

# SEGUNDO DE CHOMÓN Y EL CINE DE LOS ORÍGENES. APUNTES PARA UNA REVISIÓN

Joan M. Minguet Batllori\*

El cine de los orígenes es el período de la historia del cine que tiene mayores revoluciones pendientes por parte de sus analistas. En el estudio de aquel momento virginal se arrastran varios tópicos que, en buena parte, proceden de algunos de los críticos o historiadores que vivieron aunque fuese fragmentariamente aquellos años. O que pudieron llegar a recoger testimonios directos de sus protagonistas, o del público que asistía a las sesiones de las dos primeras décadas del siglo XX. Me refiero a historiadores o críticos como Georges Sadoul o Jean Mitry o, en nuestro ámbito geográfico, Sebastià Gasch o Ángel Zúñiga. El propio Sadoul, un hombre de letras perspicaz, miembro del grupo surrealista y militante comunista, cuya *Histoire générale du cinéma* (1940) contiene aún hoy juicios brillantes, incurrió en un diagnóstico general sobre aquel período basado en el concepto de “teatro filmado”, en la busca de los precedentes narrativos, o de la virginidad de los recursos morfológicos... una serie de marcos de estudio que siguen arrastrando a errores en la actualidad.

Esa revisión de los tópicos, de los marcos de estudio, parece no solamente pertinente, sino estrictamente necesaria. El cine de los primeros tiempos, como la historiografía francesa denomina al período, no son sólo los primeros tiempos del cine, si se me permite el juego de palabras. Son sin duda los primeros tiempos desde un punto de vista cronológico, pero también se articulan como otra cosa distinta, fundamentalmente porque el concepto de cine todavía no era el que unos años más tarde, no demasiados, llegará a socializarse. A parte de ser los primeros tiempos del cine, la aparición de las primeras proyecciones públicas de imágenes en movimiento y su rápida implantación social son, también, otra cosa distinta: un punto de encuentro de los dispositivos visuales que la nueva sociedad industrial había engendrado, de las formas de espectáculo que estaban vigentes en los finales del siglo XIX, de las tensiones que se estaban dando al producirse los primeros ensamblajes entre la cultura popular y la alta cultura... Durante unos pocos años (¿diez?, quince a lo sumo, y dependiendo de los sistemas culturales de cada país), las salas de cine se convierten en encrucijadas socioculturales, y eso les proporciona una mirada privilegiada en el emergente terreno de la cultura de masas. Ese privilegio, acabará arraigando más tarde, pero no por ese punto de encuentro, sino por su presunto desencuentro con aquellos dispositivos visuales o con aquellos espectáculos al apostar por la consumación del cine como un lugar presidido por la narración.

---

\*JOAN M. MINGUET BATLLORI es profesor de Historia del Arte Contemporáneo y de Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha comisariado varias exposiciones y ha publicado más de 20 libros. Ha colaborado en la *Encyclopedia of Early Cinema* (2005). A lo largo de 2008 se publicarán sus libros *Buster Keaton* (Ed. Cátedra) y *Paisaje(s) del cine mudo en España* (TVAC-Filmoteca), y trabaja en un análisis exhaustivo sobre el cine de Segundo de Chomón para la Filmoteca de Catalunya que debe publicarse en 2009.

Esos marcos de estudio que planteaba Sadoul, son en el caso español más sangrantes. La mayoría de perspectivas historiográficas tradicionales se habían aplicado pensando que el desarrollo de los primeros años del cine se había producido de igual forma en todos los territorios. Pero eso no es así. El tan socorrido retraso de la sociedad española es tangible en este terreno. Y no me refiero solamente al retraso industrial, social y político. Todos esos retrasos comportan un desfase entre esos encuentros y desencuentros a que me refería en el párrafo anterior, que se dan en la Europa más avanzada y los Estados Unidos, y la propia situación cultural española. Una situación en precario en cuanto a los sistemas de ocupación del ocio, por la deficiente situación de los espectáculos populares, por la minusvalía en la que se encontraba en España lo que acabo de denominar emergente terreno de la cultura de masas. No es aquí el lugar en el que alargar esas reflexiones que tampoco sé con exactitud, lo confieso, a dónde me llevarían. Pero de lo que sí estoy convencido es de que hay una explicación —evidentemente, compuesta de un conjunto de subexplicaciones— sobre la anemia cinematográfica española de los inicios. Pero que esa explicación no se encuentra —o no se encuentra solamente— taxonomizando una serie de anécdotas sobre la llegada del cine a los distintos pueblos, ciudades, comarcas, provincias y macroterritorios del Estado. Para encontrar ese discurso nos falta algún discurso, alguna hipótesis, que ilumine la diferencia del “caso español” respecto a las peculiaridades cinematográficas y filmológicas de países de su entorno que supieron conjugar un tipo de cine con su propio público.

En este lastrado panorama analítico, ¿cómo interpretar la figura de Segundo de Chomón? O, por ser más precisos, ¿cómo enfrentarse al análisis de su cine? Aunque, en realidad, la primera pregunta sería, propiamente, si existe en puridad un cine de Chomón. Es probable que el deslindar —o, al menos, el pretender hacerlo— sus imágenes del continuo icónico que supone el cine de los orígenes no sea más que un dislate. ¿Podemos buscar en ese continuo especificidades, rasgos estilísticos, marcas de enunciación propias de Chomón? Y, cuando digo propias me refiero, claro, y perdón por la obviedad, a distintas a las que Gaston Velle, Ferdinand Zecca, Emile Cohl, Charles L. Lepine o el propio Méliès fueron capaces de generar. La verdad es que los estudios cinematográficos han sido definitivamente contaminados por la poética del autor. Lo que la crítica francesa moderna buscó en el cine europeo coetáneo y, más tarde, en el Hollywood clásico ha ido extendiéndose retroactivamente como un relámpago en busca del artista escondido en el anonimato del cine de los principios.

