían sido aún normativizados, sometidos a unas reglas del “sonar bien” que para muchos aún siguen vigentes. Esos espacios mantenían su carácter individual, específico, heteróclito... y propiciaban unas músicas que compartían esos mismos atributos (mucho antes de que nadie deletreara la expresión *site specific*)¹.

Por decirlo con otras palabras, uno no escuchaba música donde *debía*, sino donde *podía* (en el caso de las clases populares) o donde *quería* (en el caso de la aristocracia o el clero, estamentos que

no tan casualmente perdieron algunos de sus privilegios —en los países civilizados, se entiende— durante las vísperas del mencionado siglo). Es verdad que las revoluciones burguesas, al inventar una institución como el concierto, extendieron (“democratizaron”, con enormes comillas) a nuevas capas de la población el acceso a ciertas experiencias estéticas. Pero el coste, si se analiza en retrospectiva, fue muy alto.

La implantación de la noción del concierto como manera “ideal” de relacionarse con la música resultó, qué duda cabe, tremendamente exitosa (es verdad que todo lo que incorporase la enseña del idealismo tenía muchos visos de triunfar en aquel siglo XIX). Hasta tal punto que pervive, prácticamente incólume, hasta nuestros días.

Pervive no solamente en esos auditorios en los que apenas se cuelan obras, todavía hoy, que no provengan del mencionado siglo XIX y las décadas colindantes (tampoco es casual la esclerosis de ese preciso y machacón repertorio). El rito social del concierto burgués, con todos los dogmas a él asociados (la necesidad de silencio, un inicio y un final claramente definidos —así como una duración predecible, y de hecho bastante estandarizada—, la frontalidad de la escucha, la performatividad sacerdotal del intérprete, su tendencia al virtuosismo, el ordenado alineamiento de los oyentes —tan similar al de los trabajadores en las fábricas, al de los soldados en los ejércitos, al de los niños en las escuelas... y a otras varias aportaciones de ese mismo siglo fastidioso—), se proyectó rápidamente, ya en el siglo XX, hacia las dos prácticas culturales más relevantes de toda la última centuria: el cine y el rock.

En cuanto a lo primero, resulta oportuno recordar —siquiera de pasada— que José Val del Omar debe figurar entre los primeros artistas —y entre los muy pocos cineastas— que cuestionaron la irreflexiva aplicación del paradigma histórico del concierto burgués a la experiencia fílmica (con su “desbordamiento apanorámico”, con su “diafonía”...). Pero, en general, continuamos acudiendo a

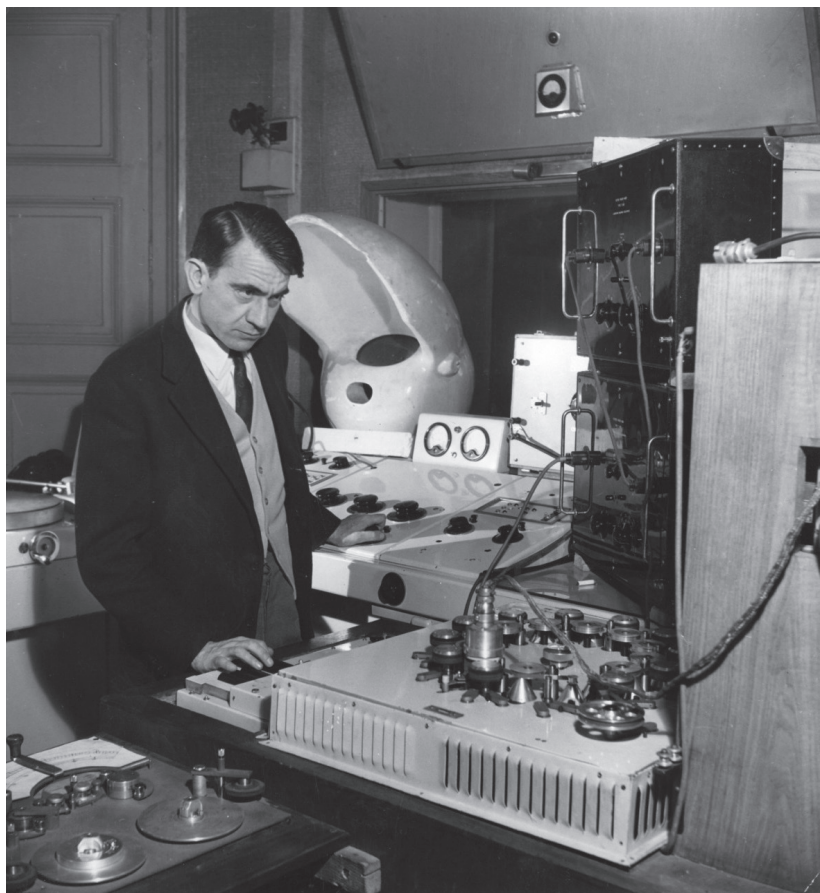
las salas de cine con la misma actitud silente, estática y contemplativa que aprendimos a desarrollar escuchando a Beethoven y sus contemporáneos.

En cuanto a lo segundo, si entendemos aquí el rock (o pop-rock, como prefieren matizar algunos teóricos) en un sentido amplio, es decir, como resultado de la electrificación de las músicas populares (desde el blues hasta el reguetón, desde el punk hasta la canción ligera), tendremos que admitir que cualquier potencial carácter subversivo de estas músicas quedó, en muy poco tiempo, subyugado por ese modelo estético que había nacido junto a las bases mismas del capitalismo: el concierto burgués².

Por todo ello tiene tanto valor un atrevimiento como el de José Val del Omar con su *Auto Sacramental Invisible. El mensaje de Granada*. Un proyecto fallido: ese debe ser el punto de partida de cualquier análisis de esta obra. Pues su primera (y única) presentación pública, fragmentaria y tentativa, en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1952, hubo de adaptarse —precisamente— a un espacio concebido para el concierto, no solamente desde una perspectiva arquitectónica, sino —como se ha intentado explicar— también estética y, en esa medida, ideológica.

Aunque la obra nunca llegó, pues, a existir plenamente, nos queda el guion de la misma (desarrollado desde 1949 en cuatro versiones sucesivas) que, junto con algunas grabaciones fonográficas —muy breves y puntuales— ha constituido el punto de partida para lo que ahora, unos setenta años después, presenta Niño de Elche en el Museo Reina Sofía.

