

Arqueología visual, el caso de los filmes olvidados de Pedro Sienna.

José M. Santa Cruz G.¹

Resumen

El cine de Pedro Sienna es una incógnita. La mayoría de sus filmes están desaparecidos y de ellos quedan unos pocos fotogramas y escritos en los diarios o en algunas páginas de los libros de historia del cine (ruinas). Para repensar su imagen hay que llevar a cabo un ejercicio arqueológico, donde podamos reconstruir sus operaciones cinematográficas y planteamientos discursivos. Para demostrar que el cine de Pedro Sienna padeció el paulatino proceso de des-teatralización de la imagen cinematográfica, es necesario, contextualizar estas imágenes en una línea temporal que muestre sus transformaciones significantes. Proceso que en el cine concluirá en la transformación radical de la imagen cinematográfica en el cine dialéctico, naturalista y expresionista.

Palabras Claves: Cine chileno, Pedro Sienna, des-teatralización.

Visual archaeology, the case of the forgotten films of Pedro Sienna.

Abstract

Pedro Sienna cinema is an unknown. The majority of his films are disappeared and there are little shots and some newspapers articles or some pages in cinema history book's (ruins). For re-think Siennas image's it's necessary to do an archaeological exercise, in order to re-build Siennas cinematographic operation's and discursive approachings. In order to demonstrate the Pedro Sienna cinema's suffer from a gradual process of des-theatricalization of the cinematographic image, it's necessary to contextualize these ruins in a temporal line and show his signifier changes. This process in the cinema will conclude in a radical transformation of the cinematographic image in the dialectical, naturalistic and expressionist cinema's.

Key Word: Chilean cinema, Pedro Sienna, des-theatricalization.

¹ Licenciado en Cine de la Universidad ARCIS (2005) y Magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (2008). Actualmente es coordinador del Área de Publicaciones e Investigación de la Escuela de Cine de la Universidad ARCIS. Es autor del libro Imagen-simulacro: Estudios de cine contemporáneo (1), publicado por la editorial Metales Pesados (Junio-2010). Email contacto: josesantacruzgrau@gmail.com

La escena en ruinas

El cine chileno tiene una relación interna con la catástrofe, no en una dimensión discursiva como en el cine europeo y el holocausto, es decir, en la imposibilidad de representar el exterminio, la catástrofe total, sino en una dimensión material, ya que para referir a los filmes desaparecidos, quemados o transformados en otro tipo de utensilios, como peines, parece necesario hacerse de un lenguaje militar para contabilizar las bajas o adquirir la manera de un informe a propósito de alguna dictadura. Pero plantear que el cine tiene una relación interna, no es solamente como anecdotario de lo perdido, sino que las imágenes construidas por el cine local, también en la actualidad, siguen dejando ver esos vacíos, grietas y abismos. Es una imagen sin memoria de su condición de imagen y de su historia como imagen, siempre pareciese necesitar referir a algo externo. Quizás Guy Debord (2002) en su aversión a la espectacularización de la imagen, estaría encantado con el cine chileno pensándolo así. Pero para su pesar, al mismo tiempo que esa imagen se apoya en algo externo siempre se instaura como inicio (Corro *et al.*, 2008), como fundación y por sobre todo como porvenir, negando su condición histórica, su catástrofe. Quizás es por esta razón, que ha existido tanto entusiasmo y desencanto en cuanto al cine chileno, porque su propio movimiento es, a su vez, su exterminio.