Hasta el momento, me he limitado a plantear preguntas. No creo que esté en disposición de dar demasiadas respuestas, más allá de las que se contengan en la propia formulación de las cuestiones. Pero lo intentaré. Tras los interrogantes genéricos, sobre los que he sobrevolado hasta el momento, quisiera centrarme en algunos tópicos o marcos de estudio que se han aplicado a Chomón de forma incorrecta, o al menos, con repercusiones lastrantes. Unos tópicos o marcos de estudio que, en ocasiones, soy consciente de ello, yo mismo he aplicado en mis aproximaciones al turoense y, por tanto, debo de haber incurrido en errores similares a los descritos hasta aquí o a los que me referiré, explícita o colateralmente, a partir de ahora. Quisiera abordar estas cuestiones sobre Chomón en dos registros; en primer lugar, desde planteamientos genéricos; inmediatamente después, abordar algunas películas en las que participó Chomón y que no había tenido la oportunidad de analizar en el volumen que publiqué hace unos años<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J.M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones (1904-1912)* (Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1999).

## El dudoso pionerismo de Chomón

El primer tópico hace referencia al atributo que se le confiere a Chomón como pionero. ¿Chomón, pionero? ¿Pero, pionero de qué? Del cine español, me parece que no. En realidad, la condición de pionerismo se atribuye a aquellas personas que exploran un territorio virgen y que, tras ellos, ese territorio empieza a ser colonizado. Pero, en el caso de Chomón, da toda la sensación de que sus acciones se producen relativamente al margen del primer sistema cinematográfico barcelonés. Recordemos que el aragonés llegó con su familia a Barcelona, ciudad que ya conocía, en 1901<sup>2</sup>, con la experiencia de haber trabajado en París junto a su esposa, Julianne Mathieu, en actividades subsidiarias de la industria cinematográfica, muy concretamente en el coloreado de películas. Entre 1899, cuando Chomón llega a París, tras haber participado en la guerra de Cuba, presumiblemente como estrategia de florecimiento económico, y 1901, cuando



**Segundo de Chomón  
(1871-1929)**

vuelve a Barcelona, debió de convertirse en un virtuoso de las técnicas cinematográficas. Sólo así puede concebirse la confianza que le da la casa Pathé y la incipiente industria francesa del momento. Hasta 1905 Chomón llevará a cabo en Barcelona varios trabajos relacionados con el mundo del cine: montará un taller dedicado al coloreado de películas Pathé, especialidad en la que llegará a adquirir una destreza relevante; en el mismo taller también rodará la traducción al castellano de los títulos y de los ocasionales intertítulos de las películas francesas que debían distribuirse en España y Sudamérica; por otra parte, se convertirá en el distribuidor de éstas y de otras películas para el mercado hispanohablante (en todo caso, parece que con seguridad las que le llegaban de la Pathé y quizá de Méliès); finalmente, Chomón adquirirá su plena condición de cineasta al dedicarse al rodaje de películas. En efecto, ya en su primer período de estancia en Barcelona, y aprovechando que Chomón dispone de cámaras de filmación y de película virgen para impresionar, en su calidad de concesionario de potentes casas extranjeras en la capital catalana, realiza dos tipos de películas: documentales y películas de ficción.

También parece que, en esta primera etapa barcelonesa, es cuando Chomón empieza a adiestrarse en el cine de trucajes. No en vano, si admitimos que Chomón pudiera ser el concesionario de los filmes Méliès en Barcelona, ello querría decir que podía visionar y analizar a placer los filmes del prestidigitador galo hasta descubrir sus —por otra parte, sencillos— trucos cinematográficos. De esos filmes no sabemos más que algunos tópicos

<sup>2</sup> Los estudiosos sobre Chomón hemos situado tradicionalmente la llegada de la familia Chomón a Barcelona en 1902; sin embargo, en el catálogo Pathé de 1901 hay algunos documentales realizados por el cineasta (*Ascension du Mont Serrat*, *Descense du Mont Serrat*, *Panorama du Thibidabo*...). Por tanto, o bien viajó a la ciudad para rodar las imágenes de estas películas o, más verosimilmente, ya se había instalado en ella cuando las rodó.

