

## LA AVENTURA Y LA PATRIA: EL HÚSAR DE LA MUERTE (1925) DE PEDRO SIENNA

**Jorge Ruffinelli Altesor**

*Departamento de español y portugués*

*Universidad de Standford*

### Resumen

**El Húsar de la Muerte** (1925) es el único film de Pedro Sienna (Chile 1893-1972) que sobrevivió el paso del tiempo, a la indiferencia: cine como forma artística, y al inseguro soporte del nitrato con que hacían las películas en el período mudo. Es el único largometraje restaurado de dicha época, antes de que el cine sonoro llegara. Todos los demás se han perdido. Este ensayo estudia la intención histórica y las estrategias que con usual habilidad logró en su época, Sienna consiguió emplear en un film que aún hoy sigue impactando.

**Palabras clave:** cine como forma artística, películas mudas, intención histórica.

### Abstract

*El Húsar de la muerte* (1925) is the only film by Pedro Sienna (1893-1972) which survived the passage of time, the social indifference towards film as an art form, and the natural degrading of nitrat which silent films were made. This is the only feature film rest from that early period, before movies arrived to the sound era. All the other feature films are lost. This essay focuses on the historical intention of the film and on its unusual narrative strategies, all of which helped to make *El Húsar de la muerte* a cinematic art that until now still greatly impresses its audience.

**Keywords:** film as an art form, silent films, historical intention.

*"Las zonas están perfectamente definidas [...]. Producción muda, producción sonora. Ya tenemos primitivos y renacentistas. Los primitivos cumplimos de sobra con lo que nos habíamos propuesto, esto es, echar los cimientos del futuro cine nacional... Sin pretender hacer un chiste barato, diré que 'los del cine hablado tienen ahora la palabra'"*

*Pedro Sienna<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Pedro Sienna: [Carta a] Alberto Santana, en A. Santana: *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Misión, 1957, p. 11. Aunque contiene una carta preliminar de Sienna, el folleto de Santana no da relieve particular a *El Húsar de la Muerte*. En cambio, Carlos Ossa Coe considera que este film "ha sido considerado como la expresión más valiosa que se realizó en nuestro medio en la etapa no parlante" (27) (*Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971). No resulta claro cuándo se inicia esta valoración, y es probable que haya seguido a la primera restauración importante del film, en 1962, resultando consecuencia de ella.

**El Húsar de la Muerte** (1925)<sup>2</sup> fue el único film de Pedro Sienna (Chile, 1893-1972) que sobrevivió a la incuria del tiempo, a la indiferencia por el cine como forma artística y al inseguro soporte del nitrato con que se hacían las películas en el período mudo. Es el único largometraje restaurado de dicha época, antes de que el cine sonoro llegara en 1930. Todos los demás se han perdido.

Es digno de celebrarse el hecho de que este film exista no sólo porque permite tener un atisbo de una producción desvanecida, sino porque se trata de una obra notable. Más allá de sus limitaciones —tanto las propias como las de una técnica todavía no bien desarrollada hacia 1925—, a siete décadas de su filmación y de su estreno, aún hay mucho que disfrutar en ella. Aspectos de contenido, porque trata de un personaje muy colorido (Manuel Rodríguez) y un tema fascinante (la lucha emancipadora de Chile a comienzos del siglo XIX) en el contexto de la historia de América Latina, así como aspectos de estilo, porque su narrativa es ágil, y demuestra una destacada sensibilidad visual, amén de un sabroso humor de raíz popular de principio a fin. Se trata, digámoslo ya, de una sutil combinación de (a) film didáctico sobre un héroe de la patria, (b) ejemplo “latinoamericano” de compromiso político (su punto de vista es el de los rebeldes al poder español) y (c) film de aventura física, con persecuciones, tiroteos, enfrentamientos de esgrima y escenas de guerra, sólo parangonables al *western* y a los films de “capa y espada” norteamericanos. A estas tres líneas de tensión hay que añadirle todavía la del romance, bajo la forma de una aventura galante con una pizca de melodrama.