El descampado del cine chileno no sólo es producto de la carencia material de las obras de variadas épocas, sino también de los discursos que los cineastas han esgrimido para posicionarse en la escena cinematográfica local. Por ejemplo, la vehemencia de aquellos que levantaron el cine social de las décadas de los 60 y 70 para referirse y relacionarse con los cineastas de décadas anteriores, negándole toda posibilidad de existencia posterior. El caso del cineasta chileno-alemán José Bohr (1901-1994), director entre otras de *El gran circo Chamorro* (1955), resulta ejemplar de cómo una producción cinematográfica es objeto de un sistemático ataque por parte de los discursos que pretendieron hegemonizar el campo interpretativo y de realización de la época, calificándolo de un cine enajenado a los sistemas de producción hollywoodense (Mouesca, 1988: 70-72). Esto será paradójico, ya que no menor violencia tuvo que soportar ese mismo cine social, cuando otros realizadores al final de la dictadura y con fuerza en la década del 90', lo calificaron de un cine ideologizado y politizado, carente de una reflexión cinematográfica mayor (Mouesca, 2005: 109-115). Ambos aspectos contribuyeron a generar una imposibilidad propia del cine local y que lo particulariza, que es no padecer una historia en sus imágenes, y por consiguiente, cada vez que se enciende una cámara se imagina como fundacional.

Esta privación que nos plantea el cine chileno en sus imágenes, constituye una historia cinematográfica y una memoria visual que está llena de vacíos y grietas, los cuales al parecer muestran más del cine chileno que las propias imágenes en movimiento. Ante esto queda la posibilidad de concentrarse en los filmes que se pueden ver y construir los vacíos con lectura de textos o lo que otros han marcado con simples olvidos. La otra posibilidad es arriesgarse a la construcción de un discurso visual con las ruinas del cine chileno, que se constituyen de las pocas imágenes que están dando vueltas de dichos filmes, a veces fotogramas, carteles o fotografías en revistas. Estas ruinas no pueden constituir un filme sin lugar a duda, tampoco un discurso audiovisual, pero de ellas podemos extraer elementos y nuevas herramientas para reconsiderar ciertas certidumbres que nos niegan la visión sobre el cine local.

Con esto nos proponemos un trabajo más cercano a lo arqueológico que a la disección de un anatomista, como generalmente se hace al analizar un film (Zunzunegui, 1996: 13-16) en los

estudios cinematográfico, ya que tomamos pequeños fragmentos, ruinas y vestigios de un todo para reconstruir la discursividad de ese todo, pero careciendo de los elementos necesarios para configurar un relato significativo que posibilite el discurso de la unidad de la obra. El gesto arqueológico que proponemos se compondrá de dos elementos: 1) la relación entre dos o más pedazos, absolutamente independientes entre sí, que desarrollará un desplazamiento significativo desde una a otra imagen en una línea temporal, que solo es posible en su condición de ruina, para encontrar en dichos desplazamientos la discursividad cinematográfica de sus imágenes. 2) Dicha relación es reconstruida, a su vez, en la contextualización de esos vestigios en su época y en tensión con otros restos (textos, imágenes, filmes, etc.)².

Será en la insistencia en el recorrido de los componentes visuales de las imágenes, desde una a otra en la que encontraremos las huellas y posibilidad de reconsiderar la operatividad significativa de los filmes y, en ello, repensar su densidad discursiva. Lo arqueológico apuntará, entonces, a una lógica del desplazamiento, donde lo fundamental está en imaginar las posibles formas de dichos movimientos, más que describir las estaciones (fotogramas) que permiten la circulación. Habremos de consignar, por último, que no trabajaremos con fotografías sino con fotogramas, la diferencia que pareciera ser técnica y nominativa, en este caso se vuelve significativa, ya que la primera es portadora de sí misma como un todo, la segunda es un cuadro dentro de un plano, este plano será parte de una escena y/o secuencia, siendo la suma de éstas últimas la que compondrán la totalidad del film. En esta medida este fotograma tendrá muchos otros similares a él dentro del plano, lo que nos da garantías de lo que está aconteciendo en él no es un caso aislado o periférico, sino parte de un discurso visual como totalidad.