Las diferentes versiones del guion mecanografiado por Val del Omar contienen, en la parte derecha de cada página, precisas indicaciones técnicas acerca de cómo cada sonido debía proyectarse a través de uno de los catorce altavoces que —conforme a su idea de la obra— debían configurar algo semejante a una esfera.



Pierre Schaeffer con el fonógrafo en su estudio, 1951

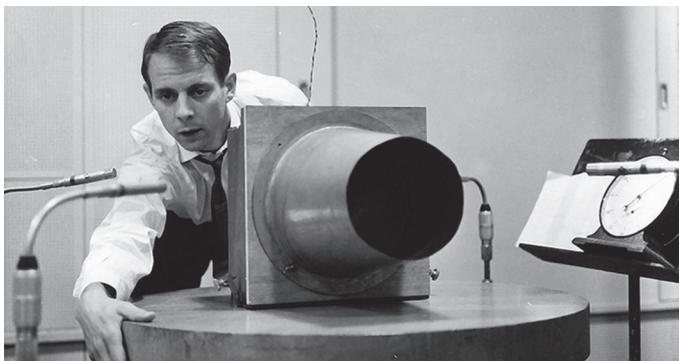
Fotografía de Serge Lido

© Institut national de l'audiovisuel

Es importante subrayar que, en aquel momento histórico, ningún otro artista en el mundo —del que hayan quedado noticias— estaba operando con dispositivos de difusión del sonido tan técnicamente complejos como estos. Más relevante aún es el hecho de que tampoco las categorías estéticas que Val del Omar articula en su *Auto Sacramental Invisible* encontrarían correlato alguno hasta décadas más tarde, como veremos.

Desde luego, Val del Omar no maneja la expresión “instalación sonora” en referencia a su *Auto Sacramental Invisible*. Esto no puede sorprendernos si recordamos que los primeros usos del término “instalación”, como forma de creación artística, suelen asociarse a los textos escritos por Dan Flavin hacia 1967. Si rastreamos el vocablo “instalación sonora”, convencionalmente se atribuye su más temprana utilización al percusionista devenido compositor y artista sonoro Max Neuhaus en 1971.

Más allá de estas cuestiones terminológicas —en absoluto baladíes, pues reflejan cambios en categorías y modos de pensamiento—, la historia del pensamiento musical nos recuerda que la primera presentación pública de *musique concrète* (es decir, de los más tempranos desarrollos teóricos y artísticos de Pierre Schaeffer) fue emitida por la radio pública francesa el 5 de octubre de 1948, bajo la denominación de *concert de bruits* (“concierto de ruidos”). Ciertamente, antes de esa fecha pueden detectarse otros usos artísticos del sonido grabado, como por ejemplo la pieza *Wochenende* [Fin de semana], realizada por el cineasta Walter Ruttmann ya en 1930. Pero aquí se debe resaltar que el pensamiento estético apuntado por Val del Omar en su guion para el *Auto Sacramental Invisible* incorpora muchas de las premisas que solo desde finales de los años cuarenta definió Schaeffer, especialmente en lo que atañe a la fenomenología del objeto sonoro: las transformaciones del material acústico que permiten *reducir la escucha*, esto es, abstraerla de las formas de significación convencionales, están presentes en numerosos momentos del guion valdelomariano, como también —ya en su plenitud sonora— nos deslumbran en su película *Aguaespejo granadino*, elaborada entre 1953 y 1955.



Karlheinz Stockhausen trabajando en *Kontakte*, ca. 1959
Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik Kürten, Alemania

Dicho todo lo anterior, para continuar situando en una correcta perspectiva las aportaciones del *Auto Sacramental Invisible* también debe destacarse que la mencionada tradición de la música concreta ha mantenido, de hecho hasta nuestros días, el registro estéreo como base de todo posible trabajo de espacialización del sonido. Si bien ya en 1951 el ingeniero Jacques Poullin elaboró un primitivo sistema cuadrafónico para la difusión en concierto de las obras desarrolladas en el Studio d'Essai de Radio France, y aunque los herederos estéticos de Schaeffer se hayan dedicado desde entonces a crear enormes orquestas de altavoces (como el Acousmonium, desde 1974), todos estos dispositivos se han utilizado siempre para multiplicar las vías de difusión de dos únicos canales de sonido, por lo demás sin cuestionar ni un ápice la más tradicional situación de concierto (la apelación a la idea de orquesta —aunque sea de altavoces— no ayuda a disimular este conservadurismo estético).

En este sentido, los planteamientos compositivos multicanal implícitos en el guion del *Auto Sacramental Invisible* pueden asemejarse más a ciertos aspectos de la tradición alemana de los primeros años de la *elektronische Musik*. Compositores como Karlheinz Stockhausen sí concibieron sus obras para un número preciso de altavoces, cada uno de los cuales debería emitir un contenido

específico, registrado *ad hoc* en un determinado canal de la cinta magnética. Así lo hizo desde 1956, con el magistral *Gesang der Jünglinge* [Canto de los adolescentes], inicialmente compuesto para cinco altavoces, pero que ya desde su estreno —en el auditorio de la emisora WDR de Colonia, en cuyo laboratorio se produjo la pieza— hubo de verse reducido a un sistema cuadrafónico. Además de los años de diferencia respecto a la composición valdelomariana, debe notarse el salto entre esos cuatro altavoces y los catorce —o más, según las versiones del guion— imaginados por Val del Omar para su obra (cuya duración, por lo demás, debía alcanzar los sesenta minutos, frente a los 13'14" de la pieza de Stockhausen).