Pedro Sienna (cuyo nombre verdadero era Pedro Pérez Cordero) fue ante todo un hombre de teatro, actor y dramaturgo, cuya aparición en el cine tuvo lugar en 1917, con su interpretación en **El hombre de acero** (realización colectiva), y luego en tres films dirigidos por Arturo Mario (**Todo por la patria**, 1918; **La avenida de las acacias**, 1918 y **Manuel Rodríguez**, 1920), la última de las cuales debió ser un buen antecedente de su propio film **El Húsar de la Muerte**, cinco años posterior. Es curioso que el período en que Sienna estuvo vinculado a la actividad cinematográfica —propia y ajena—, fue sólo de una década, a su vez coincidente con su labor de escritor (**Muecas en la sombra** —poesía, 1917; **La tragedia del amor** —teatro, 1919; **El tinglado de la farsa** —poesía, 1922; **La caverna de los murciélagos** —novela, 1924; **La vida pintoresca de Arturo Bührlé** —novela, 1929). Es el período en que dirigió y actuó en cinco films: **Los payasos se van** (1921), **El empuje de una raza** (1922), **Un grito en el mar** (1924), la mencionada **El Húsar de la Muerte** (1925) y **La última traspasada** (1926). Como si su interés de autor por el cine y por la literatura se hubiesen desvanecido en el momento en que advino el sonido. Quienes han buscado explicación a este fenómeno de silencio, solicitando testimonios de amigos y familiares, llegan a una conclusión sorprendente:

[Pedro Sienna], por naturaleza inquieto y siempre dispuesto a acoger la novedad, lo hizo [filmar] por experimentar, sin tener mayores conocimientos técnicos ni de lenguaje y sin mayores pretensiones. No consideró el quehacer cinematográfico más que como un espectáculo cualquiera, una diversión. No significó nunca para él un arte destinado a trascender, e incluso una vez que lo abandonó totalmente, nunca se interesó más por él. Ni siquiera fue exigente cuando concurría como espectador al cine (Muñoz, 17).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> **El Húsar de la Muerte** [Muda, 8 rollos, 2.000 metros], Chile 1925. DIRECTOR: Pedro Sienna. GUIÓN: Pedro Sienna sobre argumento de Hugo Silva y Pedro Sienna. FOTOGRAFÍA: Gustavo Bussenius. INTERPRETES: Pedro Sienna, María de Hannig, Dolores Anziani, Hugo Silva, Piet van Ravenstein, Luis Baeza, Clara Wherter, Octavio Soto, Federico Geimza, Guillermo Barrientos, Emilia Sierra, Ángel Díaz, Victor Vejar. PRODUCTOR: Andes Films.

<sup>3</sup> Cecilia Isabel Pinochet Ibarra y María Elena Muñoz Méndez: **Análisis e interpretación de El Húsar de la Muerte de Pedro Sienna** (Tesis), Universidad de Chile, Facultad de Arte, 1984.

Cabe considerar todavía otra hipótesis, que implica a Sienna como individuo pero también como artista representativo de su época, al reflexionar sobre su “abandono” del cine. Y es que existió en Chile (como en muchos otros países) una crisis y una reacción radical contra el cine sonoro. Este rompió un mundo. Hasta ese momento, el cine chileno había estado en manos de algunos adelantados y pioneros, como el fotógrafo Salvador Giambastiani (m. 1921), de origen italiano; Nicanor de la Sotta (1888-1927), iniciado en cine con **Golondrina** (1924); Rafael Maluenda (1885-1963), que comenzó como guionista y director de **La copa del olvido** (1923); Arturo Mario, director de **Alma chilena**, y quien era entonces reconocido por haber actuado en el film argentino **Nobleza gaucha** (Ernesto Gunche y Ernesto Martínez de la Pera, 1915); Juan Pérez Berrocal (1898-1988), nacido en España y como varios de sus colegas, a la vez director y actor en films como **Destino** (1926) y **Vergüenza** (1928); Gabriela von Bussenius (1901), única directora chilena del período, quien escribió y dirigió en 1917, **La agonía del Arauco**, supervisada por su esposo, Giambastiani; Alberto Santana (1899-1966), que comenzó en Chile estrenando dos films en 1923 (**Por la razón o la fuerza** y **El odio nada engendra**) y después realizó muchos otros tanto en Chile como en Perú; y los más famosos, el prolífico José Bohr (Alemania 1901-Noruega 1994) itinerante que dirigió cine en Chile, México, Estados Unidos y un par de co-producciones con Argentina y con España; Carlos Borcosque (1894-1965), que se inició con **Hombres de esta tierra** (1923) y más adelante hizo films interesantes en el período sonoro en Argentina; Arcady Boytler (Rusia, 1983-México 1965), el más célebre por haber dirigido en México **La mujer del puerto** (1933, sonora), piedra fundacional del “melodrama” latinoamericano, aunque él había comenzado en Alemania, hacia 1920, tras lo cual recaló en Chile para hacer **Buscador de fortuna** (1927); Jorge Délano (1895-1980), director, productor, caricaturista, periodista y acaso el más cosmopolita de todos, cuyo debut fue **Juro no volver a amar** (1925).

