

# *Segundo de Chomón: Compás de espera para un turolense universal*

AGUSTIN SANCHEZ VIDAL

El estudio en sus términos y proporciones adecuadas de los pioneros del cinematógrafo plantea todavía hoy numerosos interrogantes, amén de no pocos problemas metodológicos. Lo que en otras disciplinas se presenta con abundante documentación, testimonios de todo tipo e incluso lujo de detalles, en las primeras décadas de este arte naciente queda asumido en la bruma y la leyenda. Parece que se repitiera la historia de incunables y primitivos, y un filme de 1902 pueda considerarse, en efecto, algo así como un primitivo de la cinematografía.

Las razones que explican –ya que no justifican– tal estado de cosas son más o menos obvias. En sus primeros años el cine no era considerado en absoluto un arte, ni siquiera un bien cultural, los soportes se prestaban al deterioro con enorme facilidad y no siempre interesaba mantenerlos en los circuitos de exhibición más allá de un corto espacio de tiempo. El concepto de autoría estaba muy diluido (en cine, como en toda manifestación con estribaciones industriales y producto esencialmente de equipo, siempre lo ha estado más que en otras artes) y el anonimato era frecuentemente la regla.

El turolense Segundo de Chomón (1871-1929) ha padecido en sus carnes como pocos este cúmulo de circunstancias adversas, hasta atravesar un prolongado eclipse del que paulatinamente ha ido saliendo gracias al esfuerzo y empeño de algunos críticos y a la identificación, restauración y exhibición de su extensa obra en filmotecas y festivales. En vísperas de la definitiva recuperación de Chomón, este trabajo pretende, a modo de compás de espera, establecer un balance que rinda cuentas del estado de la cuestión.

## Trayectoria de un reconocimiento

En una reciente entrega de la revista *Positif* que incluía un dossier monográfico sobre el cine de animación se dedicaba un amplio párrafo a Segundo de Chomón (*sic*: escrito todavía sin acento), reseñando con admiración e incluso el asombro propio de un descubrimiento varios de sus trabajos exhibidos en el Festival de Annecy de 1985. El autor del artículo, Lorenzo Codelli, terminaba su recuerdo echando de menos el resto de la filmografía de Chomón, ya que lo visto en Annecy le había sabido a poco: “Souhaitons qu’un autre Festival lui consacre une rétrospective plus exhaustive”<sup>1</sup>.

No era la primera recuperación que este festival especializado en cine de animación ensayaba teniendo como objetivo nada marginal al realizador turo-lense: ya en 1971, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, se había proyectado *El hotel eléctrico* con los elogios unánimes de los asistentes. Y a ese éxito en el mes de junio le siguió en octubre del mismo año el obtenido en la sesión de clausura de la IV Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges, donde se proyectaron cinco películas de Chomón con presentaciones de Manuel Rotellar y José Francisco Aranda. El homenaje continuaría en Bilbao en noviembre (XIII Certamen Iberoamericano y Filipino de Cortometrajes y Documentales) y se cerró en Teruel el 18 de diciembre de 1971 con el descubrimiento de una lápida en la casa natal del cineasta.

Pero la importancia de la retrospectiva de Annecy 1985 no sólo radica en el prestigio de este festival en los circuitos del cine de animación, sino también en la iniciativa de editar un opúsculo sobre Chomón en inglés y francés a cargo de Louise Beaudet<sup>2</sup>, responsable de la sección de Animación de la Cinéma-thèque Québécoise.

Esa monografía bilingüe sitúa a Chomón en el ámbito idiomático de mayor difusión para el estudio de las materias cinematográficas, calibra muy adecuadamente la importancia del turo-lense dentro de la evolución del séptimo arte, e incluso escribe su nombre correctamente, con acento y todo. Lejos van quedando, pues, aquellos tiempos en los que se le llamaba Facundo de Chomón<sup>3</sup> o, pura y simplemente, no se le mencionaba. Si a ello se añade que en el reciente y monumental trabajo de Vittorio Martinelli sobre el cine mudo italiano<sup>4</sup> ya se recoge también la labor de Chomón en Italia, puede decirse que su figura está en trance decidido de recuperación definitiva. La monografía de Carlos Fernández Cuenca<sup>5</sup> y la película de Juan Gabriel Tharrats *Cinematógrafo 1900* suponen un anclaje equivalente en el mercado cultural de habla hispana.

1 CODELLI, L.: “Annecy 1985”, *Positif*, n. 297, nov. 1985, p. 37.

2 BEAUDET, L.: *A la recherche de Segundo de Chomón, pionnier du cinéma / In Search of Segundo de Chomón, cinema pioneer*, Centre International du Cinema d’Animation, Festival d’Annecy, 1985.

3 En un artículo de J. SOLER MOREU publicado en la revista barcelonesa *Arte y Cinematografía* en 1936 (Apud Carlos Fernández Cuenca, *Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 15).

4 MARTINELLI, V.: *El cinema muto italiano*, Roma, Bianco e Nero, XLI, 1980-81 (Cuatro volúmenes).

5 Citado en la nota 3. Es una de las bases de este trabajo, además de las informaciones de Juan Gabriel Tharrats y el nieto de Chomón, Piero Chomón, que agradezco muy de veras.

No siempre fue así, ni mucho menos. Sobre Chomón se cernió durante años un espeso manto de olvido. Todavía en 1971 Jean Mitry no lo citaba ni una sola vez en su *Historia del cine experimental*<sup>6</sup>, donde sí que se hablaba de *Napoleón* y *Cabiria*, películas en las que había intervenido decisivamente como operador.