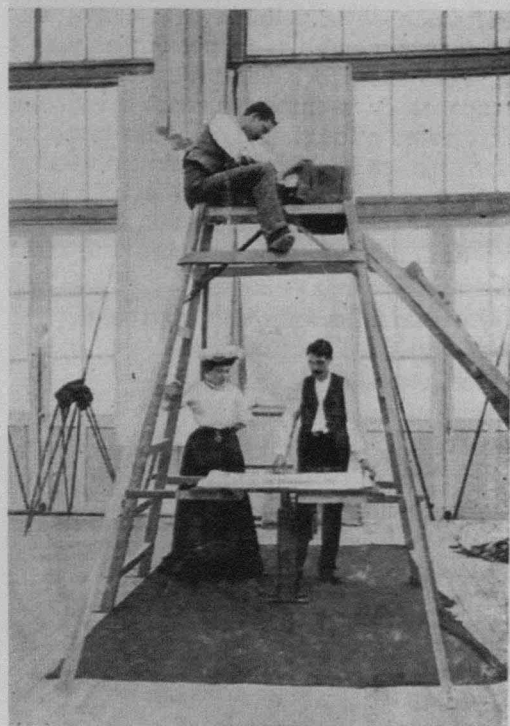


repetidos hasta la saciedad y de los que desconocemos su grado de certeza. De entrada, no hace mucho que Encarnació Soler ha demostrado que es más que improbable que Chomón realizara el *Eclipse de sol* de 1905, película a la que se le había atribuido el uso del “paso de manivela” por parte del realizador<sup>3</sup>. Tampoco son del todo fiables las noticias que nos han llegado de *Choque de trenes* (datada en 1902), en la que presumiblemente se combinaban imágenes reales de unos trenes con otras de unas maquetas que finalmente acababan por chocar ante la presumible estupefacción del público. Y, sin embargo, a pesar de todas estas cautelas, parece más que probable la existencia de unos primeros experimentos de Chomón en el cine de trucajes cuando estaba en Barcelona (¿quizá *Pulgarcito*, o *Gulliver en el país de los gigantes*?); en caso contrario, no se entendería que en 1905 fuese llamado por la Pathé precisamente para encargarse de este tipo de filmes en su sede central parisina.

¿De todas esas actividades, tanto de las documentadas como de las presumibles o hipotéticas, se deduce que Chomón fue un pionero que abrió una senda por la que luego otros cineastas españoles transitaron? Parece que lo más lógico es decantarse por una respuesta negativa. Y eso incluso teniendo en cuenta que, a todo lo apuntado, hay que añadir el hecho

conocido de que a partir de 1903 Chomón trabaja en Barcelona para la productora de Lluís Macaya y Albert Marro, y realiza algunos sainetes como *L'hereu de Ca'n Pruna* (1904) o *Se da de comer* (1905). También, bajo su propia marca, se introduce en las escenas históricas con *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1905). Y aún es probable que participe en el rodaje de las «*pel·lícules íntimes*» o «*Représentations d'artistes, écrivains et autres personnalités catalanes effectuant les leurs œuvres d'art ou exerçant la leur carrière*» que se proyectaron en la Sala Mercè, un local diseñado por Antoni Gaudí y regentado por el pintor Lluís Graner<sup>4</sup>.

Y, sin embargo, de toda esa ingente actividad, ¿qué algo en el substrato cinematográfico barcelonés? La única duda pertinente, y tal vez irresoluble, es conocer qué relación se estableció entre Chomón y Albert Marro. Parece plausible que Chomón, siete años mayor que él, le transmitiese al futuro impulsor de la Hispano Films algunos conocimientos adquiridos en Francia, pero es tan sólo una hipótesis. Lo cierto es que cuando Chomón marcha a la central de Pathé, en 1905, no sé hasta qué punto la actividad que había desplegado queda absorbida por el ya precario sistema cinematográfico autóctono. Muchos años después, cuando el dramatur-



Segundo de Chomón en el estudio Pathé (1907)

go Adrià Gual, colaborador asiduo de los espectáculos que ofrecía la Sala Mercè, recuerde aquellos años, se referirá a Chomón como un operador francés que se encontraba en Barcelona, «un tal Chaumont»<sup>5</sup>. Si tenemos en cuenta que Gual se convertirá con el paso de

<sup>3</sup> M. Encarnació Soler, “Va filmar Chomón l'eclipsi?” (*Cinema Rescat*, nº 15, 2004).

<sup>4</sup> Joan M. Minguet Batllori, “La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?” (*D'Art*, nº 14, 1988), pp. 99-117. *Idem*, “La Sala Mercè, el primer cinematògraf de la burgesia barcelonesa (con unas precisiones sobre la primera etapa de Segundo de Chomón en Barcelona)” (*La Coruña, Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, 1995), pp. 63-71.

<sup>5</sup> Adrià Gual, *Mitja vida de teatre* (Barcelona, Aedos, 1960).

los años en director de la marca Barcinógrafo, parece que la huella que le dejó Chomón, tanto en su primer paso por Barcelona como en el segundo, en sus sucesivas aventuras con Chomón y Fuster o la Ibérico Films fue deleble, o nula.

### El “Méliès español” o los reduccionismos analíticos

Otro tópico con el que se ha perfilado a Chomón, y que la historiografía española ha repetido hasta la saciedad con un cierto grado de aldeanismo, es aquel que le define como el “Méliès español”. En lugar de presentarnos a un gran cineasta, con todo tipo de registros en su filmografía, esa definición de Chomón le vincula única y exclusivamente con el cine de trucajes (los “*Trick films*” o “*Scènes à trucs*”), o con el cine de fantasía (las “*Féeries et contes*”). Y lo hace, además, en una posición secundaria: primero está el cine de Méliès y luego, si acaso, los cineastas que siguen el ejemplo del ilustre francés, entre los que se encontraría nuestro cineasta. Lejos de participar del contenido de dicho tópico, me gustaría señalar dos puntos: primero, que es indudable que Méliès —él, sí, sin duda— fue un pionero y se erigió en el primer y máximo representante del cine que apostaba por la magia o por la fascinación antes que por el registro visual *lumieriano*, o por los embrionarios intentos narrativos, pero también es cierto que, si no hubiera existido Méliès o nunca se hubiera interesado por el nuevo medio, no parece descabellado pensar que el propio lenguaje cinematográfico hubiera apostado por su manera de entender el cine. No en vano, el cine de atracciones me parece que no debe ser considerado solamente desde el punto de vista de los emisores, sino también desde la afinidad que el público del momento encontraba entre aquel tipo de cine y otros espectáculos<sup>6</sup>.