Los primeros intentos por pasar al cine sonoro habían nacido del corazón de este grupo. En 1930 Juan Pérez Berrocal intentó sin mayor éxito pasar del cine mudo al sonoro con el sistema de la sincronización mediante discos, en **Canción de amor**, y en 1934 Jorge Délano consiguió al fin dar el salto con el “primer” ejemplo chileno de cine sonoro: **Norte y sur**. Era así que al menos algunos directores del cine en su primera edad, ansiaban el traslado a la novedad que venía de Estados Unidos, de la mano de **The Jazz Singer** (Alan Crosland, 1927).<sup>4</sup> En su crónica sobre las consecuencias de ese momento especial en que el cine dejaba de serlo —o bien nacía verdaderamente—, Jacqueline Mouesca reproduce testimonios singulares sobre los efectos traumatizantes del cine sonoro en quienes poseían una *idea de cine* que excluía la innovación.<sup>5</sup> El camino, si bien gradual, estuvo empedrado de sorpresas, dolores y desánimos. El teatro se mostró la víctima propiciatoria, y el público infiel lo desertó. Para contrarrestar la influencia del sonido, escritores y gente de teatro presionaron al gobierno para aumentarle a aquella nueva modalidad los “gravámenes impositivos”

Algunas encuestas realizadas por la revista **Ecran** transmitían el desconcierto generalizado, y el clima del momento peligró convertirse en una pugna entre simpatizantes y adversarios del cine sonoro. Lo interesante, en este caso, es confirmar que existía una *idea de cine* contraria a la palabra oral, una idea que entendía que la inclusión del sonido implicaba desnaturalizar al cine. El escritor Salvador Reyes reflexionó reaccionando sobre este aspecto: “[Con el sonido] se pierde el maravilloso dinamismo que fue la esencia misma del cinema, la

<sup>4</sup> En Santiago de Chile, el primer film norteamericano sonoro estrenado no fue **The Jazz Singer**, sino **Broadway Melody** (Harry Beaumont), el 5 de marzo de 1930. **The Jazz Singer** fue presentado un mes después.

<sup>5</sup> Jacqueline Mouesca: «Cuando el cine sonoro llegó a Chile», **El cine en Chile**. Santiago: Planeta/Universidad Nacional Andrés Bello, 1997.

expresión del artista pierde su fuerza emotiva y su sugerencia puramente objetiva. [...] ¿Para qué necesita palabras esa escena de *Varieté* en que el agua donde Emil Jannings mete las manos, empieza a ¿teñirse de sangre? ¿Para qué necesita palabras si sus imágenes lo expresan todo?. Al mismo tiempo, las revistas citaban al dramaturgo italiano Luigi Pirandello, otro adversario del sonido en el cine: “Muy a menudo, el cine no es otra cosa que una mala imitación del teatro, especialmente el cine parlante, que no representa de ningún modo un progreso sobre el cine mudo” (Mouesca 33-5).<sup>6</sup> Tal vez se trataba ante todo de un problema de *mercado*: el teatro vio en el cine sonoro, al fin, a su contrincante poderoso. El cine mudo nunca lo había sido porque el arma del teatro era el diálogo. Y también las figuras se vieron desplazadas con la nueva técnica. Así como los ingenieros encontraban una nueva veta de trabajo, muchos actores perdían la antigua. Mouesca ejemplifica en Pedro Sienna, en tanto actor, este fenómeno de desplazamiento de la celebridad: “Aunque languideciente, el teatro contaba [...] con el apoyo de una parte no desdeñable de público. Pedro Sienna actuaba todavía en 1930, pero su popularidad había ya cedido el paso a quien era por entonces la ‘primera figura’ de la escena nacional: Alejandro Flores” (19).<sup>6</sup> Creo posible y probable que Sienna viera cumplido y cerrado su ciclo. Las frases del epígrafe de este artículo hacen esta hipótesis muy verosímil.