Le cupo a Georges Sadoul el honor de respaldar con su prestigio el primer reconocimiento internacionalmente solvente de Segundo de Chomón al publicar en 1947 el segundo tomo de su *Histoire générale du cinéma*<sup>7</sup>. Los escasos datos que allí se recogían (poco se sabía entonces de Chomón) fueron ampliados por Carlos Fernández Cuenca al dar a la luz en 1948 y 1949 los dos tomos de su *Historia del Cine*<sup>8</sup>.

Pero estas noticias sobre su vida y obra, si suficientes para obras panorámicas, resultaban todavía muy menguadas cuando se ceñían al terreno especializado. Y así lo hacía notar el también aragonés Juan Antonio Cabero: "Este hombre singular, al que la cinematografía le debe una reparación en su injusto olvido..."<sup>9</sup>.

Fernando Méndez-Leite ya le dedicaba todo un capítulo en su *Historia del cine español*<sup>10</sup>, con el título de "Segundo de Chomón, el aragonés genial", citándolo repetidamente. Manuel Rotellar, siempre atento, se refería a él con el mismo título que el capítulo de Méndez Leite en *Cine aragonés*<sup>11</sup> lamentándose de que, a pesar de los dos capítulos dedicados por Fernández Cuenca en su *Historia del cine*, seguíamos sabiendo poco, incluso después de la presencia que empezaba a tener en Italia gracias a referencias como la de Ghirardini en su *Storia Generale del Cinema*<sup>12</sup>. Y el propio Rotellar volvía sobre la cuestión en *Aragoneses en el cine español*<sup>13</sup> al año siguiente, 1971, con motivo del centenario de su nacimiento.

Pero el verdadero hito de ese año vino marcado, como queda dicho, por la publicación de la monografía de Carlos Fernández Cuenca, fundamental para poner en limpio lo mucho que se suponía (pero lo poco que se sabía) sobre Segundo de Chomón. De ella parten ya todos los trabajos posteriores, incluidas estas notas.

El libro definitivo sobre el cineasta de Teruel está, sin embargo, inédito. El autor de esta obra en avanzado estado de redacción, Juan Gabriel Tharrats, nos ha proporcionado un anticipo de sus investigaciones con su película *Cinematógrafo 1900. Homenaje a Segundo de Chomón*, estrenada en el Cine Alfieri de Flo-

---

6 Traducción española: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

7 SADOUL, G.: *Histoire générale du cinéma, II: Les pionniers du cinéma. 1897-1909*, París, Denoël, 1947.

8 FERNANDEZ CUENCA, C.: *Historia del cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1948-1949.

9 CABERO, J. A.: *Historia de la Cinematografía española. 1896-1949*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, p. 71.

10 MENDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, tomo I, pp. 48-54.

11 ROTELLAR, M.: *Cine aragonés*, Zaragoza, Cineclub Saracosta, 1970.

12 GHIRARDINI, L. L.: *Storia Generale del Cinema*, Milano, Carlo Mazonati Editore, 1959 (cit. por Rotellar, p. 14).

13 ROTELLAR, M.: *Aragoneses en el cine español*, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1971.

rencia el 25 de noviembre de 1979, y que constituye por sí misma una antología de Chomón. Con ella quedan sentadas las bases incluso para una divulgación de este singular personaje.

Y, aproximándonos cronológicamente, hoy ya empieza a resultar anacrónico que un diccionario de cine que se precie no cite a Chomón. Sadoul le dio entrada en el suyo, Danilo Arona lo cita oportunamente en su *Guida al Fantacinema* (Grammalibri, Milano, 1978), Roger Boussinot le dedica toda una página en su *Encyclopedie du Cinéma* (Bordas, París, 1980), y Jean Tulard (*Dictionnaire du Cinéma*, Laffont, París, 1985) lo incluyen en el volumen de los realizadores, rescatándolo del purgatorio de los técnicos, donde venía recluso habitualmente.

### Noticia de Segundo de Chomón

Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz nace en Teruel el 17 de octubre de 1871 en el número 6 de la calle de la Chantría<sup>14</sup>. Su padre, Isaac Chomón y Gil, de profesión médico, era de Aranda de Ebro, aunque de remoto origen francés, al descender por rama directa de Henri de Chaumont, tercer hijo de Hugo de Francia muerto como cruzado en Tierra Santa en 1130. Hacia 1550 uno de sus descendientes se estableció en España castellanizando su apellido. Su madre, Luisa Ruiz Valero, procedía de Calamocha.

Aunque se ha especulado sobre los estudios o preparación específica a que tuvo acceso Segundo de Chomón, no está claro que llegara a cursar ingeniería, como ha venido repitiéndose, ni que alcanzara el grado de oficial en Cuba<sup>15</sup>. Lo que sí resulta seguro es que el 31 de enero de 1897 nace en París su hijo Robert de su relación con Julienne Mathieu<sup>16</sup> y Tharrats cree que, en consecuencia, debe retrasarse la vuelta de Cuba (a donde se había desplazado en 1897) hasta 1899, después del Desastre, y no 1896, como supone Fernández Cuenca.

