

José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias

Thomas Beard

El ojo cortado y después

José Val del Omar constituye una figura singular en la historia del cine experimental no sólo por sus innovaciones técnicas o por la extensión visionaria de su obra, sino también por la amplitud y trasgeneracional de su actividad como artista, que abarca tres etapas importantes de la producción cinematográfica de vanguardia, desde los esfuerzos tempranos de dadaístas y surrealistas, pasando por los trabajos de los poetas cinematográficos de los decenios de 1940 y 1950, hasta el cine expandido y el cine *underground* de la década de los sesenta y setenta. Considerada en su conjunto, por lo tanto, la obra de Val del Omar constituye una de esas raras ocasiones que se prestan al análisis comparado, y lo que sigue es un intento de comprender más profundamente su arte, considerándolo a la luz de los desarrollos cinematográficos contemporáneos en el contexto internacional del cine experimental y rastreando las conexiones clave y los puntos de afinidad, así como las diferencias y las divergencias estéticas.

Al comienzo del film de Eugeni Bonet *Tira tu reloj al agua* (2004), un ensayo visual elaborado a partir de materiales cinematográficos rodados por Val del Omar entre 1968 y 1982, oímos una grabación en la que Val del Omar comenta su práctica. Alude a "un sueño de cinematografía intuida insólita por andar sus imágenes flotando sin aparente coherencia". Este posicionamiento, la disposición a aceptar



Adebar, Peter Kubelka, 1957

la discontinuidad narrativa, es esencial para comprender su cine. Es más, se trata de una noción de la que encontramos ecos en los escritos de otro innovador radical de la forma en el cine que, como Val del Omar, comenzó su trayectoria en España en el decenio de 1920: Luis Buñuel.

1. Luis Buñuel. "Notes on the Making of *Un chien andalou*". En: *Art in Cinema*. Frank Sauffacher (ed.) San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1947, pp. 29-30.

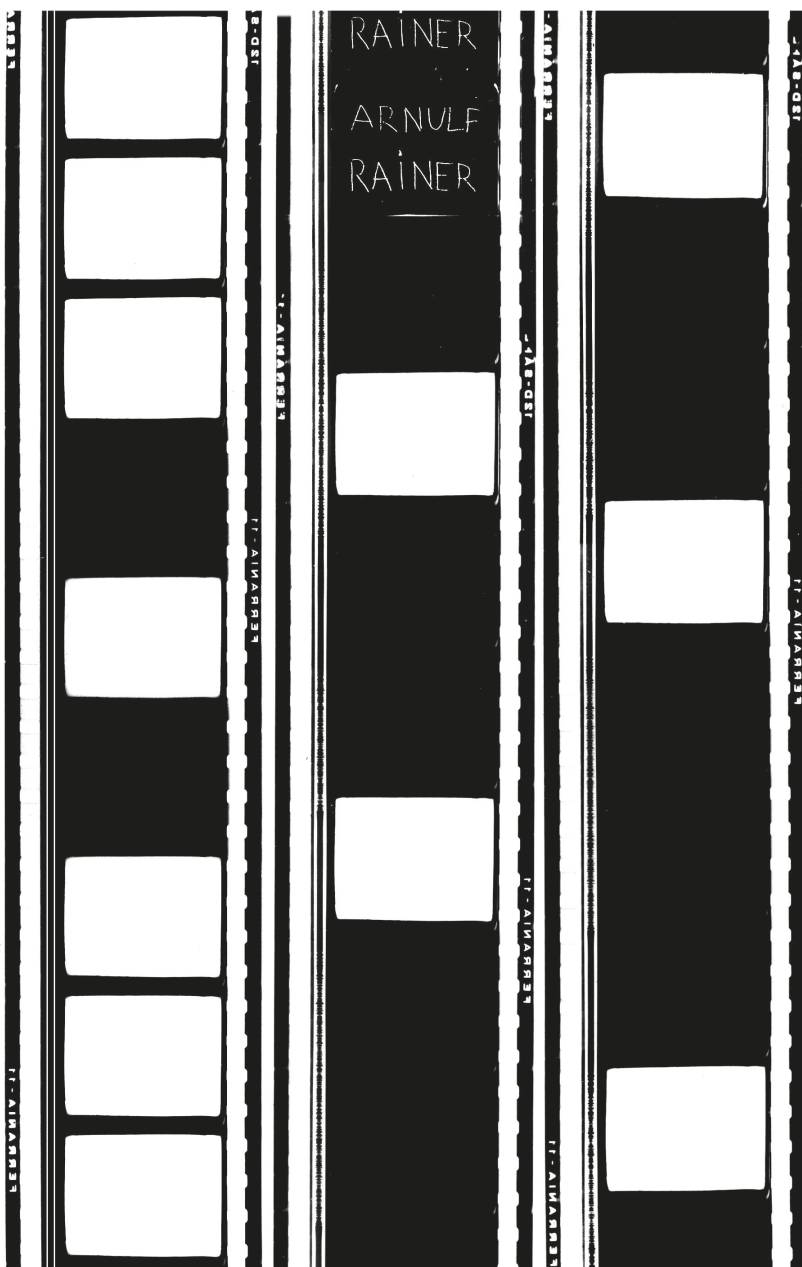
En las notas del programa correspondiente a su film surrealista fundacional, *Un chien andalou* (1929, realizado con Salvador Dalí), menciona que "en la redacción del guión toda idea que tuviera una preocupación racional, estética o que se relacionara con cuestiones técnicas fue rechazada como irrelevante... [Los dos creadores] solamente aceptaron como válidas las representaciones que, conmoviéndoles profundamente, no tuvieran explicación posible. Prescindieron, naturalmente, de las restricciones de la moralidad común y de la razón. ¡La motivación de las imágenes debía ser puramente irracional! Son tan misteriosamente inexplicables para los dos colaboradores como para el espectador"¹.

Esta descripción proporciona una oportunidad para pensar en el modo en que la obra de Val del Omar constituye una continuación de la herencia de proyectos surrealistas como *Un chien andalou*, pero también el punto en que se desvía de ella. El film de Buñuel y Dalí es una procesión de imágenes poderosamente construidas y ya icónicas (el ojo de una mujer cortado por una navaja, un hormiguero que emerge de la mano de un personaje, las metamorfosis de personas y

objetos), todo ello libre de las exigencias de la continuidad: las imágenes “flotan”. Lo que este film consigue, y lo que Val del Omar logra con tanta frecuencia, es un tipo de continuidad sostenida por la discontinuidad. Y, sin embargo, hay profundas diferencias entre las dos empresas. Aunque compartan una actitud libre en la creación de una corriente onírica de imágenes mediante la yuxtaposición creativa del montaje, en la obra de Val del Omar las imágenes distan mucho del azar. Mientras que Buñuel y Dalí decidieron elaborar su obra a partir de composiciones que desafiaban la explicación racional, cuyo origen estaba en las profundidades de su inconsciente, las preocupaciones visuales recurrentes de Val del Omar a menudo se centran en emblemas icónicos de la cultura y de la historia españolas (la Alhambra, las procesiones religiosas, las estatuas), cargados de significado convencional. La segunda colaboración de Buñuel y Dalí, dicho sea de paso, *L'Âge d'or* (1930), también utilizaría símbolos católicos bien conocidos, pero los utilizaría, al contrario que Val del Omar, para fines abiertamente iconoclastas, intencionadamente perversos, sadianos.

