



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**INFLUENCIA DE LA BANDA SONORA EN LA NARRATIVA
CINEMATOGRÁFICA DE JOSÉ VAL DEL OMAR**

Presentado por:

Antonio Martínez Martínez

Tutor:

Dr. Pedro Mantas España

Curso académico 2019 / 2020

RESUMEN: Tanto la figura de Val del Omar como su obra han propiciado numerosas investigaciones y estudios relacionados con su capacidad de transmitir emociones; sin embargo, raramente encontramos información sobre una de sus facetas menos conocidas: la de artista sonoro. Esta faceta le sirvió como punto de partida en su concepción de cine total, y como potenciador de la capacidad reveladora de significados en su obra audiovisual. Desde la concepción del sistema diafónico, desarrollado en los años cuarenta, hasta los trabajos sonoros realizados en la última de sus obras — finalizada a título póstumo— la banda sonora utilizada en la obra de Val del Omar se ha caracterizado por la innovación y la exploración sobre nuevas formas sonoras, tanto en su tratamiento como en la forma de montaje, facilitando la transmisión de emociones a través de su narrativa audiovisual.

PALABRAS CLAVE: banda sonora, diseño sonoro, sistema diafónico, narrativa audiovisual.

ABSTRACT: Both the figure of Val del Omar and his work have led to numerous investigations and studies related to his ability to communicate emotions. However, we rarely find information about one of its lesser-known facets, that of sound artist, an aspect that served as a starting point in his conception of total cinema as well as to amplify the revealing capacity of meanings in his audio-visual work. From the conception of the diaphonic system in the 1940s to the sound works carried out in the last of his works, completed posthumously, the soundtrack used in Val del Omar's work has been characterized by innovation and exploration of new sound forms, both in its treatment and in the form of assembly, which facilitate the correct transmission of emotions through its audio-visual narrative.

KEY WORDS: soundtrack, sound design, diaphonic system, audio-visual narrative.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
3. METODOLOGÍA	7
3.1. Plan de trabajo	7
3.2. Material y métodos	8
3.3. Dificultades y contratiempos	9
4. LA BANDA SONORA EN LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: UN ELEMENTO NECESARIO	9
5. A PROPÓSITO DEL VAL DEL OMAR SONIDISTA	13
5.1. El sonido diafónico	15
5.2. Diseño sonoro	16
5.3. Música y palabra	17
6. BANDAS SONORAS EN EL <i>TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA</i>	19
6.1. <i>Aguaespejo granadino</i>	19
6.2. <i>Fuego en castilla</i>	22
6.3. <i>Acariño galaico</i>	26
7. CONCLUSIONES	29
8. OBRAS CITADAS	31

1. INTRODUCCIÓN

Sucede que los vínculos que se establecen en una película entre la banda sonora y su narrativa existen, casi, desde el mismo momento del nacimiento del cine. A pesar de que el cine mudo no disponía de una banda sonora como tal es conocida la existencia de una partitura original que acompañaba a la reproducción del filme. Sin embargo, no tardaría en producirse un gran cambio, dejando de ser mudo y pasando a ser sonoro a finales de los años 20, consolidándose el nuevo formato en los años 30. Esta evolución permitió ir más allá del mero acompañamiento musical de una orquesta para reforzar y perfeccionar el conjunto de sonidos que se incluirían a lo largo del metraje.

Es, desde ese momento, cuando el sonido y sus posibilidades artístico-narrativas han jugado un papel determinante en la producción cinematográfica, enriqueciendo su lenguaje y aumentando así la capacidad comunicativa del cine a la hora de contar una historia. Atendiendo a la corta trayectoria del cine, podemos afirmar que, desde su inclusión, la presencia de la banda sonora ha permanecido de una forma constante, cobrando mayor protagonismo con el paso de los años y actuando, en muchas ocasiones, como elemento capaz de cambiar el significado de imágenes y escenas, como así lo han demostrado infinidad de cineastas en sus obras.

No obstante, y a pesar de las posibilidades que ofrece, este elemento es utilizado, mayormente, para rellenar o decorar de forma redundante ciertos momentos del filme. Sin embargo, lo realmente interesante se da cuando la banda sonora “adopta un rol fundamental en el establecimiento de estados emocionales en el público, ya sean coincidentes o divergentes con la narración” (Gustems, 2010: 53). Este es el caso de la mayoría de las obras audiovisuales realizadas por José Val del Omar, inspirado en unas ocasiones por las tendencias de la época y en muchas otras experimentando o inventando procesos y tratamientos con el fin de conseguir el efecto deseado que exprese lo realmente necesario para el relato.

Y aunque cada vez son más numerosas las investigaciones y trabajos basados en la genuina figura del polifacético artista granadino, se hace patente la escasez de estudios que se sumerjan y aborden de una manera directa la investigación, análisis y entendimiento del factor sonoro que tanto ha influido en su obra. Por este motivo, el presente trabajo ha sido concebido con el propósito de analizar la influencia que ejerce

la banda sonora sobre la narrativa audiovisual en general y más concretamente en el trabajo desarrollado por Val del Omar. Tras indagar en la producción completa del autor, se hizo notable la dificultad de realizar dicho análisis del conjunto total de los trabajos realizados, por lo que fue necesario acotar el campo de estudio, reduciéndolo a la obra por la que es mayormente conocido: el *Tríptico Elemental de España* (1955–1995), compuesta por tres documentales audiovisuales que el autor denominó elementales, y que se enumeran a continuación por orden de realización: *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960) y *Acariño galaico o De barro* (1961-1982-1995) finalizado a título póstumo.

El trabajo se estructura, pues, en cuatro apartados claramente diferenciados. En el primero se exponen los objetivos, así como la metodología seguida para alcanzarlos; en el segundo se analizan los distintos elementos que conforman la banda sonora de un filme en general y en el mundo cinematográfico de Val del Omar en particular. En el tercer apartado se realiza un análisis individual de los elementos sonoros, de sus tratamientos y sus funciones, dentro de cada elemental. Asimismo, se destacan aquellos elementos que presentan mayor interés, bien sea por lo innovador, por la dificultad de su realización o por el efecto que consiguen transmitir al espectador. En el último apartado se exponen, finalmente, las conclusiones alcanzadas después del análisis oportuno.

2. OBJETIVOS

El principal objetivo del trabajo consiste en exponer y explicar la influencia que ejerce la banda sonora sobre el lenguaje narrativo audiovisual en la obra cinematográfica de José Val del Omar a través del análisis de las distintas relaciones que se establecen entre sonido e imagen. De forma intrínseca al principal objetivo se pretende evidenciar el papel desarrollado como sonidista adelantado a su tiempo, así como las aportaciones sonoras a partir de las invenciones del poliédrico cineasta. Con la intención de trazar un contexto general sobre el tema que se va a tratar, en primer lugar me dispongo a revisar parte de la bibliografía más relevante sobre José Val del Omar, sus trabajos audiovisuales, sus investigaciones sonoras y las distintas patentes relacionadas con estas últimas. Con este fin, contaré con una relación bibliográfica y proyectos de investigación que incluyen estudios detallados sobre su obra audiovisual, tanto sobre contenidos técnicos como sobre la interpretación de ésta por parte de

diferentes autores que se han dedicado a ello, por ejemplo: Gonzalo Sáenz de Buruaga con *Val del Omar sin fin* (1995), Román Gubern con *Val del Omar, Cinemista* (2001) o Javier Viver con su tesis doctoral presentada en 2010 titulada *Laboratorio Val del Omar*. A continuación, realizaré un análisis de los métodos de creación y producción sonora incorporados en su obra *Tríptico Elemental de España*, centrándome, sobre todo, en el uso de los distintos recursos sonoros que participan en el filme, como son: recursos de voz, sonidos ambientales, efectos sonoros y el uso de la música. La finalidad de este análisis no es otra que ilustrar la intención final del artista en el uso del sonido en relación con las imágenes presentadas en el relato. Para concluir, se expondrá la relevancia e influencia del concepto sonoro de José Val del Omar sobre la narrativa audiovisual de su obra cinematográfica.

3. METODOLOGÍA

Lo complicado de clasificar al artista en cuestión, junto al tipo de fuentes disponibles a las que recurrir a la hora de realizar un trabajo de investigación de este tipo, no ha permitido otra vía que la de dividir la metodología en tres grandes bloques: un primer bloque de investigación y recopilación de información, un segundo bloque de trabajo de campo basado en el análisis del material tratado, un último bloque de redacción de todo el trabajo y, por último, las conclusiones a las que se ha llegado tras su consecución.

