



**LA TENSION DRAMÁTICA EN EL CINE DE SEGUNDO DE CHOMÓN:
EL HOTEL ELÉCTRICO Y LOS GRANDES HALLAZGOS TÉCNICOS**

ELIOS MENDIETA RODRÍGUEZ

(eliosmr@gmail.com)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Recibido: 19/11/16. Aceptado: 03/02/17

1. Introducción

Cuando Segundo de Chomón logró ser una de las figuras imprescindibles en la industria cinematográfica europea, el séptimo arte aún no había cumplido la mayoría de edad. El cine se tuvo que convertir en un medio de expresión más longevo, con más de medio siglo de antigüedad, para que se empezara a conocer y a poner en valor el trabajo del cineasta turolense. La dimensión universal de la que hoy goza el cine, y su posición en primer término como medio de comunicación social, técnico y estético, debe mucho al trabajo de los primeros creadores y trabajadores de este arte, entre los que se encuentra Chomón.

La gran capacidad del director para generar tensión dramática en buena parte de sus cintas se debe a su virtuosismo con los recursos técnicos y a su imaginación para introducir hallazgos innovadores que aparecían en la sociedad y que él se encargaba de



aplicar en el cine. De hecho, los argumentos de sus más de 500 obras¹ no destacan, en la mayor parte de los casos, por su originalidad, y es el empleo de la técnica novedosa lo que las hace únicas:

No se puede decir que Segundo de Chomón fuera original en la temática, ya que solo seguía la moda del momento, la del cine de trucos de magia, continuadora de una larga tradición de espectáculos ópticos que buscaban el estupor del público y el engaño de los sentidos (Reula Baquero, 2015: 408).

En el documental *Cinematógrafo 1900*², el historiador de arte Román Gubern dice que Chomón fue decisivo en el cine como espectáculo y en el desarrollo de la industria: «Es importante no solo en la historia y la técnica del cine primitivo, sino también en la historia del espectáculo cinematográfico» (Tharrats, 1988: 38)³. Esto se debe a que no paró de innovar en todos los años que estuvo en activo. Aunque sus principales hallazgos fuesen la invención del paso de manivela⁴ y la puesta en marcha de los primeros trucajes de lo que luego se denominaría como *travelling*, el creador estuvo obsesionado con introducir y mejorar el sistema de coloreado desde sus inicios en el nuevo arte hasta el final de sus días:

A poco de regresar de África se sintió enfermo, tal vez afectado por alguna dolencia que contrajese durante su trabajo en aquellas tierras. Aún se sentía animoso, y según los testimonios de sus amigos, como el de Joaquín Carrasco, que le visitaba con frecuencia, seguía planteando nuevas contribuciones al perfeccionamiento de la técnica cinematográfica, sobre todo en los problemas del color; según me refirió Carrasco, quería poner en marcha un sistema automático de cambiar, aumentándola o disminuyéndola merced a un sencillo resorte, la intensidad de los filtros, que incluso podrían transformar sus tonalidades. Pero el eterno soñador no convertiría en realidad estas últimas aventuras de su ingenio incansable. Su enfermedad avanzaba y sus fuerzas llegaban al límite. El 2 de mayo de 1929 se extinguía en París la vida del turoense Segundo de Chomón, a los cincuenta y siete años y seis meses de edad (Fernández Cuenca, 1972: 137).

¹ El historiador de cine Juan Gabriel Tharrats, en su obra *Los 500 filmes de Segundo de Chomón*, explica que, entre creaciones propias y películas en las que ha participado en cualquier faceta técnica, el turoense fue decisivo en la creación de medio millar de trabajos. La citada obra es, sin duda, el trabajo más serio y de mayor profundidad sobre la vida y obra en el cine de Segundo de Chomón.

² Si *Los 500 filmes de Segundo de Chomón* es la publicación más seria y mejor documentada sobre la vida y obra del turoense, esta película documental, también obra de Juan Gabriel Tharrats, es la más fidedigna creación audiovisual para conocer quién fue Segundo de Chomón y para saber en cuántas películas estuvo implicado, tanto como creador como técnico. El guion de este documental aparece en la citada publicación de Tharrats. Por tanto, a día de hoy, es fácilmente deducible que Tharrats es la persona que más ha investigado sobre la figura de Chomón.

³ Al aparecer el guion de *Cinematógrafo 1900* en *Los 500 filmes de Segundo de Chomón*, por razones prácticas se va a citar, cada vez que se haga referencia a alguna declaración del documental, a la página del libro en la que aparezca.

⁴ Aunque en los diversos estudios cinematográficos se conozca como paso de manivela, este recurso técnico, fuera del ámbito académico, es más conocido como *stop motion*. En este trabajo me referiré a él, en todas las ocasiones, como paso de manivela.

Ser un dominador del trucaje, continuar con el «cine de magia» que había popularizado George Méliès, y ser un virtuoso de las nuevas técnicas le permitió a Chomón triunfar en el cine primitivo⁵, pues no se trataba de generar una ficción original, sino de mostrar lo que se posaba frente a los ojos del espectador: «Parece ser que el cine no fue concebido en un principio para narrar ficciones, como ya hiciera el teatro, sino meramente como artilugio capaz de captar la azarosa realidad» (Iglesias Simón, 2008: 119). El cine, por tanto, pasó de ser absolutamente mimético a tener un importante cariz narrativo. Y es con el empleo maestro de la técnica y la fantasía con lo que Chomón consiguió generar una enorme tensión narrativa frente a la cámara.

Pese a conocer hoy la gran importancia de Chomón en las primeras décadas del nuevo arte, tardó mucho en ser tenido en cuenta por todo aquel que realizaba estudios de cine primitivo. El historiador cinematográfico Carlos Fernández Cuenca explica, en el libro *Segundo de Chomón, maestro de la técnica y la fantasía*, que el turolense no aparece en los primeros grandes volúmenes sobre este medio de expresión:

Pero, ¿quién era este hombre tan relevante y desconocido? *La Histoire du cinema*, de Maurice Bardèche y Robert Brasillach, muy difundida en Europa y en América y que es la primera hecha con moderno criterio metodológico, no menciona a Chomón en la edición inicial ni en la definitiva en dos volúmenes. Tampoco le nombra, pese a tratarse de un español, su compatriota Ángel Zuñiga en *Una historia del cine* (1972: 14).

Este hecho se explica por los pocos datos y la poca bibliografía que existió sobre el cine primitivo, en general, y sobre la figura de Chomón, en particular, en los primeros trabajos de investigación que se realizaron sobre cine. «En términos cinematográficos, los años 10 constituyen en la historia del cine español un territorio ignorado» (Rey Reguillo, 2005: 2). Esto se debe a que se conservan muy pocas películas de la época.