Si queremos encontrar un dispositivo multicanal más ambicioso, debemos avanzar a 1958, y trasladarnos al particular contexto de la Exposición Universal de Bruselas. Entre las construcciones efímeras allí presentadas, el Pabellón Philips resultó de un encargo de la empresa holandesa a Le Corbusier, quien respondió así: “No crearé un pabellón para ustedes, sino un poema electrónico (*Poème électronique*) y el recipiente que lo contenga; luz, imagen en color, ritmo y sonido se unirán en una síntesis orgánica”. En la práctica, quien desarrolló el proyecto fue su asistente Iannis Xenakis, que entonces trabajaba más como arquitecto que como compositor. Le Corbusier exigió que fuera Edgar Varèse quien realizase la composición musical que se difundiría a través de un sistema de 350 o 425 altavoces —dependiendo de las fuentes que se consulten—, los cuales difundían alrededor del público sonidos registrados en tres pistas de cinta magnética. La audiencia visitaba este espacio —en cuyas paredes internas también se proyectaban imágenes, tanto estáticas como en movimiento— en turnos, y durante su entrada y salida se reproducía *Concret PH*, una breve obra de Xenakis también concebida expresamente para el pabellón.

Estos últimos apuntes sobre el pautado acceso del público al edificio, incluyendo la escucha de un interludio durante ese proceso, confirman que la dimensión temporal de este proyecto continuaba subordinada a las premisas estéticas del concierto, al menos en lo



Le Corbusier y Iannis Xenakis. Pabellón Philips en la Expo 58 de Bruselas, 1958
© Philips

que implica un inicio y un final prefijados, así como un desarrollo cronológico lineal entre ambos momentos. La experiencia espacial del *Poème électronique*, sin embargo, no era tan lineal, pues los miembros de la audiencia podían desplazarse durante su visita, y dirigir tanto su mirada como su escucha a diferentes lugares —co-sechando diferentes experiencias, hasta cierto punto irrepetibles y distintas para cada uno de ellos—.

Del guion del *Auto Sacramental Invisible* pueden deducirse una situación y unas expectativas estéticas similares a las que se acababan de describir respecto del *Poème électronique* de Le Corbusier/Xenakis/Varèse, si bien —desde una perspectiva técnica— el dispositivo valdelomariano era bastante menos ambicioso (como también lo fueron los apoyos institucionales y económicos que su autor recibió), y —desde una perspectiva estética— lo teatral desempeñaba un rol muy destacado (acaso más que lo musical) en la obra del granadino.

Este es un aspecto que, tras las reflexiones anteriores, merece ser explicitado aquí: con la sola excepción del multimedial *Poème électronique*, todas las otras obras que hasta ahora se han presentado aquí como potenciales contrapuntos (tardíos, por lo demás) del *Auto Sacramental Invisible*, se inscriben en la tradición de lo que el gran Carl Dahlhaus denominó “la idea de música absoluta”. Es decir, se trata de composiciones cuyo valor estético deriva de su autosuficiencia como creaciones *puramente* musicales, sin la interferencia de elementos visuales, literarios, ni siquiera performativos³.

La valoración estética, desde una perspectiva actual, de una propuesta como la destilada por Val del Omar en el guion de su *Auto Sacramental Invisible* debe respaldarse, más bien, en la *impureza* de sus planteamientos. Esta puede apreciarse tanto en la combinación, dentro de la obra, de elementos teatrales, escultóricos y luminotécnicos como —ya expresamente en el plano sonoro— de la yuxtaposición de elementos “musicales” (en un sentido tradicional de la expresión), ruidos (con muy diferentes grados de

semanticidad) y palabras (que en ocasiones también se alejan de la significación por medio de repeticiones o de transformaciones acústicas —precisamente detalladas por Val del Omar—).

Esta última apreciación obliga a alejar metodológicamente el análisis de esta obra respecto de las diferentes tradiciones musicales europeas aludidas en párrafos anteriores, y más bien sugiere una conexión con el universo estético apadrinado por John Cage, así como con sus enseñanzas transdisciplinares (o intermediales, siguiendo la expresión acuñada por su discípulo Dick Higgins a mediados de los años sesenta).

Más allá del hecho histórico evidente de que el pensamiento cageano —tan influido, en este punto, por Duchamp— permitiese inaugurar lo que hoy denominamos “arte sonoro” (categoría estética que hoy representa —por todas las razones antes expuestas— un paradigma mucho más productivo que el de “la música” para afrontar la escucha del *Auto Sacramental Invisible*), futuras reflexiones orientadas en esta dirección podrían ahondar, por ejemplo, en la conexión entre el misticismo valdelomariano, tan presente ya en esta creación temprana, y la relación de John Cage con el budismo zen (a través de las enseñanzas de D. T. Suzuki).

O, quizás en un sentido no muy alejado de lo anterior, también cabría meditar acerca de la relación entre el tipo de escucha propuesto por Val del Omar en su obra y aquellas formas —solo presuntamente primitivas— de relación con el hecho musical que, como figuras muy anteriores a la institución del concierto, se han descrito en los primeros párrafos de este texto. Tal vez así se nos pudiese revelar, todavía más claramente, que en la aguda conciencia estética del mecámistico granadino (al igual que en la de su amigo y paisano Federico García Lorca) lo antiguo, lo primitivo, lo primigenio... nunca se opone a lo moderno, a lo vanguardista o, incluso, a lo que aún está por llegar.

- 1 No solamente pensamos aquí en las composiciones de Andrea y Giovanni Gabrieli para los *cori spezzati* (“coros separados”) que aprovechaban, a finales del siglo XVI, la particular arquitectura de la Catedral de San Marcos de Venecia. Las músicas surgidas desde las postrimerías del siglo XII en el contexto de la Escuela de Notre Dame (Magister Leoninus, Perotinus Magnus, etcétera) es difícilmente disociable de los espacios catedralicios que las escucharon reverberar por primera vez. Por no hablar de la relación, durante los primeros siglos de nuestra era, entre las formas más arcaicas de cantilación hebrea y los orígenes de esa prehistoria de la música occidental que mucho después llamaríamos Canto Gregoriano: las catacumbas donde se refugiaban los primeros cristianos para desarrollar su culto imponían unas condiciones acústicas que sin duda determinaron la forma de aquellos cánticos. En otro orden de cosas, también es oportuno recordar la *Tafelmusik*, es decir, la “música de mesa” creada específicamente para acompañar banquetes (sobre todo durante los siglos XVI y XVII, aunque esta práctica puede remontarse a la antigua Roma, a Grecia, a la tradición judía e incluso a la civilización egipcia). Todas estas músicas dialogaban con sus respectivos espacios (y tiempos), generando una diversidad de aproximaciones a la escucha que la aparición del concierto burgués prácticamente consiguió erradicar.
- 2 Lo mismo podemos afirmar respecto al fenómeno estético musical más importante de finales del siglo pasado: las *raves* dejaron de ser, en cuestión de apenas unos meses, interminables festejos plurifocales celebrados en lugares difíciles de predecir y basados en el anonimato (tanto entre el público como entre quienes, rechazando cualquier asociación con el rol de “artista”, se limitaban a *pinchar*), para convertirse en una lamentable imitación de los conciertos de rock o de música clásica (es decir, de la estructura de la misa: breves píldoras de transcendencia fraudulenta protagonizadas por un identificable aspirante a mesías).
- 3 La ideología subyacente al serialismo integral del *Gesang der Jünglinge*—un modo de pensar no muy alejado, en este punto, del de Schaeffer y su música concreta—percibió en las entonces novedosas posibilidades del sonido grabado una deseable forma de emancipación respecto de la necesidad del intérprete. En cuanto a la presencia del texto en la composición de Stockhausen, se podría argumentar que el programa estético de la obra consiste, precisamente, en la progresiva desintegración acústica de esas palabras, sílabas, fonemas... hasta convertirlas en un material musical abstracto.