Otra dimensión esencial de *Un chien andalou*, que se relaciona de manera importante con la obra de Val del Omar, es la compleja dilación y reconfiguración del tiempo cinematográfico. Los únicos intertítulos que hay en el film mudo de Buñuel y Dalí hacen referencia al espacio temporal: “Érase una vez”, “Ocho años después”, “Alrededor de las tres de la mañana”, “Dieciséis años antes”, “En primavera”, cada uno de ellos un coqueteo con la causalidad que parece ordenar el guión del film, pero que, sin embargo, solamente insiste en sus enigmas. Es más, la modificación de la configuración del tiempo sería una preocupación destacada de la vanguardia europea de los decenios de 1920 y 1930. Considérese la obra maestra de René Clair, *Entr'acte* (1924), estrenada originalmente durante el intermedio del ballet *Relâche*, de Francis Picabia, Erik Satie y los Ballets Suédois. Como sus colegas surrealistas, Clair abandonó aquí cualquier asomo de argumento o de motivación, centrando sus energías en una serie de trepidantes episodios a menudo cómicos y absurdos: dos hombres saltan en torno a un cañón que disparan, un funeral encabezado por un camello, una bailarina que se transforma en un barbudo, un trayecto literal en la montaña rusa. En muchas de estas escenas el movimiento se acelera, se ralentiza, se invierte o se manipula de alguna otra manera, revelando un interés en aquellos aspectos del cine que permiten imaginar de nuevo la relación del tiempo con la representación, aspectos que resultarán visibles también en la obra de Val del Omar.

La analogía más llamativa con la obra de Val del Omar que encontramos en *Entr'acte* aparece en el plano más célebre del film de Clair. Se trata de la secuencia en la que la palabra “Fin”, que aparece en negro sobre fondo blanco, es

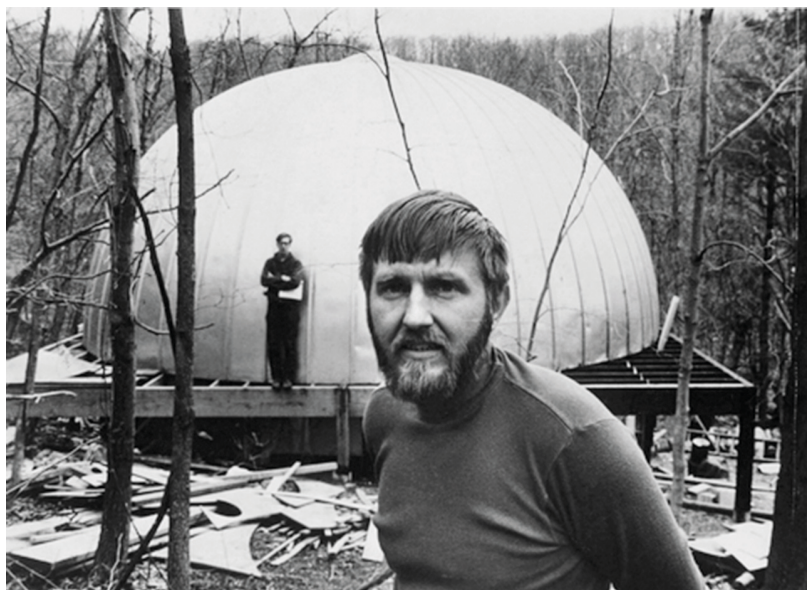


Arnulf Rainer, Peter Kubelka, 1958-60

destrozada literalmente por un alborotador dadaísta que se estrella contra la pantalla en la que aparece impresa. Como el título "Sin fin", que con frecuencia aparece al final o al no-final de los films de Val del Omar, la ruptura de Clair evoca un espacio narrativamente clausurado o cuya finalidad temporal es ambigua o inexistente. En obras como *Aguaespejo granadino* (1953-1955), Val del Omar distorsiona abiertamente las estructuras temporales con fines líricos (las nubes cambian de forma, el movimiento de las columnas verticales de agua se ralentiza y se detiene para que se las pueda ver como esculturas, la noche se transforma rápidamente en día sobre la perspectiva de un paisaje), pero incluso sus obras más tempranas sugieren la comparación con este grupo temprano de cineastas de vanguardia.

Viendo *Vibración de Granada* [1935] uno se acuerda, por ejemplo, de *Rose Hobart*, de Joseph Cornell, elaborada un año después. Aunque la obra de Val del Omar es un retrato de la Alhambra, de su arquitectura y de la ciudad de Granada, y la de Cornell sea una pieza pionera del collage fílmico que utiliza la película de serie B *East of Borneo*, montada de nuevo y proyectada sin banda sonora, ambas comparten un sentido intuitivo y elegante del montaje y, de manera más evidente, utilizan filtros de color (verde en el caso de *Vibración de Granada*; azul profundo en *Rose Hobart*). En ambos films el tinte monocromo sirve como elemento estructural y como recurso liberador, un punto de amarre en una procesión dinámica y un tanto impredecible de imágenes y también una nueva emancipación de la verosimilitud que rodea cada acción de un colorido sobrenatural. Existen otros paralelismos entre los miembros de esta generación de cineastas de vanguardia. *H₂O*, de Ralph Steiner, y *Rain*, de Joris Ivens (ambas de 1929), por ejemplo, constituyen ilustraciones tempranas del modo en que los cineastas utilizan el agua como herramienta de abstracción (una preocupación constante en la práctica de Val del Omar), mientras que el vertiginoso *Anemic cinéma* [1926] de Duchamp, con sus hipnóticas rotaciones y contrarrotaciones de círculos concéntricos, se adelanta a las superposiciones gráficas que Val del Omar proyectará sobre estatuas en obras como *Fuego en Castilla* (1958-1960), y a la compleja desorientación espacial que produce dicho film.

Otro momento que se presta al análisis histórico comparativo de la obra de Val del Omar es el de la posguerra. Mientras la anterior vanguardia europea estaba constituida principalmente por artistas que habían trabajado en otros medios y que hicieron un puñado de films, para después abandonar este medio, una nueva generación de cineastas, sobre todo en los EEUU, emprendía nuevas direcciones cinematográficas. Este grupo de artistas incluía a Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren, Peter Kubelka, Gregory Markopoulos, Marie Menken y Harry Smith, entre otros nombres. De estos cineastas Menken es la artista cuya obra sugiere una analogía más inme-



Stan Vanderbeek delante de su Movie Drome en Stony Point, New York, ca. 1963

diata. Uno de sus films más conocidos, *Arabesque for Kenneth Anger* (1958–1961), lo rodó en la Alhambra, un tema permanente para Val del Omar. En *Arabesque* la cámara sigue con vivacidad los complejos dibujos de la arquitectura árabe y uno nota la presencia corporal de Menken al cruzar velozmente los jardines del palacio. La cámara salta y tiembla con cada uno de sus gestos, construyendo el retrato de una fortaleza a partir de fugaces perspectivas de sus detalles más nimios. Se trata de un cine corpóreo. Y aunque la manualidad de la cámara de Menken es más intencional, sus ágiles miradas llaman la atención tanto como las de Val del Omar, así como comparten la habilidad para construir composiciones poéticas a partir de unas formas geométricas simples (el reencuadre del arco parabólico de una fuente, digamos, o la reiteración insistente de un mosaico de azulejos). Las estrategias formales específicas que utilizan algunos de estos cineastas también recuerdan la obra de Val del Omar. Destaca entre ellas el uso del negativo, que invierte el registro en blanco y negro de la película, tal como lo observamos en *Adebar* (1957) de Kubelka y en *Acariño galaico (De barro)* (1961) de Val del Omar, entre otras obras del momento. La película de Kubelka presenta una breve secuencia en la que las siluetas de un hombre y de una mujer bailando son el objeto de una serie de permutaciones que se repiten rítmica y rigurosamente. Se trata de una obra cuya belleza depende de una ejecución precisa. En "Theory of Metrical Film" (Teoría del cine métrico) el cineasta comenta las decisiones que implica:

"Siempre he pensado en ello como si de arquitectura se tratara. El edificio es siempre igualmente alto. De manera que, me dije, tengo que hacer lo siguiente: confeccionar un sándwich que tenga un segundo de luz por todas partes. Le daré un segundo del total de luz, cada pulgada o milímetro recibirá un segundo de luz y cada pulgada o milímetro recibirá un segundo de oscuridad. ¿Por qué? Porque en el primer segundo una parte de la pantalla está en blanco y en el segundo lo está la otra parte de la pantalla, pero en el conjunto del tiempo prácticamente lleno la pantalla de cantidades iguales de luz. En esto encontré armonía, exactitud, medida; encontré así mis pilares"².

2. Peter Kubelka. "The Theory of Metrical Film". En: P. Adams Sytney (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Practice*. New York: New York University Press, 1978, p. 146.

En el film de Val del Omar, sin embargo, vemos la imagen espectral de los bailarines, de la catedral, de las imágenes religiosas, en una inversión luminosa que sugiere un mundo del revés y que prepara el terreno para un escenario, que se parece a lo que el historiador P. Adams Sitney ha descrito como "film de trance", un psicodrama que sigue a un personaje, en este caso un sonámbulo cubierto de barro seco, como si fuera en estado de sueño. La utilización del negativo tiene, por lo tanto, un objetivo compositivo, en el caso de Kubelka, y un objetivo psicológico, en Val del Omar.

3. Maya Deren. "Ritual in Transfigured Time". En: Bruce McPherson (ed.). *Essential Deren. Collected Writings on Film By Maya Deren*. Kingston, New York: Documentext, 2005, p. 225.

Relacionado con la imagen negativa, la luz estroboscópica constituye un elemento creativo importante en la obra de ambos artistas. *Arnulf Rainer* (1958–1960) de Kubelka, que se adelanta a obras posteriores de Tony Conrad y Paul Sharits, fue compuesta casi enteramente mediante la alternancia matemática de cinta transparente y opaca y está desprovista de formas figurativas. *Fuego en Castilla*, por otra parte, superpone una capa estroboscópica sobre los rostros humanos y sobre las representaciones de rostros humanos, que a menudo se presentan gráficamente como líneas, círculos, puntos y, a veces, como formas aún más complejas. El film de Val del Omar puede, por lo tanto, representar una actitud más idiosincrásica y menos severa en relación con el parpadeo, aunque en ambos casos se consigue una sensación visceral, hecha de oscilaciones extáticas de la luz y de la oscuridad, de la presencia y de la ausencia.

Finalmente, aunque resulte instructivo valorar el vocabulario formal que Val del Omar comparte con los principales cineastas de vanguardia de los decenios de 1940 y 1950, el paralelismo que cabe considerar más importante es el interés de todos ellos por el mito y el ritual. De hecho, esta preocupación temática marca una importante diferencia entre la primera y la segunda vanguardia. Se produce un desplazamiento entre el impulso creativo, que venía orientado por el deseo de llevar las convenciones (institucionales, formales o de otros tipos) hasta sus últimas consecuencias y un compromiso continuo con el peso estético de los rituales culturales. Como dijo una vez Maya Deren:

"Un ritual es una acción que se distingue de otras porque busca alcanzar su objetivo mediante el ejercicio de la forma. En este sentido un ritual es arte, e incluso históricamente todo arte procede del ritual. En el rito la forma es el sentido. Más específicamente, la calidad del movimiento no es un factor meramente decorativo, sino que constituye el sentido mismo del movimiento"³.

En efecto, las cualidades ceremoniales que presentan sus films, con su énfasis frecuente en el gesto o en la danza; la teatralidad barroca de *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) de Anger, llena de imágenes herméticas que irradian una

*Inauguration of the Pleasure
Dome, Kenneth Anger, 1954-1966*



potencia críptica; y las obras producidas en ese momento por Markopoulos, que a menudo estudian e invocan motivos griegos clásicos, todo ello invita a la comparación con el proyecto continuo de Val del Omar, consistente en imaginar de nuevo el símbolo y el hábito sacramentales. En todos los ejemplos que he mencionado, la articulación del ritual mediante las propiedades específicas del cine (la ilusión de movimiento y el montaje) se presenta como un tipo de ceremonia, la escritura y la lectura de una liturgia privada. Dicho de otra manera, y utilizando una célebre frase de Anger, hacer cine es como ejecutar un hechizo.

Cinematografías expandidas

En años recientes la investigación histórico-artística del "cine expandido" (es decir, una situación de proyección en la que se reconsideran las relaciones tradicionales entre el público, la proyección, la pantalla y el ámbito arquitectónico de la sala) se ha intensificado drásticamente; un fenómeno muy halagüeño, si tenemos en cuenta que gran parte de la obra que suele considerarse en esta categoría, incluida la de Val del Omar, ha tendido a recibir poca atención por presentar una forma efímera, temporal o intencionadamente vinculada a una determinada localización, lo que la convertía en un objeto de análisis escurridizo. Al mismo tiempo, una proporción importante del discurso emergente en torno al cine expandido se enmarca en una casilla histórica relativamente limitada, con su mayor enfoque en los decenios de 1960 y 1970. Esta situación es, en cierto modo, comprensible, dado que fue en esas décadas cuando se acuñó la expresión "cine expandido" y cuando mayor difusión tuvo en los círculos de vanguardia. A pesar de todo, una perspectiva tan limitada, que desestima la consideración de los precursores protocinematográficos, empobrece tanto nuestra comprensión del género y de sus contextos históricos como de la herencia que de este modo se perpetúa.

Tomemos, por ejemplo, la cámara oscura: en la pared de una habitación ciega abrimos un pequeño orificio, y en tiempo real se proyecta en la pared opuesta el mundo exterior, o mejor dicho una inversión del mundo exterior, pues los rayos de luz procedentes de los puntos superiores e inferiores del exterior se cruzan en la apertura. Elaborando las observaciones sobre los rayos de luz que Aristóteles fue el primero en registrar, los astrónomos venían utilizando cámaras oscuras desde el siglo XIII para estudiar el sol, especialmente los eclipses solares, lo que nos proporciona una metáfora temprana, pero potente de ciertos caminos de la vanguardia, así como de lo que cientos de años después vendría a llamarse a

veces cine expandido; experimentos encaminados a ampliar las fronteras de la sensación óptica, así como a tratar de ver lo que no puede verse (en este caso el resplandor directo del sol) y poner a prueba los límites de la visión.