Esta falta de documentación sobre los primeros años del séptimo arte y lo poco que se había escrito sobre Chomón dificultó en mucho el trabajo de Juan Gabriel Tharrats. Este, sin embargo, tras dedicar varios años a investigar y bucear en nuevas fuentes aún inexploradas, consiguió dirigir el documental anteriormente citado *Cinematógrafo 1900* y, sobre todo, publicar *Los 500 films de Segundo de Chomón*. De esta cifra de filmes, la mayoría son desconocidos y no son fácilmente accesibles, por lo que se adivina el gran

⁵ Entendido este como aquel cine aparecido en los primeros años del nuevo medio de expresión artístico. Esto es, el cine primitivo sería aquel creado por los pioneros del cine mudo, el de la última década del siglo XIX y la primera del XX, donde trabajó Segundo de Chomón.

esfuerzo realizado por Tharrats para sacar a la luz información sobre las mismas. Ahora bien, el presente trabajo se detendrá, en profundidad, en *El Hotel Eléctrico*, por ser una de sus grandes cintas y, especialmente, por ser el trabajo en el que desarrolla la que fue su gran creación técnica: el paso de manivela. «Bajo la apariencia de una escenificación del sacrosanto y moderno progreso es, en realidad, una excusa para asombrar al público con complicados trucajes técnicos y jugar con sus sentidos de la percepción y el entendimiento» (Reula Baquero, 2015: 430). Además, y en este aspecto difiere con su restante filmografía, conjuga la parte técnica con un argumento novedoso. Por tanto, el acercamiento a este cortometraje, de nueve minutos de duración, aproximadamente, es decisivo, pues consigue generar una gran tensión narrativa.

No obstante, centrarse en un solo filme sería un error. En diversos trabajos, el aragonés introdujo recursos técnicos que, de forma progresiva, desarrolló y mejoró. Esto sucedió en películas dirigidas por él como *Eclipse de Sol* (1905) o *Transformations amusantes*⁶(1908), pero, sobre todo, en grandes producciones en las que se pidió a Chomón que fuese el encargado del plano técnico. Así, aclamados trabajos de la cinematografía universal de estos primeros años como *Cabiria. Visione Storica del Terzo Secolo A. C.*⁷ (1914), de Giovanni Pastrone, o *Napoleon* (1927), de Abel Gance, no se entenderían igual sin haber contado con Chomón como pieza destacada en las labores técnicas.

Fallecido en 1929, la enfermedad que le costó la vida no detuvo sus ganas de mejorar la técnica empleada en el cine: «En sus últimos días, perfectamente lúcidos, le obsesionan dos ilusiones que no pudo satisfacer: la aplicación al cine de los rayos ultravioletas a lo cual dedicó sus últimas investigaciones y su vuelta definitiva a España» (Tharrats, 1988: 49). Finalmente, Segundo de Chomón murió en su casa de París, el mismo año en que la gran esencia del nuevo medio de expresión se extinguió: el cine mudo dio paso al sonoro.

⁶ Al ser rodada en Francia, y producida por Pathé, el nombre oficial de la cinta y el que queda en los archivos está en francés.

⁷Aunque este sea su nombre entero, todo el mundo la conoce, simplemente, como *Cabiria*. Es por eso que en este artículo me referiré a ella con tal nombre.

2. El virtuosismo técnico de Chomón al servicio del cine. Sus primeros años

El año 1908 va a ser el gran año en la carrera cinematográfica de Chomón, especialmente por el estreno de su filme *El Hotel Eléctrico*. Pero lo cierto es que películas de esta época no se pueden comprender sin tener en cuenta los años previos. Nació en 1861 en la calle Chantría de Teruel, y fue bautizado tres años después. Poco más se conoce de sus primeros años de vida. Tharrats estableció 1895 como año en que empieza a saberse de él:

De la primera etapa de la vida de Chomón quedan pocos documentos debido a la destrucción de los archivos que Teruel sufrió durante la última guerra civil, pero se sabe que su primer empleo fue como escribiente de despacho en uno de los comercios de la ciudad, por tanto, debió ser un estudiante aprovechado (1988: 23).

De este modo, el mismo año que los hermanos Lumière proyectaron públicamente la salida de los obreros de una fábrica de Lyon y mostraron al mundo su nuevo invento de fotografías en movimiento, Chomón se escapó a París por una breve temporada, y es ahí donde conoció a Julienne Alexandrine Mathieu, que se convirtió en su esposa. Esta fue decisiva para la entrada del joven turolense en la industria del cinematógrafo, pues puso a Chomón en contacto con George Méliès: «Gracias a ella, Chomón se introdujo en el mundo mágico de las fotografías animadas, conociendo al mismísimo Méliès, del que primero aprendió los secretos de la colocación de las películas, para luego por deducción, los trucos del genial mago» (1988: 25).

Su entrada en contacto con el cine le llegó cuando descubría las maravillas de la imagen fija. Según Tharrats, el turolense practicaba la fotografía cuando llega a Francia, de la que era muy aficionado. En París, a finales del siglo XIX, la fotografía había evolucionado mucho y ya era algo al alcance de todos. Chomón, al convertirse este en un medio más accesible, se introdujo en él de lleno. Como ingeniero, observó en la objetividad de la fotografía un potencial de credibilidad que no toda obra pictórica tiene. «Un dibujo absolutamente fiel podrá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella» (Bazin, 2001: 28). Es por eso que, interesado en el arte fotográfico, el cine se le presentó a Chomón como una disciplina que, además de satisfacerle la obsesión de realismo que encontraba en la fotografía, le otorgaba el

movimiento: «El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica» (2001: 29).

Pese a la fascinante primera experiencia parisina, tuvo que volver a España, y no se instaló definitivamente en la capital gala hasta 1899. A raíz de aquí empezó su vida vinculada al cine. Julienne, que un año atrás había montado un taller de iluminado, contrató a su ya marido:

Ayudando a su esposa, es cuando toma contacto con este mundo que ya sería el suyo, y no tan solo aprende el iluminado de películas sino también los primeros trucos, por ejemplo, uno muy fácil que el genial mago usaba a menudo: una mujer con velos mueve estos insistentemente sin trampa alguna, pues el trucaje de Méliès consiste a cada determinado número de fotogramas cuando la bailarina hace un giro, mediante el iluminado cambiar el color de sus velos y lo que el blanco y negro no tiene nada en particular, en color hace su efecto mágico. Allí es donde Chomón aplica sus ideas (Tharrats, 1988: 59).