El *Auto Sacramental Invisible* y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932-1952)

Lluís Alexandre Casanovas Blanco

Una de las características de la trayectoria de Niño de Elche, uno de los grandes renovadores de la escena flamenca contemporánea, es su atención a las tradiciones musicales y performativas en las que su trabajo se inscribe, revelando sus implicaciones políticas y sociales. En este caso, el artista recurre al imaginario sonoro y a la producción electroacústica del artista José Val del Omar cuyo reconocimiento, a pesar de sus intervenciones pioneras en diversos ámbitos, sigue reducido a sus trabajos cinematográficos. Niño de Elche, quien se había aproximado ya a Val del Omar en anteriores ocasiones, se centra esta vez en el *Auto Sacramental Invisible*, su única obra basada enteramente en medios sonoros y de la que solo se presentaron algunos fragmentos en 1952. El *Auto* supone la culminación de los experimentos en electroacústica —es decir, el almacenamiento, la amplificación o transformación, y la repetición del sonido a partir de medios eléctricos— a los que Val del Omar dedicó buena parte de la década de 1940, y en el que planteará algunas de las preocupaciones que marcarán su producción cinematográfica durante las siguientes décadas.

En este sentido, el *Auto* debe contextualizarse dentro de la introducción de la radiofonía y la fonografía, así como el papel de la escucha, durante la década de 1940 ante la consolidación de los medios dirigidos a la propaganda y la comunicación de masas en España. Esta obra, que adapta un género teatral barroco, se centra en las vicisitudes de una cultura moderna caracterizada por los medios de comunicación de masas. Estos medios, encarnados por Val del Omar como el Árbol del Bien y del Mal bíblico, pueden ser manipulados con diferentes objetivos que el autor juzga desde un punto de vista moral —una diatriba que finalmente resuelve con la reivindicación nostálgica de un pasado ideal sin ellos—; de la Granada de su

infancia. Para Val del Omar, el funcionamiento de la percepción —y en este caso, de la escucha— no es intrínseco al cuerpo del espectador sino el producto de la coyuntura histórica y de la evolución de las tecnologías de control del cuerpo¹. En línea con las vanguardias, Val del Omar alabará en sus escritos la capacidad de medios como el cine o, en este caso, la radio o la fonografía para adecuarse a las capacidades psicológicas y perceptivas del espectador contemporáneo; a su vez, este potencial puede manipularlo psicológicamente para convertirlo en un consumidor o ente más de la masa.

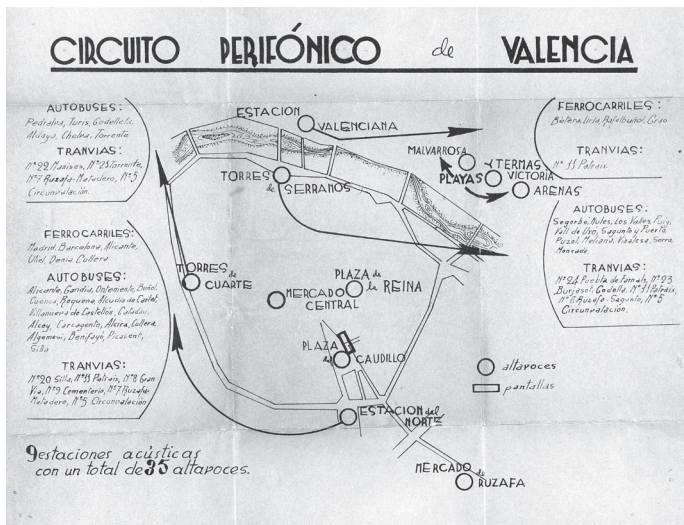
Desde el inicio de su carrera en Madrid en la década de 1930, Val del Omar mostró ya un interés por las posibilidades intelectuales y artísticas de la electroacústica. Durante la Segunda República, el acceso a tecnologías de registro sonoro como el fonógrafo revolucionó la difusión y experimentación con la música y la voz. En 1931, el filólogo Tomás Navarro Tomás creó, a imagen y semejanza de otros centros europeos, el Archivo de la Palabra cuyo objetivo era registrar y catalogar el habla, la música y los romances con el propósito de formalizar un estudio sistemático de la evolución del castellano oral. Además, la popularización del fonógrafo coincide con el proyecto de “educación de las masas” de la Segunda República, en el que se enmarcan las Misiones Pedagógicas, que contaban con un Servicio de Música que proporcionaba un fonógrafo a los pueblos que visitaba, así como varios discos para intercambio con los pueblos vecinos². Val del Omar colaboró con las Misiones como técnico cinematográfico y encargado del Museo del Pueblo entre 1932 y 1934.