4. Stan VanDerBeek. "Culture: Intercom and Expanded Cinema". En: *Film Culture*. N° 40, primavera 1966, p. 16.

Es más, cuando, a comienzos del siglo XVI, la cámara oscura empezó a utilizarse para ver escenas de la calle, dejando de ser patrimonio exclusivo de los científicos que observaban los cielos, encontramos el origen de uno de los tropos más duraderos del cine experimental, el impulso que reverberará en toda la filmografía de Val del Omar: el de ver lo cotidiano, lo conocido, con una nueva luz y desde perspectivas novedosas. En posteriores y más sofisticados avatares de la cámara oscura, como los sistemas ópticos desarrollados por el polígrafo jesuita del siglo XVII Athanasius Kircher (a quien equivocadamente se atribuye a menudo la invención de la linterna mágica) hallamos nuevos puntos de comparación precinematográficos. En el influyente estudio *Ars magna lucis et umbrae* (Gran arte de la luz y de la sombra) de Kircher encontramos, por ejemplo, una figura de lo que él llamaba una máquina de metamorfosis. El invento era una habitación en la que el visitante podía contemplar su rostro en un espejo sobre el que se proyectaba una serie de cabezas de animales, lo que constituye un antecedente de las formas decorativas que Val del Omar proyectaría tanto sobre el propio celuloide como sobre los rostros que filmó en su cinematografía desbordante.

Kircher ejercería también su influencia sobre artistas como Harry Smith, cuya utilización de filtros de colores en films como su obra de animación *Film no. 12: Heaven and Earth Magic* (1957-62), nos recuerda de nuevo a Val del Omar. Smith llegó a imaginar procedimientos de enmascaramiento para su aplicación durante la propia proyección de *Heaven and Earth Magic*, sistemas que distorsionaban la forma de la pantalla para conseguir un efecto no muy diferente del de las superficies cóncavas imaginadas por Val del Omar. Los intentos de Smith, como los de Jordan Belson y los de Barbara Rubin, supusieron desarrollos importantes para una concepción novedosa de la proyección cinematográfica, pero la verdadera aparición del cine expandido llegó en la primavera de 1966 cuando el artista Stan VanDerBeek acuñó la expresión.

"Estamos en los albores de un nuevo mundo y de un nuevo arte", escribió en su influyente propuesta "Culture: Intercom and Expanded Cinema"⁴. VanDerBeek predijo un futuro radical para la producción de imágenes y acertó a adivinar tanto el papel que desempeñarían las imágenes en las redes globalizadas de comunicación, como el hecho de que "el cine se convertirá en un arte de acción". Su *Movie-Drome*, construido al norte del estado de Nueva York e inspirado en las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, permitía que los visitantes se tendieran en



el suelo y contemplaran imágenes a su alrededor, sugiriendo términos nuevos en la experiencia cinematográfica que recuerdan, en la escala de sus ambiciones, el inmersivo sistema del PLAT de Val del Omar. Sin embargo, en sus encarnaciones tempranas el cine expandido no era una simple intervención formal en los modos de exhibición mediante, por ejemplo, proyecciones múltiples. El adjetivo “expandido” aquí también apunta a la expansión de la tecnología cinematográfica, a la expansión del cine y del arte electrónico en cuanto que formas híbridas, así como hace referencia a la conciencia expandida y a su relación con la emergente cultura de las drogas. Y en ciertos ejemplos (como en las *performances* de Malcolm Le Grice o VALIE EXPORT) incorporaba resonancias casi brechtianas.

Un impulso moderno, específico al medio, para la expresión cinematográfica de aquello que solamente el cine podía expresar, había dado paso a una definición más holística y elástica de la forma, de su creación y de su presentación pública. Resulta interesante, sin embargo, que a esta era siguiera otra (la que empezó a mediados del decenio de 1970 y se prolongó durante el de 1980 y más allá) caracterizada por el cine a pequeña escala, en la que Val del Omar también trabajó hacia el final de su vida. En contraste con la complejidad sinestésica del cine expandido, la cinematografía en 8 mm suponía, en cierto modo, una reducción del cine a su modo más contraído e íntimo: literalmente, la forma más pequeña que el cine llegaría a adoptar. George Kuchar dijo una vez que le gustaba este formato porque “con la diminuta escala de 8 mm nos acercamos a las dimensiones del átomo”. Haciéndose eco de esta actitud, Derek Jarman se refirió una vez al super-8 como a “la mónada jeroglífica del siglo XX”. Tal vez fuera esto también lo que atrajo a Val del Omar. Tras una carrera de exploración del espacio cinematográfico, finalmente le sedujo la forma más reducida, concentrada y elemental del medio.

El llanto de las máquinas

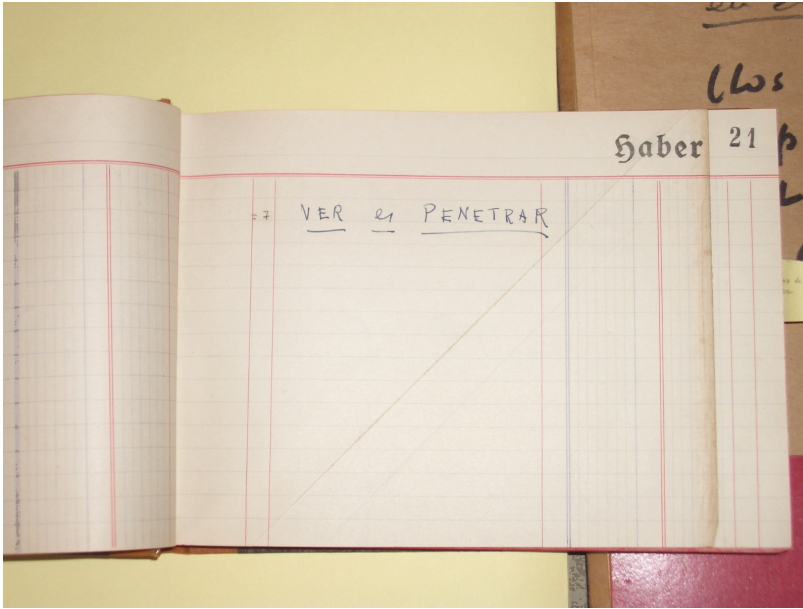
Víctor Erice

“El poema es una máquina que produce,
incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia”.
Octavio Paz

I

Cineasta (mejor: “cinemista”, como él prefería que le llamaran) visionario y, a la vez, explorador de la técnica, inventor. Estos dos rasgos reunidos en la misma persona hacen de José Val del Omar (Granada, 1904–Madrid, 1982) un caso aparte, sin duda excepcional, en la historia del cine español. Un caso presidido, como tantos otros, por una esencial frustración: a lo largo de su vida, esas dos vertientes de su actividad, que siempre respondieron a una voluntad única de convertir el cine en una experiencia trascendental, estuvieron sometidas a dificultades, limitaciones y silencios de todo género. Si de sus obras de creación artística sobrevivieron sus dos principales títulos (*Aguaespejo granadino*, 1956 y *Fuego en Castilla*, 1960, permaneciendo inacabadas *Acarriño galaico* y *Ojala*), de sus trabajos en el campo de la investigación audiovisual, a los que dedicó el mayor caudal de sus energías, oficialmente sólo quedó la huella de una larga serie de batallas administrativas perdidas. Con sobrado motivo, en una nota periodística publicada a raíz de su fallecimiento, su hija María José escribió que Val del Omar se había estado muriendo en Madrid desde hacía más de cuarenta años.