Este va a ser un momento decisivo para el turolense, ya que no solo entró en contacto con la fotografía en movimiento, sino que, además, aprendió que el trucaje de las cintas va a ser decisivo para convertir en atractivo un medio de expresión que, a finales de siglo, aún aprendía a dar sus primeros pasos. No obstante, no paró de perfeccionar su primera gran aportación a la técnica. En el taller de su esposa, vio que pintar uno a uno cada fotograma era costoso y se perdía mucho tiempo, por lo que ideó un sistema en el que agujereaba solo la zona que iba a ser pintada, para luego pasar por encima un trapo impregnado de coloreada anilina, que se conocía como *pochoir* (1988: 26-27). De este modo, logró rapidez y precisión en una tarea que era imperfecta y bastante entretenida. Su segunda aportación técnica al cinematógrafo es una cámara tomavistas con la que filmaba títulos y rótulos de los que ya empezaban a intercalarse en las películas.

El año 1902 es importante, pues Chomón decidió tomar un papel más relevante en la industria cinematográfica: ya no solo va a estar al frente de los trabajos técnicos para otros directores, sino que él mismo decidió aplicar sus conocimientos e innovaciones a sus propios filmes, y se convirtió así en director:

A finales de mil novecientos dos y ya totalmente ganado para el cinematógrafo, Chomón se decidió a pasar a la parte activa, plasmando sus propias ideas y conocimientos adquiridos estos últimos años. Y con su flamante cámara, que aunque ruidosa funcionaba bastante bien, intentó su primer experimento realizando por cuenta propia la película de cortísimo metraje que había de abrir se supone, su filmografía. Se trataba de *Choque de trenes* (1988: 27).

En este cortometraje utilizó maquetas de diminutos trenes de juguete, pero son filmados de tal forma que trató de convencer a los espectadores de que el choque es absolutamente real. «*Choque de trenes*⁸ inaugura el uso cinematográfico en España de maquetas» (Fernández Cuenca, 1972: 42). Tras esta, y debido a sus sucesivos viajes entre Barcelona y París, rodaría bastante más. Se puede destacar *Montserrat*⁹ (1902), *Pulgarcito* (1903), *Gulliver en el país de los gigantes* (1903) o *Los guapos del parque* (1905). Pese a su nueva labor como creador de películas, no se separó de la técnica, y empezó a trabajar con encargos con la productora Pathé Freres¹⁰, que alquilaba los servicios del turoloense para el coloreado de sus filmes. Era un corresponsal de la empresa en Barcelona, donde pasaba grandes periodos. No obstante, su reportaje sobre la boda del monarca Alfonso XIII cambió todo, y Pathé decidió contratar a Chomón para su plantilla parisina¹¹.

La productora francesa conocía bien la labor de Segundo de Chomón; era asiduo cliente de su taller de coloreado y había distribuido en Francia algunas de sus obras, empezando por el documental *Montserrat* y siguiendo con sus cuentos fantásticos. Y el reportaje *La Boda de don Alfonso XIII*, por su extraordinaria calidad en todos los aspectos, fue lo que determinó el impulso decisivo. «Durante el verano de 1906 liquidó Chomón sus relaciones comerciales con Macaya y Marro, su taller de impresión de títulos y a fines de otoño marchó a París para iniciar una nueva etapa en sus actividades» (1972: 59).

En la histórica productora francesa Chomón viviría su época más fructífera como creador y, sobre todo, como especialista en innovaciones técnicas, pues la compañía contaba con los estudios más modernos y equipados del momento. Cinco años permaneció el turoloense en Pathé, hasta 2011, los más fructíferos en hallazgos e invenciones.

⁸ Pese a lo que se pueda pensar, aunque *Choque de trenes* sea el primer trabajo del creador de cine mudo más conocido en España, no fue la primera película que gozó de éxito comercial en nuestro país. Según el historiador Fernández Cuenca, este honor lo tiene *Los guapos de la Vaquería del Parque*, filme rodado por Fructuoso Gelabert en 1905 (1972: 52).

⁹ Antonia del Rey Reguillo, en su artículo «Segundo de Chomón, un guía turístico de cine», asegura que Chomón, con sus numerosas películas, sentó las bases del documento turístico español. Un claro ejemplo sería la obra *Montserrat*.

¹⁰ En los años en que Chomón está vinculado a ella de una forma u otra, Pathé era la productora cinematográfica más importante. «Se coloca en primer lugar de la producción mundial pasando a no vender las películas por unidades sino por lotes semanales» (Tharrats, 1988: 72).

¹¹ Para Tharrats, Chomón vivió sus mejores años como técnico en la empresa francesa.

3. *El Hotel Eléctrico* y su gran hallazgo: el paso de manivela

La gran película como director de Segundo de Chomón parece ser, de forma unánime, *El Hotel Eléctrico*¹². Esto se debe, como se ha dicho, a que es el filme que mejor demuestra la figura de Chomón como un absoluto dominador de la técnica y la fantasía y, además, lo hace en un filme cuyo argumento es poderoso e innovador, a diferencia de la gran parte de sus películas anteriores. Por tanto, es el mejor trabajo para demostrar la forma en que Chomón genera tensión dramática frente a la cámara.

Es necesaria una breve pincelada argumental¹³. Dos turistas llegan a un hotel y piden una habitación. En ese momento, el recepcionista les indica que todo allí funciona de forma eléctrica. De este modo, las maletas se desplazan solas al ascensor y llegan a la habitación. Allí, estas se abren y los objetos que contienen se colocan en los armarios. Una vez llegados a su habitación, los dos turistas llaman al servicio y, en su lugar, aparece una mesa de mandos. Al accionar los botones de esta, de forma automática, empiezan a realizarse diversas acciones como el cambio de ropa o el cepillado del pelo. Todo es positivo, y los cónyuges se tumban en la cama admirados ante estos progresos técnicos. Sin embargo, el idilio acaba con la llegada del empleado de la maquinaria eléctrica del hotel en estado de embriaguez, que empieza a conectar y desconectar los mandos. Así, las máquinas empiezan a echar chispas y a funcionar de forma errónea, con lo que la habitación de los dos turistas queda en mal estado. Y estos, maltrechos y desilusionados, no entienden el fracaso de la naciente tecnología eléctrica¹⁴. Es, por tanto, una trama que nada tiene que ver con las películas que se hacían en la primera década del pasado siglo. Una película con un espíritu innovador y moderno. «Una de las razones que convierte esta película en excepcional es el buen acompañamiento que la animación otorga en todo momento al discurso narrativo» (Delgado Leyva, 2012: 165).