El inicio de la Guerra Civil consolidó la electroacústica y la radiofonía como instrumentos de propaganda política, en un proceso análogo al que se aceleró en otros países europeos al albor de la Segunda Guerra Mundial. El almacenamiento, la amplificación, la repetición y la difusión de la voz fueron elementos claves para persuadir al ciudadano y lograr su adscripción o rechazo a determinados postulados ideológicos. Ambos bandos fueron conscientes del poder de la palabra hablada, como se puede apreciar en los famosos

discursos de Queipo de Llano en Radio Sevilla, la fundación de Radio Nacional de España en Salamanca por parte de Millán Astray, o la introducción de altavoces para lograr la rendición del adversario en el campo de batalla en ambos bandos. No en vano, se ha identificado la consolidación de la electroacústica como el origen de la reorganización del espectáculo como instrumento de poder, un origen a la vez indisoluble del auge de los totalitarismos³.

Acabada la guerra, el sonido desempeñó un papel primordial en el sometimiento de la población por parte del régimen franquista. Dentro de diferentes iniciativas para conseguir este dominio, cabe destacar el Circuito Perifónico de Valencia, un hilo radiofónico urbano ideado por Val del Omar en 1939 para emitir propaganda política y publicidad comercial en lugares estratégicos de la ciudad. “Los altavoces, terminada la guerra”, reza uno de los folletos que promocionaban el circuito, “[...] se repliegan a la ciudad, pero no para desintegrarse y manchar su pureza —ganada a la intemperie y en el peligro— con la atmósfera de acetileno humeante y chillona de las verbenas, sino para, ordenados y disciplinados, formar militarmente en las filas apretadas de los instrumentos que cooperan a la reconstrucción nacional”⁴. A diferencia de la propaganda visual, que exige la atención del ciudadano, la radio muestra una gran capacidad de penetración ante una audiencia pasiva; como se dice en el folleto, el Circuito “aprovecha los descuidos del transeúnte y le infiltra insensiblemente nuevas ideas”⁵. Es precisamente el equipo técnico responsable del Circuito el que se encargará de la que, tal vez, sea la instalación electroacústica más sofisticada en España hasta aquel momento: la realizada para la Concentración de la Falange en Valencia en abril de 1940, un evento señalado por varios historiadores como la manifestación de la posguerra más próxima a las grandes concentraciones fascistas en Alemania e Italia⁶.

Influido por el Archivo de la Palabra, Val del Omar fundó en 1942 la Corporación del Fonema Hispánico⁷, servicio basado en una técnica de registro fotoeléctrico tomado del cine que permitía, según el



José Val del Omar (en colaboración con Francisco Otero y los hermanos Víctor y José López Ruiz), "Círculo Perifónico de Valencia: 9 estaciones acústicas con un total de 35 altavoces". 1940

Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía
© Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga

artista, la recopilación de locuciones en lengua castellana de manera más económica y eficiente que sistemas preexistentes. En el escrito programático del proyecto, Val del Omar explicó que, debido a que “nuestra cultura y memoria son preferentemente visuales”, nuevos instrumentos como “el Fonógrafo, y la Radio, trayéndonos la novedad, la sensación todavía poco meditada del *documento* del sonido en el mundo —con una acústica que nos incita a palpar el espacio y a definir el movimiento— nos estimula[n] [*sic*] a saltar irremisiblemente por el arco reflejo, a la memoria y a la representación visual”⁸. Es decir, la introducción del “*documento* del sonido”, su inscripción eléctrica, desencadena procesos perceptivos inéditos en un espectador acostumbrado a los códigos visuales del espectáculo, substituyendo la planeidad de las imágenes por nuevas sensaciones táctil-espaciales. Ante “el cúmulo de posibilidades

técnicas” desarrolladas por las industrias anglosajonas, escribió Val del Omar, España y el castellano —“conducto de una clave mística”— presentan una alternativa al espectáculo audiovisual con fines únicamente comerciales⁹.

Durante la década de 1940, la industria fonográfica y el cine investigaron las posibilidades de la espacialización del sonido electroacústico, principalmente el sonido biaural o estereofónico. Entendido como mejor adaptado a la distribución a derecha e izquierda de nuestros oídos, se ensayó su aplicación en el cine para representar de modo ilusionista el espacio de la imagen en la pantalla. Aunque la estereofonía no se implantó de un modo generalizado hasta principios de los cincuenta, Hollywood tanteó el sonido biaural en experimentos como *Fantasia* (1940), de Disney, con altavoces en el centro, a derecha e izquierda de la pantalla. En 1945, Val del Omar desafió estas iniciativas con la patente de su *diafonía*, un sistema por el que un segundo canal situado detrás de la sala, a la espalda del espectador, introducía sonidos no relacionados con la fuente sonora de la pantalla. En línea con el cine de las vanguardias, Val del Omar pretendía explorar cómo la disyunción entre la imagen y el sonido activaba procesos perceptivos en el inconsciente del espectador. El artista alineaba la diafonía con los modelos psicofísicos de la tradición estética europea, oponiéndola a la experiencia “primaria, sensorial, física” de la estereofonía, que asocia a Estados Unidos¹⁰.

La consolidación, en la segunda mitad de la década de 1940, de nuevos formatos radiofónicos —principalmente, la radionovela y el radioteatro— impulsaron una creciente experimentación con la voz, tanto desde un punto de vista dramático como su explotación electroacústica con finalidades artísticas. En este contexto Val del Omar se incorporó como técnico a Radio Nacional de España en 1946. El artista fundó en esta institución el Laboratorio de Electroacústica Experimental de la Dirección General de Radiodifusión, desde donde investigó las posibilidades de alteración del sonido registrado con el objetivo de conferirle características espaciales como el eco o la reverberación¹¹.