Julienne Alexandra Mathieu (1874-1944) no sólo será la compañera de Chomón, sino también su colaboradora artística y protagonista de muchas de sus películas (*El hotel eléctrico*, por ejemplo), ya que pertenecía al mundo de la farán-

---

14 Dicho nº 6 había sido cuartel de la Guardia Civil, por lo que Tharrats supone que su padre era médico del cuartel. En 1971 se colocó en la fachada una lápida conmemorativa con la siguiente inscripción: "Segundo de Chomón, gran figura del cine español y universal. nació en Teruel el 17 de octubre de 1871. Falleció en París el 2 de mayo de 1929. En el primer centenario de su nacimiento, el Excmo. Ayuntamiento de Teruel le dedica esta lápida en colaboración con el Círculo de Escritores Cinematográficos y con la Filmoteca Nacional".

15 Así lo afirma Fernández Cuenca (ob. cit., p. 33). Tharrats precisa que ingresó como soldado raso y voluntario.

16 Robert Chomón llevó el apellido de su madre, Mathieu, hasta ser reconocido por Chomón. Desde edad muy temprana (1910) trabajó como ayudante de su padre y otros operadores en la Pathé. Durante la Gran Guerra fue fotógrafo para la aviación francesa (siempre ostentó esta nacionalidad). En calidad de operador aparece citado, por ejemplo, en la obra de VITTORIO MARTINELLI *Il cinema muto italiano* (tomo segundo, 1921-1922, "I film degli anni venti") como fotógrafo de *La modella di Tiziano* (1921) de Paolo Trincherà. una película que la crítica presenta como "favola sentimentale". Murió en 1959 de un bloqueo intestinal.

dula, habiendo formado parte de la troupe de la Bella Otero. Julienne había aprendido a colorear películas de Georges Méliès junto a Madame Thuillier, quien regentaba en París el primer taller de coloreado a mano de que se tiene noticia.

Al no existir ninguno en España, los Chomón instalaron el suyo en Barcelona en 1902, donde no tardaron en recibir importantes encargos de la casa Pathé<sup>17</sup>.

Pero, además, Chomón con su cámara construida, según la leyenda, con una caja de pasas de Málaga, comienza su inacabable carrera de innovaciones técnicas y conceptuales del cinematógrafo: con *Choque de trenes* (1902) introduce en España las maquetas; con *Montserrat* (verano de 1902) realiza un reportaje sobre el monasterio catalán donde incluso se permite la audacia del punto de vista subjetivo a través de unos prismáticos; en *Gulliver en el país de los gigantes* (1903) y *Pulgarcito* utiliza una hábil sobreimpresión para hacer convivir en la pantalla personajes de diferente estatura...

Estos dos últimos títulos requirieron una cámara más perfeccionada, que permitía desplazar la película hacia adelante y hacia atrás, con lo cual se facilitaba mucho las sobreimpresiones. Y fue con ella con la que descubrió una de sus más trascendentales aportaciones al cinematógrafo, el *paso de manivela* o rodaje fotograma por fotograma, que permite innumerables trucos, y con el que rodó en 1905 *Eclipse de sol* en el Observatorio de los Jesuitas de Tortosa, empleando cristales ahumados para captar el sol en sus diferentes fases, resumiendo en pocos minutos este fenómeno y logrando así lo que constituye nuestro primer documental científico.

En 1904 Chomón colabora como técnico con Luis Macaya y Alberto Marro, empresarios representantes de la Pathé que pronto fundarían la productora Hispano Films, de corte mucho más comercial que las audacias experimentales del turolense. De hecho, y sin ningún reparo, propusieron a Chomón en 1905 una réplica de *Los guapos de la Vaquería del Parque*, un éxito de Fructuoso Gelabert inspirado en un suceso reciente. El cineasta mantuvo su personalidad en la nueva versión, titulada en Cataluña *L hereu de Ca'n Pruna* y en el resto de España *Los guapos del parque*. A este éxito seguiría el de *Se da de comer* y *Los sitios de Chile* (encargo recibido de una comisión chilena que deseaba glosar en el celuloide la independencia de su país).

Y es también en 1905 cuando suele situarse la obra cumbre de Chomón, *El hotel eléctrico*, fantasía futurista en que los objetos están animados de vida propia para ofrecer al huésped todo tipo de comodidades... hasta que se produce un cortocircuito por descuido y ebriedad del encargado de las máquinas y aquello se convierte en un amenazador caos.

Sin embargo, la cronología de *El hotel eléctrico* plantea muy delicados problemas que afectan de manera sustancial a las prioridades en la historia del cine de animación. Siempre ha habido quien ha sostenido que *El hotel eléctrico* era posterior a 1905 (Sadoul, por ejemplo), y una serie de indicios hacen sospechar

---

17 Algunas de las películas Pathé coloreadas por Chomón en 1902: "Samson et Dalila" (140 metros), "Bolero espagnol" (20 ms.), "Danse cosmopolite" (30 ms.), "Quadrille en robe" (20 ms.), "Ali-Baba et les quarante voleurs" y "Le Fée Printemps" (55 ms.).

a Tharrats que quizá haya que datarla en 1908<sup>18</sup>. Es decir, *El hotel eléctrico* podría ser posterior a su más directo rival, del que se había dicho que era inspiradora, *The Haunted Hotel*, de Stuart Blackton (1875-1941), el productor y realizador de la Vitagraph, y uno de sus fundadores junto a Smith. Blackton ha sido considerado a menudo el sistematizador del llamado *plano americano*, sobre todo gracias a *Scenes of True Life*, y muchos le han atribuido también el *movimiento americano*, una de las denominaciones del *paso de manivela*.

