

“Cintas medio borrosas”: Monumentalidad y memoria en los primeros años del cinematógrafo

Alicia Cerezo

En el poema introductorio de *The House of Life* (1881), el poeta Dante Gabriel Rossetti revela que “[a] Sonnet is a moment’s monument” (161, mayúscula en el original), capaz de convertir un momento muerto del pasado, destinado al olvido, en memorable y eterno. Esta relación entre poema y monumento—palabra y piedra—desvela que un monumento inscrito en un espacio es una tecnología discursiva de memoria que proyecta hacia el futuro, como el poema, algo que se considera digno de recuerdo. Por su parte, en 1944, el arquitecto y crítico Louis Khan define la monumentalidad en la arquitectura “as a quality, a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed. We feel that quality in the Parthenon, the recognized architectural symbol of Greek civilization” (21). Por tanto, un monumento es un símbolo unificador con el poder de eternizar el pasado y conectarlo al presente o, como apunta Brad Epps, “a work of remembrance by which the living and the dead might be said to interact” (180). La relación entre monumento y escritura apuntada por Rossetti es paralela a la surgida entre monumento y cine, pues ambos traen eventos del pasado, encapsulados en piedra o en imagen, al presente. Los dos lo hacen de manera simultánea (colapsada, superpuesta) y selectiva (no continua).

En sus comienzos, el cinematógrafo se enfoca de manera natural en el movimiento, tanto en las vistas de la vida rápida de las ciudades, como en el llamado por Tom Gunning “cine de atracciones.”¹ En las vistas de las modernas urbes, la cámara capta la presencia de trabajadores de las fábricas, paseantes en los parques y asistentes a la iglesia, así como experimenta con los resultados estéticos del movimiento desde una barca o un tranvía. Por otro lado, el “cine de atracciones” explora las posibilidades de los trucos cinematográficos a la hora de crear ilusiones como las que se encadenaban en los espectáculos de magia. Sin embargo, en los inicios del cine también se difundieron con éxito las vistas de monumentos y edificios históricos de las ciudades, inmóviles por naturaleza. Este trabajo, desde el contexto histórico-cultural de estas películas, examina las cuestiones que surgen ante este hecho aparentemente contradictorio. Más allá del interés que la propia tecnología del cine despertaba en la audiencia, ¿qué vacío llenaban unas filmaciones que consistían en el recuerdo impresionado de un recuerdo en piedra?, ¿qué significan estas películas para España, donde el nacimiento del cine, a diferencia de otras potencias coloniales (Estados

Unidos, Francia, Inglaterra), coincide con una crisis de identidad nacional en torno a 1898 que provoca una mirada al pasado? El estudio de una serie de películas realizadas por el turolense Segundo de Chomón (1871-1929) a principios de la segunda década del siglo XX en Toledo, Burgos, Zaragoza, Barcelona y Gerona muestra que la España eterna que se quiere mantener viva en las películas a través de edificios históricos contrasta con una realidad decadente que las convierte en un espectáculo espectral cercano a las primeras fantasmagorías cinematográficas. Teniendo en cuenta que, según Carlos Fernández Cuenca, la casa francesa Pathé encargó estas cintas bajo la condición contractual de que fueran “esencialmente españolas” (160), la ecuación que hace Chomón entre dicha esencia y el pasado glorioso del país en sus monumentos muestra el deseo de presentar a España como un producto exportable y competitivo—si no ya en lo económico, sí en lo moral—frente a una potencia como Francia. Sin embargo, estas películas acaban confirmando manidas visiones orientalizantes de España y revelan que esa gloria no es ya más que una fantasía.

Aunque una figura como Chomón no se inscribirá con facilidad en la nómina de creadores asociados al 98 español, su cuidadosa selección de edificios y monumentos apunta a una maniobra nostálgica de memoria colectiva en un momento de crisis para el que los intelectuales del fin de siglo proponen con frecuencia mirar al futuro sin olvidar el pasado que hizo de España lo que fue. Sabemos que Chomón sirve en Cuba durante la guerra contra Estados Unidos (Minguet Batllori 21-22) y que, después de volver a su país, Pathé le encarga una serie de películas sobre ciudades españolas. Las filmaciones de iglesias, alcázares, esculturas de personalidades históricas y escudos de casas señoriales, las cuales indican el poder económico, militar, y cultural de España en el pasado, presentan una imagen fantasmal del país. Aquí se corrobora la crítica que hizo Maxim Gorky (1896) al nuevo medio por presentar con apariencia de vida lo ya muerto, lo que pertenece al pasado, lo cual le llevó a definir el cine como “reino de sombras” (17). Con sus filmaciones nostálgicas y esencialistas, y pese a hacerlo desde el moderno cinematógrafo, Chomón desaprovecha su posición privilegiada en el mercado cinematográfico internacional para rebatir visiones estereotipadas y atrasadas del país. En cualquier caso, estas cintas muestran la importancia de estudiar la contribución del primer cine a los debates sobre España en el fin de siglo.²

El hecho de que este cine tenga significados culturales contradictorios—la mirada nostálgica al pasado español que se recupera en los monumentos filmados y la perpetuación de estereotipos externos contra los que se había querido luchar—indica una construcción histórica e ideológica que se asienta en la construcción material de la película. Tanto la arquitectura (piedra a piedra) como el cine (fotograma a fotograma) se basan en una construcción material que plasmó Chomón de forma meta-fílmica en *Satan s’amuse* (1907) y *Magic Bricks* (1908). En la primera película, un demonio hace desaparecer, levitar y transformarse a un grupo de personas. Tras estos números de magia, apila unos cubos blancos hasta levantar una estructura que se convierte, gracias al trucaje, en una pantalla donde aparecen las imágenes de una mujer hablando a su perro. En *Magic Bricks* es una niña lanzando besos a la cámara la que aparece sobre los cubos-ladrillos.³ Estos comentarios auto-reflexivos que presentan la película dentro de la película describen el cine como práctica de creación técnica artesanal, así como de creación estética, componentes clave también en la arquitectura. En ambas películas se ven las sutiles divisiones entre los cubos, como si fueran fotogramas expuestos. Esos espacios, como los que hay entre piedra y piedra, exhiben

la fabricación material del cine, pero también enfatizan aquello que queda omitido entre dos fotogramas, lo cual es reconstruido por el ojo y el cerebro humanos durante el visionado de las imágenes. Esta construcción literal de la película se plantea de forma metafórica en las filmaciones de Chomón, pues este elige unos edificios o monumentos y omite otros que no le interesan, dando forma—construyendo—una particular imagen de España. Tras la pretensión realista objetiva se despliegan procesos de selección y omisión que recuerdan a otras filmaciones de trucajes basadas en apariciones y desapariciones mágicas que maravillaban a los espectadores, por lo que se acaba mostrando el pasado de España como una atracción más.