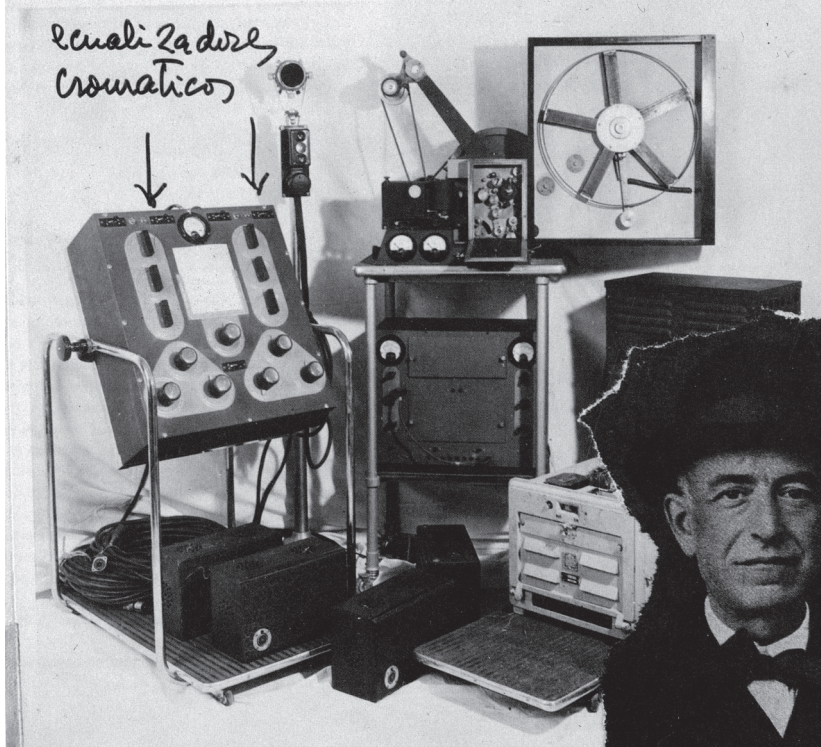
E S P A Ñ A necesitaba

- : disponer de un instrumental técnico y de gran latitud
- : un sensibilizador capaz de recrear poéticamente todos los fonogramas que le vinieran del mundo hispánico para su esquema, difusión, y archivo.

año 1949

equipo Altagracia

Equalizadores
Cromáticos



José Val del Omar, collage, 1949

Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía

© Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga

A partir de 1948, Val del Omar continuó con sus experimentos electroacústicos cuando se integró como técnico audiovisual en el Instituto de Cultura Hispánica. Su incorporación coincide con la introducción en España del magnetófono, un instrumento que facilitaba el almacenamiento y emisión en diferido de registros sonoros. Fundado en el año 1945, el Instituto de Cultura Hispánica buscaba reestablecer lazos culturales y políticos con las antiguas colonias españolas en América Latina y Filipinas ante el aislamiento generalizado del Régimen después de la derrota del Eje. Esta institución privilegió el uso común de la lengua castellana a través de la creación de centros análogos desde donde organizar la circulación de publicaciones y grabaciones magnetofónicas en castellano entre España y sus excolonias.

En el momento de su llegada al Instituto de Cultura Hispánica, Val del Omar insistió a su director, Alfredo Sánchez Bella, en la necesidad de realizar unos “Mensajes de Religiosidad Civil Hispánica”¹². En los años siguientes, el artista experimentará con el formato teatral del auto sacramental, un género dramático propio de la Contrarreforma española, tradicionalmente representado durante el Corpus Christi, que se basa en el uso de alegorías¹³. Utilizado como instrumento educativo para reivindicar un férreo catolicismo tradicional frente al auge del protestantismo, su marcado carácter propagandístico y su aparatosa visualidad chocaron con el desarrollo de la Ilustración a finales del siglo XVIII, lo que llevó a la prohibición del formato. Recuperado a principios del siglo XX, el auto será secularizado por las vanguardias —el más célebre ejemplo de esta recuperación es la puesta en escena de *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Federico García Lorca y protagonizada por la compañía La Barraca en 1932—. Después de la Guerra Civil, el franquismo se apropió de este género, rescatando su sentido religioso original y como reivindicación de la cultura del Siglo de Oro¹⁴. Val del Omar transgredió este formato para convertirlo en una pieza “invisible”, principalmente sonora.

EL MENSAJE DE GRANADA

desarrollo

dos canales *palmas y
sople*

1.-
x m. l.

Organo Valenciano trompetas
~~Palmas~~, resonancia galeria.

canal: A
altavoz: 3

A

2.-
y m. l.

Variación de la luz en la sala.
Al fondo, se ilumina una lámpa-
ra votiva.

A B

3.-
x m. l.

~~Nombre, enérgico:~~

~~"Del principio al fin..."~~

canales: A - B

altavoces: 4 a 3

4.-
x i

Voces resonantes, como un true-
no, envolventes:

~~"A U M ..."~~

canales: A - B

altavoces: 2 - 6 - 5 - 7

5.-

Timbales, rítmicas, obsesivas,
hasta el n° 9.

canales: AB

altavoces: 7

A B

6.-
x i

Hombre (2*), dogmático:

"¡Alégrate de tu cansancio!"

canales: A

altavoces: 3

7.-
x i

Hombre anterior, más sexual:

"¡Alégrate del rojo de tus pa-
siones!"

canales: A

altavoces: 3

8.-
x1

Hombre anterior, con voz sexual,
femenina, silbante como el de la
serpiente:

canales: A

"/Alégrate del dolor y del pla-
cer/"

altavoces: 3

9.-
x1

Hombre anterior, muy silbante:

canales: A

"/Alégrate de poder ser Dios/"

altavoces: 3

10.-
x1

Hombre anterior, silbante, con
ecos, modulando en crescendo:

canales: A - B

- recuerdos
- respiraciones

"Dios

poder

ser

Dios

ecos

poder

Dios

altavoz: 5
altavoz: 3
altavoz: 6
altavoz: 4
altavoz: 5
altavoz: 6
7

contrario

girando vertiginosamente.

A partir del primer 'ser', em-
piezan a fundirse respiraciones que
van acelerándose.

11.- *Continuación de*

Respiraciones aceleradas, de un
hombre y de una mujer, de nuestros
primeros padres.

canales: A - B

4-3

Respiraciones prolongadas, horizon-
tales. Aspiraciones que silban has-
ta un plano de aproximación máxima
en que el silbido aspirante sexual
prolongado, degenera en soplo de
fuego que nos ciega, quema y corta
a nuestro alrededor por la cintura,
confundiéndose con un desgarró del
mundo todo que nos rodea y que en
este instante se abre en sus entra-
ñas, dejando caer a la materia y e-
levarse el espíritu.

altavoces: 4
5
6
3

canaliza
a fondo

13.-

Tímbricas prolongadas, rítmicas
Pitido interrumpido, enervante.

canales: B - A

altavoces: 7

altavoz: 2

El *Auto* empezó a ser esbozado durante una visita de Val del Omar a su Granada natal en 1949. El artista redactó la versión definitiva en febrero de 1951, dio la pieza por concluida en septiembre de ese mismo año¹⁵ y, en mayo de 1952, presentó en el Instituto de Cultura Hispánica fragmentos del *Auto Sacramental Invisible*, con el subtítulo de *El mensaje de Granada*, además de otros de sus trabajos audiovisuales¹⁶. A pesar de que Val del Omar no insistirá en esta dirección, el *Auto Sacramental Invisible* debe entenderse como una intervención pionera y ambiciosa para establecer la electroacústica como medio de expresión artística.