3.1. Plan de trabajo

El plan de trabajo se ha estructurado sobre la base de la metodología anteriormente citada. De esta manera, la primera parte referente al campo teórico y a la investigación propiamente dicha se realizó durante los primeros meses, centrándose en la recopilación de información y en el conocimiento de sus orígenes, análisis de esta y selección de todo aquello que estuviese directamente relacionado con el tema tratado. Una vez realizado el trabajo anterior, y con una nueva perspectiva sobre la materia, se prosiguió con el siguiente bloque, basado en el trabajo de campo. En este bloque ha primado la visualización, escucha y análisis de las distintas bandas sonoras, y los elementos que las componen, del *Tríptico Elemental de España*. En este segundo apartado metodológico se barajó la posibilidad de contactar con alguno de los

participantes en la creación del archivo de Val del Omar, así como con las personas encargadas del proceso de restauración y finalización del proyecto. En este sentido, resultaba fundamental la participación del oscense Javier Codesal, videoartista, encargado de finalizar *Acariño galaico*. No obstante esta última parte del plan no pudo realizarse y tuvo que suplirse a través de una ampliación en la búsqueda de registros que detallasen y explicasen el proceso, para poder tener un punto de vista objetivo sobre este hecho tan relevante para la investigación. Un tercer apartado está conformado por la compilación y redacción del fruto resultante de toda la investigación, el análisis y la llegada a las conclusiones.

3.2. Material y métodos

El material utilizado para la investigación se basa en las obras citadas en el epígrafe número 8 del presente trabajo, a la que ha sido posible acceder, en parte, a través de la red de bibliotecas virtuales como la de la Universidad de Córdoba o como la Miguel de Cervantes, entre otras, así como a través del propio archivo de la Filmoteca de Andalucía. También ha sido muy importante el material disponible en la propia web dedicada al artista, dirigida por Eugeni Bonet, investigador especialista en la obra de Val del Omar, así como del archivo María José Val del Omar - Gonzalo Saénz de Buruaga, del cual también se ha podido disponer de una copia física completa y de la que se ha podido extraer gran cantidad de información rigurosa muy útil e interesante alrededor de su figura.

Otros recursos utilizados han sido diversos materiales multimedia, desde antiguas grabaciones y entrevistas que han podido ser recuperadas a través de la propia web del artista pasando por ediciones especiales en DVD de los trabajos realizados hasta prácticamente las últimas publicaciones sobre el tema por parte de algunos medios e investigadores que se inspiran en la figura de Val del Omar para sus proyectos.

Es importante destacar la inmensa ayuda y colaboración tanto en la accesibilidad al archivo como en el diverso material videográfico y bibliográfico referente al cineasta por parte de la Filmoteca de Andalucía, referencia obligada, y, en particular, a la persona responsable del departamento de documentación, Pepa Díaz Dueñas, sin cuya ayuda, inestimable, no hubiera sido posible la realización de este trabajo.

3.3. Dificultades y contratiempos durante el proceso de investigación

Para no llevar a confusión o ambigüedades durante la lectura del trabajo, se hace importante relatar brevemente algunas de las dificultades y contratiempos encontrados. Si bien este proyecto se concibió recién comenzadas las clases del Máster en Cinematografía, uno de los grandes problemas consistió en recopilar toda la bibliografía posible que tuviese alguna relevancia para el proyecto. Así, al contactar con el archivo de la Filmoteca de Andalucía, tuve acceso a la consulta de gran parte del material bibliográfico disponible y necesario para la elaboración de este trabajo. Sin embargo, muchas otras obras relacionadas con el autor se encuentran descatalogadas y, en ocasiones, ha resultado imposible acceder a ellas. En otros casos, el material únicamente era accesible de forma presencial, precisando de un desplazamiento geográfico importante. Obviamente, todo lo anterior podría haberse alcanzado casi en su totalidad si no se hubiese producido la fatalidad que todos hemos vivido —sobrevenida justo en el ecuador de la investigación—, cuando todo saltó por los aires debido a la pandemia provocada por la COVID-19 y a las medidas de confinamiento que acompañaron para su prevención y reducción.

4. LA BANDA SONORA EN LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA: UN ELEMENTO NECESARIO

Tal y como afirma Rodríguez Bravo (1998), “el conocimiento sobre la percepción y la narración visual ha avanzado mucho más rápidamente que el existente sobre la narración sonora, pero no por ello esta es menos importante” (Gustems, 2010: 35). A pesar de que muchos cineastas consideraron el cine mudo como la forma más pura del cine,¹ también supieron implementar la banda sonora en sus películas con una maestría excelente; otros no llegaron a encontrar la justa medida en su uso, desaprovechando las oportunidades que esta les brinda a la hora de moldear el relato de sus historias. En nuestro tiempo parece estar asentada la idea de que la unión entre imagen y sonido es esencial en el ámbito del audiovisual,² aunque no así las relaciones que se establecen entre estos elementos a la hora de construir un relato.

¹ Razonamiento que desarrolla A. Hitchcock en el libro de F. Truffaut: *El cine según Hitchcock*.

² No olvidemos que vivimos en un mundo donde las imágenes y los sonidos se superponen, se mezclan, interactúan y colisionan entre sí (Gustems, 2010: 136).

En contra de la denominación popular de *banda sonora* como la “grabación comercial de la música de una película” (Gustems, 2010: 128), lo cierto es que este término engloba el conjunto de elementos sonoros que componen un filme y que, por lo general, son: la música, los recursos de voz, los sonidos ambientales y los efectos sonoros. La primera incorporación sonora que se produjo fue musical, pues lógicamente era el elemento más fácilmente reconocible por el público del momento. Así, durante los primeros años de la incorporación sonora, y hasta la introducción de la voz hablada, realizaba notables funciones narrativas junto a los intertítulos explicativos de lo que ocurría en escena. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el filme *Amanecer* (1927), de F. Murnau, que en su título original ya nos daba pistas de lo que podíamos hallar: *Sunrise: A Song of Two Humans*. Considerada la primera película sonora de la historia no ha escapado de la controversia sobre qué música debería acompañar a la imagen.³ En su versión original la música está registrada en formato monofónico y conformada por composiciones contemporáneas de la época, relacionadas directamente con el imaginario del público. No obstante, en la versión modernizada el sonido está registrado en estereofonía y basado en composiciones musicales originales del compositor Timothy Brock. La verdad es que ambas versiones mantienen el espíritu intimista original, así como su dimensión evocadora poética; sin embargo, no ocurre lo mismo con las melodías y, por tanto, las influencias que estas ejercen sobre la narrativa son distintas.

Pero este debate no hizo más que comenzar, aumentando en intensidad con la llegada de la palabra hablada al cine y el protagonismo que esta recibió como elemento transmisor del relato en sus distintas formas. Y pese a que encontraremos en el cine sonoro infinidad de filmes que se valen de recursos como el uso de las voces *over* a la hora de introducir o conducir el relato o la utilización de diálogos para la descripción de los personajes intervinientes, pocos son los que verdaderamente aprovechan todas las cualidades que este elemento tiene.⁴ Es, una vez más, Alfred Hitchcock quien pone de manifiesto el mal uso de este elemento. En este caso, lo hace refiriéndose a la exposición inicial de uno de sus grandes filmes, *The Rear Window* (1954), en el que introduce sin ningún tipo de voz al personaje principal, su oficio, la situación en la que

³ Otros investigadores consideran de *El cantante de jazz* (1927) como la primera película sonora.

⁴ Entendidas, al margen de las clasificaciones de Gérard Genette (1989: 273), como las distintas voces narrativas, “desde el personaje-narrador hasta la voz sin cuerpo de un narrador con voz en *over* heterodiegética pasando [...] por la voz extradiegética *responsable* del relato (Poyato, 2013: 100).

se halla y la acción causante de esta, apuntando, en relación al recurrente uso del diálogo por parte de los guionistas como solución a problemas de guion, que: “[...] el diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual” (Truffaut, 1966: 191). Para el cineasta hubiera bastado con añadir el sonido ambiente que envuelve a la escena, reforzando mínimamente los diálogos que fuesen esenciales para el relato. No obstante, este elemento ha cobrado tal grado de importancia en las producciones audiovisuales que existe un departamento específico dedicado a su tratamiento individual. Este departamento es el encargado de realizar doblajes de voz cuando los diálogos no han podido ser registrados correctamente durante el rodaje o de doblar las voces a otros idiomas para crear versiones de exportación, siendo estas técnicas de sonido conocidas como ADR (Automatic Dialog Replacement).

Todo lo anterior pone de relieve la influencia que ejerce las voces en la narrativa cinematográfica, ya que, por un lado, dependerá mucho del tipo de voz narrativa predominante y, por otro lado, nunca afectará de igual manera un diálogo grabado en directo que ese mismo diálogo regrabado en un ambiente estéril y fuera de contexto; por no mencionar los doblajes a otros idiomas, en los que directamente perdemos la esencia del lenguaje.