“Se naufraga siempre, dice una voz razonable...”: así se expresó Val del Omar en *Aguaespejo granadino*, dejando entrever una idea de destino que se relaciona no sólo con el sentimiento de pérdida que le acompañó en tantas etapas de su actividad profesional sino también con algunos de los términos más íntimos de su propia poética, aquellos que brotan de su visión del cine como un fenómeno espi-



ritual único, siempre sometido a la dura prueba de la realidad. De ahí el carácter extraordinario, ejemplar, de su experiencia; de ahí, igualmente, su drama como artista. ¿Contradicción eterna entre materia y espíritu? Su aventura más bien, de la que el cine —arte e industria— constituye uno de sus más precisos ejemplos. Si la dualidad que caracterizó su naturaleza como creador marcó a las obras de Val del Omar con el sello de lo inconfundible, al mismo tiempo produjo alrededor de su figura un malentendido que acabó envolviendo a la mayor parte de las empresas que acometió. Este es, quizás, el origen de lo que muchas personas calificaron en su momento de su dificultad para hacerse entender, algo que poco a poco se convirtió en un lugar común, y que José López Clemente describió en 1960 afirmando que las explicaciones de Val del Omar “cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía”¹.

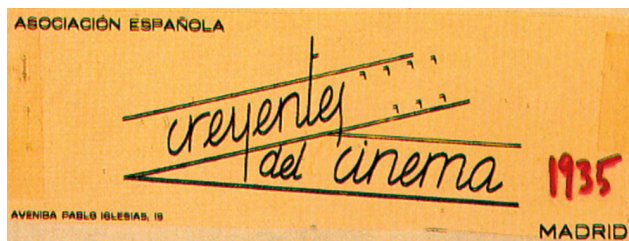
Dicho malentendido afectaba, en primer término, a sus interlocutores, poco o nada habituados a que un investigador precisara el sentido humanista de sus invenciones, su función social, utilizando un lenguaje que no enmascaraba la dimensión espiritual que existe en el fondo de toda creación auténtica. Para los oídos de estas gentes —técnicos, funcionarios, empresarios—, muchas de las palabras de Val del Omar, aquellas en las que él ponía justamente el mayor énfasis, resultaban difíciles de comprender, como si fueran una adherencia extraña,

1. José López Clemente. “Rincón del documental”. *Espectáculo*, febrero, 1956. Includido en: Gonzalo Sáenz de Buruaga; María José Val del Omar. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada, 1992, p. 113.

una especie de delirio metafísico. Porque, en resumidas cuentas, sus inventos (Diafonía, TáctilVisión, Desbordamiento Apanorámico de la Imagen, etc...) ¿qué es lo que perseguían? ¿Entretener al espectador aumentando su cuota de diversión? Todo lo contrario. En palabras de Val del Omar: conmocionarle, "enajenarle", "aproximarle", incluso "pegarle fuego", única manera de "llevarlo hasta el infinito" liberándolo "de la fuerza de la gravedad".

Se comprende que los administradores públicos —al margen de sus buenas palabras y circunstanciales promesas, y de algún que otro premio de consolación—, amparados en la rutina de una industria acostumbrada a sobrevivir a ras de tierra, uncida tradicionalmente a la noción de espectáculo, proyectaran sobre la obra de Val del Omar una reticencia esencial. Y que el orden establecido, siempre respetuoso con los intereses de los más fuertes, permaneciera impermeable no sólo al aliento espiritual de sus investigaciones, sino también a sus logros de carácter técnico. Valga a este respecto una anécdota reveladora, plena de humor negro, que expresa a la perfección el ambiente social que rodeó al autor de *Aguaespejo granadino*. En los años cincuenta, los funcionarios y técnicos de nuestra cinematografía consultados a propósito del BiStandard 35, inventado por Val del Omar, llegaron a esgrimir como argumento en contra de su implantación la idea de que, con dicho sistema, sería mucho más complicado llevar a cabo los cortes de censura.

No es extraño, en definitiva, que desde su condición de poeta y visionario —la que mejor le define—, Val del Omar estuviera predestinado a chocar frontalmente con la realidad. Como tampoco puede sorprender el hecho de que, en ocasiones, hechizado por el resplandor de su propia visión, los términos en los que planteó algunas de sus ideas suscitaran, incluso entre las gentes que quizás estaban mejor preparadas para comprenderle, más de una reserva. Cometeríamos por tanto una falta si no consideráramos una cuestión importante, que quizás no ha sido suficientemente examinada: en qué medida el propio Val del Omar, cineasta prendido de una visión interior —que él denominó Mecamística—, fiel al impulso redentorista que presidió sus creaciones, obligado a divulgar los postulados generales de su pensamiento, a explicarse una y otra vez, contribuyó sin pretenderlo a la consolidación de este profundo malentendido. Porque es en este punto donde, a mi parecer, se abre en su obra una grieta entre expresión poética pura y formulación teórica, a través de la cual podemos llegar a percibir el eco de esa contradicción moderna, socialmente establecida, entre historia y poesía.



II

¿Adelantado a su época o, más bien, superviviente de un tiempo que había ya dejado de existir? Esta es una de las preguntas que la obra de José Val del Omar suscita. En cualquier caso, al margen de las respuestas, no se puede entender su personalidad sin tener en cuenta el caldo de cultivo en el que llevó a cabo su formación, la época de las vanguardias históricas de los años veinte al treinta del siglo XX, junto al aliento utópico y el impulso regeneracionista contenido en una parte fundamental de la cultura española anterior a la Guerra Civil. En este sentido, Val del Omar puede ser considerado un representante del tiempo de la Institución Libre de Enseñanza y, de manera especial, de las Misiones Pedagógicas de la República, de las que formó parte recorriendo con su cámara los pueblos de España. Se comprenderá entonces por qué la experiencia del espectador de cine —ese consumidor de hoy—, al que apenas se reconoce como prójimo, ha constituido tempranamente el principal desvelo de Val del Omar. Pero ¿de qué clase de espectador se trataba? ¿Cuándo y cómo tropezó con él por vez primera? ¿Bajo qué concepto pasó a formar parte de su universo poético?

Algunas de las fotografías que Val del Omar tomó en sus viajes con las Misiones Pedagógicas pueden proporcionarnos una idea esclarecedora al respecto. Me refiero a los primeros planos de gentes del campo —hombres, mujeres y niños— en los que aparecen reflejadas de forma extraordinaria las emociones de distinto signo que la visión de una película —seguramente la primera de sus vidas— les produce. Esa expresión original que la fotografía instantánea captura en sus rostros es el efecto casi milagroso que el invento de los hermanos Lumière suscita en el interior de sus conciencias. A los ojos de Val del Omar, a partir de ese momento, el cine se convertirá en el arte supremo de la experiencia. Para él nunca habrá una prueba mejor de semejante certidumbre que las imágenes de estos campesinos, criaturas vírgenes alejadas de la cultura de las letras y el saber intelectual, capaces de reflejar, sin inhibiciones de ningún tipo, una emoción transcendental. Ellos constituirán el paradigma del espectador ideal arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir el latido de “la cultura de la sangre” —de la que Federico García Lorca habló—; es decir, la mirada primigenia de la infancia del hombre (“Para mí —dirá Val del Omar— todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario”), aquella que justamente debió proyectar en la aurora de su percepción sensible del mundo.