Fernández Cuenca, tras evocar un encuentro con Walt Disney donde le habría hecho notar la importancia de Segundo de Chomón (que Disney desconocía), afirma: “Blackton realizó para la Vitagraph su película *The Haunted Hotel*, en la que se veía a objetos inanimados desplazándose por sí solos. El filme tuvo mucho éxito en Estados Unidos y no tardó en llegar a Francia, en donde produjo sorpresas y entusiasmo. Los productores franceses quedaron atónitos ante el prodigio, al que en seguida dieron el nombre de *movimiento americano*. León Gaumont movilizó a sus técnicos para que a toda costa descubriesen el sistema que permitía lograr tales juegos increíbles. Pathé, en cambio, no tenía que preocuparse, pues en sus estudios trabajaba el inventor de aquella maravilla. Lo que los americanos llamaban *one turn, one picture*, era el *paso de manivela* creado por Chomón”<sup>19</sup>.

Según Fernández Cuenca, Blackton podría haber visto una copia de *El hotel eléctrico* y haberse inspirado en ella. Pero claro está que las cosas serían muy distintas (exáctamente al revés) si se confirmara la fecha de 1908 como el año de realización de la obra maestra de Segundo de Chomón<sup>20</sup>.

Pero estamos en 1906, Chomón acaba de filmar *Juanito el forzudo* (inspirada en los cuentos de Garbancito) y *Boda de don Alfonso XIII con la princesa Ena Victoria de Battenberg*<sup>21</sup> cuando recibe una oferta de la casa Pathé para trabajar en París: “Nadie apoyaba a Chomón, por lo que tuvo que aceptar un con-

---

18 Uno de estos indicios es Julienne Mathieu, que aparece en la película más avejentada que en fotografías de 1905, con aspecto más cercano al de otras instantáneas tomadas en 1908.

19 Ob. cit., pp. 71-72.

En realidad, el recurso ya era conocido. Gaumont lo había registrado el 8 de enero de 1900 con la patente nº 296.016, como ha hecho notar Raymond Maillet (“Emile Cohl. 1857-1938”, *L'Avant-Scène du Cinéma*, n. 210, 15 juin 1978). De manera que, como escribió Henri Langlois, se asistía al grotesco espectáculo de emplear a los mejores técnicos en descubrir un truco bien conocido y utilizado por ellos mismos en otras películas (“Notes sur l'histoire du cinéma”, *La Revue du Cinéma*, n. 15, París, juillet 1948). Son estos despistes y olvidos lo que han hecho naufragar la memoria que la historia del cine debería haber conservado de Chomón.

20 Es la opinión mantenida, por ejemplo, por Donald Crafton (*Before Mickey: The animated film 1898-1928*, Massachusetts, MIT, 1982), quien insiste en la exhibición muy tardía de *El hotel eléctrico* en Europa y Estados Unidos. Además, Crafton hace remontar la técnica del *paso de manivela* (“one turn, one picture”) a 1898, ya que en 1899 Arthur Melbourne-Cooper la habría utilizado en *Matches*. La película de Chomón habría sorprendido no tanto por la novedad del *paso de manivela* como por la habilidad con que se utilizaba el recurso en *El hotel eléctrico*.

21 Chomón no tuvo la suerte de filmar la bomba arrojada en la calle Mayor por el anarquista Mateo Morral (en quien está inspirado el preso del mismo nombre de *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán), lo que sí conseguiría el operador Baltasar Abadal. Pero, aún así, su reportaje fue muy apreciado por la Pathé.

En cuanto a las fuentes literarias de Chomón, conviene trasladar la observación de Tharrats: la gran afición del turolense era la lectura y no la música, como se ha dicho en alguna ocasión (se-

trato que le ofrecía Pathé. Así atravesó la frontera con destino a París, incomprendido, en busca de nuevos horizontes”, escribe Fernando Méndez-Leite<sup>22</sup>. Lo cierto es que la potente industria francesa necesita su “Méliès”, alguien capaz de rivalizar en el terreno de la fantasía que entonces alcanzaba un auge considerable. La única persona que podía hacerlo con garantías era Chomón, especialmente tras la marcha a Italia de Gaston Valle, que anteriormente había iniciado algunas escaramuzas en el terreno de la prestidigitación cinematográfica y ahora había sido contratado por Cines.

Según Robert Chomón, su padre intervino en unas 150 películas en esta etapa francesa, pero esto es muy difícil de precisar porque, como recuerda Fernández-Cuenca citando a Sadoul<sup>23</sup>, en la casa Pathé, como en tantos otros lugares, “el anonimato era la regla”. Rostelli, que consideraba a Chomón el mejor operador de todos los tiempos, nos informa en otro lugar de sus aportaciones técnicas a los estudios que en ese momento podían considerarse a la cabeza del mundo, como la cámara por él construida, que fue bautizada en la casa como *Appareil n° 16*: “Nous avons filmé l’intérieur des carrières de Chatou et nous y avons rajouté quelque chose comme cinq cents figurants et une femme avec un voile qui vole. Pour placer une telle figuration dans un décor photographié d’autre part, il fallait beaucoup de repères... L’appareil construit par Chomon (une nouvelle invention, l’Appareil n° 16 L.B.) permettait de tout faire. Il avait aménagé toute une série de caches... Pour les repères et les diminutifs, c’était un as... Il réussissait, par les repères, à faire passer un personnage entre les doigts d’un autre personnage”<sup>24</sup>.