El gallo de Pathé



Chomón como “el Méliès español”. *La casa de los duendes* (1907)

<sup>6</sup> Algo de eso apunto en el preámbulo de mi libro *Paisaje(s) del cine mudo en España* (Valencia, IVAC Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en prensa).



Georges Méliès  
(1861-1938)

Y segundo, como me hacía notar Eileen Bowser a raíz de mi libro sobre el aragonés, da la sensación de que el cine de Chomón es más específicamente filmico que el de Méliès. Mientras que el mago francés llega al cine desde la tradición del *music-ball* parisino, Chomón surge desde las propias entrañas de la primera industria cinematográfica. Donde Méliès pretendía aunar cine con prestidigitación o espectáculo de variedades, Chomón piensa solamente en los dispositivos estrictamente filmicos que se le deparan para conseguir atrapar a un espectador que no busca otra cosa que no sea la fascinación que le provoca el cine primitivo. Chomón intentó en dos ocasiones cumplir esos objetivos en Barcelona, pero el cine español no tenía capacidad técnica para realizar un buen cine de trucajes. Recordemos que, durante su segunda estancia en la capital catalana, el director rodaba las imágenes aquí, pero luego mandaba el material a París, con indicaciones escritas suyas, para que allí procediesen a los trabajos de laboratorio y de montaje.

En todo caso, siempre he mantenido que el interés de la trayectoria de Chomón yace en que no redujo su participación en el sistema cinematográfico a un tipo de participación concreta. O, si se prefiere, tuvo suerte y no cayó en la falta de perspectiva que, de algún modo, puede atribuírsele a Emile Cohl o a Georges Méliès<sup>7</sup>. Con todo, a pesar de lo mencionado hasta aquí, la filmografía conocida de Chomón no puede ser abordada desde los parámetros de la evolución o la coherencia de una obra. Esos parámetros que nos vienen dados de la historiografía del arte positivista, y que la historiografía del cine ha hecho suyos, en especial tras la irrupción del concepto “cine de autor”, que se aplica hacia atrás y hacia delante de forma indiscriminada. ¿Pero Chomón era un autor, en el sentido que le dio la crítica francesa de la modernidad? Rotundamente, no. Chomón simplemente era un hombre con las antenas atentas, si se me permite el parómeon. Pero su obra, como la de tantos técnicos de los primeros momentos, se realiza en base a criterios alejados de aquella autoría: el anonimato, el plagio, la diversidad (entendida como incoherencia, no como eclecticismo)...

Algunos de estos aspectos relucen en ejemplos concretos. Así cabe interpretar, por ejemplo, que en un mismo año, 1904, pueda realizar dos películas tan disímiles como *Los héroes del sitio de Zaragoza* y *L'hereu de Ca'n Pruna*. ¿Disímiles, he escrito? Mucho más que eso, desde la óptica retroactiva del cine de autor, un absoluto disparate. En cambio, desde la lógica de la práctica filmica del período, un reto interpretativo. Por una parte, nos encontramos con *Los héroes del sitio de Zaragoza*, una producción del propio Chomón filmada antes de su marcha hacia París. Se trata de una película de enorme simplicidad, tanto en su temática, la visión patriótica de la defensa de Zaragoza por parte de los aragoneses ante la invasión napoleónica, como en su estructura, compuesta de tres cuadros de contenido pretendidamente épico; en el último de estos cuadros asistimos a «una reconstrucción patriótica de baja estofa con Agustina de Aragón y los otros figurantes blandiendo banderas mientras unos efectos pirotécnicos pretenden subrayar el heroísmo de los españoles»<sup>8</sup>. Por otra parte, *L'hereu de Ca'n Pruna* es una película de una absoluta modernidad, una cinta cómica que imitaba directamente una situación vista en otra película que

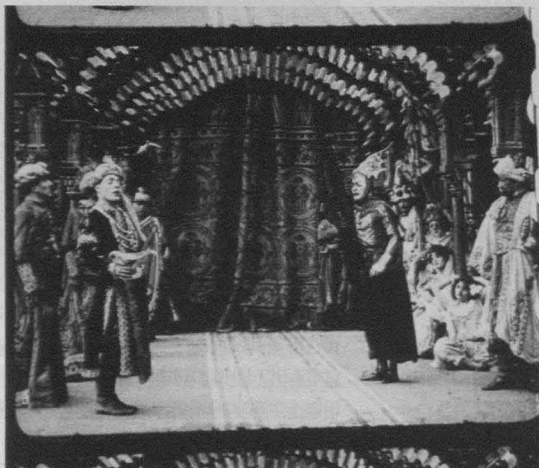
<sup>7</sup> Donald Crafton, *Emile Cohl, caricature and film* (Princeton, Princeton University Press, 1990). Jacques Malthête, Laurent Mannoni (eds.), *Méliès, magie et cinéma* (Paris, Paris-Musées, 2002).