En la forma cinematográfica que, a partir de esa visión, Val del Omar elaboró es posible detectar la huella de algunas teorías de la época —conviene no olvidar que vivió en París un tiempo, al comienzo de la década de los años veinte—, que

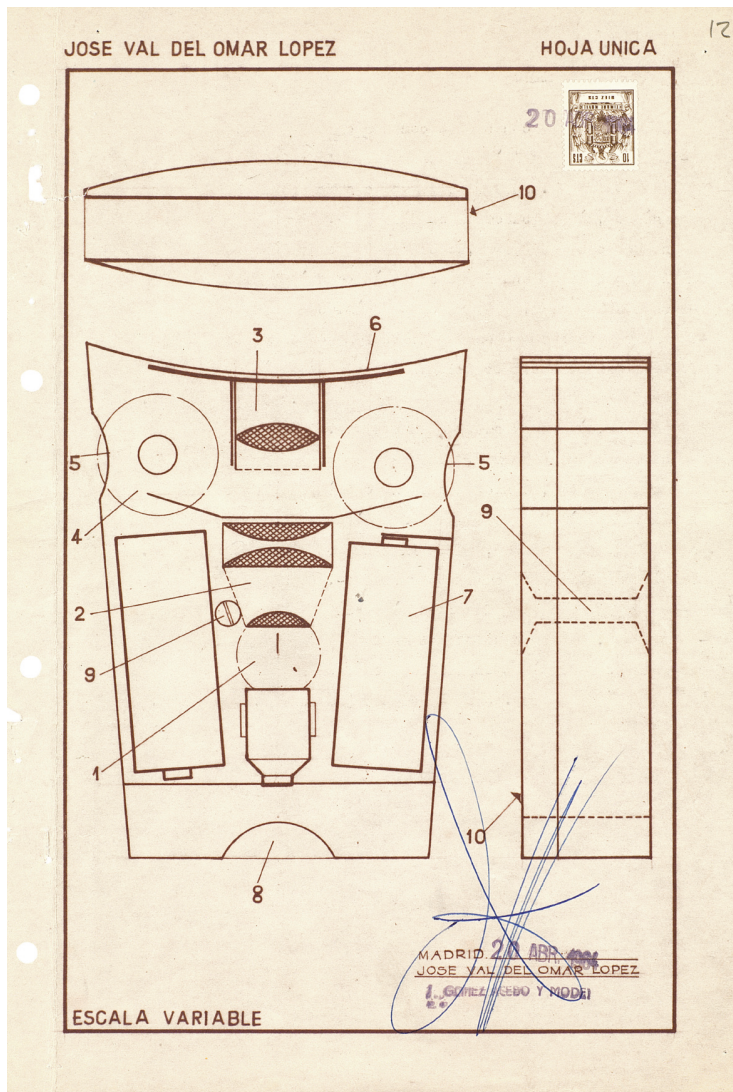
lo emparentan, a mi parecer, con la *photogénie* (1920) de Louis Delluc, y sobre todo con Germaine Dulac y su "visualismo". Dulac, que consideraba al cine como un arte no narrativo, mantuvo la idea de una "cinematografía integral", que no era otra cosa que el resultado de la fusión de una "cinematografía de las formas" con una "cinematografía de las luces", una especie de *musique des yeux*, a la que bastaría con añadir una "cinematografía de los sonidos" para acercarnos a lo que Val del Omar terminó denominando "cinegrafía".

Descendiente de una cultura y una clase que él mismo consideraba desvitalizadas, Val del Omar pudo así acceder a la intuición de una fe nueva, descubriendo en el cine la posibilidad de una moderna pedagogía —la *pedagogía kinestésica*—, un modo de superar el tradicional divorcio entre el cerebro y el corazón, el instinto y la conciencia, el arte y la ciencia, tema que le había obsesionado desde siempre. Dos textos de la misma época, "Sentimiento de la pedagogía kinestésica", conferencia dirigida en 1932 a los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, y el "Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema", escrito en 1935, responden puntualmente a esta inspiración, dando cuenta de las líneas generales de una concepción del cinema en la que aparece ya claramente una dimensión de carácter religioso unida a un afán redentorista: "tenemos que hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho", repetirá una y otra vez. Una concepción, dicho sea de paso, que permanecerá ajena a la evolución —posterior a la Segunda Guerra Mundial— de las teorías cinematográficas, determinando el sentido de la mayoría de sus investigaciones formales. Porque salvo alguna que otra idea nueva que deslizó en ocasionales entrevistas, el contenido general de esos dos textos sólo fue ampliado por Val del Omar por medio de breves escritos que brotan de forma esporádica, sin llegar a formar un sistema, como complemento de sus comunicaciones de carácter técnico, sobre todo en la segunda mitad de los años cincuenta y principios de los sesenta del pasado siglo.

En 1932, en "Sentimiento de la pedagogía kinestésica", Val del Omar afirmaba, entre otras cosas, lo siguiente:

"Yo os digo francamente que no creo en la educación, que no creo en la instrucción, que creo un poco en la sensibilización, que firmemente creo en la civilización. (...) ¿Se puede librar al educando de la educación consciente? (...) ¿Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora? (...) ¿Es posible educar el instinto? ¿Se puede uno comunicar con el ser humano por un conducto que escape a la revisión de nuestra conciencia? Maestros, educadores, yo creo que sí, yo afirmo que sí, yo os aseguro que las máquinas que responden a un principio de automatismo, a un principio de economía en nuestro aparato psíquico han obrado el milagro. Y os digo más: yo que conozco esas máquinas he de ponerlas en

Registro de patente de invención de un "Sistema de microproyección de imágenes luminosas fijas y móviles", expedido en Madrid a 21 de septiembre de 1964, correspondiente a un microproyector que podría tener como chasis una castañuela u otras formas evocadoras del tipismo español ("guitarras, botellas, toros, etc. "). pensando así en su comercialización como recuerdo turístico



práctica de este alto servicio.(...) Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicaci3n anti intelectual con el instinto. (...) una m3quina que viene a sustituir al libro y al maestro (...) libertadora por excelencia”.

Bastan estas palabras tuyas para comprender por qu3 desde un principio el espectador ha constituido la m3xima preocupaci3n de Val del Omar. Hacia 3l proyect3 los efectos de sus sucesivos descubrimientos t3cnicos, siempre con una misma intenci3n: conmocionarlo ps3quicamente, sacarlo de sus casillas, desbordarlo para as3 mejor someterlo a una accesis que le hiciera percibir una dimensi3n espiritual nueva. De ah3 que la pedagog3a kinest3tica no se dirigiera preferentemente a su inteligencia o a su sensibilidad, sino a su instinto. Porque al instinto —seg3n Val del Omar— s3lo se le puede hablar en su mismo lenguaje.

Evidentemente, los elegidos para llevar a cabo esta delicada tarea no pod3an ser los educadores tradicionales sino aquellas personas capaces de controlar y orientar positivamente el trabajo de las m3quinas, una suerte de especialistas —“aristocracia t3cnica”, los llam3 Val del Omar— en posesi3n de la sensibilidad propia de los poetas, y caracterizados sobre todo por su incondicional amor al pr3jimo.

“La m3quina del cine —dir3 Val del Omar en 1957— es s3lo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente s3lo debe ser permitido el acceso al aut3ntico poeta humano que, movido por un arrebatado amor al pr3jimo, se disponga, con ego3smo heroico, a conducir este nuevo ingenio capaz de hacer al hombre, con cotidiana atadura a una noria, vislumbrar el infinito”.