Al igual que “[m]emory becomes stone in architecture” (Huyssen 181), la memoria colectiva se expresa en la construcción de la película. Aunque usar el término montaje para referirnos al cine de los primeros años debe hacerse con prudencia, estas palabras de Román Gubern sintetizan la relación entre cine monumental y memoria:

En el caso del cine, la segmentación del montaje es una operación sintagmática realizada mediante un proceso de análisis basado en la fragmentación y selección de espacios (que tienen también una dimensión temporal) y en la fragmentación y selección de tiempos (que tienen también una dimensión espacial) y que, a su vez, no es más que una aplicación y extensión de ciertas condiciones de percepción o de evocación de los estímulos del mundo físico por parte del hombre. [. . .] el montaje no hace más que reproducir las condiciones de selectividad de la percepción y de la memoria humanas, que son discontinuas y privilegian ciertos espacios-tiempos significativos, en detrimento de otras zonas intermedias de mayor pobreza significativa. (71-72)

La fragmentación y selección que Gubern relaciona con la percepción y el recuerdo suponen un ejercicio de discriminación. Por eso, los escritores de los primeros años del siglo XX usan el cine como metáfora de la memoria individual de acontecimientos impresos en el cerebro de manera discontinua e imperfecta. El autor tras el pseudónimo Brocha Gorda señala que “[en] otro autor psicólogo, enemigo personal del espíritu, he leído también que la memoria no son cosquillas, sino planchas de cinematógrafo que ha tomado vistas momentáneas, que, al girar al impulso eléctrico con la rapidez del pensamiento, reproducen las impresiones recibidas” (n.p.). Manuel Machado, en su poema “Vagamente,” percibe su memoria como un cinematógrafo donde tiene “cintas medio borrosas” y se pregunta: “¿Son escenas de verdad ó de sueño?” (213). El aclamado neurólogo Santiago Ramón y Cajal lo expresa así:

Hay en el cinematógrafo de la memoria imágenes borrosas y aun verdaderas lagunas correspondientes á épocas durante las cuales la atención, como la fotografía instantánea en día nublado, no dispuso de energía bastante para impresionar la placa cerebral. Cuando en virtud de estos vacíos de impresión, una evocación luminosa destaca aislada en el fondo negro del inconsciente, piérdese toda referencia de tiempo; el hecho recordado puede en rigor localizarse vagamente en una época, mas no en una casilla ó división

cronológica precisa. A esta categoría de visiones aisladas é incorrectas en cuanto al orden de sucesión, por discontinuidad de la serie cinematográfica, pertenecen mis recuerdos de los años 65 y 66. (118)

Así como cada persona reconstruye una narrativa individual a partir de los momentos recordados, las películas sobre las ciudades de Chomón obligan al espectador a reconstruir la memoria del país a partir de unas imágenes a las que le faltan piezas (ladrillos). Sin embargo, las películas de Chomón, por la capacidad del cine para presentar continuidad en lugar de división, pretenden presentar una memoria subjetiva, selectiva e imperfecta, como memoria documental, histórica y unificada.

Según Stephen Kern, el cine tiene esa capacidad de unir “an unprecedented variety of visual images and arrange them coherently in a unified whole” (88). La visión consolidada supone la simultaneidad de pasado, presente y futuro. Aunque en el campo de la medicina, el uso que A. Muñoz hace del cine como metáfora de “ver” o visualizar los tres de manera sincrónica en un artículo de 1906 (“El pronóstico, los peligros y el tratamiento moderno de la pulmonía”) revela dicha coincidencia:

Porque el médico que tiene esta facultad, que posee el don de tener el llamado *ojo clínico*, llega á poseerle á fuerza del hábito de hacer grandes síntesis á la cabecera del enfermo. En efecto, al *ver* á éste y en rápida *ojeada*, quizá sin darse cuenta detallada de ello, sin ordenar en la mente sus ideas, que á ella se presentan atropelladas, confusas, en montón, con la rapidez vertiginosa de las figuras de un kaleidoscopo (sic), tal vez funcionando su cerebro como un verdadero cinematógrafo, ve y descubre en el enfermo, solamente por su aspecto clínico ó por algunos detalles y síntomas aislados, gran *parte de su pasado* [. . .], *estado presente* [. . .] y *porvenir probable* [. . .]. (187, énfasis en el original)

Para el autor, esta “síntesis,” “en rápida ojeada,” que permite al médico entender el pasado, el presente y el futuro del enfermo, se presta a la comparación con el cinematógrafo. El cine hace simultáneo el pasado filmado y el presente de la proyección y, gracias a su tecnología, los proyecta en el futuro. El cine monumental proyecta una comunidad basada en un pasado y un futuro comunes que, a pesar de su construcción material e ideológica, se presenta como documental, realista y testimonial.

La “ideología documental” (51), tal y como la define Noël Burch, permea las películas enfocadas en edificios y monumentos históricos, siendo esta característica lo que les confirió su éxito. Burch sostiene que países pioneros en la industria cinematográfica, como Francia, Estados Unidos e Inglaterra, utilizaron el cine para hacer propaganda de sus imperios coloniales o sus éxitos militares (70-71). Estados Unidos así lo hizo para mostrar su supremacía sobre España en la guerra de Cuba, como se ve en las filmaciones de Edison que analiza Dylon Lamar Robbins. Si existió, como asevera Burch, esa relación entre el desarrollo del cine y la proyección de una imagen interesada de las naciones influyentes, cabe preguntarse cómo se gestiona la idea de un cine nacional en un país inmerso en una crisis como la de España en el fin de siglo. Emilia Pardo Bazán, en su artículo “De películas”

(1920) critica el cine importado y sugiere la necesidad de producir un cine nacional y documental—realista, según la escritora—que muestre los monumentos del país, así como la vida y esencia españolas. Para Pardo Bazán, con esto se conseguiría que la cinematografía se convirtiera en “dignidad pedagógica y patriótica” (161) y que se contrarrestara la imagen tergiversada (cercana a la leyenda negra) que Estados Unidos e Inglaterra habían extendido sobre España en torno a 1898.⁴ Frente a las películas de imperios coloniales en auge, basadas en la fortaleza del presente, las de Chomón se enfocan en los logros pasados de España, plasmados en sus antiguos monumentos, en un intento de transmitir una supuesta esencia española—la que exigía el contrato firmado por Chomón y la que pedía Pardo Bazán—como permanente e inmutable.

El cine monumental oscila, por tanto, entre el estatismo del pasado hecho piedra y el movimiento de la imagen cinematográfica intangible. El estatismo estaba representado en la tradición de pintura y grabado monumentales de corte romántico, como muestra el libro *España artística y monumental*, de Genaro Pérez Villaamil, uno de los mejores paisajistas del romanticismo español. Así se repite en el díptico del mismo pintor que el Museo del Prado adquirió en 2011, como explica Javier Barón Thaidigsmann en su conferencia de presentación en 2015. Esta obra, compuesta por 42 vistas monumentales de ciudades españolas distribuidas en dos hojas con marco de madera en forma de arco ojival, es en sí monumental. Lord Clarendon, embajador británico en España entre 1833 y 1839, la adquirió para Inglaterra, donde el género tenía amplia tradición. A pesar de que las imágenes del díptico son fijas, a diferencia de las que aparecen en las películas de Chomón, ambas viajan a otros países y trasladan una representación romantizada de España. El cine se sitúa así entre la visión romántica del pasado estático de la pintura documental (como de la fotografía monumental posterior popularizada en cuidadas revistas ilustradas) y la visión moderna de ese mismo pasado en movimiento. Ben Singer asegura que estas dos pulsiones no son contradictorias y propone el término “ambimodern” (“The Ambimodernity of Early Cinema” 39) para definir el cine temprano.

Para Singer, la relación entre cine y modernidad es obvia, pero subraya que un modelo expandido de modernidad debe tener en cuenta “not just dynamic forces of social aesthetic novelty, flux, intensity and so on, but also prominent counterforces of antimodern sentiment that resulted from, and were intertwined with, the dominant thrust forward” (38). La concepción del cine como quintaesencia de lo fluido y lo transitorio de la ciudad moderna, según Singer, se encuentra en la teoría filmica de los años 80, influida por Kracauer y Benjamin, afectados a su vez por figuras como Baudelaire y Simmel (*Melodrama and Modernity* 101-102). El crítico recuerda que se desarrolló un impulso neo-romántico de carácter atávico y místico (“The Ambimodernity of Early Cinema” 49), teoría asociada a Antonin Artaud y Jean Epstein, que concibe el cine como instrumento de comunión y emoción (47). Si bien es cierto que, como asegura Riccioto Canudo en 1911, “present day humanity actively seeks its own show, the most meaningful representation of itself” (60), y que la vida contemporánea fue de hecho el objeto del cine, esta auto-representación no está siempre conectada con las novedades de las ciudades, sino con el pasado que queda como recuerdo en los monumentos y edificios que han llegado al presente. La modernidad como convivencia de pulsiones aparentemente opuestas se encuentra en las películas de ciudades filmadas por Chomón. Por un lado, son capaces de presentar una comunidad diacrónica

entre los españoles del pasado y los del presente, una comunión que siempre había servido para luchar contra un enemigo invasor. Por otro, esta comunidad histórica y orgullosa que se proyecta en Francia gracias a la movilidad del nuevo medio presenta una imagen de España que, más mítica que real, carecía ya de referente.

Aunque los títulos de las películas hacen referencia a los topónimos, lo cual implica una relación de indexicalidad entre la ciudad y las imágenes, Chomón desecha ciertos elementos de las ciudades que filma y elige unos determinados símbolos culturales “that have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force” (Giedion et al. 48). Los monumentos elegidos son sacados del tiempo y el espacio, siendo recogidos en un tipo de museo-película que acerca esta última al espacio heterotópico descrito por Michel Foucault en “Of Other Spaces.” Las películas de Chomón presentan la esencia eterna de España en sus monumentos en un espacio de acumulación museística, “establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times [. . .] the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages [. . .]” (26). Este tipo de filmación, como heterotopía de compensación, crea un espacio tan perfecto como el real no lo es (27), pues sacando los edificios y monumentos del tiempo y el espacio para conservarlos en la cinta cinematográfica, ofrecen una visión homogénea y coherente de un país que estaba lejos de serlo.

A la selección realizada por Chomón en sus películas, se añade la descontextualización que se produce durante el visionado. Por un lado, el espectador francés de estas filmaciones se asemeja al voyeur que observa la ciudad a distancia y que ejerce, como apunta Michel de Certeau, una mirada objetificadora de turista (92) que transforma la ciudad en un espectáculo. Anne Friedberg mantiene que el acto de consumo en la formación del espectador se relaciona con la mirada a los escaparates de la ciudad moderna y el paseo del turista a través de ella (3). El escaparate del cine proporciona un acercamiento de los monumentos-productos a los espectadores de otros países, al tiempo que los invita a una mirada alejada y panorámica desde la comodidad de sus entornos familiares. De esta manera, el cine apoya una vista parcial y alienada, fomentada por la propia filmación y por el espacio donde se proyecta.⁵ La imagen de los monumentos en las películas de Chomón sustituye al objeto e introduce la ciudad en el mercado cultural de la industria cinematográfica. En este paso “from site to sight,” el monumento se convierte en *commodity*, no solo porque forma parte de este mercado, sino porque su fabricación se acomoda a la visión de Chomón y a las expectativas del público francés.⁶