El siguiente elemento que forma parte de la banda sonora, el más común en muchos filmes sonoros, es el sonido ambiente. Mayormente es utilizado con la intención de aportar realismo a las secuencias aunque tampoco está exento de polémicas y problemáticas. Por numerosas causas, el sonido ambiente no siempre se registra de manera correcta, resultando prácticamente imposible incluirlo en el metraje. Este problema suele solventarse con la grabación de *wild tracks* o pistas salvajes con las que reemplazar el sonido defectuoso durante la fase de posproducción.⁵ Por el contrario, en otras ocasiones, a pesar de estar registrado correctamente, no aporta todo el detalle demandado por ciertas secuencias, siendo necesaria la utilización del último elemento que participa en la banda sonora: los efectos de sonido o ruidos.

Junto a la música, este elemento puede que sea el que mayor carga creativa requiere, al tener su origen o bien en la ejecución en vivo por parte del artista sonoro y/o músico o bien a partir de una fuente sonora ya registrada que es modificada con fines

⁵ Grabaciones de sonido ambiente, independientes de la imagen, que han de ser lo más parecidas a las de la toma original. Es fundamental que no pase mucho tiempo desde la filmación original y la *wild track*, de forma que pueda usarse en el proceso de posproducción.

artístico-narrativos. Estos efectos aparecieron en el mismo teatro culto griego, donde “solían utilizarse ruidos para representar los estados de ánimo de los personajes” (Nieto, 2010: 4), y fueron incorporándose gradualmente a los medios de comunicación, como es el caso del mundo radiofónico. Si bien el cine los incorporó algo más tarde, descubrió en ellos un gran aliado, hasta el punto de ser prácticamente imprescindibles en cualquier tipo de producción audiovisual. Pese a que no existe una única función asociada a este elemento, a menudo es reconocido como el principal elemento generador de paisajes sonoros. No obstante, puede realizar otras funciones como, una de las más interesantes, la función narrativa a la hora de acentuar y enfatizar ciertas acciones, relatar otras que no se muestran con imágenes o proporcionar continuidad a la narrativa entre secuencias.

Los efectos sonoros pueden clasificarse de muy diversas maneras. Hemos optado por la de Hilary Wyatt (2005), que los divide en tres tipos (Gustems, 2010: 126):

- *Efectos puntuales*, correspondientes a los sincronizados con una única fuente — una puerta, un coche, etc.—.
- *Efectos de ambiente/atmósfera*, correspondientes a los no sincronizados, que se añaden para crear un ambiente en una escena con la finalidad de situarla en una localización específica —las olas del mar, el tráfico de una ciudad, etc.—.
- *Efectos de sala o Foley*: sonidos grabados directamente en estudio a partir del visionado de la imagen —movimientos, pisadas y efectos específicos—.

Y, aun cuando los tres tipos son comúnmente utilizados, merece especial atención el último de la categoría, a partir del cual surgió la figura del artista Foley, encargado de recrear todos los sonidos que no se encontraban registrados en la pista de audio ambiente. Estos sonidos fueron concebidos por Jack Foley durante sus colaboraciones en el mundo del teatro, quien pasó a incorporarlos al mundo del celuloide, coincidiendo con el origen del cine sonoro. Por lo general consiste esta técnica en recrear y sincronizar sonidos diegéticos⁶ como pasos, roces de ropa, galope de caballos e, incluso, el sonido del agua brotando o cayendo. Jack Foley “siempre se esforzó por apoyar la narración de la película a través de su [...] sincronía-con-la-imagen” (Yewdall, 2007: 406). En otras clasificaciones también hallamos efectos que suelen corresponderse con hipérbolos sonoras y que suelen producirse en un entorno controlado dentro de un

⁶ Aquellos que se corresponden a las acciones que están ocurriendo en pantalla y forman parte del relato.

estudio de grabación. Uno de los grandes hitos de esta técnica de grabación se dio por parte de Ben Burt al recrear más de ochocientos sonidos para la serie de *Star Wars* (1977) (Yewdall, 2007: 255), aunque resulta, cuanto menos, curioso saber que más de veinte años antes Val del Omar ya había realizado un trabajo similar con más de quinientos sonidos durante la realización de su primer elemental, *Aguaespejo granadino*, con el que presentó su nuevo concepto de sonido diafónico.

5. A PROPÓSITO DEL VAL DEL OMAR SONIDISTA

sonido en marcha atrás
sonido pasado de la velocidad ridícula a la solemne
sonido redondo y lejano resonante
sonido en choque de presente/sala pasado/pantalla
sonido donde se adivina el tiempo en anillo colgado
sin que baje el arco al *do*
sonido colgado suspendido resonante multiplicándose
luminando por ser una atmósfera (varios magnetófonos
desfasados con la misma banda y en reproductores bien
diferentes)

(Marigómez, 1993: 21)

Es indudable que la figura de Val del Omar ha sido imprescindible en el desarrollo y difusión de la industria cinematográfica española e internacional, así como una gran influencia para muchos artistas audiovisuales que se han inspirado e inspiran en su obra y figura. Y es a través de su obra más conocida, el *Tríptico Elemental de España*, compuesta por los tres elementales, *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño galaico* —o *De barro*—, la mejor forma de acercarnos a la inclasificable visión del cine que poseía el cineasta.

En la misma línea que André Bazin otorgaba al cine la cualidad de ser la verdadera realidad, tras afirmar que “el cine no se ha inventado todavía” y que “[...] si el cine ha nacido ha sido por la convergencia de su obsesión (la de fanáticos, maníacos y pioneros desinteresados): es decir, un mito: el del cine total” (Bazin, 2014: 22), encaja, perfectamente, la figura de Val del Omar, que perseguía la idea del cine total con tal de hallar la forma de generar realidades verdaderas, en el que el mero espectador, normalmente engatusado por las mañas hollywoodenses, pasase a

sumergirse de manera activa en su interpretación del mundo, esa realidad que se abría ante los sentidos.

Cierto es que el cineasta se topó con numerosos problemas y contratiempos para conseguir llevar a buen término su concepción del cine, su nueva percepción audiovisual, que bien nos descubre Roman Gubern en su artículo “La neopercepción de Val del Omar”, en el que describe muy claramente los fundamentos de esta a partir de “una concepción holística y muy compleja de la estimulación y metabolización audiovisual por el sujeto humano, alimentada por una perspectiva filosófica global y mística” (Gubern, 1995: 2), o lo que Val del Omar definió como *mecamística*. Esta nueva percepción audiovisual se sustenta en gran medida gracias al componente sonoro, tanto en el contenido de la banda sonora como en la manera de escucharla. Además de vivir el artista en primera persona la incorporación de la banda sonora al cine, mostró en los primeros años 30 su interés por el sonido, proponiendo la creación de una *foto-fono-cine-teca nacional* dentro de la Biblioteca Nacional, y manifestando que “el archivo de las vibraciones acústicas es de un gran interés fonético musical e histórico [...]. Todo el ruido es hoy sentido armónico. Y no menos interesante es el grito, vibración más espontánea que libre y muy expresiva [...].” (Buruaga, 1992: 62-63).

Si bien forjó sus conocimientos técnico-creativos con el celuloide durante las misiones pedagógicas de la Segunda República, en la posguerra española derivó hacia el mundo sonoro. Trabajó primero como diseñador de efectos de sonido para los conocidos Estudios Cinematográficos Chamartín de Madrid y, posteriormente, para Radio Nacional de España, lo que le sirvió para “profundizar en las técnicas sonoras y sus posibilidades creativas” (Buruaga, 1992: 29), sentando las bases de sus conocimientos de sonido.

Como técnico y creador, “las primeras invenciones con aplicación práctica de Val del Omar durante los 40 estuvieron ligadas a la amplificación y difusión acústica” (Gubern, 1995: 130). No obstante, no se resignó a trabajar únicamente con la tecnología disponible en su tiempo, adelantándose con frecuencia a éste, con el afán de innovar y llevar más allá el lenguaje cinematográfico. Para ello, llevó a cabo numerosos experimentos con los soportes fílmicos, destacando, sobre todo, sus conceptos y creaciones sonoras.