El cine fue para Val del Omar, simult3neamente, Linterna M3gica y fruto del 3rbol de la Ciencia del Bien y del Mal: una m3quina dotada de un poder excepcional —el de obrar milagros—, capaz de generar un arte de la seducci3n del espectador —objetivo que, al fin y al cabo, tambi3n pretend3an las formas del ilusionismo cinematogr3fico elaboradas por Hollywood—, y cuya manera de proceder no dudar3 en calificar como una suerte de coacci3n, 3nicamente permitida cuando existe un motivo de rango superior: “S3lo se puede coaccionar la libertad del espectador cuando existe un gran motivo po3tico”, advertir3 al hablar de su Mecam3stica.

Desde su profundo idealismo, Val del Omar percibi3 al espectador vulgar como sujeto pasivo, especie de criatura ciega, fatalmente condicionado. Esta es la raz3n de que muchos de sus escritos pongan de manifiesto una permanente preocupaci3n por los efectos perniciosos que puede producir un uso equivocado o perverso de las facultades del cine. Un texto de 1967, “Cromatacto”, le3do en el IX Congreso Internacional de Cine y Televisi3n, celebrado en Barcelona, constituye una muestra tra de la expresi3n del pesimismo hist3rico al que llegar3 su pensamiento:

“Ni en el cine ni en la televisión existe libertad panorámica. El espectador se encuentra encadenado a la coacción sana o insana del creador de aquella continuidad. No vale hablar de libertad. Más vale confiar en la coacción poética del que más y mejor nos quiera conducir, en ese cauce de exaltaciones conmocionales”.

A tenor de esta consideración, Val del Omar abogará en todo momento por la necesidad de establecer un control que parta de la distinción entre lo que llama espectáculo y escándalo.

Cuantas veces se refirió Val del Omar a la proyección pública de una película, lo hizo en unos términos que giraban alrededor de la noción de espectáculo. Ahora bien, lo que en dicha noción depositó estaba muy lejos de su acepción más común, la que aparece tradicionalmente unida a la idea de entretenimiento o diversión. No es extraño, por tanto, que su concepción del cine, al permanecer en todo momento prendida del mito, propiciara en este punto más de un malentendido —al que he aludido al comienzo de este texto—, en cuyo fondo se advierte la tradicional diferencia entre representación laica y ritual de carácter sagrado. Desde estos supuestos, su voluntad, más o menos explícita, de reunir en una misma experiencia la mística con el espectáculo surge en toda su dimensión utópica.

El cine poseía para Val del Omar dos vertientes: una, sagrada, alentada por los poetas, podía provocar el ascenso de los espectadores hacia la luz; la otra, profana, cultivada por una humanidad de autómatas, les reducía a permanecer en las tinieblas. Todo su esfuerzo por convertir la contemplación de una película en un acto transcendental estuvo sometido a las tensiones derivadas de esa dicotomía. Así, sus invenciones técnicas, forzadas a desplegarse en paralelo con el ilusionismo de signo materialista que definía al conjunto de la industria cinematográfica establecida, poseyeron siempre, por lo que a su posible utilización se refiere, su línea de sombra, su reverso. O lo que es igual: puestas en manos, por ejemplo, de los que él denominó “feriantes de Grutas Encantadas”, podían contribuir a hacer del cine un espectáculo más de “Luz y Sonido”. Val del Omar fue, en todo momento, consciente de este peligro que acechaba a ciertos aspectos de sus búsquedas formales.

A raíz de la aparición de lo que él llamó “linterna electrónica”, las empresas cinematográficas buscaron por todos los medios una manera de combatir el vertiginoso auge comercial de la televisión. Val del Omar, al igual que algunos productores norteamericanos, llegó a considerar la posibilidad de ampliar la experiencia del espectador mediante los efectos inductores de unos sentidos —el gusto, el olfato, el tacto— situados tradicionalmente fuera del campo de acción de las películas. Pero, ¡qué equívoco más extraordinario! Donde los empresarios

sólo pretendían encontrar una fórmula para no ver reducida su clientela, Val del Omar intentaba reproducir nada menos que el modo en que las criaturas humanas establecen su primera y más elemental aproximación al mundo.

Sabido es que la tentativa no dió resultado. Lo único que esa búsqueda de nuevos atractivos introdujo fue el sistemático recurso a las superproducciones, que se alimentaron con una nutrida presencia de estrellas, y cuyas imágenes trufadas de aparatosos efectos de estereofonía invadieron las pantallas gigantes. Tanto en ellas como en las mucho más reducidas de los televisores, Val del Omar observó que las sensaciones vitales del espectador se degradaban más y más, todo lo cual le hizo extremadamente sensible a los aspectos negativos de una evolución que ha llegado hasta nuestros días: "El cine —escribió en 1962— se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y su prosperidad".

III

La poética de Val del Omar es heredera del tiempo de las grandes utopías cinematográficas, cuyos representantes más notables fueron los primeros en explorar la relación entre el cine y las otras artes, caracterizándose por ser inventores de formas, es decir, retóricos. Así lo fue Val del Omar hasta el fin de sus días. Fiel a una visión interior, su estilo, marcado por la idea de un cine total —en el que se daban cita, por ejemplo, la poesía de García Lorca y la música de Manuel de Falla—, aparece tan alejado de la transparencia narrativa del clasicismo como de la sustancial ambigüedad de lo moderno. Su caso es, en cierto modo, el de un superviviente destinado a padecer —y más en un país como España— el aislamiento propio de una época que vio desvanecerse algunas de las más importantes utopías del siglo.

La convulsión, llena de horror, producida por la Segunda Guerra Mundial, dejó en Europa gravísimas secuelas en todos los órdenes de la vida. El arte, entre otras cosas, cesó definitivamente de reemplazar a la religión. Nacido de estas circunstancias, el gran movimiento cinematográfico de la posguerra, el neorrealismo italiano, se distinguió por someter sus ficciones a la dramaticidad humilde y secreta de lo cotidiano. Los directores europeos más importantes —Rossellini, Renoir, Bresson, Dreyer, entre otros— ya no hablaron del Hombre, sino de lo humano. Y lo que es igualmente significativo: la modernidad inauguró una nueva y decisiva etapa en la cual el espectador pasó a desempeñar un papel activo, creador. El lenguaje de las películas más renovadoras no sólo se dirigirá a sus emociones o a su sensibilidad, sino también —de forma prioritaria incluso— a su inteligencia. Su objetivo no será otro que limpiar al cine de los barnices de lo

Collage de Val del Omar alusivo a la dejadez de la Escuela Oficial de Cine (EOC) en cuanto al equipamiento técnico que él había aportado o depositado en dicho centro



ornamental y lo superfluo, es decir, de todas las figuras ordinarias de la seducci3n. La belleza ya no brotará de lo que convencionalmente se reconoce como bello, sino de lo que es justo. Sin3nimo de pluralidad, la modernidad produjo en un p3blico civilizado, despojado de una mirada original, habitante de las grandes ciudades, la primera de una larga serie de escisiones: de un lado, quedar4 un espectador dominado por la inercia de la satisfacci3n inmediata y la comodidad; de otro, un espectador selectivo y cr3tico. De este modo, la idea del cine como Linterna M4gica y rito comunitario comenz3 a alejarse hacia el pasado. ¿C3mo no entender, entonces, la soledad de Val del Omar?