Altavoces votivos y explosiones nucleares

La “representación sonora” del *Auto* de Niño de Elche rescata de un substrato histórico e intelectual muy específico cuestiones identitarias, espirituales e intelectuales de plena vigencia que atraviesan también su propio trabajo como músico y artista de performance. Por esta razón, su “representación sonora” se fundamenta en un análisis comparado de las cuatro versiones existentes del guion, todas fechadas en febrero de 1951, en las que se habla de un auditorio completamente a oscuras, iluminado puntualmente por lámparas votivas, con un total de catorce canales de reproducción¹⁷. En la pieza de Niño de Elche, sonidos fantasmagóricos se desplazan por los vestigios de un auditorio casi a oscuras. Esta escenografía se aproxima simultáneamente a momentos históricos distintos. Por un lado, recrea la presentación del *Auto* en el auditorio del Instituto de Cultura Hispánica en mayo de 1952. Por otro lado, este espacio apela, de manera más abstracta, al imaginario tecnológico-ritual —o “mecamístico”— que Val del Omar desarrolló durante las décadas de 1940 y 1950; un imaginario, en sintonía a veces, otras veces en connivencia, con la reaccionaria cultura oficial de la época.

Al entrar en la instalación, el visitante descubrirá, recortada contra las características bóvedas del Edificio Sabatini, una estructura

alámbrica colonizada por marañas de cables, focos y bombillas empalmados con regletas y enchufes. De esta infraestructura cuelgan catorce altavoces 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 —características, como apuntara el crítico Juan Eduardo Cirlot, del entretenimiento de la España de la posguerra—, los altavoces se transforman en lámparas votivas. Este ensamblaje de componentes eléctricos, sonoros y lumínicos remite a los lugares de producción —a medio camino entre un laboratorio científico y un taller mecánico— en los que Val del Omar trabajó durante diferentes etapas de su carrera¹⁸. En el contexto de las vanguardias, este tipo de instalaciones no solo devinieron espacios de experimentación artística sino también lugares donde imaginar la transformación psicofisiológica del espectador. No en vano, el periodista Luis T. Melgar comparó uno de estos laboratorios con el “gabinete del Doctor Caligari”¹⁹.

El perímetro de la sala se encuentra cubierto por un telón, parecido al que se instaló para mejorar la acústica del auditorio del Instituto de Cultura Hispánica. Este elemento, tejido especialmente para la instalación sonora de *Niño de Elche*, contiene un estampado cuya legibilidad varía según el movimiento, la perspectiva y la atención del espectador. Su diseño ilustra la dialéctica vida-muerte presente en el *Auto*, recurriendo a algunos de los imaginarios que Val del Omar describe en sus guiones. Por un lado, el telón arranca con una alusión a las especies que habitan el Generalife, retratadas obsesivamente por Val del Omar en muchas de sus películas²⁰. En su ascenso, esta “historia natural” de la Alhambra se disuelve en texturas abstractas que aluden a otra de las preocupaciones que atraviesan el *Auto*: las texturas de la parte superior del telón proceden de fotografías de alta velocidad tomadas por el Laboratorio Nacional de Los Álamos milisegundos después de las primeras pruebas nucleares realizadas en el desierto de Nuevo México, Estados Unidos, en 1945. Estas imágenes representan la *destrucción* de esta “historia” con que amenaza el desarrollo de

la energía atómica después de la Segunda Guerra Mundial. Para Val del Omar, los nuevos avances científicos en materia nuclear constituyeron un cambio de paradigma destinado a revolucionar la estética y el pensamiento; según escribió en 1952, “ya va siendo hora de que esta incipiente técnica nuclear nos proporcione una amplia base física a nuestro pensamiento, nos aporte una lógica expansiva”²¹. El *Auto* inaugura la investigación que busca identificar la estética adecuada a esta nueva era. El telón adquiere en la instalación de Niño de Elche un significado ambivalente. Por un lado, el conjunto recuerda a los tapices, cortinas gruesas y murales que el régimen privilegió en algunos de sus primeros interiorismos oficiales, donde fueron empleados por su carácter decididamente antimoderno²². Por otro lado, no podemos olvidar que el uso de estos elementos durante los años cuarenta y cincuenta —cuando numerosos locales se transformaron en cines— respondía a requerimientos acústicos, determinados por el discurso arquitectónico funcionalista moderno.

La escenografía de la pieza de Niño de Elche, en definitiva, explora espacialmente las diferentes tensiones presentes en el trabajo de Val del Omar —las dicotomías modernidad-antimodernidad, control-emancipación, poder-contrapoder, cultura oficial-cultura popular— revisando su vigencia en el contexto de los actuales desafíos a la globalización de la cultura. Con su representación sonora sobre Val del Omar, Niño de Elche no solo ofrece al visitante un acercamiento a la producción sonora más desconocida de este artista sino que, como su trabajo anterior, pone al descubierto las implicaciones políticas de aquello que escuchamos, y de cómo lo escuchamos.