5.1. El sonido diafónico

Al tiempo que desarrollaba su trabajo en la radio, Val del Omar comenzó a patentar distintas innovaciones técnicas basadas en el sonido, como en 1947, cuando construyó “el primer magnetófono de 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades” (Buruaga, 1992: 30), o en 1948, cuando registró “*El amor brujo* en el Teatro Español con su equipo de estereofonía binaural Diamagneto” (Gubern, 1995: 2). Pero su gran invención sonora fue el Diáfono, sistema que le sirvió al artista como elemento de partida hacia su concepción de cine total y que registró y patentó en 1944 (Archivo, vol. 7: R-946: 1), unos diez años antes de que se patentase la estereofonía en Hollywood. Como bien definía su creador:

La diafonía⁷ es un nuevo sistema de producción y reproducción electroacústica que se orienta exclusivamente a extender la palpación sonora en aquella línea que une al espectador con el motivo del espectáculo en el instante de la audición. Se fundamenta no en la posición de los oídos: sí en la oposición de los sonidos (Ortiz-Echagüe, 2010: 108).

Este nuevo concepto sonoro planteaba un sistema de sonido con dos o más fuentes, que no debe confundirse con la estereofonía. De estas dos fuentes una es circunstancial y proveniente de lo que tenemos enfrente, la pantalla, y lo que ahí sucede; la otra, y esto es lo realmente novedoso, es de carácter emocional y subjetivo, opuesta a la primera, y que le llegará al espectador desde atrás, confrontando ambas señales de audio y quedando el espectador atrapado entre las dos fuentes. La única finalidad de este sistema es la de generar una reacción entre el espectador y el espectáculo a modo de contrapunto perceptivo-espacial que resulte luego en un pensamiento crítico y reflexivo del intérprete. Para conseguir este segundo canal sonoro, pretendía el autor registrar las sensaciones y emociones que la proyección del filme generaba sobre el espectador con el fin de reproducirlas luego de forma sincrónica en futuras proyecciones (Archivo, vol. 7: R-940: 2-3).

A pesar de todas las descripciones que conocemos sobre la diafonía lo cierto es que muy pocas veces se ha llevado a la práctica más allá de la proyección del primero

⁷ La etimología de esta palabra es explicada por el propio autor en su “Presentación de *Aguaespejo granadino* en el Instituto de Cultura Hispánica” (Ortiz-Echagüe, 2010: 225).

de sus elementales, *Aguaespejo granadino*, en Madrid, en el ciclo musical-cinematográfico dedicado al compositor Arthur Honegger el 15 de abril de 1956, así como en el Festival Kurfürstendamm a finales de junio del mismo año con un impacto enorme (Buruaga, 1992: 31-32).

5.2. Diseño sonoro

No solo la diafonía es importante en el mundo sonoro del cineasta. Llama la atención la maestría con la que maneja todos los elementos que componen sus bandas sonoras, tanto en los tratamientos y procesos individuales como en el montaje final, aumentando las posibilidades narrativas y expresivas de estos. Teniendo en cuenta que el sonido puede verse y analizarse desde dos aspectos distintos, el técnico y el creativo, Val del Omar demostró en su obra el gran manejo de ambos. Así, en muchos casos estos se interrelacionan a tan alto nivel que llegan a confundir al receptor sobre el mensaje. No iban desencaminadas las palabras de José López Clemente cuando afirmaba: “Sus explicaciones, cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía” (Buruaga, 1992: 37).

Desde los años 40 hasta los 90, periodo que abarca la producción del cineasta, el tratamiento del sonido se realizaba de forma lineal, es decir, siguiendo la secuencia temporal en la que estos habían sido grabados, y su edición se realizaba manipulando la cinta magnética, soporte en el que los sonidos estaban registrados. Este proceso implicaba una gran complejidad y habilidad, ya que había que cortar la cinta donde se consideraba necesario y pegarla posteriormente en el siguiente paso, siendo todo este proceso “de oído”, puesto que no existía ningún soporte visual que ayudase a su edición. Bajo esas condiciones, Val del Omar tuvo que ingeniárselas para lograr los efectos de sonido que buscaba, modificando las características básicas que le permitía el medio con el que trabajaba. Principalmente realizaba alteraciones en la velocidad, la duración, el sentido de reproducción o, incluso, en el tono de forma completamente artesanal. A estos solía añadirles otros efectos externos, como varios tipos de reverberaciones, entre ellas un “sistema ecógeno para reverberaciones” (Ortiz-Echagüe, 2010) de su propia creación, o también distorsiones y retrasos de eco con los que ultimaba el procesamiento final. De esta manera, con una libertad absoluta y a fin de crear sus propias librerías de efectos únicas y exclusivas, concibió los diseños sonoros para sus filmes de modo que éstos afectasen al lenguaje narrativo mediante su potencia

evocadora y, a veces, existencial, a los que podríamos atribuir las cualidades de poderse ver y tocar.

Probablemente, durante el proceso del diseño sonoro, Val del Omar se vio influido por la escuela de la acusmática y la música concreta,⁸ cuyo nacimiento y desarrollo se corresponde en el tiempo con la elaboración de su obra y con las que comparte principios y procesos similares. Así, del mismo modo que la música acusmática se entiende como “música hecha por y para aparatos” (Val, 2005: 4), Val del Omar hizo lo propio con la mayoría de los efectos que aparecen en sus bandas sonoras. Bien podrían pertenecer todos estos sonidos al repertorio de Pierre Schaeffer y su *musique concrète*,⁹ pero, al margen de cualquier clasificación en su época, no sería descabellado erigir la figura del Val del Omar como precursora de la música experimental en España.

5.3. Música y palabra

Aunque podemos considerar gran parte de la obra de Val del Omar como generadora de emociones, considerándola como respuestas a los estímulos que nos llegan de alrededor, no podemos obviar que parte de ellas se corresponde con el componente musical.¹⁰ En relación con otros artistas audiovisuales contemporáneos, que pudieran acercarse a la figura del granadino, encontramos a Chris Marker,¹¹ con quien comparte ciertos aspectos en lo relativo al sonido.

Ambos construyen sus bandas sonoras basándose en tres elementos principales que se superponen: la voz *over*, la partitura musical y los ruidos atmosféricos, además de un cuarto elemento imprescindible: el silencio. Mientras que los efectos sonoros y la forma de tratar la voz suelen seguir patrones similares en ambos artistas, en cuanto a lo evocador y místico difieren, en lo que a la identidad musical se refiere. Y aunque ambos usan la música con fines similares, como crear ambientes determinados para ubicar y situar al espectador, e incluso otros recursos narrativos que esta les brinda, en la

⁸ Caracterizada por el uso de sonidos fuera del concepto musical, como pudieran ser los sonidos de una locomotora de tren o de explosiones, tratados como objetos sonoros (Val, 2005: 4).

⁹ Músico francés que sentó las bases y desarrolló la música concreta a finales de los años 40.

¹⁰ Pese a que el área epistemológica se encuentra aún en proceso de delimitación y necesitamos más precisión respecto al estudio de música y emoción (Gustems, 2010: 49).

¹¹ Ambos reinterpretan el género del documental. Val del Omar en forma de elemental y Marker inventando el documental subjetivo. Los dos abren nuevas vías de inspiración e investigación.

elección y uso de las piezas musicales ambos apelan al imaginario colectivo en direcciones divergentes. Un buen ejemplo se localiza en *La Jetée* (1961), de Marker, en el que la música, en su mayoría del compositor y director T. Duncan, es de ensueño, con temas que muchas veces evocan las composiciones de Stravinski y otras, en su forma más romántica, buscan acercarse al erudito Bernard Herman en *Vértigo*, persiguiendo referencias de marcado carácter internacional (Koresky y Casey Moore, 2012).

Por el contrario, Val del Omar no busca referencias musicales con otros filmes, ni siquiera hace uso de la música interpretada por orquestas que cabría esperar en un metraje de la época. Influenciado fuertemente por la vanguardia intelectual granadina de los años 20, sobre todo a través de sus amigos Manuel de Falla y F. G. Lorca, predominan en su listado de músicas trabajos del folclore español ligados íntimamente al componente geográfico en el que se ubique el metraje. Por lo tanto, en Andalucía encontraremos composiciones del maestro Falla y fuertes referencias flamencas, sobresaliendo la siguriya, en clara referencia lorquiana; por su parte, Castilla vendrá marcada por la línea de obras españolas del renacimiento y música procesional sacramental; Galicia, con gaitas y tambores tan arraigados a sus tierras y cultura ancestral. Músicas místicas que elevan y refuerzan su concepto *mecamístico* del cine, pero con un acentuado arraigo e identificación al lugar de origen a la cultura de lo representado.

En lo que concierne al uso de la palabra hablada y recursos de voz, no hallamos la existencia de personajes protagonistas que hagan uso de diálogos descriptivos o monólogos reflexivos, a los que tanto nos tiene acostumbrados el mundo del cine. De esta guisa, solía utilizar el artista granadino la figura del narrador omnisciente a modo de *voice over*, coincidiendo con Luis Buñuel, otro de sus coetáneos, en su obra *Las Hurdes* (1933). En tanto que en el documental de Buñuel nos topamos con una voz “aséptica, casi científica, que da significado a unas imágenes de extrema dureza” (Comella Dorda, 2014: 37), el tipo de voz utilizada por Val del Omar contiene un marcado estilo poético, reforzado con el uso de efectos tales como reverberaciones y ecos. Esta voz no pretende explicar ni comentar, siendo su mayor función en la narración la de engrandecer la condición poética de las imágenes proyectadas. Para ello, el autor se vale de una serie de textos en los que, según la teoría de trascendencia textual

o transtextualidad de Genette,¹² encontramos un claro ejemplo de intertextualidad en la relación con algunos textos de Lorca, Rosalía de Castro e, incluso, San Juan de la Cruz.

En definitiva, generalmente nos encontramos con una voz poética extradiegética que se intuye y corresponde al narrador cinematográfico, gobernador total del relato, que se sirve de ésta para, por un lado, expresarse y hablar; por otro, para crear un tejido de significantes conformado por imágenes, metáforas visuales y recursos estilísticos con los que va manifestando sus huellas y marcas a lo largo del desarrollo de la obra.

6. BANDAS SONORAS DEL *TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA*

El análisis de las bandas sonoras de los distintos elementales conlleva, de forma ineludible, prejuzgar lo que se está a punto de ver y escuchar. A pesar de que esta obra es considerada atemporal, es importante situarnos dentro de las variables más conocidas de su autor: la poesía, el cine experimental, la vanguardia y el surrealismo que compartió con sus contemporáneos. Así, la identificación, descripción y catalogación a partir del análisis de los sonidos y cómo estos influyen en la narrativa audiovisual ayudarán a corroborar la actual vigencia de dicho material.

A grandes rasgos, una de las características comunes entre los tres elementales es la fuerte presencia de lo rural. De tal modo, atendiendo a las dos maneras de enfrentarse al paisaje cinematográfico de Martin Lefebvre (2006), *Val del Omar* prioriza claramente la mirada en la narración más que en la contemplación, utilizándola para, de una parte, mostrarnos lo rural de la historia, ubicándonos en el espacio-tiempo donde sucede la acción; y, de otra parte, contarnos la ruralidad o “el paisaje y la manera en que las personas protagonistas interaccionan con él” (Poyato, 2009). Como es de esperar, esta mirada va íntimamente ligada a la banda sonora con referencias constantes a la naturaleza y sus elementales: agua, fuego y tierra —este último reemplazado por el barro— como elementos que trascienden.

6.1. *Aguaespejo granadino (1950-1955)*

Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: “Señor, dame oídos que entiendan a las aguas”. Y ahora soy yo quien os pido que me los prestéis para oírlas. Porque no siendo

¹² Se explica como todo aquello que relaciona, manifiesta o secretamente, a un texto con otros.

el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y a veces oculto entre la yerba, José Val del Omar (Chacón, 1999).

Este texto de Val de Omar resume a la perfección el trabajo realizado en *Aguaespejo granadino*. El agua, como elemento de la naturaleza, le había acompañado tantas veces durante sus años en Granada. Pese a la gran complejidad del registro sonoro del agua, no duda el artista en desarrollar todos los sonidos que integran este elemental y los chorros sonoros se suceden en muchas de sus variantes. En ocasiones escuchamos el transcurrir del agua; en otras, elementos que se sumergen y, en muchas otras, lluvia o salpicaduras de agua intermitente, todas ellas componiendo la espectacular sinfonía acuática que es *Aguaespejo granadino*. Junto al sonido del agua encontraremos varios sonidos ambientales como el trino de los pájaros, ambientes propios de la naturaleza, aportando el realismo que tanto caracteriza a la obra del autor.

Aguaespejo... es un prodigio tecnológico. Con sus 500 sonidos procesados con tecnología diafónica [...] se adelanta más de un cuarto de siglo al concepto de *sound design* (Russo, 2000: 6).

A pesar de la aparente naturalidad sonora en este elemental, el diseño cobra una gran importancia dentro de la amalgama de sonidos que componen la banda sonora. Podemos apreciar numerosos tratamientos y procesos, como son el uso de ecos, reverberaciones y alteraciones tonales; esto se muestra sobre un sonido de campanas (00:05:00-00:05:05). A lo largo del metraje, con el fin de crear ciertas atmósferas o paisajes sonoros como en (00:17:42-00:18:31), aplica el autor algunos de estos efectos sobre sonidos naturales de agua, consiguiendo nuevos sonidos que lo ayudarán en la narración fílmica. No obstante, llaman la atención los diseños y técnicas utilizados, adelantados a su tiempo, como es el efecto *stutter* o tartamudeo que realiza sobre la voz del cantaor flamenco en (00:08:31-00:08:53). Este consiste en la repetición de fragmentos sonoros a un *tempo* determinado, generalmente subdividiendo el *tempo* original y realizando una función dramática dentro del relato. Otro ejemplo de técnica innovadora en su tiempo es la forma en la que emplea el recurso del *looping* (00:11:48-00:12:07), repitiendo el mismo fragmento musical para dos imágenes contiguas con una clara función evocadora del sonido.

En lo referente a la música, tiene esta un gran protagonismo e importancia en la narrativa dentro de sus varias modalidades: instrumental, cantada, orquestal-ambiental, etc. Se sirve el autor de ella para abrir el metraje desde un fundido en negro en el que espectador, simplemente escuchando, es capaz de visualizar el cuadro flamenco actuando y situándolo, cuando menos, en latitudes andaluzas (00:00:04-00:00:37). Continúan las referencias flamencas entrando en la parte más pura del estilo musical con cantos hondos que se van entremezclando con sonidos interminables de agua en (00:03:47-00:04:15) o en (00:05:46-00:06:11), donde el cineasta consigue hacer bailar a una fuente de agua cual flamenca con su traje de volantes, logrando una impresionante sincronización rítmica entre imagen y sonido que repetirá con mayor intensidad en (00:19:27-00:19:56). Sin embargo, también utiliza Val del Omar el trampantojo sonoro en la música en (00:09:50-00:10:33). El mismo autor confesó en 1955 en una de sus proyecciones del elemental: “¿Habéis oído ese puro cante flamenco? [...] Eso que habéis oído es un canto de madrugada hindú” (Sánchez, 1995). No solo se vale el autor del flamenco, sus bailes y sus cantes, también incluye grandes obras como *Asturias*, del maestro Albéniz, sobre el que construye una de las más complejas amalgamas sonoras en (00:13:32-00:14:27), u otras grandes obras del autor que, según los registros archivísticos y la forma en la que es tocado el piano, podría tratarse de la pianista Alicia de Larrocha (00:13:32-00:14:27). Esta última es utilizada en otras secuencias a modo de efecto sonoro, creando grandes momentos de tensión como en (00:10:42-00:10:58). Pero, sin duda, uno de los grandes momentos musicales en el filme lo protagoniza *El amor brujo*, de su gran amigo Manuel de Falla, usado como colofón del elemental y aportando un gran simbolismo a la escena (00:20:42-00:21:04). A lo largo del metraje, escuchamos numerosos fragmentos musicales, aunque no resultará fácil su identificación debido tanto al grado de alteración que se produce en ellos como a las variaciones en la velocidad a la que son reproducidos o el efecto *reverse* o marcha atrás, aplicado en (00:16:43-00:16:51). Así, la música tampoco escapa a las técnicas del inventor, volviendo a hacer uso, entre otras, del *looping* en (00:06:49-00:06:55) con una clara intención de crear suspense y tensión, al tiempo que le sirve para aportar mayor dramatismo a la transición visual.

Pero, si la música tiene un fuerte protagonismo, este es compartido, si no superado, por el recurso de la voz o *la palabra hablada*. Para tal menester contó el cineasta con la voz del narrador Teófilo Martínez, utilizada en modo narrativo con la presencia únicamente de la voz *over* perteneciente a un narrador omnisciente que va

relatando, de manera innovadora para la época, en forma de poema recitado las distintas acciones, actuando en muchas ocasiones como satélite anticipador narrativo. Es de esta forma como el autor interpela a la audiencia a través de la imagen proyectada y aumenta así la experiencia entre espectáculo y espectador.

Sirve este elemento para el encadenamiento entre imágenes y partes del poema audiovisual, aportando un alto grado dramático en lo poético, si bien para ello tampoco escapa este recurso de la aplicación de efectos sonoros en determinados pasajes. Buen ejemplo de ello lo encontramos en (00:14:27-00:14:41), en el que la voz *over* pasa de ser una voz narrativa a tornarse efecto sonoro a través de ecos, reverberaciones y técnicas de repetición en bucle. De una manera similar trató la única voz narrativa homodiegética que encontramos en el metraje, correspondiente a una madre amamantando a su bebé (00:14:48-00:14:57), tras la cual enlaza de nuevo con la voz *over* recitada que predomina en la mayor parte del elemental. Durante el análisis sonoro de dicho elemental se han localizado numerosos silencios en el transcurso de la cinta y cabe preguntarse si estos estaban pensados originalmente como huecos para dejar espacio al segundo canal diafónico o, si por el contrario, forman parte de la composición sonora total. Otros autores como Bonet, Russo o Javier Viver (Viver, 2010) refieren la gran cantidad de elementos sonoros que se combinan en esta banda sonora, más de quinientos, y siempre vinculándolos al aclamado sonido diafónico. Lo cierto es que así lo manifestó el propio autor, aunque, por desgracia, la versión disponible al público hoy se encuentra en Dobby SR y parece ser que no disponemos de todos los sonidos registrados en la banda sonora original. Con todo, se han podido contabilizar alrededor de unos ciento cincuenta sonidos intervinientes en la pieza, sin tener en cuenta posibles repeticiones de un mismo sonido. Según todo esto y atendiendo a la información hallada en los archivos (Archivo, vol. 9: R-1458), nos faltarían alrededor de trescientos sonidos que serían los que conformarían el segundo canal diafónico correspondiente a *Aguaespejo granadino*. A pesar de esta falta de material, cierta es la afirmación que realiza el cineasta García Pelayo: “la utilización de la banda sonora realmente te eleva y te sube al cielo” (Pelayo, 2013).

6.2. Fuego en castilla (1958-1960)

Sabemos que Val Del Omar concibió cada uno de los elementales con el fin de mostrar sus invenciones técnicas aplicadas a su concepto de cine total. Si bien

Aguaespejo granadino se centraba en el sonido diafónico, *Fuego en Castilla* apuntaba en la dirección de las técnicas de iluminación o tactilVisión. Podría parecer que este elemental careciera de la minuciosa elaboración sobre la banda sonora realizada anteriormente, sospecha que refuerzan las declaraciones del propio autor:

Castilla es seca, nervuda, destemplada, no tiene color, no tiene melodía, no tiene timbre, tenía la palabra y ya no tiene palabras vivas [...]. Monorritmo jondo elemental de España (*José de Val del Omar*).

Pero, sin duda, es en este elemental donde el *cinemista* muestra el punto álgido en lo que a las técnicas y tratamientos electro-acústicos se refiere, ahondando en los recursos sonoros y creando una banda sonora íntimamente ligada a la imagen y a la sinfonía de luces y sombras que la conforman.

Comienza la banda sonora del poema audiovisual en silencio con una referencia a la teoría del duende de Lorca, acompañado únicamente por un *travelling* de partes del patio interior del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde se ubica parte del rodaje:

En España,
todas las primaveras viene la muerte
y levanta las cortinas.
Federico García Lorca (*Val del Omar*, 1961).

Tras este breve prólogo, aparecen los intertítulos introductorios, arropados por el agradable sonido del clave de Antonio Almagro, que nos retrotrae a tiempos pasados a la vez que sentimos a modo de contrapunto la fuerza de la tempestad, la dureza y desamparo del páramo en el que nos ubica el autor con la superposición de efectos sonoros propios de este fenómeno atmosférico (00:00:35-00:01:34). Se funde la tormenta con sonidos de tambor redoblantes, introduciéndonos en una larga procesión de Semana Santa, sirviéndose el cineasta de distintas velocidades de los patrones de percusión para dotar del ritmo deseado a la secuencia (00:01:34-00:02:26) y continuando la cinta con sonidos diegéticos, en su mayoría ambientales y naturales, como en (00:05:24-00:06:03). Después de unos minutos del visualizado, no tardará el cineasta en dar un giro radical al tratamiento sonoro, dotando de un mayor

procesamiento a los sonidos grabados, tanto en su fase de captura como en la de montaje, y que acompañan, otra vez, a la imagen en su función narrativa, adquiriendo estos un carácter extradiegético, pero aportando mayor dramatismo a las escenas durante el desarrollo del metraje. El despliegue creativo sonoro en este elemental es inmenso y altamente interesante, razón por la cual hallamos desde sonidos marcha atrás de piano y sección de cuerdas (00:02:27-00:02:34), sonidos sintéticos mezclados con ambientes naturales de tormenta que crean excelentes pasajes de tensión, fragmentos de audio desvirtuados que desembocan en una amalgama de sonidos de agua en (00:03:15-00:03:45), campanadas de muy diversas sonoridades en (00:03:45-00:04:00), gritos de mujer en estado de pánico, explosiones o sonidos de un tren circulando sobre raíles, hasta una larga lista de sonidos contrastantes en (00:04:15-00:05:04) y (00:09:14-00:09:27). Cuenta, además, en esta ocasión con la colaboración del bailar flamenco Vicente Escudero para la grabación de diferentes ritmos de la *seguriya* castellana así como una amplia gama de sonidos de percusión sobre madera *ad hoc*. Estos servirán como excelente materia prima sonora a partir de la que conseguirá unos impactantes sonidos que sincroniza perfectamente con los *flashes* de luz, o lo que el autor denominó iluminación pulsatoria, proyectados sobre estatuas religiosas en algunas de las escenas (00:07:13-00:07:20). Destaca la secuencia de unos cuatro minutos en la que los sonidos percutidos y tratados a modo de efectos sonoros o ruidos adquieren un mayor protagonismo en su ascendente intensidad (00:10:20-00:14:33) para derivar a un sublime juego de luces, palmas, tacones y palillos con los que hará bailar a las representaciones divinas de un retablo (00:014:33-00:14:51). Destaca también el gran uso del binomio silencio-ruido, entendido este como un sonido no deseado que interfiere con la conexión entre la pantalla y el espectador, lo cual amplifica la experiencia audiovisual del intérprete. Este uso predominante interconecta la gran diversidad de objetos simbólicos que aparecen a lo largo del filme, aportando esa estructura poética tan característica de Val del Omar.

Y si señaláramos la complejidad del registro del sonido del agua en el anterior elemental, no podemos dejar de hacerlo con el nuevo elemento protagonista en esta ocasión: el fuego. Ante la dificultad de conseguir un sonido realista de este elemento, en el que el resultado suele aproximarse más a lo que reconocemos como un sonido de viento que al fuego propiamente dicho (00:07:00-00:07:13), se hace muy difícil su identificación (00:15:38-00:16:10), por lo que se sirve el autor de otros sonidos evocadores que alteran el sentido de lo que se está visualizando. De esta manera,

encontramos efectos sonoros *reverse* en (00:06:24-00:06:30); en otros momentos sonidos agudos de percusión superpuestos al rezo lejano de un monje, asociados a la imagen del fuego (00:15:22-00:15:31); o directamente la superposición de sonidos correspondientes a una tormenta sobre el ya registrado sonido de fuego (00:07:00-00:07:13). En una de las partes donde el elemento cobra mayor protagonismo no escuchamos en ningún momento su sonido original. Vemos llamas y fuego entre secuencias de imágenes que vienen acompañadas por una espectacular composición sonora basada en las percusiones de Vicente Escudero (00:13:20-00:14:30). Sí escuchamos el sonido original del fuego ardiendo, utilizado superpuesto con otros efectos sonoros, como ambiente sonoro en (00:11:32-00:12:00) o al final del elemental en (00:16:02-00:16:07).

Para la sección musical contó con varios fragmentos de obras musicales renacentistas interpretadas por el clave únicamente al comienzo del metraje (00:00:47-00:01:09) y con la clara intención de situar en el espacio-tiempo al espectador. Otras piezas musicales que encontramos son de carácter sacramental, como las procesiones de Semana Santa (00:06:30-00:07:00), rezos o cantos corales como en (00:07:51-00:08:03) e, incluso, descubrimos música popular urbana como una curiosa pieza de mambo jazz, acelerada de forma cómica, con una función simbólica sobre la velocidad del paso del tiempo en (00:04:29-00:05:04). Sin embargo, sobre esta última pieza encontramos anotaciones en las fichas técnicas del elemental que muestran su clara función como transición entre partes, “sacudiendo al espectador y penetrando en la noche oscura” (Archivo, vol. 21: R-1294).