Estos vestigios y ruinas³ serán algunos fotogramas recuperados por los libros: *Filmografía del Cine Chileno* de Ernesto Muñoz y Darío Burotto (1998) y *Re-visión del cine chileno* de Alicia Vega (1979), y otros pocos que pueden ser encontrados en Internet, del trabajo cinematográfico del poeta, actor y cineasta chileno Pedro Sienna (1893-1972). Este director concentró su trabajo en la década del 20', convirtiéndose en éxito de taquilla y siendo galardonado en el extranjero. Esta detención en los escombros de sus obras es un avance para identificar los paulatinos procesos de des-teatralización de su imagen cinematográfica, en la desconstrucción del espacio teatral en el decorado y en la emergencia del cuerpo, como parte de un proceso global del cine que avanzaba hacia una nueva dimensión de lo que se entenderá por realismo en la estética cinematográfica. De esta forma las consideraciones actuales del cine de Sienna deben estar medidas en su contexto global, padeciendo el movimiento interno de la historia del cine hacia una de las transformaciones más radicales de su relación con la realidad, y que se verá coronada e inaugurada a finales de la década del 40' con el neorrealismo italiano.

² Es interesante constatar que la estrategia de análisis que proponemos se distancia a otras formas de arqueología visual, como la que se encuentra en el trabajo de las investigadoras argentinas Dánae Fiore y María Lydia Varela en su texto *Memorias de papel / Un ejercicio de arqueología visual* (2009). Las cuales hicieron una sistematización de 1131 imágenes de los pueblos Shelk'nam, Yamana y Alakaluf tomadas entre 1882-1930, clasificando las particularidades visuales de las fotografías como datos, creando así una extensa base de datos con la que hicieron un trabajo comparativo y desde ahí desprendieron sus conclusiones a propósito de los discursos visuales de dichas fotografías.

³ Estas imágenes son las únicas que se pueden encontrar de los films que analizaremos, lo cual ha determinado nuestro dispositivo interpretativo, imposibilitando generar una problematización global de la obra de Pedro Sienna. Por ello, hemos decidido generar una estrategia de análisis que apunte hacia lo arqueológico, ya que con esto asumimos el grado de indeterminación que implica la carencia de los objetos de estudio.

Varios textos se han ocupado de su film *El Húsar de la muerte* (1925), uno de los pocos filmes completos que se conservan de la época muda en Chile, estableciendo interesantes análisis de sus estrategias de construcción narrativa audiovisual (Vega, 1979: 51-72), otros tantos textos se han concentrado en él como bastión de la producción local de la época muda, lo que ha provocado que sea edificado como figura consular del cine chileno, para ser transformado por las instituciones culturales en la figura simbólica de la reparación de la memoria audiovisual chilena. Del resto de su filmografía como realizador y actor escasamente se trabaja o hace referencia, privilegiando el dato duro en estadísticas o en algunas reseñas con talante periodístico o meramente descriptivo (Godoy Quezada, 1966). Distanciándose de esto, podemos encontrar las referencias que se encuentran en la *Historia Ilustrada del Cine* de René Jeanne y Charles Ford (1974), que caracteriza el cine en Chile de aquella época por la carencia de una producción constante e interesante, resaltando solamente el film *Un grito en el mar* (1924) y un par de films patrióticos de Pedro Sienna (Jeanne y Ford, 1974: 226).

Sin pretender hacer mella de la hegemonía de las estructuras interpretativas de Europa y Norteamérica como lo hace Ossa Coo (1971: 19), pareciese ser necesario abrir las puertas a reflexionar cómo la imagen se problematizaba a sí misma en esa época. Existen algunos fotogramas de *La última traspasada* (1926), el último film que dirigió Sienna, hay otros fotogramas de *Un grito en el mar* y *Los payasos se van* (1921) y complementariamente existen recortes de prensa de *El empuje de una raza* (1922). En este texto serán dos inquietantes imágenes de *La última traspasada*, que ocuparemos como punta de lanza, la primera a propósito del trabajo en interiores y la segunda en exteriores, para tensarla con las de *Un grito en el mar*, *Los payasos se van* y englobadas en ciertas operaciones encontradas en la construcción de *El Húsar de la muerte*, para dar cuenta de las transformaciones de su imagen.