Comenzó su trabajo para la Pathé con *Les ombres chinoises* (*Las sombras animadas*) en enero de 1907, en un trabajo pionero de lo que luego resultaría el uso sistemático de transparencias. Tras colaborar también en *Le voyage du fils du Diable à Paris* recibe el premio a la mejor película de fantasía de la Pathé por *La légende du fantôme* (*La leyenda del fantasma*) y sienta los antecedentes de los dibujos animados con *La maison hantée* (*La casa de los duendes*), reivindicada por Fernández Cuenca<sup>25</sup> quien, tras recordar a Reynaud, Méliès y Blackton, afirma: “Deben tenerse en cuenta esos títulos y esas fechas como curiosidad y como antecedentes, pero nada más. Hasta 1907 nadie en el mundo había hecho dibujos animados para su proyección en las pantallas. Y el primero que los realizó, en ese año memorable, fue el español Segundo de Chomón. Su sistema era pesadísimo: dibujaba cada imagen en papel corriente y tenía que copiar en las hojas sucesivas, con matemática exactitud, todas las partes que debieran permanecer fijas, variando sólo aquellas que simulasen el movimiento. Para la impresión

---

guramente por la muy conocida fotografía sentado al piano): era bastante negado para la música. Sin embargo, leía mucho, y su nieto, el turinés Piero Chomón, todavía conserva más de cien cuentos de Saturnino Calleja (Biblioteca Escolar Recreativa y Leyendas Morales) en donde se debía inspirar para sus guiones.

22 *Historia del cine español* citada, t. I, p. 51.

23 SADOUL, G.: *Le cinéma français 1890-1962*, París, Ed. du Seuil, 1965, p. 12.

24 Citado por Sadoul en su *Histoire générale du cinéma: le cinéma devient un art, 1905-1920. 1<sup>er</sup> vol. L’Avant-guerre*, París, Denoël, 1951, p. 138.

25 Ob. cit., pp. 68 a 72 y en *El mundo del dibujo animado*, catálogo del ciclo retrospectivo de la Filmoteca Nacional de España en el X Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1962.

hizo construir en el estudio de Montreuil una armadura de madera, de forma piramidal, en cuya parte superior instalaba la cámara –su famoso *aparato número 16*– enfocando verticalmente los papeles colocados más abajo sobre un soporte horizontal”.

La difusión de *The Haunted Hotel*, de Blackton, prestigió los procedimientos de Chomón, concediéndole la Pathé mayor libertad de movimientos: “Pathé estuvo conforme en conceder a Chomón todo el tiempo necesario para trabajar con su sistema. Así haría *Une aventure au voyage* (‘Aventura de viaje’), *La boîte à cigars* (‘La caja de puros’), *Le courant électrique* (‘Corriente eléctrica’), *Le démenagement* (‘Una mudanza difícil’), *La table magique* (‘La mesa encantada’), *Les jouets vivants* (‘Los juguetes animados’), *Cauchemar et doux rêve* (‘Pesadilla y dulce sueño’), *Fabrique d’argent* (‘Fabricación de monedas’), *Cuisine magnétique* (‘La cocina magnética’), *Sculpteur moderne* (‘Escultor moderno’) y, sobre todo, *Liquefaction des corps durs* (‘La licuefacción de los cuerpos’). En esta producción de 1908, que empezaba con seres vivos, iba sustituyendo Chomón a los actores por maniqués de alambre de acero que se aplastaban y reducían de tamaño hasta disolverse en un charquito. El sistema del *paso de manivela* se enriquecía con otros varios alardes de fantasía, como sobreimpresiones de distintos tamaños y fondos transparentes, que dejaban estupefacto al público”<sup>26</sup>.

Louise Beaudet<sup>27</sup> observa a propósito de *Licuefacción de los cuerpos* que se trataba de “son premier véritable succès dont l’habilité technique suscitait toutes les jalousies”, y Jean Mitry<sup>28</sup> abunda en sus excelencias: “Avec *Liquefaction des corps durs* et *Le roi des aulnes*, Chomón réussit des trucages assez extraordinaires”.

A esta etapa de plenitud creadora ha atribuido Fernández Cuenca el desplazamiento de la cámara por sí misma<sup>29</sup>, logrado por Chomón situando el to-mavistas en una tabla provista de patines. El mismo cita a Sadoul<sup>30</sup> (quien considera el hallazgo mucho más que un truco, situándolo entre las innovaciones expresivas y sintácticas del séptimo arte) y a Jean Mitry<sup>31</sup>. Ambos críticos elogian un sorprendente efecto de *Le roi des aulnes* (‘El rey de los bosques’) al acercar la cámara en primer plano al ojo de un sapo, en cuya pupila se reflejaba por sobreimpresión la imagen de dos caballeros alejándose. Como hace notar Louise Beaudet, “la caméra très rapprochée saisit l’oeil d’un crapaud vivant à la paupière battante pour bien montrer qu’il ne s’agissait pas d’une maquette. Il y ajoute une surimpression étonnante dans la pupille du batracien où apparaît l’image de deux cavaliers qui s’éloignent”. Por lo que concluye: “Donc, déjà en 1905, on re-

---

26 FERNANDEZ CUENCA, C.: ob. cit., p. 73.

27 *A la recherche de Segundo Chomón* citado (el libro no lleva paginación).