Por otro lado, los espectadores de estas películas en Francia se transforman en viajeros virtuales, tanto porque el movimiento reproduce la experiencia del viaje, como porque lo filmado, para la mayoría, pertenece a lugares no conocidos, aunque sí reconocibles. Helena Pérez Gallardo niega que España estuviera fuera de los círculos de turistas y fotógrafos (214), y alega el deseo de ambos de aprender sobre la arquitectura del pasado sin salir de Europa (203). El cine facilita el reconocimiento de lugares que se hacían familiares a través de descripciones textuales, pinturas, grabados, fotografías, panoramas y tarjetas postales (recuerdo de...) en circulación, en buena parte gracias a la proliferación de publicaciones periódicas ilustradas.⁷ Las películas pioneras de edificios y monumentos no solo reproducen aquellos que ya habían aparecido en los formatos mencionados, sino que lo hacen desde los

mismos puntos espaciales, pero de manera no estática. Estas filmaciones permiten satisfacer el anhelo de conocer lugares lejanos a través de la ilusión del viaje en tren, en tranvía, o a pie, que genera el movimiento. Esto ofrece al espectador, como ningún otro tipo de representación visual, la sensación de estar presente en el lugar filmado. Sin embargo, aunque estas películas de vestigios del pasado servirían al público francés como ancla de seguridad frente a los efectos inciertos de su propio impulso moderno y modernizador, su visionado se realiza a una distancia real y metafórica prudencial de una sociedad como la española que consideraban atrasada en muchos aspectos. En este acercamiento-alejamiento, ver películas se convierte en una actividad turística donde, según Michel de Certeau, se produce la mirada objetificadora, la misma que propiciaba la colonización cultural en las exposiciones universales, “hymns to the colonial expansions of the industrialized nations,” (Gunning, “The Whole World Within Reach” 29).

En la búsqueda de la esencia de España, Chomón evita el sur del país, cuyas vistas eran bien acogidas en Europa tanto por su pasado árabe plasmado en la arquitectura, como por su costumbrismo asociado al folclore y a la tauromaquia. Elige ciudades donde los vestigios arquitectónicos y monumentales antiguos rezuman autoridad. En *L'antique Tolède* (1912), el título avanza su mirada a la Toledo del pasado. Allí confluyeron diferentes culturas, pero se impuso la cristiana, para muchos la gran contribución de España en su expansión colonial, y aspecto inseparable de su poder económico y político. A pesar de su brevedad (3:03 minutos) y aparente sencillez, esta película combina planos fijos y panorámicos en movimiento, desde ángulos similares, pero no iguales (para conseguir la profundidad que ya tenía la fotografía estereoscópica), y se enfoca en el exterior y el interior de los edificios, deteniéndose en primeros planos de pinturas, esculturas y escudos. Esta variedad es heredera de la tradición fotográfica monumental, que “oscilaba entre la vista urbana panorámica, el edificio completo y el detalle artístico” (Hernández Cano 380). Esta favorece el reconocimiento de un código visual compartido que se acompaña de “fetiches léxicos” sobre la historia gloriosa de la nación (380). En este caso, Chomón elige la Puerta del Cambrón, el puente con la muralla, y el patio interior del alcázar donde caminan los soldados, privilegiando estructuras militares de defensa patriótica, como ocurre también en *Une des plus vieilles citées espagnoles: L'héroïque Saragosse* (1913), del propio Chomón.⁸ La comunión entre españoles queda reflejada en *L'antique Tolède*, donde la contigüidad de personas y monumentos ofrece, por escala, la grandiosidad de los edificios respecto a la pequeñez de los hombres que pasan a su lado. Las personas filmadas son parte de esa Toledo antigua, pues la historia común, traída a la intrahistoria del presente, excede en capital cultural al individuo. Desde su neo-romanticismo y de forma cuasi mística, como argumenta Ben Singer, esta película presenta una colectividad que intenta competir con los éxitos presentes de Francia.

La búsqueda cinematográfica de la identidad del país—su esencia—en el pasado es también rastreable en productos culturales como las guías turísticas destinadas a un público extranjero. Este es el caso de *Cinematógrafo de España: Única guía mensual descriptiva/Cinématographe d'Espagne: Unique guide mensuel descriptif*, guía bilingüe publicada en 1900 por el Sindicato de Editores españoles. Así como las películas de Chomón sirven de viaje virtual al espectador, la guía toma el cine como metáfora en su título para establecer la estrecha relación entre cine y viaje. En ella se destaca lo siguiente:

Es Toledo la población española monumental por excelencia y la que constituye el más suntuoso museo de las artes arquitectónicas de las principales épocas de nuestra historia. Todas las ciudades, al entrar en la vida moderna, han vestido ropaje nuevo en armonía con las exigencias del siglo: Toledo, no; Toledo sigue ostentando como espléndida vestidura los riquísimos muros de sus edificios ojivales, los calados encajes que el arte más exquisito talló en la piedra, y las maravillas de armonía arquitectónica que condensan grandezas pasadas. Un sentimiento de admiración ante la colosal sublimidad de otros tiempos se experimenta al entrar en Toledo, al pisar sus calles, sembradas de hermosas ruinas; al encontrarse frente á frente con edificios que son monumentos inmortales, al admirar aquel prodigioso hacinamiento de bellezas sobre bellezas, acumuladas durante muchos siglos, cada uno de los cuales dejó allí eternamente escrita una página de arte. (312)

Estas descripciones podrían ser los intertítulos ausentes en la película de Chomón sobre Toledo. De hecho, son comparables a los que aparecen en la película *Burgos. Voyage* (1911), de 4 minutos y coloreada a mano, por la que Antonia del Rey-Reguillo ha calificado a Segundo de Chomón como “un guía turístico de cine” (5).