Otra razón del éxito del cortometraje se explica en el contexto de la época. A principios de siglo, la sociedad asistía a la vertiginosa revolución de las tecnologías y las

¹² Los principales estudiosos de la figura y la obra fílmica de Segundo de Chomón no dudan en señalar *El Hotel Eléctrico* como el mejor trabajo del aragonés.

¹³ Disponible en la Filmoteca Española.

¹⁴ Para mayor información sobre el argumento, se recomienda consultar *Los 500 filmes de Segundo de Chomón* (1988: 78-79).

ciencias basadas en los principios del positivismo. Además, triunfaban el espiritismo y el ocultismo, que mantenían la esperanza de la existencia de los poderes sobrenaturales. Así, cualquier aparición tecnológica era analizada en un plano de percepción difuso, pues se basculaba entre los avances tecnológicos y el escepticismo espiritista. «*El Hotel eléctrico*, así como buena parte del cine de esta época, fundó su éxito en esta dicotomía de la exégesis del prodigio» (Reula Baquero, 2015: 430).

Pero, aunque la razón argumental y la contextual de la época tuvieran un peso importante en su éxito, la clave del mismo está en el empleo de recursos técnicos en la cinta, lo que convierte en única a *El Hotel Eléctrico*. El profesor Pascual Cebolleda¹⁵, en *Cinematógrafo 1900*, tiene claro que es un prodigio tecnológico para la época: «*El Hotel Eléctrico* significa un avance de gigante en la técnica cinematográfica y supera todo lo realizado hasta entonces por los más avanzados de la época, que seguían siendo franceses y americanos» (en Tharrats, 1988: 29). A pesar de lo interesante de la propuesta, no era un filme decisivamente comercial, por lo que las ganancias económicas fueron escasas. De manera que, aunque esta película le valiese para ganar fama, no le sirvió para enriquecerse.

Sin duda, el gran avance técnico desarrollado en *El Hotel Eléctrico* es el paso de manivela. Sin embargo, para analizar correctamente el uso de esta técnica en el filme es necesario atender a una duda —al parecer ya subsanada— sobre el año de filmación de la misma. Algunos historiadores, tal como explica Tharrats en su libro, originariamente habían datado la obra en 1905. Es el caso de Fernández Cuenca. Sin embargo, actualmente, se toma como válido el año 1908, como se atestigua en *Los 500 filmes de Segundo de Chomón*: «Es más que probable que esta película no sea española ni de 1905, sino francesa de la casa Pathé, de noviembre de 1908, y su número de catálogo el 2.510» (1988: 79). Los posteriores investigadores mantienen las referencias aportadas por este investigador. El dato de la fecha es relevante, pues de haber creado el filme en 1905, hubiera sido un prodigio técnico inigualable. Aún así, realizada tres años después, la cinta es un fiel reflejo, como se ha referido, del empleo de recursos técnicos novedosos en el cine.

¹⁵Pascual Cebolleda es considerado uno de los decanos de la crítica cinematográfica nacional. En el documental filmado por Juan Gabriel Tharrats interviene hablando sobre *El Hotel Eléctrico*.

El paso de manivela es, por tanto, decisivo en el filme. Un invento al que Chomón llegaría de forma tan aleatoria y casual como es el posado de una mosca en uno de los rótulos de las películas con las que trabajaba:

Sin darse cuenta y mientras filmaba, una mosca se paseó por encima del rótulo. Luego, al comprobar el trabajo, vio que la mosca se movía de forma desigual cambiando el lugar mediante saltos, y llegando a la conclusión de que los movimientos que había realizado la mosca cuando el obturador tapaba la impresión de la imagen no quedaban impresionados, y deduciendo que rodando fotograma a fotograma podría escamotear lo que no le interesara (Tharrats, 1988: 27).

Chomón estudió el caso y comprobó que esto se debía a la relación entre los movimientos y el avance de la película dentro de la cámara; esto es, como la impresión se hacía de forma lenta, cuando el insecto se desplazaba despacio se registraban todos sus movimientos, mientras que cuando lo hacía con rapidez, había períodos que no quedaban registrados. «Este hecho le sugirió la idea de aplicar su hallazgo a fingir desplazamientos de objetos inmóviles; para ello bastaría con interrumpir la impresión tras cada fotograma, variar la colocación del objeto, impresionar otro fotograma, y así sucesivamente» (Fernández Cuenca, 1972: 50)¹⁶. Así fue como Chomón descubrió su gran aportación al cine, la cual paso a conocerse como *paso de manivela*.

Aunque esta invención la había ido mejorando y empleando en películas anteriores, en *El Hotel Eléctrico* la usó por primera vez en objetos animados, los cuales entran en relación con las acciones de los dos turistas. Esto es, el paso de manivela como técnica le otorgó a la cinta una tensión dramática mucho mayor. Esta técnica, de modo parecido, la había usado Stuart Blackton en 1906, en su filme *The haunted hotel*:

Chomón, aunque habría aplicado la técnica durante los años anteriores en sus créditos y en otras animaciones de muñecos recortables y maniqués articulados, y no olvidemos también que, en *Eclipse de Sol*, hasta después de visionar la película de Blackton no recaería en aplicarla a los objetos. De hecho, fue entonces cuando construyó la cámara 16, especialmente diseñada para rodar fotograma a fotograma (Delgado Leyva, 2012: 167-168).

Ejemplos de uso del paso de manivela se pueden ver, de forma fidedigna, en reiteradas ocasiones a lo largo de los nueve minutos que dura la película. Un caso claro

¹⁶ El propio historiador de cine Carlos Fernández Cuenca se deshace en elogios con la invención del paso de manivela por Chomón y su aplicación en *El Hotel Eléctrico*: «Gracias al sistema del paso de manivela había realizado Chomón una película fascinante, una fantasía inesperada y como nunca antes se viera en el mundo. Frente a este alarde resultaban ingenuas las mejores magias de Méliès, considerado como maestro de los recursos técnicos más audaces y complicados. Chomón los superaba a todos, a todos los atrevimientos de la cámara de cine. Los objetos se desplazaban por sí mismos como la cosa más natural, obedientes a un simple deseo. Y lo hacían, además con absoluta precisión, apareciendo a las pupilas de los espectadores estupefactos cual si los animara una vida sobrenatural» (1972:56).

se da cuando la maleta se abre, tras haber ascendido sola desde el ascensor hasta la habitación, y de esta empiezan a salir objetos que se empiezan a colocar, fruto de la electricidad, en los diversos cajones de las habitaciones. O, por citar el caso más conocido de la película, cuando la protagonista —interpretada por Julienne Mathieu— es peinada con dos cepillos distintos y por toda la superficie del pelo, pasando de un peinado informal a uno más elegante. En realidad, el paso de manivela está presente a lo largo de todo el filme, desde que los turistas llegan a la recepción del hotel hasta que el ebrio empleado trastoca todos los mandos y los muebles empiezan a girar por toda la habitación.

Esta técnica, por tanto, aparentemente tan sencilla como aparentar el movimiento de los objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas, le valió a Chomón para generar una película única, pues, aunque ya se había usado el paso de manivela, era la primera vez que se aplicaba a objetos inanimados. Y, más difícil todavía, la primera ocasión que se hacía con objetos que estaban en contacto directo con actores filmados.

Según Tharrats, los antecedentes de esta técnica están en Edward Muybridge, «quien descompuso el movimiento y lo recompuso mediante fotografías equivalentes a lo que hoy serían fotogramas» (1988: 71), o en el teatro de Emile Reynaud, «quien inspirándose en las tiras de zootropos, dibujó imagen a imagen sus “pantomimas luminosas” y, para que el espectáculo durara más, las manejaba hacia adelante y hacia atrás» (1988: 71). No obstante, el antecedente más directo se encuentra en el propio creador turolense. En agosto de 1905, cuando el cinematógrafo contaba con 10 años de vida, rodó *Eclipse de sol*¹⁷. Un trabajo de 90 segundos de duración, en el que grabó este fenómeno desde su inicio hasta el final. Es decir, gracias al paso de manivela, rodando imagen por imagen, en tal solo un minuto y medio de duración se consiguió mostrar el eclipse entero, cuya duración real es mucho mayor. Aunque pionero, es un trabajo mucho más sencillo que el empleado, tres años después, en *El Hotel Eléctrico*, ya que no tiene que mover la cámara para filmar el eclipse: «Le permitió registrar en minuto y medio un fenómeno que transcurrió en dos horas y media» (Delgado Leyva, 2012: 100).

¹⁷ No existe copia de *Eclipse de Sol*. Tharrats cuenta que fue rodada en el Observatorio de los Padres Jesuitas de Tortosa, en 1905 (1988: 78).

De este modo, los fragmentos animados que aparecen en el filme y que se mantienen a lo largo del mismo, generando una tensión dramática constante, son los causantes de convertir *El Hotel Eléctrico* en una película distinta a cuanto se había rodado, pues el paso de manivela como técnica es llevada al extremo justificando el argumento en una suerte de ejemplo de cine experimental. Incluso algunos investigadores, fruto del uso de este recurso técnico, la califican como un trabajo adscrito al futurismo:

Ha sido considerada por muchos expertos como una película propiamente futurista, por tratarse de una especie de demostración del funcionamiento de los servicios automatizados disponibles en un hotel, y una de las más significativas de todas las 'eléctricas' realizadas durante este período, de la que se le ha sabido sacar, además, un excelente partido a la animación de los objetos (Delgado Leyva, 2012: 128).

La electricidad se tornó como un tema más a la hora de hacer películas tras ver la fama que alcanza el trabajo de Chomón. Así, en la propia Pathé, se produjo un filme con similar argumento que *El Hotel Eléctrico*, llamado *The electric villa*¹⁸. Incluso, dos años antes, la competidora Gaumont produjo *The electric policeman*¹⁹, en la que, como ocurre en la obra de Chomón, el estado idílico inicial es alterado por culpa de un mal uso de la electricidad.

De este modo, la animación y el paso de manivela funcionaron ligados a un tema por primera vez. *El Hotel Eléctrico*, con el paso de los años, se ha consolidado como la gran obra de Segundo de Chomón, algo que se demostró, según el citado Fernández Cuenca, en 1971, año en que se celebraba el centenario del nacimiento del turolense:

Algunos amigos, como José Francisco Aranda, me han informado del clamoroso éxito alcanzado en las Jornadas Internacionales de Cine de Animación de Annecy, en junio de 1971, al cual desgraciadamente no pudo asistir, la única copia existente de *El Hotel Eléctrico*, salvada y conservada por la Filmoteca Nacional de España (Fernández Cuenca, 1972: 145).

4. Otras innovaciones técnicas y el especial caso de *Cabiria*

Cuenta José Francisco Aranda en *Cinematógrafo 1900* que en la figura de Chomón «interesa destacar su imaginación muy refinada, que en cierto modo lo hace precursor del surrealismo» (1988: 35). Fuera o no tan decisiva su influencia en el citado

¹⁸ Citado por Delgado Leyva en el libro *La pantalla futurista* (2012: 148).

¹⁹ Citado por Delgado Leyva en el libro *La pantalla futurista* (2012: 147).

movimiento de vanguardia, lo cierto es que Chomón, tras su éxito en *El Hotel Eléctrico*, es un reconocido y reputado generador de inventos técnicos en la industria europea, y cuenta con prestigio en el sector para probar nuevos hallazgos:

En su afán de encontrar caminos nuevos para el cinematógrafo, Chomón, inspirándose en las sombras chinescas, continúa sus grandes hallazgos técnicos usando por primera vez los fondos transparentes, técnica precursora de lo que más adelante serían las transparencias. Esta iniciativa suya culminó en películas como *Las sombras animadas* o *La casa de los duendes* (1988: 33).

Esta técnica consistía en el uso de fondos transparentes para presentar efectos originales que no exigían una doble impresión, pero que permitían reflejos y proyecciones simultáneas. Este hallazgo no aparecía en *El Hotel Eléctrico*, ya que la temática del filme de 1908 no invitaba a ello. No obstante, y antes de abandonar los estudios de Pathé en 1911, Chomón ideó nuevas técnicas que puso en práctica en diversas filmaciones realizadas con la productora francesa. Entre estas se puede destacar la cámara cenital o cámara en el techo que, en palabras de Tharrats, «lograba curiosos efectos en personajes que flotaban por los aires o que se desenvolvían en lo profundo de los océanos» (1988: 40); los encadenados, que sí aparecen en *El Hotel Eléctrico* y que se asemejan a un típico fundido, produciéndose mientras la imagen entre plano y plano se desvanece; el iris, que según Fernández Cuenca consiste en «la apertura o final de una escena por medio de una cortinilla más o menos rápida» (1972: 78); o las sobreimpresiones, entre otros tantos hallazgos de menor relevancia. Por tanto, todo este repertorio de invenciones técnicas resulta decisivo para entender cómo consiguió generar tensión dramática en su cine, ya que, como se ha referido, en Chomón lo técnico superó en mucho a lo argumental.