El recurso a la voz se encuentra prácticamente ausente en la totalidad del metraje, advirtiéndose únicamente algunas intervenciones al comienzo con un acentuado tratamiento a modo de efecto sonoro más que de voz *over* narrativa, a la que nos había acostumbrado en el anterior elemental (00:04:00--00:04:10). Pese a carecer de diálogos, es el sonido el que marca el tiempo y la narrativa de la historia. A partir de la concatenación de imágenes y sonidos mantiene el director una continuidad narrativa, creando una atmósfera terrible que lleva a la inmersión del espectador en el filme, conduciéndolo hacia la máxima plenitud de su *mecamística*, verbalizada por el propio cineasta, con claras referencias a San Juan de la Cruz casi en el final del elemental:

La muerte es solo una palabra que se queda atrás cuando se ama.
El que ama arde y el que arde vuela a la velocidad de la luz.
Porque amar es ser lo que se ama (Val del Omar, 1961).

Así pues, la banda sonora, ligada íntimamente a su sistema de iluminación táctilVisión, es clave para completar la ecuación descriptivo-narrativa. De esta forma, encontramos sonidos ambientales, música y efectos sonoros. Algunos aislados completamente, que nos dan las claves espacio-temporales donde ubicar la historia, ayudan a la creación de paisajes y ambientes sonoros o directamente generan sensaciones íntimamente unidas al relato. Descubrimos gran variedad de recursos cinematográficos, como el encabalgamiento, para anticipar la presencia de elementos visuales; el *leitmotiv* con la asociación de ciertos sonidos a imágenes concretas; el uso del sonido como transición entre secuencias o la dramatización de ciertas escenas, sin todos los cuales perderían ciertamente parte de su fuerza narrativa. En definitiva, un elemental cargado de ritmo, a distintas velocidades y con distintos significados, como resultado de otra proeza sonora al lograr el autor escribir con sonidos, con ritmos.

6.3. Acariño galaico/De barro (1962/1981-1982/1995)

Este elemental fue finalizado a título póstumo por José Codesal a partir de las grabaciones, imágenes y notas del propio autor, con las que ya había perfilado un montaje antes de su fallecimiento. Por esto, el análisis realizado en esta ocasión se centra más en el material de archivo que en la versión disponible actualmente.

Sin embargo, y a pesar de ser el único elemental con una gran cantidad de información y material disponible, en cuanto a la banda sonora este montaje no fue completado del todo. Según su propio director:

El sonido planteó más problemas. [...] En la práctica, esto planteaba obstáculos a la coherencia interna del sonido. [...] La duración de los fragmentos sonoros seleccionados por Val del Omar excedía normalmente, como es natural, los tiempos de montaje. Hicimos el corte definitivo atendiendo a la mayor eficacia posible de los sonidos, sobre todo en su aspecto material [...] (Codesal, 1996: 5).

En este sentido, no parece que haya funcionado totalmente la metodología adoptada, ya que esta trae implícita la interpretación, suposición y estructuración lógica

de la disposición de las imágenes y los sonidos, basándose en la búsqueda de una coherencia a partir de la referencia que daban las notas encontradas. Además de lo complejo de dar coherencia interna a unas notas de referencia, también es notable la falta del segundo canal de audio correspondiente al sonido diafónico que Val del Omar pretendía conformar a partir del registro de las impresiones de los espectadores, protagonistas del rodaje, durante la proyección del elemental, una vez finalizado.

Atendiendo a algunos de los documentos pertenecientes al archivo de Val del Omar, hemos podido realizar un seguimiento aproximado de la composición y tratamiento de la banda sonora. De esta manera, existen varios listados de sonidos e indicaciones que atestiguan el gran trabajo que supuso el diseño sonoro y creación de sonidos para este elemental. En el primero de ellos hallamos una relación de unos cincuenta y ocho sonidos catalogados en cinco cintas diferentes y que, por las anotaciones numéricas junto a los nombres de los sonidos, podemos deducir que se encontraban registrados en cintas analógicas de 1/4 de pulgada (Archivo, vol. 22: R-865). Asimismo, localizamos un segundo listado correspondiente a unos veintiocho sonidos incluidos en la cinta perforada, en la que se especifican velocidades de los sonidos, duración e, incluso, en algunos de ellos la disposición espacial en los canales derecho e izquierdo (Archivo, vol. 22: R-888).

En otra relación de anotaciones, descubrimos informaciones muy interesantes como la reutilización de sonidos pertenecientes a los otros elementales, como puedan ser las palmas grabadas de Vicente Escudero (Archivo, vol. 22: R-878: 7), sonidos de las campanas de la catedral de Granada (Archivo, vol. 22: R-878: 6), así como posibles indicaciones para el diseño sonoro entre distintos elementos. El documento de mayor extensión, que refuerza la idea de la confección de una librería sonora a medida del elemental, lo encontramos en un listado con doscientas diez entradas catalogadas, en las que combina tipos de sonidos con sus correspondientes imágenes (Archivo, vol. 22 R-886: 1-11). Este listado y una serie de instrucciones basadas en el guion dotan a este elemental de un alto nivel de producción audiovisual en la concepción y composición de la banda sonora.

Pero no es únicamente la gran variedad de sonidos de los que dispuso el autor lo que nos hace intuir el gran potencial de la banda sonora de *Acariño galaico*. También refuerzan en gran medida esta idea los tratamientos y procesos sonoros que realizó. De algunos dejó constancia en el registro llamado “operación sonido”, en el que recoge el paso de los sonidos de cinta de casete a cinta de 1/4 de pulgada, apta para el tratamiento

y montaje audiovisual. Además, en el apartado de observaciones encontramos anotaciones sobre ecualizaciones, distintas velocidades e indicaciones para un montaje sonoro (Archivo, vol. 22: R-874: 1-2).

Aunque es cierto que no hallamos indicaciones concretas sobre un único guion sonoro, sino muchas de ellas repartidas en diferentes documentos, lo cierto es que raramente se corresponden con el resultado final. Una de estas notas es muy específica. Bajo el epígrafe “nota de sonido”, el autor indicaba lo siguiente: “Pandero cuadrado durante el título *Acariño*” (Archivo, vol. 22: R-1558: 1). Sin embargo, lo que escuchamos en la versión de Codesal son un conjunto de efectos a modo de ráfagas en marcha atrás durante el primer título seguido por los aplausos de público cuando aparece el segundo título, *De barro* (00:00:00-00:00:25). Realizando una comparación entre los listados encontrados y la banda sonora actual vemos que, en un principio, muchos sonidos se corresponden con los apuntes, como son los sonidos ambientales de la naturaleza con pájaros y gaviotas como protagonistas, los recurrentes sonidos de agua y campanas, el sonido de la explosión de un cohete y fuegos artificiales, la música de zanfoña, distintos tipos de panderos y gaitas, gritos, sirenas, los poemas recitados, coros y órganos de iglesia o música popular para danzas gallegas. A pesar de esto, no evidenciamos una lógica cronológica, apareciendo sonidos distintos a los listados debido, seguramente, a la diversidad y cantidad de informaciones respectivas al montaje.

Durante el análisis de las mezclas y formas de onda de los distintos elementales resulta altamente llamativo como, en el caso de *Acariño galaico*, Codesal, en su intento de mantener la obra lo más lineal posible, realiza una mezcla de la banda sonora totalmente monoaural, esto es, con igual carga de información sonora en el canal izquierdo que en el canal derecho, anulando cualquier posibilidad de movimiento sonoro en el plano horizontal. Si bien es un detalle que agradecer el que no haya pretendido imaginarse cómo lo hubiera mezclado Val del Omar,¹³ no pasa inadvertida su impronta en el montaje y mezcla de sonidos, como bien señala el artista audiovisual: “Y tampoco ocultamos nuestra inevitable presencia en el corte final, montaje y mezcla de los sonidos” (Codesal, 1996: 5). Todo esto hace que el resultado difiera de la poesía audiovisual a la que nos tenía acostumbrados el autor original y hace harto complejo describir las posibles relaciones e influencias que ejerce la banda sonora sobre la

¹³ Se pueden encontrar algunas reinterpretaciones sonoras sobre este elemental que nada tienen que ver con el original.

narrativa en este elemental. No es que no las haya, que las hay, simplemente no estaríamos analizando esas relaciones en la narrativa cinematográfica de Val del Omar, sino en la de Codesal, objetivos que no pertenecen al presente estudio.

En definitiva, lo que localizamos en este montaje es una banda sonora armoniosa y equilibrada conformada por pasajes sonoros de carácter folclórico y recitados poéticos de algunos fragmentos del poema *Unha vez tiven un cravo*, de Rosalía de Castro, que son interrumpidos de forma brusca e inesperada por otros fragmentos de audio, la mayoría de ellos basados en tratamientos efectistas, los cuales van aumentando en dinámica e intensidad hasta llegar al punto más alto, en el que la banda sonora es salpicada con gritos autoritarios, el rezo de un padre nuestro, partes de la representación del auto sacramental *El hospital de los locos* de José de Valdivielso¹⁴ e, incluso, con fragmentos del esperpéntico golpe de estado del 23 de febrero de 1981. De tal modo, se ha creado una especie de cápsula del tiempo con la que aproximarnos a lo que Val del Omar tenía entre manos en ese momento que pueda sugerir distintas versiones de este al visualizar estos materiales y compararlos con las indicaciones y anotaciones de archivo.