28 Jean Mitry, *Histoire du Cinéma, 1. Art et industrie. 1895-1914*, París, Ed. Universitaires, 1967, p. 248.

29 FERNANDEZ CUENCA, ob. cit., p. 73.

La cámara ya se había desplazado en exteriores anteriormente, montándola en diversos vehículos: trenes, automóviles, etc. El primer *travelling* fue obtenido por Promio, uno de los operadores de la Lumière, al desplazarse en góndola por el gran canal de Venecia en 1897. Pero en el interior del estudio la cámara permanecía inmóvil sobre su base hasta que en 1907 la desplazó Chomón.

30 Ob. cit., p. 144.

31 Ob. cit., p. 248.



marque chez Chomon une volonté de transcender les trucages”. Y, más adelante: “Quant à Chomon, on a vu que dès 1905, il s’essayait à donner un langage aux effets et aux trucs”<sup>32</sup>.

Con *Equilibristas japonaises* el cineasta turoense ensayó las tomas con la cámara en posición cenital, filmando a un grupo de saltimbanquis que componían inverosímiles figuras geométricas en difícilísimo equilibrio contra la gravedad, pero eso sólo en apariencia, ya que en realidad estaban en posición horizontal y no vertical, tumbados en el suelo, con el tomavistas rodando en picado cenital. El resultado ha sido comparado por Louise Beudet<sup>33</sup> con posteriores composiciones visuales del musical americano: “Si Chomon avait vécu à l’époque de Busby Berkeley, il aurait été pour lui un rival redoutable”.

Resumiendo las muy importantes aportaciones de Chomón al lenguaje cinematográfico, Fernández Cuenca ha recordado sus colaboraciones con André Deed (“Boireau” en Francia, “Cretinetti” en Italia y “Toribio” en España), la ilustración fílmica de cuentos infantiles (*La gallina de los huevos de oro*, *Piel de asno*, *La bella durmiente del bosque*) y varias cintas del género “viajes fantásticos”, una de las especialidades de Méliès (*Visita a Jupiter*, *Viaje al fondo de la Tierra*, *Nuevo Viaje a la luna*). También aplicó el *paso de manivela* para la animación de muñecos. Por ello, además de los dibujos animados, los muñecos animados, el *travelling* y el *pochoir* (plantilla para colorear las películas con mucha mayor rapidez) cabe atribuirle:

- Los fundidos (encadenados), haciendo desaparecer una imagen al mismo tiempo que va apareciendo otra.
- El *cache*, para repetir el mismo personaje en lugar distinto de la escena.
- Los fondos transparentes, fijos o en movimiento.
- La apertura o el final de una escena por medio de una cortinilla más o menos rápida.
- Las sobreimpresiones de distinto tamaño.
- La detención instantánea, desarrollando mucho más la técnica iniciada por Méliès para presentar apariciones imprevistas, sustitución de personajes, desapariciones, etc.<sup>34</sup>

No era poco lo que Chomón dejaba tras de sí, por tanto, cuando en la primavera de 1910 regresa a España para instalarse en Barcelona como colaborador de la Pathé, formando la Sociedad Chomón y Fuster con el empresario de variedades Juan Fuster y comenzando en el verano de ese mismo año el rodaje de actualidades documentales con destino a la casa francesa. Las razones de su vuelta a España parecen claras: el Film d’Art y otras tendencias realistas difundidas entre 1908 y 1909 habían desplazado el interés retirándolo del cine fantástico, del

---

32 Ob. cit. La insistencia en este importante detalle va dirigida fundamentalmente contra la inercia de determinados críticos que aún mantienen varado a Chomón en el inocuo terreno de la prestidigitación, el trucaje y los efectos especiales. Tal es el caso del número que *Cahiers du Cinéma* dedicó a los géneros fantásticos en noviembre de 1980.

33 Ob. cit.

34 FERNANDEZ CUENCA, ob. cit., p. 78.

que se encontraba el público un poco saturado; por otro lado, la Pathé ya no necesitaba "su" Méliès porque éste había aceptado rendir su independencia ante la potente productora y distribuidora; y, además, Chomón seguía ligado a la casa para la que venía trabajando a través de un contrato tan leonino como de costumbre, pero que le garantizaba una estabilidad económica y laboral.

Este contrato no llegó a durar un año, ya que el 12 de mayo de 1911 era rescindido, y tras otro año en que el realizador aragonés mantiene su colaboración con Fuster, firma otro con la Itala Films de Turín el 1 de mayo de 1912.

El balance de esta segunda etapa española tampoco es desdeñable. Hay incursiones costumbristas e históricas (*La fecha de Pepín*, *Justicia del Rey Don Pedro*), temas dramáticos (*La hija del guardacostas*, *El puente de la muerte*, *Adios a un artista*), recuperación de su original sentido de la fantasía (nueva versión de *Pulgarcito*, *El gusano solitario*, *El biombo de Cagliostro*) y, sobre todo, el establecimiento de las bases nacionales de un cine que podía asimilar el gran patrimonio de la zarzuela y el sainete, esa gran fuente que había dado tanto juego a Coyne y proporcionaría sustanciosos dividendos a Buñuel en Filmófono al poder introducir música. Pero cabe a Chomón el mérito de haberse apercibido del potencial popular y costumbrista que albergaban, también, los libretos, argumentos y ambientes.

Como ya queda dicho, en 1912 se trasladó a Turín para trabajar en la Itala Films, en un ambiente que ofrecía perspectivas económicas e industriales muy superiores al que dejaba atrás. El ingeniero Sciamengo y Giovanni Pastrone habían consolidado esta importante productora (partiendo de la anterior de Carlo Rossi) y Lucien Nonguet, que había trabajado con Chomón en la Pathé, había sugerido su nombre como operador especialista. El aragonés se incorporaría ya a los nuevos estudios de Ponte Trombetta, magníficamente equipados desde su inauguración en 1911. Chomón trabajaría para la Itala Films desde el 1 de mayo de 1912 hasta el 31 de mayo de 1919.