A estas invenciones se suma su continua mejora en el tema del color, una obsesión que no había abandonado desde que llegó al cine a final del siglo XIX. Con los hermanos Lumière, el cine nació en blanco y negro, pero los primeros productores adaptaban las técnicas procedentes de la fotografía para, a base de ferricianuros, conseguir tonos verdes, azulados o sepías. Estas técnicas, junto a las del tintado, fueron aplicándose a las películas:

Chomón no tuvo que ver en el proceso de sus películas en blanco y negro o en los virados y teñidos, por ser los jefes del laboratorio quienes decidían en Pathé. Mas en las coloreadas su invención fue decisiva, porque además de poner a punto sus sistemas, poseía un sentido del color tan acusado que daba a cada personaje u objeto el tono requerido (Tharrats, 1988: 99).

Tras trabajar con Pathé, y en sus sucesivos empleos, perfeccionó esta técnica, incluso denominándola como “cinemacoloris”, y patentaría un revolucionario sistema conocido como Chomón-Zollinger²⁰. Como se reseñó anteriormente, Chomón no cesó de intentar aportar hallazgos revolucionarios al cine sobre el color hasta, prácticamente, sus últimos días.

El último gran hecho que no puede pasarse por alto de la etapa parisina de Chomón es su papel pionero en la creación de dibujos animados. Para Fernández Cuenca, «Segundo de Chomón fue creador indiscutible también de los dibujos animados, aunque esta gloria se haya atribuido siempre a Emile Cohl, cuando no al americano James Stuart Blackton» (1972: 68), mientras que Tharrats se muestra más cauto:

Quando se habla de dibujos animados, el género cinematográfico que encumbró Walt Disney, se da como su inventor al francés Emile Cohl, que en mil novecientos ocho realizó unas películas a base de dibujos esquemáticos e infantilistas que apenas duraban dos minutos. Estas películas se consideraron las primeras de dibujos animados. Sin embargo, un año antes, Segundo de Chomón ya había construido en los estudios de Montreilsous-Bois un andamio de madera de forma piramidal, en cuya parte superior instalaba la cámara enfocando verticalmente los papeles colocados más abajo sobre el soporte horizontal donde el mismo Chomón y su esposa Julienne los ponían en orden (1988: 34).

Lejos de entrar en la polémica sobre si fue el español o el francés el creador de los dibujos animados, lo que parece evidente es que Chomón tuvo un papel decisivo en el primer desarrollo de estos. Lo demuestran películas de este género realizadas por Chomón como *La casa de los duendes*, *El paseo de tía Sally*, *El pollito embrujado* o *El teatro eléctrico de Bob*.

Chomón abandonó París con un enorme elenco de hallazgos técnicos que llevaban su firma en 1911 y se volvió a Barcelona, donde realizó películas como *Burgos*²¹(1911), con la que pretendió, junto a otras creaciones documentales, romper con la imagen estereotipada que se tenía de España en el extranjero. Probablemente, lo más interesante

²⁰ Ideado en la etapa turinesa del creador turoense, y denominado así por haberlo desarrollado junto al ingeniero Ernesto Zollinger, consistía en un sistema bicromo para la cinematografía en colores, con dos imágenes alternas, una roja anaranjada y otra verde, en la que se pancromatizaban los negativos por un procedimiento que aseguraba una larga conservación, y que tenía unos filtros muy claros que permitían las tomas de vistas con cualquier tiempo y en cualquier clase de iluminación (1988: 274).

²¹ Antonia del Rey Reguillo habla en *Segundo de Chomón. Un guía turístico de cine* de esta película que, probablemente, fuese la más destacada de su corta etapa barcelonesa. «Se trata de una cinta de cuatro minutos de duración coloreada con el sistema “Cinemacoloris”, ideado por el propia Chomón. Consta de dieciocho planos combinados con diez rótulos descriptivos, cuya ubicación y contenido le confieren un neto carácter de documental turístico» (2013: 12).

de esta segunda etapa en la capital catalana fue este intento de establecer un nuevo cine nacional, pues en su producción filmográfica de este año destacaron los sainetes, zarzuelas e, incluso, relatos populares castellanos. Desde el punto de vista del trucaje como generador de tensión dramática, este período fue pobre.

Todo cambia pronto, cuando Chomón recibió una oferta de Itala Film²², productora importante con sede en Turín. «En 1912, la cinematografía italiana atravesaba un momento pujante con el constante lanzamiento de nuevos géneros que la convertía en el flamante coloso de este sector industrial» (Tharrats, 1988: 42). Va a ser una etapa decisiva, de nuevo, en el devenir creador de Chomón, sobre todo, porque es una pieza clave de la gran obra de la época, *Cabiria* (1914), pero también porque inventó, al parecer, el *carrello*, que luego se conocería como *travelling*, y cuyo uso en la cinematografía mundial no ha dejado de estar en boga desde entonces.

Para entender el papel de Chomón, se precisa de una breve pincelada argumental. Obra de Giovanni Pastrone, y con guion de Gabrielle D' Annunzio, *Cabiria* fue un filme de enorme transcendencia, por su colosalismo e inédita historia. Se ambienta en el siglo III a. C., durante la segunda de las guerras púnicas. Cabiria, hija del agricultor Batto, huye de la enorme erupción del volcán Etna, y logra ponerse a salvo. Sin embargo, es capturada por el sacerdote del dios Moloch, que pretende sacrificarla. Cabiria vuelve a escapar y encuentra socorro en el patricio Fulvio Axila y su esclavo Maciste, que acaba derrocando al sacerdote, obteniendo así la salvación definitiva de *Cabiria*²³. Según Tharrats, Chomón revolucionó fotográficamente el iluminado eléctrico de la película:

Aunque la película viene firmada por cuatro operadores, ha quedado muy claro y aún hoy es fácil adivinar cuál fue el trabajo de Chomón, la parte que le correspondió fotográficamente: los descomunales efectos luminosos en el interior del templo de Moloch cuando le son ofrecidos sacrificios humanos, la conmoción causada entre los ciudadanos debido a la erupción del Etna, corriendo desesperados entre claroscuros y difuminando con ello la artificiosidad de los decorados, esta vez corpóreos desde un par de años antes, pues así los construían ya en Italia, eliminando los farillos. La galería subterránea donde los siervos roban las riquezas de Batto durante la erupción, los complicados efectos luminosos de Arquímedes probando sus espejos ustorios, el efecto de luz enfática en su rostro para dar más dramatismo al momento en que este usa su

²² En *Los 500 filmes de Segundo de Chomón* se reproduce el contrato: «Itala Film toma al señor Segundo de Chomón en calidad de director y operador para escenas cinematográficas suyas o de otros» (1988: 191).