Desconstrucción del espacio teatral

La dimensión teatral del cine en su primera etapa, no tendrá que ver con el concepto de lo teatral que protagonizará la discusión en el arte en la segunda mitad del siglo XX, sino más bien, en las herencias que el lenguaje cinematográfico padeció del lenguaje teatral, que podríamos decir que se concentraban en la construcción del espacio y en el tratamiento del cuerpo. En relación al primero –el problema del cuerpo lo retomaremos en el siguiente apartado– existe una herencia de la construcción escenográfica, que estará caracterizada principalmente por la posición de la cámara. Este cine construye un espacio al servicio de una cámara inmóvil que pudiese registrar todo, es decir, que dejará verlo todo y donde el cuerpo pudiese moverse con libertad sin que se perdiera nada de su actuación, asemejándose de cierta forma el punto de vista del espectador en el teatro de cámara –o teatro a la italiana–. El cine en sus primeros años heredará la idea del espacio en su condición física, en que la imagen está supeditada a su mero registro.

Los fotogramas que encontramos de *Un grito en el mar*, son depositarios de esta construcción teatral (imagen 1). Una de ellas al interior del barco, nos presenta un plano general frontal a la altura de los ojos. En el centro del encuadre la mesa de madera divide la composición de los personajes, al lado izquierdo está Sienna, quien actúa en la película, junto a un marinero, al lado derecho otros cinco marineros atentos a él, al extremo posterior de la mesa un restante marinero que también lo mira. La composición del espacio está determinada por este control de la centralidad y una especie de precaria simetría, en éste existe un pilar al fondo desde el cual nacen

dos catres marineros que se dispone hacia izquierda y derecha de forma diagonal, sobre éstos y muy próximos al pilar dos salvavidas similares, a los costados de éstos dos claraboyas y en el pilar una pequeña imagen, un retrato. Existen también detalles desordenados, por ejemplo, sobre la mesa implementos de comida, unos garabatos dibujados en los catres y otras imágenes. No obstante ello, la simetría es uno de los elementos centrales de la composición espacial, simetría que afectará la disposición de los cuerpos desde las diagonales hacia el centro.



Imagen 1: Un grito en el mar. Pedro Sienna. 1924.

La teatralidad será planteada desde otra perspectiva en el fotograma del film *Los payasos se van*, (imagen 2) en éste podemos encontrar una construcción apegada a los interiores de estudio, desarrolladas principalmente por la influencia de Hollywood (imagen 3). En un plano general frontal a la altura de los ojos, con una cargada ornamentación a lo ancho de la imagen y los personajes se distribuyen alrededor de un piano ejecutado por una joven, que es acompañada por un violinista a su derecha, dos niños a los pies del piano, también a mano derecha y el personaje interpretado por Sienna al extremo derecho sentado en una silla. La composición se equilibra por la presencia del personaje al extremo izquierdo del piano y la mesa con el arreglo floral frente a él. A diferencia de la imagen anterior, aquí todo está organizado en las horizontales, a pesar de existir una pequeña perspectiva hacia el centro de la imagen.



Imagen 2: Los payasos se van. Pedro Sienna. 1921.



Imagen 3: The Golden Rush [La quimera del oro]. Charles Chaplin. 1925.

El caso del film El Húsar de la muerte es diferente, porque tenemos todas las secuencias restauradas en 1966, no obstante, queremos concentrarnos en una muy peculiar (imagen 4), la escena de la cena que ofrece Marcó del Pont. El fotograma elegido es un plano general frontal a la altura de los ojos, en él un salón de fiestas. A izquierda de cuadro una serie de altos mandos del ejército español conversando al fondo de la sala, en medio de la imagen irrumpe un pilar, a derecha de éste, Rodríguez (Sienna) escribirá una nota en un absoluto perfil. El espacio está dominado por el rol del papel mural y el diseño de los pilares, no obstante, no existe una sobrecarga ornamental como en Los payasos se van. El pilar a mitad de imagen, establece una compleja relación en las diagonales y horizontales de la imagen, Sienna pareciese desplazar el pilar que habitaba al fondo del barco en Un grito en el mar para ponerlo en primer plano, para desde ahí organizar la acción y la imagen, la relación de los dos pilares de la imagen construyen una diagonal que tensionará la relación de los personajes de la acción.