<sup>8</sup> J.M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones (1904-1912)* (Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1999).



se había proyectado anteriormente en Barcelona<sup>9</sup>, *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (1904), de Edwin S. Porter, que al mismo tiempo sintonizaba con otros filmes de persecuciones, como *Personal* (1904), de Wallace McCutcheon, o *Meet Me at the Fountain* (1904), de la Lubin Manufacturing Company, en una línea de munifica intertextualidad, sino intratextualidad. Lo interesante del caso es que, mientras que esos filmes anteriores se limitaban a plantear la situación y la persecución de un hombre pretendido por muchas mujeres en planos generales, Chomón introduce algunas variables, como un *insert* del texto que los personajes del film leen en un tablón, o un plano medio del protagonista que mira hacia la cámara<sup>10</sup>. Chomón plagiaba, de acuerdo con una de las prácticas comerciales del momento, pero eso no es lo relevante. En cambio, sí lo es que, puesto en la condición de plagista, llegaba a mejorar el original.

Lo cierto es que Chomón supo adaptarse progresivamente a las nuevas exigencias que se producían en el cine con una rapidez exuberante. Y ajustó su trabajo a las nuevas condiciones que planteaba el medio no sólo como mercado sino también como modo de representación. Nunca dejó su especialización en los trucajes —nunca dejó de ser el Méliès español, si alguien lo prefiere decir así—, o en el coloreado de las películas, pero tampoco tuvo ningún reparo en someterse a los cambios que el dispositivo implicaba, aunque estos cambios supusieran el pasar a un segundo plano tras haberse convertido en un técnico —y subrayo que no utilizo la palabra artista— notable de la no menos sobresaliente productora Pathé. Así, una de las características de su trayectoria es su capacidad camaleónica: entre 1905 y 1909, por ejemplo, fue capaz de cultivar, directamente o en colaboración con otros técnicos de la empresa francesa, los más variados géneros o “*scènes*” que ofrecía el catálogo Pathé: escenas cómicas (como *Le courant électrique* o *L'insaisissable pickpocket*), “*féeries*” o fantasmagorías (como *Le fils du diable*), el cine de animación (como *Les ombres chinoises* o *Pickpocket ne craint pas les entraves*) y los filmes de trucajes en sentido estricto (como *L'araignée d'or*). O, más aún, las Pasiones, una forma propia del cine de los orígenes a la que me referiré de inmediato. Sobre algunas de estas películas, quisiera realizar algunas aproximaciones analíticas que vendrían a esbozar el paisaje de certezas y de dudas que todavía hoy suscita el estudio del cine de los orígenes, y del cine de Chomón en particular. A la espera de poder retomar con minuciosidad el estudio de Chomón, ahora que tenemos la oportunidad de poder examinar un buen conjunto de las películas en las que —en supuesto o verazmente— colaboró, ya sea en primer o en segundo grado de responsabilidad, los esquemáticos análisis que siguen se presentan como unos primeros hilos en lo que debería ser el tejido que permita apoyarse en Chomón para afrontar una interpretación sobre el primer cine de los tiempos.



El talento visual de Chomón en *Aladin ou la lampe merveilleuse* (Albert Capellani, 1906)

<sup>9</sup> Palmira González, “Los primeros años del cine en Cataluña (1896-1909)” (*Artígrama*, n° 16, 2001).

<sup>10</sup> Sobre los filmes de persecuciones, cf. Jonathan Auerbach, “Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion and the Body in Early Film” (*Critical Inquiry*, 26:4, 2000). Sobre la película de Chomón, vid. Rosa Cardona, “L’Hereu de Ca’n Pruna” en *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l’imaginari turístic* (Girona, Museu del Cinema, 2004), pp. 215-219.

## La *Vie et passion de N. S. Jésus Christ* (1906-1907)

La *Vie et passion de N. S. Jésus Christ*, producida por la Pathé entre 1906 y 1907, estaba dividida en treinta y siete cuadros, a través de los cuales se mostraban los episodios más emblemáticos —y podríamos decir populares— del Nuevo Testamento. Todas las grandes productoras rodaron su Pasión, sus escenas religiosas o bíblicas, la propia Pathé ya había explotado comercialmente unas “*Scènes*” anteriores, en los años 1897/1899 y en 1902. En este caso, nos encontramos con una serie muy bien trabada, en primer lugar por la distribución de cuadros con los que se quería representar la vida de Jesucristo, inmediatamente después por la organización interna de cada uno de estos cuadros. Se trata de una pieza emblemática del cine de los orígenes, que conecta con una tradición icónica muy popular durante el siglo XIX, la visión religiosa a través de la historia de la pintura no selecta, de los dioramas, de las estampas, de las postales, de la fotografía...

Si se me permite una cierta disquisición, aunque las Pasiones suelen tomarse como un avance o un preludio del cine narrativo, puesto que el conjunto de cuadros contaban una historia coherente, incluso con la aparición de subrelatos de una cierta complejidad, creo que son en realidad una diversificación más de lo que hemos venido en llamar, con Tom Gunning, cine de atracciones. Si bien es cierto que se cuenta una historia, tanto las versiones anteriores como la coetánea *La Passion* (1906) de la Gaumont, y más aún ésta *Vie et passion de N. S. Jésus Christ* de la Pathé, configuran el relato al modo de las grandes apoteosis finales de algunos filmes de la época; cada cuadro es una apoteosis, con un voluntario deseo de opulencia icónica, rellenando el campo, haciendo gesticular a los actores y, en ocasiones, ofreciendo una versión coloreada de toda esta escenificación. Y, si se me permite otra disquisición dentro de la primera, cabría añadir que esas historias del Nuevo Testamento contaban con algo muy propio del cine de atracciones cuando acometía algo más complejo que las “*scènes à trucs*”, esto es, la complicidad o el conocimiento previo del público, como también ocurría con las adaptaciones de los cuentos infantiles de los Perrault, Grimm, etcétera. Cierro las disquisiciones, pero no sin antes apuntar que para corroborar esa sustancia protonarrativa o mostracional de este tipo de películas no hay más que fijarse en que su apogeo declina durante los finales de la primera década del siglo XX, es decir, cuando el cine de atracciones está dejando paso a los primeros relatos del cine institucionalizado.