Los intertítulos en francés que *ilustran* las imágenes de esta película proclaman que Burgos “es una de las ciudades más interesantes de España, por los monumentos que encierra”; que su maravillosa catedral fue construida a lo largo de 300 años; que el Monasterio de las Huelgas fue construido en el siglo XII; o que la Puerta de Santa María está adornada con las estatuas de los “grandes hombres de Castilla.” La patria del Cid y el poder de Castilla han desaparecido, pero se invocan como recuerdo. Sin embargo, al ser trazos del pasado, es una memoria desmemoriada, condenada a la repetición de la parte que se presenta como inmortal, a pesar de su evidente transitoriedad. De nuevo, se muestra una continuidad en el tiempo, desde el siglo XII, cuando se construyen algunos de los monumentos, hasta principios del siglo XX, el momento de la filmación. Muchos planos ofrecen la vista de un edificio y las personas que pasan a su lado, las cuales devuelven la mirada a la cámara, estableciendo contacto con los espectadores. Estas personas son el médium que, como un moderno cable de telégrafos, une a los espectadores con la historia petrificada. En la guía bilingüe mencionada, *Cinematógrafo de España*, se explica que “[c]omo dice muy bien un moderno escritor, Burgos es rico museo y suntuoso templo de las artes, pues en él se encuentran maravillas y monumentos de primer orden” (68). Esta frase expresa de manera sucinta toda una filosofía asociada al noventayochismo, cuya visión de Castilla, como símbolo de España, es testimonio de un pasado de supremacía moral y política desde la época del Cid. Esta es la imagen del país que se envía a Francia a través del cine de Chomón.

Según Jeffrey Ruoff, el cine es un medio de transporte (8) y produce el mundo que representa (14). Las películas de Chomón, como indica el título de *Burgos, Voyage*, son un viaje donde el espectador se convierte en pasajero (Musser 260) por una España fabricada que se proyecta en el extranjero. Este tipo de películas, según la definición de Ruoff, pertenece a la categoría del *travelogue*, pues viajar es una aventura en el espacio y en el tiempo (18), al igual que el cine.⁹ En *Gérone, la Venise espagnole* (1912, 2:45 minutos), la localidad recibe un lugar en el circuito turístico de ciudades como la famosa Venecia italiana.

Las casas de Gerona a pie de río, las cuales pueden recordar el paisaje urbano de Venecia, así como las personas que pululan por el puente de San Agustín, se transportan desde España a otros países, lo que supone el viaje de la ciudad filmada. Tanto aquí como en *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (1912, 2:00 minutos), Chomón experimenta con las posibilidades estéticas del paisaje, aquello que, junto con las construcciones civiles conmemorativas, trasciende el tiempo y el individuo aislado, y donde escritores y pintores de fin de siglo encontraron el alma española.¹⁰ Sin embargo, Chomón también presenta la escalinata de la catedral o la estatua de Colón respectivamente, como símbolos del pasado que se quiere poner en primer plano a través de su presencia en el mercado global de la industria del cine. Pardo Bazán, que pasó de denigrar el cine a contemplar su potencial patriotismo, apoyaría este proyecto de Chomón. No obstante, la búsqueda de la esencia española que la autora creía indispensable lleva a la descontextualización museística descrita por Foucault—idealización y construcción—que se quería evitar, perpetuando una visión cuasi medieval del país.

Para James Lastra, “[t]he earliest distinction made between films was between those described as *actualités* and those recognized as staged” (102). Del Rey-Reguillo expone que frente a la “imagen falseada del país, heredera de la literatura y en perfecta concordancia con los prejuicios y apetencias espectatoriales” (17-18) de mercados europeos como el francés, y basada en los estereotipos sobre España como país de “charanga, pandereta y faralaes” (17), Chomón ofrece un “plus de verdad” (11) o fidelidad a través de sus vistas de ciudades. En la misma línea, Ángel Quintana también afirma que estas películas constituyen un “catálogo turístico” de carácter documental (256), aunque enfatiza su descontextualización para un público extranjero. Por un lado, el carácter documental atribuido al cine y el “plus de verdad” al que alude Del Rey-Reguillo pueden ser matizados en términos formales según Lastra, pues las personas que aparecen ante la cámara eran manipuladas casi siempre para conseguir el efecto deseado por el director: “everything is done *for* the camera and *in terms of* the camera” (102, énfasis en el original). Así sucede en las películas de Chomón, donde las personas pasan una y otra vez por delante de la cámara a sus órdenes, diluyendo su supuesta espontaneidad. Por otro lado, en términos de contenido, la “verdad” que Del Rey Reguillo destaca en estos viajes cinematográficos por ciudades españolas oculta una ficción basada en una precisa selección, eliminación y manipulación que relaciona estas películas con otras de Chomón que ofrecen a los espectadores viajes fantásticos, como *Excursion dans la Lune* (1908), *Une excursion incohérente* (1909) y *Voyage sur Jupiter* (1909). En estas, unos incipientes efectos especiales llevan a sus protagonistas a lugares lejanos y a situaciones que Leigh Mercer ha considerado proto-surrealistas (“Fear at the Hands of Technology”).¹¹ Los elementos fantásticos las sitúan a priori en una categoría diferente a la de las filmaciones que hemos visto en este trabajo. Sin embargo, coinciden en la respuesta entusiasta del público ante ambos tipos de atracción y en su similitud a la hora de crear mundos de ilusión.