Entrevistado por Sadoul mucho tiempo después, Pastrone delimitaría así las funciones que le fueron encomendadas a su nuevo colaborador: "Je lui confiaí bien des films à diriger comme metteur en scène, mais il passait pour nous trop de temps à leur minutieuse réalisation. Tout en ménageant autant que je le pus sa susceptibilité, je l'employai surtout comme opérateur dans des films dirigés par d'autres"<sup>35</sup>.

El do de pecho lo constituiría la colosal *Cabiria* (1914), que Pastrone dirigiría con el seudónimo de Piero Fosco tras las huellas del gran espectáculo a la romana conseguido en 1912 por Enrico Guazzoni con *Quo Vadis?* Los numerosos efectos especiales concederían un protagonismo esencial a la cámara de Segundo de Chomón, aunque sus contribuciones quedarían totalmente eclipsadas por las del poeta Gabriele d'Annunzio, quien se limitó a redactar los intertítulos

---

35 BEAUDET, L., ob. cit. (quien a su vez lo toma de FERNANDEZ CUENCA, ob. cit., p. 104). El testimonio de Pastrone ("A colloquio con Giovanni Pastrone" de GEORGES SADOUL) está recogido en *Omaggio a Giovanni Pastrone*, en *Centrofilm*. Quaderni mensili di documentazione cinematografica, Torino, II, nº 14, oct. 1960.

a partir de una colección de fotografías de la película ya terminada que le fue remitida a París, donde vivía por aquel entonces<sup>36</sup>.

Los efectos especiales de *Cabiria* llamaron poderosamente la atención en la época. Todavía a la altura de 1939, un biógrafo de Pastrone<sup>37</sup> escribía: “Las sobrepresiones son estupefacientes y audacísimas, el uso de las maquetas es perfecto, los trucos son geniales y constantes. Recordamos la erupción del Etna, el incendio de las naves cartaginesas, la borrasca...”. Y tampoco pasó desapercibido un “efecto especial” de enorme trascendencia para la historia del cine: el *travelling* o *carrello* ya usado por él en Francia siete años antes, pero que fue patentado a su nombre por Pastrone el 5 de agosto de 1912, cuando ya estaba Chomón bajo contrato en la Itala Films.

*Cabiria* influyó no poco en el episodio de la caída de Babilonia de *Intolerancia*, de Griffith, como se ha señalado repetidamente. Y aunque los méritos de Chomón quedaron muy diluidos en su día, poco a poco han ido haciéndose evidentes incluso en el seno de la propia historiografía italiana. Como recuerda Manuel Rotellar<sup>38</sup> citando a Lino Lionello Ghirardini, quien resume así los débitos contraídos por el séptimo arte con el cineasta turolense: “El gran mérito de Pastrone (Piero Fosco) fue parcialmente compartido por las invenciones del operador del film, el español Segundo de Chomón, especialista en efectos especiales, con las siguientes innovaciones: *El travelling*, que ensaya el 5 de agosto de 1912 y sucesivamente perfecciona; *Aplicación estética de la luz artificial*, que en *Cabiria* sirve principalmente para modelar el rostro de los actores y crear determinado ambiente o ciertos efectos especiales, como el que, por ejemplo, procede de la iluminación desde la base de un decorado. *La utilización adecuada de las maquetas*; es decir, el complemento escenográfico, en modelo reducido, encajado en el decorado de dimensiones normales. *El uso funcional de la panorámica*. *El ritmo continuo de las tomas cinematográficas*. *La fijeza de la imagen sobre la pantalla*”<sup>39</sup>.

La colaboración de Chomón con Pastrone continuó con cintas como *Il fuoco* (1915), que supuso el lanzamiento de la pronto famosísima Pina Menicheli, o *Hedda Gabler*<sup>40</sup>, sobre el drama de Ibsen (1890). Al comentar las aportaciones del turolense a este film ha escrito Vittorio Martinelli: “L’apporto di Segundo de Chomón portò a una innovazione di non poco rilievo: la sovraimpressione delle didascalie direttamente sui fotogrammi”<sup>41</sup>. Notable fue también su utilización

---

36 Un ejemplo de este equívoco puede observarse incluso en obras tan reivindicativas de Chomón como la citada *Historia del cine español* de MENDEZ-LEITE: “En Turín se le confió la cámara en la grandiosa película *Cabiria*, film de Gabriel D’Annunzio” (p. 53).

37 Anónimo, *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* (cit. por FERNANDEZ CUENCA, ob. cit., p. 108).

38 ROTELLAR, M., *Cine aragonés* cit.

39 GHIRARDINI, L. L., *Storia Generale del Cinema* cit.

40 Aunque FERNANDEZ CUENCA (ob. cit., p. 114) la fecha en 1918, *Hedda Gabler* es de 1920. Véase a este respecto el libro citado de VITTORIO MARTINELLI (pp. 168-169).

41 Ob. cit., p. 169.

Más adelante Martinelli cita otra colaboración de Chomón en 1920 en *Sansonette amazzone dell’aria*, de Giovanni Pezzinga, con Linda Albertini en el papel de la amazona acrobática Sansonette. Como ha señalado FERNANDEZ CUENCA (p. 117), esta cinta se tituló en España *Atracción de cir-*

de los *caches* y sobreimpresiones para aumentar la perspectiva en la escena del cadalso de *Il fornaretto di Venezia* de Luigi Maggi.