Volviendo a la versión de la Pathé que me ocupa, algunos autores han querido atribuirle a Chomón la mayor parte de los aciertos que contiene, entre otras cosas, se han enfatizado unos movimientos de cámara que pueden observarse en algunos de los cuadros que componen el film. Sin embargo, parece aconsejable tener cierta cautela. En primer lugar, porque esa historiografía formalista —o caligráfica—, tan frecuente en el estudio del cine de los orígenes, que atiende a la presencia virginal de novedades formales o morfológicas (el primer *travelling*, el primer plano de detalle, el primer...) no conduce más que a relatos baldíos de ideas. Por otra parte, la dirección reconocida del film corresponde a un personaje de no poca entidad, Ferdinand Zecca, y, por tanto, la concepción de aquellos movimientos de cámara (y de lo que suponen de progresión narrativa), muy especialmente el prematuro *travelling* del cuadro “*La Réssurrection de la fille de Jaire*”, podía ser obra o iniciativa de Zecca, aunque su ejecución práctica la hiciese Chomón. Lo que sabemos con seguridad es que los trucajes son de Chomón y que la fotografía, también, así como que la actriz que interpreta el papel de María es Julienne Mathieu, la esposa del cineasta español, cuya presencia, según Tharrats<sup>11</sup>, ayuda a atribuir a su marido algunas películas Pathé.

<sup>11</sup> Juan Gabriel Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988).





*Vie et passion de N.  
S. Jésus Christ*  
(Ferdinand Zecca,  
1906-1907)

Cabe observar que no todos los cuadros de la Pasión necesitaron la realización de algún trucaje, sino solamente aquellos en los que cierto efecto podía enfatizar el asunto original del relato (la anunciación, la resurrección...) o en algunos otros en los que se podía incrementar el registro de sorpresa que el espectador tenía que recibir —o de sorpresa relativa, si, como he supuesto, ya conocía lo que debía suceder—; la mayoría de trucajes son de una gran simplicidad, más si los comparamos con algunos de los que la Pathé (o el propio Chomón) ya había demostrado en películas anteriores. Se trata de fundidos que permiten la aparición en una escena de ángeles o arcángeles que subrayan el tono sagrado de las imágenes, o la sobreimpresión de estos seres celestiales en cuadros preexistentes. De entre todos los trucajes presentes, sin embargo, quisiera destacar tres. El más interesante de todos tal vez sea el que aparece en *“Le marche sur les eaux”* en el que podemos ver a Jesús caminando por encima de las aguas en una sobreimpresión muy esmerada y que tiene unos efectos de una gran perfección y modernidad. Antes, el espectador había podido ver otro cuadro, *“L’Étoile mystérieuse”*, con un trucaje sencillo, pero con una significación conceptual sugerente: Chomón, con la técnica del *“cache”*, divide la pantalla en dos partes, abajo la terrenal y encima, como si se tratase de un lienzo de El Greco, el mundo celestial, en este caso poblado de una serie de ángeles que portan una banderola con el lema *“Gloria in excelsis Deo”*. Finalmente en el cuadro *“Agonie et mort”*, la tensión dramática del momento final de Cristo en la cruz es subrayada a través de tres planos muy breves con el cielo pintado de rayos que se intercalan con el plano real. Agustín Sánchez Vidal lamentaba la poca elaboración del trucaje<sup>12</sup>, no obstante, el efecto turbador que consigue el plano de los rayos durante su efímera proyección, teniendo en cuenta los pocos fotogramas que lo componían, es innegable.

<sup>12</sup> Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Segundo de Chomón* (Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1992).

### **Le fils du diable (1906)**

Nos encontramos ante una fantasmagoría realizada por Charles L. Lépine que cuenta con los trucajes —y no pocos— de Chomón. Su planteamiento argumental es divertido: el hijo del diablo se aburre, y Satanás hace venir a un médico de las tinieblas (Snagarelle, todo un homenaje a Molière) para que acompañe a su hijo al mundo terrenal. Aquí, tras muchas vicisitudes, el hijo del demonio se enamora de una chica y se dispone a contraer matrimonio en una iglesia, pero cuando ve la santa cruz huye corriendo hacia el infierno. La chica, desolada, se suicida y poco después llega a los reinos de Satanás, dónde es recibida con efusión por parte del vástago



**Satán se divierte**  
(1907).  
Fantasmagoría de  
temática similar a *Le  
fils du diable*  
(Charles L. Lépine,  
1906)

del Diablo. El film termina, como era costumbre en las grandes producciones de la Pathé del momento, con una apoteosis final repleta de fuegos de artificio y un cuerpo de danzarinas. O, para ser más precisos, un conjunto de chicas que se mueven con poca armonía en una supuesta coreografía. Pero eso tiene todo el sentido: el público del cine de atracciones no pedía grandes virtuosos del baile, simplemente disfrutaba con una pantalla repleta de figurantes, unos decorados lo más cargados posibles y la ejecución de unos movimientos repetitivos, tres aspectos que servirían para definir esas apoteosis con las que se concluían ciertas películas. Teniendo en cuenta el año de su realización, *Le fils du diable* presenta una estructura narrativa compleja, con más de veinte

planos. Los trucajes de Chomón se ponen al servicio de esta protonarración, especialmente una serie de transformaciones que se van sucediendo a lo largo del metraje. Y es que el film demuestra que, en aquellos momentos, a pesar de que los catálogos de las compañías parcelaban sus producciones por “escenas”, era habitual encontrar puntos de encuentro, o fronteras poco rígidas. Aquí, la “*féerie*” se ensambla con la escena cómica, encontramos toques de farsa y algunos *gags*, por ejemplo, cuando Snagarelle se comunica con el infierno a través de un teléfono que previamente ha clavado en el suelo.

### **Le courant électrique (1906)**

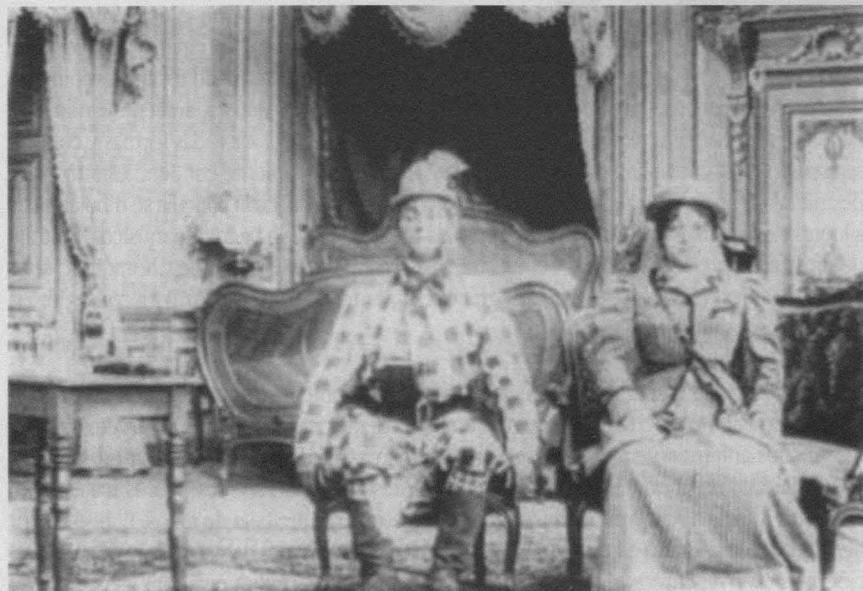
Siguiendo con el hilo cómico, aunque no contenga ningún trucaje ni ninguna alusión a un mundo fantástico, o precisamente por eso mismo, *Le courant électrique* (1906) es un film que nos confirma que, desde muy pronto, Chomón no quería circunscribirse a un tipo de cine determinado. O para no dejar esa revisión incesante que creo necesaria, quizá la Pathé no quería formar especialistas estrictos sino que necesitaba técnicos todo terreno, que fueran capaces de responsabilizarse de productos de muy variada formulación. Y es que aquí nos encontramos, al contrario de lo que comentaba en el caso anterior, con un producto específico de lo que la Pathé catalogaba como “*scène comique*”: un planteamiento muy sencillo, resuelto en tres planos estrictos, pero de una efectividad manifiesta. En el primer plano, vemos una tienda, con la puerta centrada en el campo y una serie de objetos a banda y banda de la puerta; sale el tendero, deja una lechera y vuelve al interior; inmediatamente, entra en cuadro una pareja que roba un pan y unas morcillas. En el segundo plano, el hombre y la mujer se están comiendo el botín en el campo, pero se dan cuenta de que no tienen nada para beber y deciden volver a la tienda. En el tercer plano, pues, con el mismo encuadre que el primero, vemos que el tendero ha instalado una serie de hilos eléctricos conectados a los artículos que tiene expuestos en su comercio, entra dentro de la tienda y aparece nuevamente la pareja; el hombre y la mujer, situados a cada lado de la puerta central, cogen sendas botellas y quedan acalambrados; aparecen

unos policías que también se agarrotan, más tarde unas mujeres se unen a la cadena electrificada... hasta que el hijo del tendero desconecta los hilos eléctricos y la policía se lleva, no a los ladrones, sino al comerciante. Insisto en que se trata de un planteamiento muy sencillo que Chomón sabe desarrollar con una similar sencillez formal o morfológica, atendiéndose a la comicidad de la acumulación (igual como en su no tan lejana *L'hereu de Ca'n Pruna* apostaba por la sucesiva ampliación de la comitiva perseguidora). No son sus únicas incursiones en el cine cómico, pero ahora no puedo detenerme en su probidad en el arte de hacer reír.

***Les ombres chinoises* (1908), *L'insaisissable pickpocket* (1908), *Pickpocket ne craint pas les entraves* (1909) y *Symphonie bizarre* (1909)**

Entre 1908 y 1909, Chomón realiza varias películas de animación, o en las que la animación tenía una notable significación, entre ellas las espléndidas *Electric hotel* (1908), *Le voleur invisible* (1909), *La maison ensorcelée* (1908), o *Le rêve des marmitons* (1908). En esta misma línea hay que situar *Les ombres chinoises* (1908), un film en el que volvemos a encontrar a la inconfundible Julianne Mathieu vestida a la manera oriental. Ella y otro intérprete ofrecen al espectador la posibilidad de asistir a un espectáculo de sombras chinescas, en este caso, a través del manipulado cinematográfico de una serie de cartulinas que toman formas distintas: un elefante, un *clown*... El film contenía una segunda parte que en la copia que he podido visionar (perteneciente, cómo no, al fondo de la Filmoteca de Catalunya) no se ha conservado: después de que los dos presentadores instalen una segunda pantalla, en ella se volvía a ofrecer un espectáculo de sombras (o de siluetas animadas) que consistía en una serie de ejercicios acrobáticos realizados por unos supuestos atletas.

En este mismo período Chomón se encara en dos ocasiones con un mismo tema: la persecución de un ladrón por parte de la policía, pero con una significativa distancia de dieciocho meses: *L'insaisissable pickpocket* se estrenaba en abril de 1908 en Le Cirque d'Hiver de París y aparecía en el catálogo Pathé en mayo de aquel año, mientras que *Pickpocket ne craint pas les entraves* quedaba reflejada en el catálogo Pathé en noviembre de 1909. Este año y medio implica un tratamiento formal radicalmente distinto del asunto. En la primera, Chomón refleja la persecución de los dos policías y del ladrón en base a re-



*Electric hotel* (1908)





Filmes de la Pathé.  
La fotografía inferior  
corresponde a *Les  
ombres chinoises*  
(1908)

mentos ruidosamente, asaltando una frutería, etcétera. Los trucos aparecen cuando esta banda se transforma repetidamente en un conjunto de paraguas de todas formas y colores, realizando unos movimientos armónicos. Pero el film no solamente contiene esta muestra de animación, sino que empieza con una imagen magnífica: sobre la pantalla se dibujan unas siluetas de las que emergerán cada uno de los personajes de la banda de músicos. Se trata de un trucaje precioso que nos demuestra hasta qué punto Segundo de Chomón no solamente dominaba las técnicas cinematográficas, sino que las sabía aplicar para conseguir las cotas más altas de imaginación.

Termino como empezaba: el cine de los orígenes, el primer cine, es un objeto de estudio permanentemente abierto. Y que requiere una incesante revisión de los parámetros desde los que nos enfrentamos a él. La gran cantidad de material desaparecido, o el desorden físico y sintáctico en el que nos llega el que se ha preservado, no son los peores males. A mi entender, lo más nocivo reside en lamentarse de esta aparente falta de datos. El historiador del cine, acostumbrado a la acumulación de datos, de opiniones ajenas y de la documentación más diversa, parece moverse con dificultad ante la libertad que supone el estudio de

petir el mismo esquema: el ladrón sale fuera de campo, ya sea porque lo vemos marchar o porque, a través de un trucaje, desaparece de él al entrar en una maleta o dentro de un sombrero; el plano se sostiene dos o tres segundos hasta que aparecen los policías que buscan desesperadamente al ladrón, pero no lo encuentran; el plano vuelve a sostenerse hasta que el ladrón vuelve a entrar en el campo o aparece mágicamente desde alguno de los objetos que pueblan la pantalla. Hay que subrayar que en todas estas idas y venidas, o apariciones y desapariciones, se respeta la direccionalidad —lo que más tarde denominaremos ejes de acción— de los personajes.

En la posterior *Pickpocket ne craint pas les entraves*, Chomón persiste en el esquema, que por otra parte era común en otros filmes del momento. Pero ahora se permite ofrecer al espectador una variada gama de trucajes, que coloca con una absoluta pertinencia dentro de la cadena narrativa. Algunos de estos trucajes son muy sencillos, pero de una gran efectividad (por ejemplo, cuando el ladrón atraviesa los barrotes de una prisión). Otros son breves pero espléndidas muestras de cine de animación: cuando los presuntos pies del ladrón se libran de las cadenas que la policía le había colocado. O cuando el ladrón se transforma en una larga manguera, un efecto que ya encontrábamos en *L'insaisissable pickpocket*, pero que aquí sirve para evidenciar el absoluto dominio al que el cineasta había llegado en la animación de objetos. Lo que vuelve a demostrarse en *Symphonie bizarre*, una elaborada e interesantísima "scène à trucs" en la que vemos a una banda de músicos, de músicos de circo, algo locos, que se pasean por las calles de la ciudad tocando sus instru-

un período del que apenas conocemos nada con certeza. Y que lo que llegamos a conocer quebranta en muchas ocasiones preceptos consuetudinarios de la cinefilia y de la historiografía del cine institucionalizada. Esa libertad sólo puede utilizarse, no para buscar datos, tantas veces inaccesibles, si no inexistentes en el período que nos concita aquí, sino para plantear hipótesis sobre las películas existentes, hipótesis —barruntos— que ayuden a entender mejor aquel tipo de cine. En este contexto, la trayectoria de Chomón sólo puede analizarse a la luz de lo que los filmes en los que participó nos dicen —o lo que los analistas les hacemos decir—. A pesar de que esos análisis contribuyan a crear paradojas en lugar de certidumbres. Eso también forma parte, y es consecuencia, de la libertad que el objeto de estudio permite, o precisa.

**ABSTRACT.** Segundo de Chomón is the Spanish film maker from the silent era with a wider international dimension. But the study about him needs a permanent reformulation. First of all, due to the shortage of data about the specific moves in his career in the framework of cinema in its early years. Secondly, due to the harmful nature of some clichés told about him ("pioneer of Spanish cinema", "the Spanish Méliès"). This paper offers a starting point for a revision of Chomón's work, from theoretical considerations and particular films, including *Vie et passion de N. S. Jésus Christ*, *Le fils du diable*, *Le courant électrique* o *Symphonie bizarre*. 🌀