Para Gunning, “[t]he production of foreign views, of images crossing borders, in early cinema must be placed in a larger context, one which extends from the travel lecture to the postcard industry to world fair exhibits,” donde se produce la apropiación del mundo tras convertirlo en imágenes (“The Whole World Within Reach” 30). A pesar de estar destinadas a un público extranjero, las filmaciones de Chomón no son las “foreign views” a las que se refiere Gunning. No son las películas de un turista o realizador enviado para capturar aquellas

panorámicas foráneas que más atrajeran a su público. Por el contrario, son las de un español de su tiempo, que ha vivido en primera línea la guerra contra Estados Unidos y que conocería los debates sobre España en el fin de siglo que permeaban obras literarias de autores como Unamuno, Baroja y Azorín, así como periódicos y revistas (*Álbum Salón, España Artística y Monumental, Panorama Nacional: Bellezas de España y sus Colonias*) que reproducían edificios históricos para reafirmar la identidad española a través de las gestas impregnadas en ellos. Mientras en Estados Unidos se producían películas propagandísticas que exhibían las victorias navales contra España, o la subida de la bandera americana tras la bajada de la española en Puerto Rico (Blackton y Smith, *Tearing Down the Spanish Flag*, 1898), Chomón ancla su cámara a los monumentos que recuerdan las batallas ganadas por España contra otras culturas: en la España medieval de la Reconquista, en la expansión colonial en América, o en suelo español contra los franceses. La selección de la ciudad de Gerona en este contexto adquiere pleno sentido si tenemos en cuenta que sobrevivió heroicamente tres asedios del ejército francés entre 1808 y 1809. En el momento de la capitulación pactada con los franceses, “habían perecido unos 9.000 sitiados y más de 20.000 franceses” (Bravo 201). Como los intelectuales del 98, Chomón se convierte en “pieza clave en el proceso de creación de la cultura nacional” (Hernández Cano 391). Sus películas contribuyeron a la representación de España y al diálogo sobre su identidad que otros hicieron desde la literatura o la prensa gráfica, donde “[e]l lector es llamado a sentir, como español, junto al escritor, que identifica una reacción estética y emocional ante un espacio que previamente ha identificado como nacional” (393). Sin embargo, mientras esta construcción nacionalista está dirigida a un público español, el encargo transnacional de Chomón acaba reforzando el nacionalismo francés.

Complementando a los críticos que han estudiado las reacciones de los autores del 98 al nuevo invento y las adaptaciones de sus obras al cine de su época o al actual, propongo que el cine, espectáculo de masas más cercano en un principio al circo o a los entretenimientos de feria, es una lente contextualizada desde la que estudiar la contradictoria y, según Singer, “ambimodern” España a principios del siglo XX. Según José Echegaray en su artículo “La conquista del tiempo” (1903), “[c]ontra dos adversarios formidables, tan formidables que son infinitos, viene luchando el hombre desde el primer día de la creación humana. Y estos adversarios se llaman el espacio y el tiempo” (9). Echegaray afirma con resignación que a través del cine “[n]os hemos ganado con nuestra ciencia la inmortalidad de la forma y del conocimiento, que otra inmortalidad no podemos ganarla: inmortalidad silenciosa: muerte con apariencia de vida: pero algo es algo. [. . .] es el carnaval de la muerte con disfraces de la vida” (10). De acuerdo con este pensamiento, se puede observar que la narrativa o discurso que conllevan aquellas películas que pretendían rendirse al poder objetivo de la cámara, lejos de ser la historia esencial que pretendían contar, es solo el fantasma de lo que fue, o la fantasía de lo que podría haber sido y nunca fue.

* * *

El 15 de marzo de 2019 se produjo un devastador incendio en la catedral de Notre-Dame. Las respuestas inmediatas al desastre tenían como denominador común la pérdida de un símbolo de la memoria y herencia cultural e histórica, tanto francesa como europea. El trauma de los que allí se encontraban y de aquellos que recibieron la noticia por los medios de comunicación se debía a la incredulidad que produce ver el desmoronamiento de algo

que se supone inextinguible, que supera los límites temporales de los hombres. Sin embargo, la caída de la catedral refuerza la idea que Horacio expone en su Oda 3.30.1: “Exegi monumentum aere perennius” (“He hecho un monumento más perenne que el bronce”) (1) y Shakespeare en su soneto 55: “Nor marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rhyme” (1-2), que se resume en la perennidad de los edificios frente a la durabilidad del texto. El rápido empeño de las autoridades en buscar posibles propuestas para la reconstrucción del edificio nos habla de la necesidad de llenar un vacío, de recuperar un eslabón discursivo entre el pasado y el presente. Sin embargo, la desaparición súbita de ese monumento confrontó a las personas con la narrativa de fortaleza y comunidad que, como el cine sugiere, puede no ser más que una ilusión óptica.

University of Wisconsin—Madison

Notas

¹ En “Now You See It, Now You Don’t: The Temporality of the Cinema of Attractions,” Tom Gunning demuestra que el “cine de atracciones” se basa en la sorpresa, el truco y la inmediatez, frente al cine narrativo que cuenta una historia y posterga la resolución de un conflicto o enigma.

² Entre las obras más extensas sobre Chomón, véanse las de Carlos Fernández Cuenca, Juan Gabriel Tharrats y Joan M. Minguet Batllori.

³ La atribución de *Magic Bricks* a Chomón es discutible. La he encontrado atribuida a Gaston Velle y titulada *Japonaiseries* (1904). En cualquier caso, se trata del mismo truco en ambas películas.

⁴ Para entender el concepto de patriotismo al que se refiere Pardo Bazán, véanse sus artículos “Las Cortes” (1898) y “La novela amarilla” (1898).

⁵ Así lo nota el autor anónimo de “La previsión del almirante” (1900):

¿Qué idea puede formarse el jefe del Estado de las regiones que visita desembarcando sólo horas [. . .] y volviendo á embarcar apresuradamente?
¿Qué ventaja puede sacarse de esas vistas de villas y ciudades que desfilan ante sus ojos como cuadros de cinematógrafo? ¿Qué más da hacer el viaje así, ó hacerlo, cual en la Exposición de París, á la Siberia sin moverse de cómodo salón? (n.p.).

⁶ En 1986, el Peabody Museum of Anthropology and Ethnology organizó una exposición con este título sobre el uso histórico y contemporáneo de la fotografía en antropología. Este dio lugar al libro titulado *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, de Melissa Banta y Curtis M. Hinsley.

⁷ Para una historia de la tarjeta postal, acompañada de una extensa bibliografía, véase “Imagen y Memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX,” de Jean-Louis Guereña.