Imagen 4: El húsar de la muerte. Pedro Sienna. 1925.

Del film La última traspnochada presentamos un fragmento de un fotograma (imagen 5), lamentablemente no hemos podido encontrarlo completo, no obstante, de todas formas emerge inquietante en relación a las otras imágenes y su particularidad salta a la vista. Este fragmento de un fragmento, es un plano medio abierto a media altura, posición que corresponde a la mesa, en ella encontramos cuatro personajes que dominan la escena, los cuales se disponen alrededor de bebidas. Al fondo se distingue la ornamentación de un bar, con cierta voluntad de cotidianidad urbana, por lo cual los elementos se disponen en un orden que refiera al azar. Esta imagen es interesante en la medida en que las diagonales u horizontales del espacio escenográfico pierden

su importancia para dar paso a la emergencia de diferencias netamente visuales. El fondo está marcado por un desenfoque mientras el frente enfocado es apoyado por una luz que proviene desde la parte superior de la imagen, que se puede notar en el gorro y espalda del personaje interpretado por Sienna, que se encuentra a derecha de cuadro.



Imagen 5: La última traspachada. Pedro Sienna. 1926.

Como contextualización, será importante tomar en cuenta que *La última traspachada*, estrenada en 4 cines de Santiago en octubre de 1926, narra la suerte de Pedro (Sienna), un hombre de clase alta que pierde un gran amor por no poder alejarse de la vida bohemia. Una de sus particularidades es que indaga en el mundo de la prostitución santiaguina y que por ello fue sujeto de censura al clasificar una de sus escenas de escandalosa. En esta Pedro bebía champaña del zapato de una prostituta que estaba en su regazo sentada⁴. Esta búsqueda por distanciarse de los discursos de las clases dominantes, fue parte constante de la construcción cinematográfica de Sienna. En *Los payasos se van*, es un joven de situación económica acomodada que opta por viajar con un circo, en *El Húsar de la muerte*, la imagen de Manuel Rodríguez es reforzada como un guerrillero de lo popular. En *La última traspachada* establece esa diferencia radical que se produce entre dos mundos que habitan un mismo espacio geográfico, pero que refieren a imaginarios simbólicos contrapuestos.

Si observamos estos cuatro fotogramas juntos son varios elementos visuales que nos interesarán, en relación a la paulatina des-teatralización. Desde la horizontalidad propuesta en el fotograma de *Los payasos se van*, donde la relación entre el fondo y los personajes se ve determinada por un necesario vacío en la parte frontal. La cámara debe mantener una distancia que permita verlo todo. Esto comenzará a ser tensionado ya en *Un grito en el mar*, donde el rol de las diagonales va a profundizar la huída hacia los costados del cuadro, que en el caso anterior había sido controlado por la presencia de ornamentos, y en la utilización de la mesa para ocupar este vacío frontal. No obstante, la apuesta simétrica en la disposición de los objetos y elementos de la imagen, potenciado por el punto de fuga forzado al fondo de ella, provocando un efecto de centralidad en la imagen.

⁴ Esta escena fue la primera secuencia cinematográfica en la producción nacional, que fue objeto de las tijeras del organismo de censura cinematográfica, creado por Arturo Alessandri en 1925.

Será en el fotograma que seleccionamos del *El Húsar de la Muerte*, donde encontramos una radical apuesta por de-construir ese espacio teatral. La inclusión del pilar privará la visión de la cuarta pared teatral y dará un espacialidad a la cámara dentro de la acción, lo que oculta parte del espacio y lo fragmenta en dos, concentrando acciones paralelas con autonomía una de la otra en la misma imagen. Por último, será en el fotograma de *La última traspasada* en que se reunirán varios de los elementos señalados anteriormente, pero sumado a esto la distancia con el fondo escenográfico estará marcada por la visualidad y ya no por alguna característica del espacio o disposición de los personajes. El desenfoque es recurso para abandonar la imagen teatralizada instaurada por el cine de estudio hollywoodense, pero también al manipular la altura de cámara cambia la perspectiva de los personajes y de los elementos en la mesa que hacen evidente su lugar en el espacio abandonando su condición netamente ornamental. Y principalmente la utilización por el cuerpo humano de ese vacío de la frontalidad que era necesario anteriormente para verlo todo. Se construye una imagen que no deja ver, que esconde.