Pero seguramente su trabajo más notable y perfecto, muy personal y bajo su responsabilidad directa, lo constituya *La guerra e il sogno di Momi*, muy elogiado por la crítica italiana gracias a su revisión en la Mostra de Venecia en 1952<sup>42</sup>. Un niño, Momi, personaje real en la pantalla, sueña con el frente de batalla donde se encuentra su padre, desplegándose ambientes recortados en cartón sobre los que se desplazan marionetas con una perfección en el uso del paso de manivela como sólo podía alcanzarla su inventor y mejor valedor.

Después de 1919 la estabilidad y solvencia de la Itala Films quedaron muy quebrantadas, pues, como es bien sabido, tras la Gran Guerra nada volvió a ser lo mismo para el cine europeo, que habría de ceder su hegemonía al de Hollywood. Sobre las bases o ruinas de las marcas anteriores se intentaron reflotar otras nuevas, y Chomón pasó a la Unione Cinematografica Italiana junto con su hijo Robert como ayudante. Pero esta Sociedad Anónima se disolvió en 1922 y Turín no terminó ofreciendo otra alternativa atrayente para Chomón que la FERT, que jugó su baza más importante con la serie de *Maciste*, desarrollo del forzado esclavo de Numidia que había debutado en *Cabiria* interpretado por Bartolomeo Pagano, un descargador del puerto de Génova descubierto por Pastrone que habría de encarnar un prototipo de virilidad que no se avendría mal con el hombre fuerte que controlaba la situación tras la marcha sobre Roma, Benito Mussolini.

Chomón fue el operador de *Maciste alpino*, *Maciste imperatore* y *Maciste all'inferno*, teniendo ocasión en esta última de asombrar a los espectadores con un cumplido repertorio de recursos visuales sumamente efectistas. Y al desaparecer también la marca FERT se dedicó a trabajar desde 1923 con un ingeniero suizo en un sistema de bicromía alternada (en rojo anaranjado y verde azulado) para lograr el cine en colores mediante el sistema aditivo aplicado sobre un negativo sometido a una pancromatización previa para fijar con una mayor duración los resultados obtenidos. El cineasta turoloense rodó en el verano de 1923 en la Riviera italiana una película, *Mimosa*, con este procedimiento, que no tuvo una excesiva aceptación porque requería un metraje doble del normal (se rodaban y proyectaban 32 imágenes por segundo en vez de las 16 habituales para que al superponerse en la retina del espectador se lograra un simulacro de color real).

Entre 1923 y 1929 transcurre su segunda etapa francesa, que se inicia con las notables maquetas navales de *La batalla* de E. Violet para los productores Marcel Vandal y Charles Delac, protagonizada por el famoso actor japonés Sessue Hayakawa. Con él volvería a colaborar en *J'ai tué*, de Roger Lion.

Pero su trabajo más famoso sobrevendría al incorporarse al equipo de *Napoleón*, la grandiosa epopeya filmica de Abel Gance cuyos preparativos y rodaje

---

co, tal como es comentada por JUAN ANTONIO CABERO en su *Historia de la cinematografía española* cit. (p. 73).

42 Secuela de ella es el artículo "Il film di pupazzi animati" de Giovanni Scognamillo, publicado en la revista *Bianco e Nero* en mayo de 1954.

Y no sólo la crítica italiana ha reconocido su calidad. LOUISE BEAUDET escribe (ob. cit.): "C'est l'oeuvre la plus achevée de toute la période italienne de Chomón".

durarían desde principios de 1925 hasta bien entrado el año 1926. Uno no puede por menos de imaginar el curioso futurible que hubiera supuesto el encuentro en los platós de *Napoleón* de los dos máximos creadores cinematográficos turoleses: Chomón y Luis Buñuel, ya que este último estuvo a punto de ser el ayudante de Abel Gance, propuesta que el realizador de Calanda rechazó indignado en una entrevista con Jean Epstein<sup>43</sup>.

Todavía tuvo ocasión Chomón de realizar un último trabajo en París, aunque para una película española, *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Pe-rojo, sobre la novela homónima de Alberto Insúa, cuyos exteriores fueron rodados en Barcelona, pero no así los efectos especiales en las escenas de baile y oní-ricas, que fueron filmadas en los estudios de Epinay-sur-Seine, tal y como señala Fernández-Cuenca<sup>44</sup>.

No se conoce el título de la última película en la que intervino, rodada en Marruecos en color por el procedimiento Keller-Dorian en 1928. A su regreso había contraído una enfermedad (pulmonía, al parecer) que acabaría con su vida el 2 de mayo de 1929, a los cincuenta y siete años, en el Hospital Tenon de París. Fue enterrado en el cementerio Pantin y, al no ser renovado el contrato de cinco años de la sepultura (la familia había regresado a Turín), fue a parar a la fosa común. Final éste acorde con lo que había sido su vida y obra, eclipsada bajo el nombre y prestigio ajenos o subsumida a efectos legales en un anonimato del que laboriosa y esforzadamente está, por fin, en trance de rescate y recuperación definitivos.

---

43 Véase el testimonio de Buñuel en sus memorias *Mi último suspiro*. Barcelona. Plaza y Ja-nés, 1982, pp. 89-90.

44 Ob. cit., p. 136.