⁸ No he podido acceder a esta filmación, pero el resumen que ofrece de ella la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé dice que aparecen edificios importantes desde el punto de vista histórico y arqueológico. Esta película es una continuación de la que había hecho Chomón (c. 1903) sobre *Los héroes del sitio de Zaragoza* en la Guerra de la Independencia, donde aparecen figuras heroicas como la Condesa de Bureta, el Tío Jorge y Agustina de Aragón. Anterior a su etapa de vinculación a la casa Pathé, Chomón presenta un “tableau vivant” en el que las acciones de los héroes quedan adheridas a la ciudad para siempre, creando esta vez una comunidad histórica del gusto español. Francia se presenta como el enemigo común de los españoles, tanto de los que lucharon contra el establecimiento francés en España, como de los contemporáneos de la filmación, que verían con recelo al poderoso país vecino.

⁹ La misma Pardo Bazán, en su texto titulado “Hacia la Exposición: De San Sebastián á París en barco de vapor,” utiliza el cine para comunicar la experiencia de ver el paisaje desde la ventana del tren a toda velocidad: “Pasada la benigna aduana de Hendaya, rompió á andar el tren con extraordinaria velocidad. Al principio era hasta agradable su marcha vertiginosa y aquel desfilarse del paisaje, que recordaba las vistas parpadeantes de un cinematógrafo” (n.p.).

¹⁰ Como para numerosos autores de fin de siglo, la naturaleza, junto con los monumentos, cobra un carácter mítico e imperecedero en las películas de Chomón, y le permite experimentar con las capacidades del cine. En *Burgos, Voyage* analiza la vegetación y el agua desde las orillas del río Arlanzón y el paseo de la isla durante lo que parece una puesta de sol. En la película sobre Gerona, con el sol saliendo o poniéndose (es difícil determinarlo), las imágenes del agua del río y los reflejos de las plantas a contraluz son estudios pictóricos de luces y sombras, materia prima del cine. En *Barcelone, principale ville de la Catalogne*, heredera de otra película realizada por el mismo Chomón unos años antes, *Barcelone, parc au crépuscule* (1904), explora las posibilidades de filmar desde una barca en movimiento. Para Deyan Sudjic en *La arquitectura del poder: Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*,

[e]l hecho de relacionar objetos arquitectónicos hechos por el hombre con el paisaje es una manera de intentar darles un significado; es sugerir que pertenecen a un sistema. El paisaje dura mucho más que la humanidad. El intento de hacer que nuestros objetos formen parte de esa escala de tiempo ofrece el consuelo de sentirnos unidos a una versión de la eternidad” (196).

La simbiosis entre edificios, naturaleza y personas en las filmaciones de Chomón crea un sistema solo en apariencia orgánico y fluido.

¹¹ Este artículo de Mercer apareció en *Studies in Hispanic Cinemas* (ahora *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*), en un número especial y pionero preparado por David George, Susan Larson y la propia Leigh Mercer sobre el cine mudo español. A modo de introducción, en “Disintegrating pictures: Studies in Early Spanish Film” (2007), inciden en la necesidad de un estudio a fondo de este primer cine para tener un mejor entendimiento de la modernidad en España (73).

Obras citadas

- Anónimo. “La previsión del almirante.” *Heraldo de Madrid*, no. 3574, 23 agt. 1900, n.p.
- Banta, Melissa, y Curtis M. Hinsley. *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Peabody Museum P, 1986.
- Barón Thaidigsmann, Javier. “Conferencia: Díptico con 42 vistas documentales de ciudades españolas, por Genaro Pérez Villaamil.” Museo Nacional del Prado, 25 febr. 2015, Madrid.
- Blackton, J. Stuart y Albert E. Smith. *Tearing Down the Spanish Flag*. Vitagraph, 1898. <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1032>. Accedido 5 febr. 2021.
- Bravo, Pedro. “Sitios de Gerona.” *Diccionario de historia de España*, editado por Germán Bleiberg, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968-1969, p. 201. <https://www.nubeluz.es/conflictos/batallas/gerona.html>. Accedido 5 febr. 2021.
- Brocha Gorda. “La filosofía, las manzanas y los quesos de bola.” *Caras y Caretas*, no. 92, 7 jul 1900, n.p.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, 1987.
- Canudo, Riccioto. “The Birth of the Sixth Art.” 1911. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*, editado por Richard Abel, Princeton UP, 1988, pp. 58-66.
- Chomón, Segundo de. *L'antique Tolède*. Pathé, 1912. *The Segundo de Chomón Collection*, <https://archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=Tolede&sin=>. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Barcelone, principale ville de la Catalogne*. Pathé, 1912. *The Segundo de Chomón Collection*, archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=barcelone&sin=. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Barcelone, parc au crépuscule*. Pathé, 1904. *The Segundo de Chomón Collection*, <https://archive.org/details/BarceloneParcAuCrpuscule>. Accessed 15 Sept. 2020. Accedido 5 febr. 2021
- . *Burgos: Voyage*. Pathé, 1911. *The Segundo de Chomón Collection*, archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=burgos&sin=. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Excursion dans la Lune*. Pathé, 1908. *The Segundo de Chomón Collection*, <https://archive.org/details/ExcursionDanLaLune>. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Gérone: La Venise espagnole*. Pathé, 1912. *The Segundo de Chomón Collection*, archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=gerone&sin=. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Los héroes del sitio de Zaragoza*. Producción Chomón, 1903. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iQd3n7BxPd4>. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Magic Bricks*. Pathé, 1908. *The Segundo de Chomón Collection*, archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=magic+bricks&sin=. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Satan s'amuse*. Pathé, 1907. *The Segundo de Chomón Collection*, archive.org/details/segundodechomon?and%5B%5D=Satan+s%27amuse&sin=. Accedido 5 febr. 2021.