Antes de abandonar el problema del interior, quisiésemos referir por última vez, al fotograma del film *El Húsar de la muerte*. En la época varios directores están en esta búsqueda, el mismo D.W. Griffith ya había dado indicios de luchar contra la teatralidad, pero serán principalmente cineastas que se volverán consulares para la historia del cine mundial, Sergei M. Eisenstein estrena *Bronenosets potyomkin* [*El acorazado Potemkin*] (1925) (imagen 6), Carl Theodor Dreyer realizará *La passion de Jeanne d'Arc* [*La pasión de Juana de Arco*] (1928), más tarde Dziga Vertov traerá consigo *Chelovek's kino-apparatom* [*El hombre con la cámara*] (1929), entre otros, que nos propondrán un cine óptico (visual). Es por esto que la operación de dividir el encuadre con el pilar, haciendo cohabitar dos mundos que se confrontan durante todo el film en un mismo espacio, simbolizados por Marco del Pont v/s Rodríguez, pero separados en la imagen, es un recurso de virtualidad visual que genera significación discursiva. En el sentido que espacialmente ambos no han perdido su presencia en el salón, sino es la imagen que los extrapola discursivamente, permitiendo un lugar para el actuar de la resistencia. Esto es algo puramente visual, porque será la posición de la cámara la que dotará de sentido a la imagen y no las acciones de los personajes, las cuales se ven supeditadas a la cámara.



Imagen 6:
Bronenosets potyomkin. Sergéi
Eisenstein.
1925.

Esta opción por lo visual también la podremos encontrar en el tratamiento de los exteriores, que abordaremos más someramente. Existe un muy interesante fotograma de *Un grito en el mar* (imagen 7). En un plano general frontal a la altura de los ojos, los personajes están al centro de la imagen e intentan llevar un bote hacia el mar, uno de ellos empuja el bote y el otro rema, mientras el tercero atiende al personaje interpretado por Sienna que está desfallecido al extremo izquierdo. En el horizonte podemos ver un roquerío que cruza todo el ancho de la imagen. De *La*

última trashedada (imagen 8), tenemos un fotograma que muestra a una joven y a Pedro (el personaje principal del film como referíamos anteriormente), en un plano entero o “de figura completa”, a media altura frontal. Ambos están en el extremo de una banca en un parque, se observan y él tiene tomada la mano derecha de ella. Los personajes están al centro del cuadro, pero la banca sale del encuadre por la izquierda. En el fondo resalta la silueta fantasmal de una edificación y árboles, los que van tomando espesor a medida que están más cerca de la cámara. A mano derecha un pequeño perro blanco.



Imagen 7: Un grito en el mar. Pedro Sienna. 1924.



Imagen 8: La última trashedada. Pedro Sienna. 1926.

Si bien estos dos fotogramas carecen de esa construcción geométrica que podíamos ver en los interiores del *El Húsar de la muerte* y las otras películas citadas, la forma de presentación del paisaje es teatralizantemente diferente. En la primera continuamos viendo todo, existe ese vacío frontal, en la segunda los cuerpos se ponen al frente y el fondo se desenfoca, lo que ya veíamos en el otro fragmento de *La última trashedada*. La imagen se descentra, a pesar de que los personajes ocupan el centro, la banca al salir de cuadro se proyecta hacia los costados, desaloja el universo que pretendía la imagen cinematográfica-teatral, de contenerlo todo en su interior, en una fragmentación espacial, que comienza a dar luces del fuera de campo como parte del discurso cinematográfico y no solamente como el resultado de poner la cámara en uno u otro espacio. En esta misma perspectiva, se deshace de toda ornamentación para entregar a los cuerpos a la vastedad del paisaje, volviéndolos un elemento dramático al precarizar la condición emocional de los personajes, al exponerlos a un todo que se evapora, se vuelve brumoso. Siguiendo la línea narrativa del film, el romance se evapora en la bruma del paisaje.

La emergencia del cuerpo

Hasta ahora, hemos visto cómo la imagen cinematográfica va encontrando una espacialidad trastocando su relación con los elementos escenográficos, pero es interesante hacer notar, que estos elementos también van dando paso al ingreso de un cuerpo no teatral. Los personajes de *Un grito en el mar* y también de *Los payasos se van*, están caracterizados de tal forma que son la representación del arquetipo marinero, las gorras, el tipo de camisas, chalecos, etc. negando la particularidad del cuerpo. Pero será en el maquillaje donde esto toma mayor densidad, ya que los ritualiza cinematográficamente, es decir, los convierte en “marineros del cine mudo”. Esto tendrá cierta continuidad en los personajes principales de *El Húsar de la muerte* y en los personajes femeninos, no obstante, iremos encontrando rupturas a esta convención en algunos campesinos.

Pero será en *La última traspasada* donde los elementos se han organizado para la des-teatralización del cuerpo, es decir, abandonar ese cuerpo como mero motor de la acción y la psicología del personaje, para transformarlo en un elemento de significación visual, integrando la densidad e imperfecciones de la piel, encontrando una nueva condición al gobernar las texturas de la piel, lo que posteriormente se hará carne en todos los cineastas. En *Sienna* esto estará sujeto a un procedimiento muy simple, en la ausencia del maquillaje “amarillo” del cine mudo, que hace emerger las sinuosidades provocadas por la vida “libertina” de Pedro, la barba irregular, las ojeras y las marcas en su piel. Esto es un cambio importante, porque “el nuevo tipo de maquillaje” se vuelve un elemento dramático ya que define las condiciones de existencia particulares del personaje, son las marcas de sus decisiones y decadencia personal. La porosidad, sinuosidad e irregularidades de la piel será un elemento que irá caracterizando una imagen propiamente cinematográfica, que en este caso la entendemos carente de teatralidad.

Se pueden hacer varias lecturas de cómo *Sienna* utilizó el maquillaje en sus películas, nosotros presentaremos dos. La primera será en la utilización de éste en los personajes pilares de la narración, por ende, es un elemento narrativo. Esto lo vemos patente en que es utilizado en los personajes más sustantivos, mientras que a los secundarios o extras carecen de maquillaje. Pero esta idea dejaría afuera al personaje del *Huacho Pelao*⁵ (imagen 9) en *El Húsar de la muerte* y Pedro en *La última traspasada*. La segunda lectura sería que tenga que ver con una condición discursiva, en estos dos últimos filmes la carencia de maquillaje aparece en relación a la precariedad y la masculinidad, los hombres populares, que a su vez en general son secundarios o extras, carecen de maquillaje en *El Húsar de la muerte* y Pedro por su lado no lo tiene porque habita en el submundo urbano de Santiago. Más allá de por qué ciertos personajes utilizan maquillaje y otros no, lo importante radica en cómo la piel, los pelos, los poros, etc. nos proponen la emergencia del cuerpo, una dimensión negada por el cine mudo debajo del maquillaje y el vestuario, irrupción que lentamente posibilitó un cine gobernado por lo humano en todas sus dimensiones y ya no por el cuerpo-máquina del cine mudo.

⁵ Este personaje interpretado por un niño diariero, es fundamental en la narración ya que se vuelve en el cómplice de Manuel Rodríguez. El *Huacho Pelao* roba documentos del ejército español que luego van a llegar a José de San Martín. Además en esa misma escena, mientras este baja por una ventana muestra a la cámara sus pies descalzos, en el cual se ven las marcas del caminar en la tierra, imagen que apunta a esa presencia de lo humano.



Imagen 9: El húsar de la muerte. Pedro Sienna. 1925.