²³ *Cabiria* es un filme mucho más accesible que la anteriormente trabajada *El Hotel Eléctrico*. Por ese motivo, en internet es fácil encontrar un argumento más detallado sobre esta obra de Pastrone. Se recomienda el portal IMDB, que, probablemente, es la base de datos más grande sobre el séptimo arte en la red.

invento contra las naves romanas, y la iluminación nocturna de los amplios decorados como el palacio de Asdrúbal (1988: 214).

Para estas escenas, Chomón tenía la ayuda de su hijo Robert, aún menor de edad, algo que Pastrone había aceptado en el contrato. Estos trabajos pasarán a la historia del cine, pues influenciarán a numerosos directores. El más próximo fue el estadounidense Griffith, que rodaba su película *Intolerance*²⁴ (1916) cuando vio *Cabiria*, lo que se denota en la secuencia de Babilonia que el creador americano introduce en su filme.

Si importante para generar una gran enorme tensión dramática en *Cabiria* fue el rol en el apartado fotográfico de Chomón, mayor relevancia tuvo en crear esta tensión la invención del *carrello*. Este hallazgo consistió en una plataforma situada sobre ruedas neumáticas para colocar sobre ella la cámara y poder desplazarse con esta «ya no para acompañar a un personaje como experimentó en la casa Pathé el trolense, sino para dar profundidad, grandeza y relieve a los enormes decorados» (Tharrats, 1988: 215). Con este sistema, el cine, por primera vez en sus veinte años de vida, dejaba de ser plano, para proporcionar al espectador un efecto saliente de desplazamiento. Chomón consigue generar tensión dramática con el *carrello* en diversas ocasiones en *Cabiria*. El más destacado, hacia mitad del metraje, se da en el citado palacio de Asdrúbal, cuando un personaje parece acercarse a la cámara para luego desplazarse con ella. Otro momento en que aparece esta sensación de desplazamiento se da cuando se filma el pebetero, y se acerca hasta ver en este una figura humana. Y como estas, otras secuencias en las que la cámara, con diversos avances y retrocesos, consiguió crear en el espectador, por primera vez en el cine, la sensación de relieve.

Este hallazgo se perfeccionó y se conoció mundialmente como *travelling*. Si bien, como ocurrió con el paso de manivela, los historiadores han investigado sobre el origen real de este revolucionario sistema. Por una vez, los dos grandes estudiosos ya citados de Chomón están de acuerdo en que el director Giovanni Pastrone se apropió de su creación. «El *carrello*, que luego se conocería como *travelling*, era una invención de Chomón, ya utilizada en Francia en 1907 y 1908, pero patentada a nombre de Pastrone en Italia el 5 de

²⁴ Aunque ya se había hecho mundialmente famoso por *El nacimiento de una nación* (1914), Griffith va un paso más allá en cuestiones de magnificencia con *Intolerancia*, un drama de más de tres horas de duración en el que, desde su particular punto de vista, retrata distintas injusticias provocadas por la intolerancia religiosa y social. No solo la citada secuencia está basada en la película de Pastrone, sino también el enorme tamaño de los decorados y la puesta en escena.

agosto de 1912» (Fernández Cuenca, 1972: 111). En la misma línea se pronuncia Tharrats: «De este invento de Chomón, patentado por Pastrone injustamente a su nombre el 5 de agosto de 1912, después de haberlo experimentado con aquel» (1988: 215). Pese a esta apropiación, fueron unos años muy fecundos para Chomón, ya que el propio Pastrone, patrón artístico de Itala Film, lo empleó casi exclusivamente como operador, creador de trucajes y efectos fotográficos y especiales en una veintena de películas. Siete años estuvo en Italia el creador turolense, hasta que abandonó el país por el clima enrarecido y difícil surgido tras el final de la Primera Guerra Mundial.

En el país transalpino acaba la segunda gran etapa fructífera en la carrera en la industria cinematográfica de Chomón. Ya no tanto en hallazgos técnicos, como caracterizó a su etapa en Pathé, pero sí en trabajos destacados en iluminación y fotografía en grandes producciones cinematográficas. Si en París había dejado el paso de manivela para la posteridad, en Turín dejó el uso del *carrello*.

De Turín se desplazó a Barcelona, donde permaneció muy poco tiempo, ya que probó a volver a París, donde había vivido sus mayores días de gloria. No obstante, el medio de expresión cinematográfico avanzó a mucha velocidad: «Con una guerra mundial por medio, el cinematógrafo estaba cambiando. El público siempre veleidoso ya no pedía películas de trucajes. Gente joven aportaba nuevas ideas y con ellas técnicas nuevas y nuevas tendencias iban naciendo» (1988: 48). Por lo tanto, el maestro de la fantasía y el mago de la técnica se daba de bruces con la realidad. Trabajaba de forma esporádica, y su último gran empleo llegó con *Napoleon*, una de las grandes películas del cineasta francés Abel Gance. Chomón es contratado para coordinar los trucajes que incluía el filme. El francés, ya famoso por obras como *J' Accuse!* (1918) o *La roue* (1922), conocía el trabajo de Chomón en *Cabiria*, y en *Napoleon* quería un profesional experimentado para que le ayudase con los diversos trucajes en esta historia que narra las andanzas de Bonaparte desde sus días juveniles hasta su campaña en Italia.

Gance era un hombre siempre a la búsqueda de la novedad y la perfección. Por eso, aunque su obra maestra está ya muy avanzada, le interesa y requiere la colaboración de Chomón porque sabe que es el mejor en los trucajes de contiendas figuradas, con maquetas, miniaturas y pirotécnica, o sea, exactamente lo que hace falta para los planos del asedio de Tulón. También para otros trucajes y sus múltiples encadenados y sobreimpresiones, para dar las sensaciones deseadas (1988: 280).

El filme, a día de hoy, posee un reconocido prestigio. Su estreno, en la Ópera de París a triple pantalla, «tuvo un resonante éxito para su creador y todos los que habían intervenido incluido Chomón, aunque este no fuera citado en parte alguna» (1988: 280). Chomón es también padre de uno de los trucos más conocidos del filme. Es aquel en que se produce el sorprendente efecto del águila, símbolo de Napoleón, que vuela en torno a la bandera para, finalmente, posarse en ella. Para este efecto, el turoense jugó con la iluminación del animal y la profundidad, para dar una sensación totalmente distinta a lo que se veía. Aún así, la clave del truco la cuenta Fernández Cuenca: «El cometido del águila fue desempeñado por una golondrina que volaba a sus anchas en un reducido espacio» (1972: 135).