- . *Une des plus vieilles citées espagnoles: L'héroïque Saragosse*. Pathé, 1913. *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/11917-une-des-plus-vieilles-cit-es-espagnoles-l-h-ro-que-saragosse. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Une excursion incohérente*. Pathé, 1909. *The Segundo de Chomón Collection*, <https://archive.org/details/UneExcursionIncohrente>. Accedido 5 febr. 2021.
- . *Voyage sur Jupiter*. Pathé, 1909. Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=D7b_vLIzBLU. Accedido 5 febr. 2021.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducido por Steven Rendall, U of California P, 1984.
- Del Rey-Reguillo, Antonia. "Segundo de Chomón, un guía turístico de cine." *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 7, 2013, pp. 5-22.
- Echegaray, José. "La conquista del tiempo." *Pluma y Lápiz*, no. 152, 26 sept. 1903, pp. 9-10.
- Epps, Brad. "Modern Spaces: Building Barcelona." *Iberian Cities*, editado por Joan Ramón Resina, Routledge, 2001, pp. 149-97.
- Fernández Cuenca, Carlos. *Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929)*. Editora Nacional, 1972.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics*, no. 16, 1986, pp. 22-7.
- Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. U of California P, 1993.
- George, David, Susan Larson y Leigh Mercer. "Disintegrating pictures: Studies in Early Spanish film." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4, no. 2, 2007, pp. 73-78.
- Giedion, Sigfried, Fernand Léger, y Josep Lluís Sert. "Nine Points on Monumentality." 1943. *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, editado por Sigfried Giedion, Harvard UP, 1958, pp. 48-51.
- Gorky, Maxim. "El reino de las sombras." 1896. *Los escritores frente al cine*, editado por Harry M. Geduld, Fundamentos, 1997, pp. 17-21.
- Gubern, Román. "La articulación del lenguaje filmico." *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, 1974, pp. 67-108.
- Guereña, Jean-Louis. "Imagen y Memoria: La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX." *Berceo*, no. 149, 2005, pp. 35-58.
- Gunning, Tom. "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions." *The Velvet Light Trap*, no. 32, 1993, pp. 3-12.
- . "The Whole World Within Reach: Travel Images Without Borders." *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, editado por Jeffrey Ruoff, Duke UP, 2006, pp. 25-41.
- Hernández Cano, Eduardo. "'Solitarios refugios de efemérides viejas.' Monumentos y ciudades históricas como símbolos nacionales en la prensa gráfica (1918-1930)." *Hispania*, vol. 73, no. 244, pp. 377-408.
- Horacio. "Exegi monumentum aere perennius (3.30)." *Odas y Épodos*, editado por Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, 2000, pp. 314-17.
- Huysen, Andreas. "Monumental Seduction." *New German Critique*, vol. 69, 1996, pp. 181-200.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Khan, Louis. "Monumentality." 1944. *Louis Khan: Essential Texts*, editado por Robert Twombly, W.W. Norton and Company, 2003, pp. 21-31.
- Lamar Robbins, Dylon. "War, Modernity, and Motion in the Edison Films of 1898." *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, no. 3, 2017, pp. 351-75.

- Lastra, James. "Seizing the Light: Contingency and Authenticity in Early Cinema." *Communication: Information Médias Théories*, vol. 13, no. 2, 1992, pp. 98-117.
- Machado, Manuel. "Vagamente." 1905. *Alma. Caprichos. El mal poema*, Castalia, 2000, p. 192.
- Mercer, Leigh. "Fear at the Hands of Technology: The Proto-Surrealism of the Films of Segundo de Chomón." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4, no. 2, 2007, pp. 79-90.
- Minguet Batllori, Joan M. *Segundo de Chomón. El cine de la fascinación*. Generalitat de Catalunya, 2010.
- Muñoz, A. "El pronóstico, los peligros y el tratamiento moderno de la pulmonía." *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas*, vol. 3, no. 5, 1900, pp. 184-99.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. U of California P, 1991.
- Pardo Bazán, Emilia. "De películas." *La Esfera Cinematográfica*, Número especial, 1920. *Archivos de la Filmoteca*, no. 51, 2005, pp. 157-61.
- . "Hacia la Exposición: De San Sebastián á París en barco de vapor." *El Imparcial*, 17 agt. 1900, n.p.
- . "Las Cortes." *La Ilustración Artística*, no. 853, 2 my. 1898, p. 282.
- . "La novela amarilla." *La Ilustración Artística*, no. 867, 8 agt. 1898, p. 506.
- Pérez Gallardo, Helena. "Spanish Architecture Seen by Foreign Photographers of the Nineteenth Century." *Nineteenth-Century Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, editado por Micheline Nilsen, Ashgate, 2013, pp. 201-16.
- Pérez Villaamil, Genaro. *Díptico con 42 vistas monumentales de ciudades españolas. 1835-1839*, Museo del Prado, Madrid.
- Pérez Villaamil, Genaro, y Patricio de la Escosura. *España artística y monumental: Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. Librería de José Ribet, 1865.
- Quintana, Ángel. "El imaginario turístico del cine primitivo y su función como documento." *A propósito de Cuesta: Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*, editado por Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2010, pp. 251-58.
- Ramón y Cajal, Santiago. "Recuerdos de mi vida." *Nuestro Tiempo*, vol. 3, no. 25, 1903, pp. 118-28.
- Rossetti, Dante Gabriel. "A Sonnet is a moment's monument (Introductory Sonnet)." *Ballads and Sonnets*, Ellis and White, 1881, p. 161.
- Ruoff, Jeffrey. "The Filmic Fourth Dimension." *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, editado por Jeffrey Ruoff, Duke UP, 2006, pp. 1-21.
- Shakespeare, William. "Not marble, nor the gilded monuments (Sonnet 55)." *The Sonnets of Shakespeare*, editado por H. C. Beeching, Ginn and Company, 1904, p. 30.
- Sindicato de Editores. *Cinematógrafo de España: Única guía mensual descriptiva/Cinématographe d'Espagne: Unique guide mensuel descriptif*. Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno, 1900.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Columbia UP, 2001.
- . "The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse." *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, editado por

-
- Annemone Ligensa y Klaus Kreimeier, John Libbey Publishing Ltd, 2009, pp. 37-52.
- Sudjic, Deyan. *La arquitectura del poder: Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Traducido por Isabel Ferrer Marrades, Ariel, 2007.
- Tharrats, Juan Gabriel. *Los 500 filmes de Segundo de Chomón*. U de Zaragoza, 1988.