A prop3sito de la presentaci3n del rostro humano en la pantalla del cine, B3la Balazs escribi3 que los espectadores de la 3poca “se sumergían en 3l como en un espejo en el que aparecía la raíz del alma, su fundamento”. De este modo, a trav3s del nuevo lenguaje, el rostro se convirti3 en espejo del mundo. No hay duda de que así fue para Val del Omar, y para corroborarlo basta simplemente con recordar los primeros planos de hombres, mujeres y ni1os en su *Aguaespejo granadino*; de ah3 que todo su afán como poeta e investigador partiera de esa intuici3n primera. Pero, adem4s, alentado por un esp3ritu generoso, utilizando todos los medios a su alcance —que siempre fueron muy modestos—, quiso hacer part3cipe al p3blico de este deslumbramiento, tratando de convertir la contemplaci3n de una pel3cula en un acto capaz de redimir a lo cotidiano de su carga de pesadumbre. Empresa noble, sin duda, abocada al fracaso en un tiempo de miseria. En este sentido, el paso de los a1os no trajo una nueva esperanza para Val del Omar. No s3lo porque los caminos seguidos por el cine fueron apart4ndose m4s y m4s del ideal que anim3 todos sus trabajos, sino porque el desarrollo tecnol3gico ligado a la imagen electr3nica, con su amplio despliegue de recursos subliminales, no hizo otra cosa que reproducir hasta el infinito, llev4ndolos hasta el absurdo, algunos aspectos de sus investigaciones.

La peque1a pantalla y la imagen electr3nica triunfaron. No pod3a ser de otro modo ya que, desde un primer momento, a diferencia del cinemat3grafo —ese invento de barraca de feria—, buscaron introducirse en el 4mbito de lo privado. Ambas estaban, por otro lado, desprovistas de las adherencias de todo tipo —art3sticas, culturales— que el cine hab3a ido acumulando a lo largo del siglo, lo que les proporcionaba una ubicuidad excepcional.

“Único arte hijo de la m4quina y del ideal humano” —como lo defini3 Louis Delluc en 1919—, fundado en la reproductibilidad t3cnica, el cine ha visto c3mo sus m4s nobles efectos eran vulgarizados, hasta el punto de casi ser aniquilados, por el v3deo y la televisi3n. O lo que es lo mismo: se ha convertido en una m4quina

enmohecida por lo cotidiano. Porque, ¿qué son hoy, socialmente hablando, las películas? Fundamentalmente un espacio más del amplio menú que ofrecen las cadenas de televisión, fragmentado por lo general, una y otra vez, por toda clase de publicidad. Despojado de su autonomía, relegado a ser un componente más de la oferta audiovisual, el cine ha adquirido por vez primera en su historia conciencia de la propia caducidad. Fenómeno de importancia máxima, que proyecta sobre la obra de Val del Omar, trece años después de su muerte, un sentido nuevo. Porque es en este punto donde sus películas —que muy pocas veces han podido ser contempladas en las condiciones de luz y sonido que él creó para ellas— se unen, en cierto modo, a todas las demás, participando así de una especie destino común.

En *Val del Omar sin fin*, el magnífico libro que su hija María José y Gonzalo Sáenz de Buruaga dedicaron a su obra, hay una foto tomada en los sótanos de la antigua Escuela Oficial de Cinematografía —cuando estaba domiciliada en la calle Monte Esquina de Madrid— que refleja el trato que dicha institución proporcionó a la donación que el autor de *Fuego en Castilla* hizo de una parte de su laboratorio. En ella, como restos de un naufragio, reunidos en confuso montón, reducidos a chatarra, mezclados con desvencijadas piezas de mobiliario y otros enseres, aparecen los equipos de imagen y sonido fabricados por Val del Omar. En ese polvoriento desván de los sueños, extinguidos para siempre los fuegos de artificio con los que pretendió alumbrar en el espectador la idea de una nueva sociabilidad, podríamos ahora depositar también las carcasas vacías que el cine ha ido dejando en las cunetas de los caminos que ha recorrido: cientos y cientos de máquinas que, al igual que las de Val del Omar, hoy quizás estallarían en un mismo llanto.

IV

Contraviniendo los deseos de su autor, hace poco pude ver reproducidas en vídeo, sometidas a la dura prueba del monitor de televisión, desprovistas de todos sus efectos diafónicos de sonido, *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*. Soy consciente de que corro el riesgo de ser considerado cómplice de una especie de traición —que Val del Omar me perdone—, pero debo decir que, a pesar de contemplarlas en unas condiciones tan alejadas de las que él originalmente creó para ellas, estas dos cinegrafías han logrado transmitirme de nuevo lo más sustancial de su inspiración. Despojadas de una parte de su retórica —entiéndase esta palabra en su más noble sentido—, ofreciéndose en toda su vulnerabilidad, la emoción estética no sólo subsistía, sino que presentaba matices nuevos. Dichos matices no son fáciles de explicar, pero en todo caso son los que se desprenden de su contemplación aislada, situada sin remedio lejos del acto comu-

nitario que esas dos obras reclamaron siempre. Si este fenómeno las convierte en expresiones residuales, también es cierto que a la vez permite que una parte de su savia rebrote en un espacio distinto, bajo una naturaleza nueva: el ámbito de la intimidad, justo aquel que se corresponde con el de la lectura poética. El descubrimiento no me parece banal. Porque desplazadas de todos los territorios donde tiene lugar el juego del poder, disminuidas, frustradas, estas dos obras, al ofrecerse a una pequeña comunidad de solitarios, son miradas de nuevo —acaso por vez primera, en muchos casos— trascendiendo su soledad esencial y cerrando así el ciclo de su destino.

2. Miguel Villegas López, "Val del Omar, poeta del cine", *Insula*, nº 184, Madrid, marzo, 1962. Ensayo recogido en este mismo catálogo.

Lo propio de toda idea visionaria no es otra cosa, al fin y al cabo, que fracasar —"arder"— socialmente, para así, libre de toda atadura, proyectar sobre el mundo lo que en su aliento hay de imperecedero. De ahí que ese vivir desviviéndose que caracterizó la experiencia de Val del Omar ("No estoy. Me desvivo y soy", escribió en uno de sus cuadernos), guardara más de un sentido; ésa, y no otra, era la forma —en honda relación con su voluntad de transformar al prójimo— que él tenía de dar significado al transcurrir ciego.

Lo apuntó con agudeza Manuel Villegas López en un ensayo: "Val del Omar sueña con repetir la creación del tiempo sin historia, y encontrar así la esencia común a todas las cosas"². *Aguaespejo granadino* es una de las manifestaciones artísticas más acordes con ese sentimiento que el cine español ha producido. Nunca Granada —esa ciudad a la que, como Val del Omar, uno siempre vuelve— encontró una expresión cinematográfica que reflejara mejor esa vida anterior de la que habló Octavio Paz refiriéndose al tiempo de la poesía: ese tiempo antes del tiempo, no cifrado, que reaparece en la mirada del niño, y que es el de los orígenes. Dentro de esa dimensión, que en estas páginas he intentado desvelar, siempre es principio y nunca es tarde. O lo que es igual: siempre es hora de acercarse sin prejuicios, sencillamente, a la obra de José Val del Omar. Más que al inventor y al teórico, inevitablemente sobrepasados por la Historia, al poeta de las imágenes y los sonidos que un día del año 1935, proclamando a los cuatro vientos su fe en el cinematógrafo, escribió:

"Yo quería fugarme del negro de los libros.
Quería irme hacia la imagen luminosa.
Como las mariposas son atraídas por la luz".

Este ensayo se publicó originalmente en *Insula Val del Omar (Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales)*, [coord. G. Saénz de Buruaga] Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Semana de Cine Experimental, Madrid, 1995.