Este fue el último gran truco del mago Chomón. En sus últimos días, intentó introducir los rayos ultravioletas en el cine, pero no lo consiguió. Falleció el 2 de mayo de 1929, dejando tras de sí una gran cantidad de hallazgos técnicos que contribuyeron a cambiar el cine, una industria en la que fue decisivo durante casi tres décadas.

5. Apuntes conclusivos

En síntesis, Segundo de Chomón es una de las grandes figuras del cine mudo. No ya tanto por la excepcional cantidad de películas en las que estuvo involucrado, sino por su aportación al crecimiento y el desarrollo de la industria cinematográfica en cuestiones técnicas. La popularidad del medio de expresión artístico le debe mucho a sus grandes hallazgos. Especialmente, el paso de manivela, que supuso un salto cualitativo impresionante, pues el cine de trucajes y “magia”, que tan de moda estaba en los primeros años de siglo gracias a talentos como Méliès, tomó un nuevo cariz, convirtiéndose, cada vez más, en un espectáculo popular. Pero el turoense fue un hombre ambicioso, dispuesto a innovar en todos y cada uno de sus trabajos, como demuestra la obsesión que tuvo por mejorar el sistema de coloreado. El otro gran hallazgo fue el del *carrello*. Aunque Pastrone tomase la exclusiva, los investigadores han demostrado el papel decisivo de Chomón en su creación.

Su virtuosismo técnico, por lo tanto, estuvo siempre al servicio de su cine. Consiguió generar tensión dramática desde un rol secundario, pues la trama estaba

claramente supeditada a su pericia con la maquinaria. Es por eso que nunca destacó por la originalidad: su cine era una excusa perfecta para mostrar sus innovaciones. Solo existe, a nuestro juicio, una excepción: *El Hotel Eléctrico*. Este filme consigue aunar un argumento totalmente rompedor con un conjunto fantástico de recursos técnicos. Esto es, técnica y trama, por fin, de la mano. Por este motivo es la mejor película de todas las que dirigió el turolense. Gracias a la Filmoteca Nacional, cualquier amante del séptimo arte puede disfrutar de una pieza que es historia viva del cine.

Los dibujos animados, las transparencias, las sobreimpresiones o los más impensables encadenados también forman parte del haber creador de este pionero. Todo esto lo consiguió fuera de las fronteras españolas e, incluso, formó parte de dos de las más grandes producciones universales de la época, como son *Cabiria* y *Napoleón*, de Italia y Francia, respectivamente. En nuestro papel como investigadores habría que preguntarse si esta es la razón por la que tardó tanto tiempo en estudiarse y en reconocerse la labor de Segundo de Chomón en el cine. Algo así lo advierte Tharrats: «Chomón, quien si hubiera nacido francés, alemán, sueco, americano o ciudadano de cualquier otro país de los llamados civilizados, sería no tan solo una figura, sino un “intocable”» (1988: 9). No obstante, cabe agradecer el enorme trabajo realizado por investigadores como el propio Tharrats o de historiadores como Carlos Fernández Cuenca, entre otros, para dar a conocer su papel en los primeros años de la industria cinematográfica.

También se podría buscar una respuesta más idílica, y pensar que Chomón fue siempre un soñador, y nunca un hombre práctico. Un creador verdadero que centró todos sus esfuerzos en mejorar un medio de expresión del que se había enamorado desde su primer viaje a París, y no en negociar. Sea como fuere, es de alabar lo mucho que mejoró el cine con sus contribuciones técnicas y su incansable esfuerzo. «Segundo de Chomón quedará en la historia del cine como uno de los creadores más grandes de todos los tiempos y que más y mejor supo, con la labor recatada cada día, contribuir a su plenitud asombrosa» (Fernández Cuenca, 1972: 147).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZÍN, André (2001): *Qué es el cine*, Madrid, Ediciones Rialp.
- CASAS, Quim (2014): «Napoleón: Abel Gance», *Dirigido por*, n.º 340, pp. 14-15.
- REY REGUILLO, Antonia del (2005): *Los borrosos años 10. Crónica de un cine ignorado*, Madrid, Servicios de Gestión y Comunicación Liceus.
- REY REGUILLO, Antonia del (2013): «Segundo de Chomón, un guía turístico de cine», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 7, pp. 5-22.
- DELGADO LEYVA, Rosa (2012): *La pantalla futurista*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972): *Segundo de Chomón. (Maestro de la técnica y la fantasía)*, Madrid, Editora Nacional.
- GUBERN, Román (2016): *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2005): *De las tablas al celuloide: Trasvases discursivo a finales del siglo XIX y principios del XX al cine primitivo y al cine clásico de Hollywood*, Madrid, Fundamentos.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2008): «Del teatro al cine», *Revista Ade Teatro*, n.º. 122, pp. 126-145.
- LOPE SALVADOR, Víctor (2013): «Incoherencia y pesadilla en el cine primitivo», en Miguel Vicente, Tecla González y Marta Pacheco (ed.), *Investigar la Comunicación Hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, Segovia, vol. 3, pp. 645-706.
- MILLÁN AGUDO, Francisco J. (2008): «Segundo de Chomón. Pasado y presente de un visionario de cine», *Turia: Revista Cultural*, n.º 84, pp. 319-350.
- REULA BAQUERO, Pedro (2015): «Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 23, pp. 407-443.
- Elios Mendieta Rodríguez (2017): «La tensión dramática en el cine de Segundo de Chomón: *El Hotel Eléctrico* y los grandes hallazgos técnicos», *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 120-140.

STAM, Robert (2001): *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.

THARRATS, Juan Gabriel (1988): *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

VV. AA. (1998): *Historia general del cine: Orígenes del Cine*, vol. 1, Madrid, Ediciones Cátedra.

FILMOGRAFÍA

CHOMÓN, Segundo de (1908): «El Hotel Eléctrico», *Pathé* [Disponible en Filmoteca Española], Francia.

GANCE, Abel (1927): «Napoleon», *Société General del Films/Les Films Historiques/Westi*, Francia.

PASTRONE, Giovanni (1914): «Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A. C.», *Itala Film*, Italia.

THARRATS, Juan Gabriel (1979): «Cinematógrafo 1900», *Producciones Juan Gabriel Tharrats Vidal*, España.