Entendemos por la presencia de lo humano en Sienna, o con más precaución, algunos elementos de un movimiento hacia lo humano, el camino a un nuevo estado de dicha convención u horizonte de sentido que gobierna lo cinematográfico. Que en el contexto chileno será en la potencia privilegiada de la imagen-realidad. De esta forma consideramos que Sienna por debajo de sus narraciones anecdóticas e históricas, en sus secuencias de humor y reivindicaciones populares, realiza una serie de operaciones formales que nos hacen pensar que su producción padece su tiempo y que está en sintonía con profundos procesos de cambios. Su último film está en los albores de un cine global que transitó por la densidad audiovisual de la imagen dialéctica, donde el montaje expandirá los límites del discurso audiovisual. Por la densidad del paisaje como pretensión de la experiencia de lo otro y de lo humano como las huellas de la subjetividad.

Es en este sentido que el proceso de des-teatralización que padece la filmografía de Pedro Sienna, será el tránsito de la consciencia de la imagen cinematográfica desde su condición física a su condición óptica. Pasando así de un espacio físico a un espacio óptico, donde el espacio no es la condición de posibilidad para la imagen, sino que es construido por y en la imagen, determinado por las posibilidades ópticas de la cámara y el desplazamiento físico de ésta por el espacio. Así mismo, desde el cuerpo representacional heredado del teatro a un cuerpo experiencial imaginado por el cine, donde se trabaja la particularidad única de ese cuerpo y se convoca a su memoria física, sus detalles, sus fallas, rugosidades, marcas, etc. La primera teatralidad cinematográfica es aquella donde el cine aún no se ha convencido de sí mismo y su des-teatralización el recorrido necesario de una imagen que aún está pensando el siglo XIX a una imagen propiamente del siglo XX. Es ahí donde Sienna estuvo al borde, a un paso de protagonizarla y padecerla en todas sus dimensiones.

Bibliografía

Corro, Pablo et al.

2008. **Teorías del cine documental chileno 1957-1973**. Instituto de Estética – P. Universidad Católica de Chile. Santiago.

Debord, Guy.

2002. **La sociedad del espectáculo**. Editorial Pre-textos. Valencia.

Fiore, Dánae y Varela, María Lydia.

2009. **Memorias de papel / Un ejercicio de arqueología visual**. Editorial Dunken. Buenos Aires.

Godoy Quezada, Mario.

1966. **Historia del cine chileno**. S/n. Santiago.

Jeanne, René y Ford, Charles.

1974. **Historia Ilustrada del Cine, El cine mudo**. Alianza Editorial. Madrid.

Mouesca, Jacqueline.

1988. **Plano, secuencia de la memoria de Chile; veinticinco años de cine chileno (1960-1985)**. Ediciones del Litoral. Santiago.

2005. **El documental chileno**. LOM Ediciones. Santiago.

Muñoz, Ernesto y Burotto, Darío.

1998. **Filmografía del cine chileno: 1910-1997**. Ediciones Museo de Arte Contemporáneo. Santiago.

Ossa Coo, Carlos.

1971. **Historia del cine chileno**. Ed. Quimantú. Santiago.

Vega, Alicia.

1979. **Re-visión del cine chileno**. Ediciones Aconcagua. Santiago.

Zunzunegui, Santos

1996. **La mirada cercana; microanálisis filmico**. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.

Filmografía

Bohr, José. 1955. *El gran circo Chamarro*.

Chaplin, Charles. 1925. *The Golden Rush*.

Dreyer, Carl Theodor. 1928. *La passion de Jeanne d'Arc*.

Eisenstein, Sergei M. 1925. *Bronenosets potyomkin*.

Sienna, Pedro. 1921. *Los payasos se van*.

Sienna, Pedro. 1922. *El empuje de una raza*.

Sienna, Pedro. 1924. *Un grito en el mar*.

Sienna, Pedro. 1925. *El húsar de la muerte*.

Sienna, Pedro. 1926. *La última traspachada*.

Vertov, Dziga. 1929. *Chelovek's kino-apparatom*.