- 1 En este sentido, el trabajo de Val del Omar ilustra procesos como los que analiza el historiador del arte Jonathan Crary, quien explora la construcción de la percepción visual y de la atención en la modernidad como mecanismo biopolítico de control. Véase Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999 [Trad. cast. de Yaiza Hernández Velázquez, *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008].
- 2 El encargado de este servicio, el musicólogo Eduardo Martínez Torner, servía a la vez como investigador en el Archivo de la Palabra, aprovechando algunos viajes con las Misiones para grabar el habla y romances de estos pueblos.
- 3 Esta convergencia ha sido señalada por diversos autores, entre ellos los filósofos de la llamada Escuela de Frankfurt y el cineasta francés Guy Debord.
- 4 José Val del Omar *et al*, *Circuito Perifónico. Ventana Cinegráfica. Falla Ambulante. Radio Mediterráneo. Creaciones Movisano*, Valencia, La Semana Gráfica, 1940, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 5 *Ibíd.* Val del Omar reflexiona sobre la problemática de su participación política en su escrito posterior “El camino de la Deformación”, s. f. Archivo José Val del Omar en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 6 “Como ejemplo demostrativo de la capacidad técnica del Circuito está la instalación amplificadora de sonido verificada en Valencia con motivo de la magna concentración provincial de F.E.T. y de las J.O.N.S. el 21 de abril del corriente año. / Constaba de cuarenta y cinco focos de sonido distribuidos estratégicamente. Se emplearon en ella más de quince kilómetros de hilo, cuarenta y cinco altavoces y un conjunto de amplificadores con un total de 600 vatios de salida”, en José Val del Omar *et al*, *Circuito Perifónico*, óp. cit. Para una descripción de esta manifestación, véase Ismael Saz Campos, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 13-34.
- 7 En un texto de la década de 1980, Val del Omar insistió en la importancia del Archivo de la Palabra en la formulación de la Corporación del Fonema Hispánico. José Val del Omar, “Sobre la Corporación del Fonema Hispánico a los 38 años de proponerla”, s. f., s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 8 *Ibíd.* p. 14.
- 9 *Ibíd.*, p. 12.
- 10 José Val del Omar, “La diafonía es un nuevo sistema”, 1944, p. 1. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 11 Entre otras iniciativas desarrolladas en Radio Nacional de España, Val del Omar se atribuye la grabación de diversos anuncios, la puesta en marcha del “primer archivo histórico en cintas fotoeléctricas” o la introducción del “primer sistema español de reverberaciones y ecos”. José Val del Omar, “Currículums y listados de trabajo. Listado de trabajos 2”. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 12 José Val del Omar, “Carta 1951 sept. 24, Madrid, a Alfredo Sánchez Bella, Madrid”, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

- 13 Walter Benjamin vio en el uso de la alegoría que hacía el auto sacramental la posibilidad de un arte no-realista nuevo, de una modernidad alternativa a la planteada por los simbolistas del siglo XIX. Véase Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millares, Taurus, Madrid, 1990.
- 14 En todo caso, como la historiadora Carey Kasten ha apuntado, la reapropiación del auto sacramental por parte del franquismo mantiene algunas de las actualizaciones estéticas y conceptuales introducidas por las vanguardias en este género durante la Segunda República. Véase Carey Kasten, *The Cultural Politics of Twentieth-century Spanish Theatre: Representing the Auto Sacramental*, Lanham, Bucknell University Press, 2012, pp. 11-68.
- 15 Existen un total de cuatro versiones del guion del *Auto Sacramental Invisible*, en este momento depositados como parte del Archivo José Val del Omar en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 16 El programa también incluía la proyección de *Liberación de Valencia*, un documental sobre la toma de Valencia a manos del Bando Nacional rodado por Val del Omar en 1939, y una muestra de los programas sobre América Latina elaborados con el *Diamagneto*, una invención de Val del Omar que sincronizaba la proyección de diapositivas y sonido.
- 17 A posteriori, Val del Omar explicará que el guion del *Auto* contenía “órdenes de luminotecnia, olor y llamas” pero no hay ninguna indicación a este respecto en los guiones que se han conservado. José Val del Omar, “Currículums y listados de trabajo. Currículum 1”, p. 3. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 18 Son los siguientes: el Laboratorio de Electroacústica Experimental que el cineasta afirma haber fundado en Radio Nacional de España en 1949 (y del que no existe ninguna fotografía); el Laboratorio Audiovisual del Instituto de Cultura Hispánica que Val del Omar estableció en 1953; el sótano habilitado como plató durante el rodaje de *Fuego en Castilla* en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid en 1959; el malogrado laboratorio de la Sección de Investigaciones y Experiencias de la Escuela Oficial de Cinematografía en Madrid en la década de 1960; o la magna síntesis de todos estos espacios, el célebre Laboratorio P.L.A.T. (Picto-Lumínica-Audio-Táctil), donde el cineasta pasó recluso los últimos años de su vida.
- 19 Luis T. Melgar, “He Vivido 15 días en el Gabinete del Dr. Caligari”, en *Film Ideal*, nº 19, mayo de 1958, reproducido en Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar (eds.), *Val del Omar: sin fin*, Granada, Diputación de Granada, 1992, p. 183.
- 20 Se representan animales como la abubilla, el cernícalo, la rana, la tortuga o la mariposa; vegetales como la granada, el lirio, el rosál, el limonero y el naranjo, u hongos como las sombrillas. Muchas de estas especies aparecen en películas de Val del Omar centradas en Granada y la Alhambra, como *Vibración de Granada* (1934-1935), *Aguaespejo granadino* (1953-1955) —donde las tortugas protagonizan numerosas escenas— o *Variaciones sobre una Granada* (ca. 1979).
- 21 José Val del Omar, “Que estoy soñando”, 1952, s. p. Archivo José Val del Omar. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
- 22 Sobre esta reivindicación de lo “señorial antiguo” por parte de la burguesía en la década de 1940, véase Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 148.

PROYECTO

Niño de Elche

EQUIPO

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

Juan Andrés Beato:

ingeniería de sonido

ARCHIVO JOSÉ VAL DEL OMAR

Gonzalo Sáenz de Buruaga

Piluca Baquero

*José
Val del Omar*

Archivo Val del Omar

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR EL ÁREA DE COLECCIONES

JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES

Rosario Peiró

PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN

Almudena Díez García

FOLLETO

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES

Alicia Pinteño

COORDINACIÓN

Almudena Díez García

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Mercedes Pineda

Ruth Gallego

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Julio López

FOTOGRAFÍAS

Joaquín Cortes y Román Lores

pp. 12-17

Portada

Cortina *Auto Sacramental Invisible*,

de Lluís Alexandre Casanovas Blanco con Matteo Caro y Luis Lecea

Fotografía de Juan Carlos Quindós

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:30 h

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre



Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:

