

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Vindicación de Segundo de Chomón

Autor/es:  
Minguet, Joan M.

Citar como:  
Minguet, JM. (2002). Vindicación de Segundo de Chomón. La madriguera. (53):66-68.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42120>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# VINDICACIÓN DE SEGUNDO DE CHOMÓN

por Joan M. Minguet

En los últimos meses han tenido lugar en Barcelona una serie de actos reivindicativos de la figura de Segundo de Chomón (colocación de una placa en el edificio en el que instaló su primer taller de coloreado en la capital catalana, proyección de sus películas con acompañamiento pianístico a cargo del maestro Pineda, eventos festivos...). Esos actos fueron promovidos, en lo fundamental, por la asociación Cinema Rescat, creada para la localización y preservación del patrimonio cinematográfico y recientemente galardonada por la Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España por su labor. Por otra parte, en Barcelona, concretamente en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, y desde ya hace unos años, se encuentra reunido el fondo más importante del mundo de películas en las que participó de una manera o de otra el cineasta aragonés.

Dejando aparte otras consideraciones de orden político o social no deja de ser curioso –y encomiable– que un cineasta del período mudo reciba tal atención en la actualidad, sobre todo si tenemos en cuenta que Chomón no era catalán de nacimiento (muy probablemente tampoco podamos decir que de adopción) y que no hay ningún familiar, como en el caso de la nieta de Méliès en Francia, que haya dedicado su vida al estudio y a la vindicación del personaje. Curiosa y poco usual esa atención hacia un cineasta del período mudo. Y, sin embargo, objetivamente incuestionable: Segundo de Chomón fue, sin duda, el cineasta español más internacional del período mudo, una condición que labró a partir de un extenso conocimiento del funcionamiento de la industria y del lenguaje cinematográficos. O, quizás más concisamente, de la intuición que hubo de aunar paulatinamente sus invenciones morfológicas con las necesidades del mercado mundial.

Como ya he señalado en otro lugar,<sup>1</sup> su trayectoria viene avalada por el hecho de haber trabajado en alguna de las productoras y en alguna de las películas más importantes de Europa antes de la llegada del sonoro: la *Pathé Freres*, la *Itala Film*, la *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, el *Napoleón* (1927) de Abel Gance, así como en una ingente cantidad de películas de corta duración que sirvieron para acrecentar su prestigio en todo el mundo. Un prestigio alejado de la condición de autor a la manera en que la revista *Cahiers du Cinéma* impuso en los años sesenta, sino a partir de su sólido trabajo como técnico eximio de la época (operador consumado, artífice de trucajes, maestro de la anima-

ción, inventor de sistemas de coloreado...).

Sin embargo, y como ocurre muchas veces en el cine primitivo, el conocimiento que se tenía de Chomón en épocas no demasiado lejanas se había ajustado más a la creación de un tópico que al verdadero análisis de su obra; un análisis por otra parte obstaculizado tanto por las carencias metodológicas que hasta no hace mucho han impedido una reflexión profunda sobre lo que los anglosajones llaman "early cinema" como por la pérdida de muchas de sus películas. O el desorden existente entre las que se han preservado y se encuentran con títulos distintos, metrajados y datos equívocos en las más dispares filmotecas del mundo. En Chomón, el tópico con el que se le ha perfilado, 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 aspectos: primero, que es indudable que Méliès 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 simple registro o constatación visual, pero también es cierto que, si no hubiera existido Méliès o nunca se hubiera interesado por el nuevo medio, el propio lenguaje cinematográfico hubiera inventado más pronto o más tarde su manera de entender el cine. Y segundo, como me señalaba recientemente Eileen Bowser, 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-hall 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.

Por eso resulta tan trascendente el paso de Chomón por





la casa Pathé entre 1905 y 1910. En realidad, él nunca dejó de trabajar para Pathé Freres desde su taller de Barcelona (desde el que había coloreado películas, filmado documentales, realizado funciones de venta y de distribución para el mercado hispánico), pero ahora se enfrentaba al reto de incorporar su trabajo al de una cadena industrial, a una verdadera fábrica de films. Lo cierto es que cuando se incorpora al cuerpo de técnicos de la Pathé tras la renovación absoluta de sus estudios en Vincennes para poder responder a la creciente demanda de sus productos, tanto en Europa como en Estados Unidos, Chomón se encargará de las escenas de trucajes, ya sea en films de los que él es el máximo responsable o bien para escenas que deben insertarse en films que dirigen otros directores de la compañía. Pero muy pronto, coincidiendo con la marcha hacia Italia de Gaston

Velle entre 1906 y 1907, el cineasta español se convertirá en el máximo responsable de las escenas de fantasía y dará a las películas de trucajes sus momentos de máximo esplendor o, mejor, de máxima consecución técnica.

En un principio, pues, Chomón se convierte en uno de los máximos representantes del cine de atracciones, es decir, de una tendencia cinematográfica que vendría definida por el hecho de plantear al espectador una imagen o un suceso espectacular, o una sucesión de momentos espectaculares, que quieren sorprenderle y fascinarle, pero todavía no centran su atención en el interior de una cadena narrativa. Como señala Tom Gunning respecto a este tipo de cine, "la demostración teatral es más importante que la absorción narrativa. Aquella privilegia la estimulación directa creada por el choque o la sorpresa en lugar de explicar una historia o de crear un universo diegético".<sup>2</sup> Segundo de Chomón practica a la perfección este tipo de films fascinadores, cautivadores de la atención del público a través de unos trucajes que enfatizan el impacto visual, el recurso mágico de su enunciación. Muchos films podrían ejemplificar ese recurso a la discontinuidad, a la sorpresa constante. En todos esos films, como responsable único o al servicio de otros, Chomón utiliza una variadísima gama de trucajes y/o recursos visuales: "caches", transformaciones, sustituciones, sobreimpresiones, cámara cenital (simulando acciones verticales que eran rodadas a ras de suelo) y, evidentemente, el "pa-

so de manivela" o paro de la cámara para filmar, entre otras cosas, objetos animados fotograma a fotograma.

A partir de 1907 y, más aún, de 1908 Chomón empieza a dar un giro en su cine, se observa una maduración del concepto de "scènes à trucs". Se mantienen muchos de los rasgos distintivos del cine de atracciones, pero esos rasgos o patentes de definición empiezan a insertarse en un continuo narrativo que inicialmente es muy débil pero que va reforzándose película a película. El paso del cine de atracciones al cine (proto)narrativo se da en las películas de Chomón de esos años y se irá incrementando poco a poco. Así podemos comprobarlo en algunos films de un elevadísimo interés, como *La légende du fantôme* (1908), *Le petit poucet* (1909), *Voyage au planète Jupiter* (1909), *Le voleur invisible* (1909) o *L'épée du sprit* (1910), de entre las que han llegado hasta



nosotros. En todos esos films y en algunos otros que vamos conociendo Chomón ha abandonado el gusto por la atracción sin más, esos films dejan de ser una sucesión de trucajes, de efectos de fascinación, y, muy al contrario, se presentan ante el espectador como relatos, relatos llenos de fantasía y de artilugios de seducción, pero relatos al fin y al cabo.

Finalmente, cabe mencionar, y con todo el énfasis posible, que Chomón durante su período parisino con la Pathé se convertirá en una de las figuras más importantes del cine de animación mundial. Nuestro cineasta realizó entre 1905 y 1909 varias películas en las que manejó con perfección técnica y con imaginación lúcida todo tipo de variedades de animación: por ejemplo, los objetos animados, como en unas magistrales secuencias incluidas en la ya citada *Le voleur invisible* (1908) o en *La Maison ensorcelée* (1908) y, fundamentalmente, en *Electric hotel* (1908), película que tanto dio que escribir y que hoy resulta innegable que debe datarse en 1908 gracias, entre otras consideraciones de menor contundencia, a la reconstrucción de los catálogos Pathé realizada por Henri Bousquet. Un nuevo giro dio Chomón con *Le rêve des marmitons* (1908) en la que además de animar todo tipo de utensilios de cocina –así como una mano desprendida de su extremidad–, se incluyen unas secuencias de dibujos animados que realiza nada menos que una mosca sobre una cabeza rapada. También dibujos animados aparecen en *La leçon de musique* (1909) y siluetas animadas –o un remedo de sombras chinescas– en la espléndida *Une excursion incohérente* (1910). Finalmente, deben mencionarse los films con muñecos articulados y, entre todos, la excelencia y relevancia de uno de ellos, *Le théâtre électrique de Bob* (1909).

En 1910 Segundo de Chomón vuelve a Barcelona con todas las apariencias de querer crear en la capital catalana una productora fuerte en lo industrial y reluciente en lo creativo para lo que contaba con la ayuda de un socio capitalista, el valenciano Joan Fuster. Su intención debía ser aprovechar su experiencia en la Pathé, tanto en lo creativo como en lo comercial, pero el resultado fue un fracaso puesto que, muy probablemente, la demanda era muy inferior a la apabullante oferta de la casa Chomón/Fuster: 37 films producidos en apenas nueve meses. A partir de aquí, el cineasta, instalado en Barcelona, vuelve a trabajar para la Pathé a través de la marca delegada Ibérico Films, bajo cuya insignia realizará una serie de films que, los que han llegado hasta

nosotros, demuestran su amplio dominio del lenguaje. Sin ir más lejos, *Superstition andalouse* es un film en el que la capacidad narradora del cine de Chomón llega a sus máximos registros.<sup>3</sup> Se trata de un film que contiene un concepto general del relato cinematográfico muy avanzado y en el que la vertiente fantástica se inserta armónicamente con el conjunto diegético.

Segundo de Chomón murió en París el 2 de mayo de 1929, tras haber trabajado durante muchos años en Italia y volver, en los últimos tiempos, a Francia. Fue no solamente el cineasta español de mayor proyección internacional, sino uno de los pocos pioneros del cine mundial –¿quizás el único?– que supo mantenerse en activo hasta poco antes de la llegada del sonoro. Y eso fue así porque, del cine de atracciones al cine narrativo, supo acomodar su obra a las



constantes transformaciones por las que pasó el lenguaje cinematográfico en sus primeros treinta años de existencia.

#### Notas:

1. Joan M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones (1904-1912)*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1999. (De este opúsculo se tiraron, igualmente, sendas ediciones en catalán y en inglés.)
2. Tom Gunning, "Cinema of Attractions", Thomas Elsaesser (ed.): *Early Film: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Films Institute, 1990, p. 59.
3. Joan M. Minguet Batllori, "Soñar despierto (*Rever reveillé* o *Superstition andalouse*), de Segundo de Chomón (1911)", Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 31-33.