7. CONCLUSIONES

Una vez realizados los análisis de las bandas sonoras del *Tríptico Elemental de España* y tras la exposición de todo el trabajo de investigación, hemos de concluir que tanto *Aguaespejo granadino* como *Fuego en Castilla* presentan claros indicios de la influencia que ejerce la banda sonora sobre la narrativa cinematográfica de Val del Omar. Las interpretaciones expuestas en ambos elementales muestran cómo el cineasta elabora una narrativa genuina y excéntrica sirviéndose de los elementos del lenguaje fílmico y su articulación, aprovechando al máximo los recursos que los aportes sonoros le brindan en su puesta de la técnica al servicio de la creatividad. No obstante, no es este el caso del tercer elemental en discordia, *Acaríño galaico*, del que no hemos podido realizar un análisis completo basado en el trabajo del autor original y únicamente hemos plasmado una descripción sobre el material sonoro encontrado durante la investigación, así como una frugal aproximación al montaje actual disponible para su visualización.

Si bien cada uno es diferente a los demás, en los tres elementales podemos identificar un paisaje sonoro claramente definido, en el cual el autor introduce

¹⁴ Grabación realizada por Val del Omar el 28 de julio de 1961 (Val del Omar, 1961).

elementos acústicos endémicos para enfatizar y dramatizar, más si cabe, el efecto de identificación sobre el espectador, de forma que éste no solo reconoce los sonidos inconscientemente, sino que le hace sentir parte de él, reforzando su sentimiento hacia lo que considera su origen, su tierra o su lugar en el mundo. Existen elementos comunes como el sonido del agua o el de las campanas, prácticamente presentes en las tres obras, aunque con distintos propósitos. Así, el sonido del agua se hace indispensable en *Aguaespejo granadino*, elemento principal de la narración, mientras que en *Fuego en Castilla* el autor se sirve de este para calmar las aguas a modo de transición, retomándolo en el último capítulo como elemento de unión con la tierra para formar el barro en *Acariño galaico*.

Los trabajos finalizados por el cineasta comparten la simbiosis que se produce entre la banda sonora y la imagen, entre *sonosfera* y sinfonía de luz, apreciándose una clara evolución y perfeccionamiento en la segunda obra. De la interpretación de los elementales de Val del Omar resulta especialmente interesante la ausencia de lugares comunes donde ubicarlos, dejando total libertad al espectador activo y reflexivo para su libre comprensión. Las progresiones de lo sonoro y lo visual se entrelazan de forma complicada, mas siempre desde la libertad y autonomía más puras, condicionando inevitablemente la narrativa cinematográfica y por ende el inconsciente del receptor que no tiene más remedio que sumergirse en su mundo y participar de la experiencia sin fin; eso o nada.

Para poder completar este trabajo satisfactoriamente hubiese sido necesario disponer del material correctamente restaurado del tercer elemental. El hecho de no restaurar debidamente un material fílmico supone una alteración de la historia que puede acarrear daños irreparables al legado que nos han ido dejando. Esto se agrava aún más en el caso de Val del Omar al permanecer parte de su obra inacabada y expuesta a libres interpretaciones infundadas, confundiendo y llevando a equívoco al espectador interesado en la obra original del autor. Se hace necesaria, pues, una nueva restauración de *Acariño galaico* o *De barro* un cuarto de siglo después. Con ello se intentaría alcanzar una versión fiel, centrada en la recuperación de la cinta o último montaje en su estado original para, en el mejor de los supuestos, lograr reproducirla en las mismas condiciones técnicas correspondientes al momento de su creación. Sólo así podremos llegar a entender realmente las intenciones finales del contenido del material en cuestión, a la vez que podremos participar en la conservación de un patrimonio de valor incalculable para nuestros orígenes históricos y culturales.

8. OBRAS CITADAS

8.1. Libros

- BAZIN, A. (2014). *¿Qué es el cine?*. 10ª edn. Madrid, Editorial Rialp. Colección Libros de Cine.
- COMELLA, B. (2014). *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Barcelona, Universitat Rovira i Virgili.
- GENETTE, Gerard, (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gerard, (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Román (1995). *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, edición de Gonzalo Sáenz de Buruaga. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Semana de Cine Experimental.
- GUBERN, Román. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GUSTEMS, Josep (2010). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- LEFEBVRE, Martin (2006). "Between Setting and Landscape in Cinema", *Landscape and Film*, Nueva York, Routledge.
- LEWIS, David, M.P.S.E (2007). *Uso práctico del sonido en el cine*, Guipúzcoa, Focal Press editorial Elsevier.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, (2010). *José Val del Omar. Escritos de técnica, poética y mística*, Madrid, Ediciones de La Central.
- POYATO, Pedro (2009). *El realismo y sus formas en el cine rural español*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (1992). VAL DEL OMAR, María José (eds.) *Val del Omar sin fin*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- TRUFFAUT, François (1966). *El cine según Hitchcock*. Paris, Editions Robert Laffont
- VV.AA *Ínsula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales* Saéenz de Buruaga, Gonzalo (coord.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- VIVER, Javier (2010). *Laboratorio de Val del Omar: Una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Madrid, Universidad Complutense.
- WYATT, Hilary / AMYES, Tim (2005). *Postproducción de audio para TV y Cine*. Andoáin, Escuela de Cine y Vídeo.

8.2. Revistas, artículos y publicaciones:

- BONET, Eugeni. "Amar: Arder. Candentes cenizas de Val del Omar". Publicación original en idioma francés en la revista *Trafic*, 2000, no34. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf. [Consultada el 10/01/2020]
- CHACÓN, Jose Luis (1999). Val del Omar: Siempre, siempre, siempre. *Programación centro andaluz de arte contemporáneo*.
- CODESAL, Javier (1996). Sin salir del jardín. A propósito de *Acariño galaico*. *Catálogo José Val del Omar: Tríptico Elemental de España* (Granada y Madrid: Diputación de Granada y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).
- MARIGÓMEZ, Luis (1993). José Val del Omar, Pairidaeza. *El signo del gorrión* nº 7, pp. 17 – 22.
- POYATO, Pedro (2013). La voz narrativa: modalidades de narrador en *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009). *Revista comunicación*, nº11, pp. 99 – 110.
- RUSSO A., Eduardo (2000). Conjeturas sobre Val del Omar. El que ama Arde. (publicado en *De la pantalla al arte transgénico*. Edición de Jorge La Ferla. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires – Libros del Rojas.
- VAL DEL OMAR, José (1961). Duende. *Filmespaña suplemento num 3*.

8.3. Recursos multimedia:

- "Val del Omar. Elemental de España" [DVD]. España (2010): Cameo Media S.L.
- "Sunrise: A Song of Two Humans" [Blu-Ray & DVD combo]. Reino Unido (2011): Eureka Entertainment Ltd..

8.4. Recursos online:

- BLANCH NIETO, Margarida (2010). Los efectos sonoros. Disponible en: https://www.clonica.net/usuario/img_usuario/publiradio.net/Des_Aula/Los_efe_ctos_sonoros-0858.pdf [Consultada el 09/03/2020].
- GARCÍA PELAYO, Gonzalo (2013). La secuencia de García Pelayo *Aguaespejo granadino*. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-secuencia-garcia-pelayo-aguaespejo-granadino/2045971/> [Consultada el 05/05/2020].
- IMDb (1990-2020. By IMDb.com, Inc.), *Rear Window (1958)*. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0047396/> [Consultada el 12/05/2020].
- KORESKEY, Michael; CASEY, Moore (2012). Listening to La Jeete. The Criterion Collection. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/2351-listening-to-la-jet-e> [Consultada el 11/06/2020].
- Página web oficial José Val del Omar administrada por Gonzalo Sáenz de Buruaga y Eugeni Bonet. Disponible en: www.valdelomar.com [Consultado entre el 30/01/2019 y el 20/06/2020].

VAL, Carla del (2005). Narrativa sonora y arte sonoro. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com/articulo/7197/%E2%80%98Narrativa-sonora%E2%80%99-y-%E2%80%98arte-sonoro%E2%80%99> [Consultada el 29/03/2020].

8.5. Archivo

Archivo Filmoteca de Andalucía. Trabajo de investigación sobre Val del Omar. Disponible en: Filmoteca de Andalucía. [Consultado entre el 30/01/2019 y el 12/03/2020]