No fue el cine sonoro, en todo caso, lo que motivó la desaparición física de los films mudos. El cine mudo chileno corrió la misma suerte que el de otros países de América Latina: se perdió prematuramente. Hoy es posible reconstruir su existencia gracias a la memoria histórica y literaria, y a los acervos hemerográficos que conservan registros de estrenos cinematográficos en las páginas sociales de periódicos y revistas. Sin embargo, un puñado de largometrajes sobrevivió en América Latina a esa destrucción, y entre ellos, **El Húsar de la Muerte**, que se conservó casi por milagro y fue restaurado dos veces (en 1962 y a mediados de los noventa)<sup>7</sup> con tesón renovado, y hoy sigue destacándose por su calidad inusual.

Sienna acertó en varios aspectos, pero uno fundamental fue su tema. Otro, la manera habilidosa con que lo trató y desarrolló.

Contar la biografía de un héroe patrio, aunque en el caso de **El Húsar de la Muerte** se concentrara en los últimos años de Manuel Rodríguez —los de la “reconquista” hasta su muerte (1814-1818)— es siempre una opción ingrata. El cine “histórico-patriótico” tiende a ceder a los reclamos del esquematismo de los manuales de historia y a la ideología de la “historia oficial”. Resulta difícil darle vida a personajes que ya están inmovilizados en estatuas, canonizados y celebrados en fechas de calendarios escolares, o en páginas retóricas de libros de texto. El tema histórico es de por sí poco flexible: no le permite grandes vuelos a la imaginación. Los hechos del pasado configuran una ruta trazada, y ellos mismos escriben, metafóricamente, un “guión de hierro”. En todo caso sólo es posible imaginar los pequeños detalles no registrados en los documentos, pero fuera de ello la narración está obligada a llegar a las mismas vicisitudes y desenlaces establecidos de antemano. Sin embargo, uno de los rasgos más admirables de **El Húsar de la Muerte** es su carencia de solemnidad. La inesperada ligereza de su versión histórica apenas llega a debilitarse —y convertirse también en “ligero” gesto retórico— en las últimas imágenes.

<sup>6</sup> Mouesca, op. cit., pp. 33-35.

<sup>7</sup> Hubo (a) una musicalización en 1941; (b) una restauración en 1962, gracias a Sergio Bravo, entonces Director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, con la colaboración del propio Sienna, y con nueva musicalización por Sergio Ortega; y (c) otra restauración, en los noventa, a cargo de un equipo dirigido por Osvaldo Bustos, director de la Cineteca de la Universidad de Chile, y con diferente musicalización, esta vez por Horacio Salinas. Cf. Eliana Jara Donoso, **Cine mudo chileno**. Santiago: Ceneqa/Tvcorp, 1994, p. 108, y **El Húsar de la Muerte** (folleto), Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1996.

En su polémico y ácido libro **Grandezas y miserias del cine chileno**, Alberto Santana dedica un apartado completo a preguntarse por qué es tan escasa la representación de la “historia patria” en el cine chileno, y sus apuntes ayudan a considerar la singularidad del film de Sienna.

El único personaje histórico que logró interesar a ciertos empresarios y directores fue [...] el admirable guerrillero de nuestra gesta emancipadora, Manuel Rodríguez, que entusiasmó en 1914 al Maestro Urzúa Rozas, lográndose realizar y presentar una película a base de las aventuras patrióticas de este líder criollo, interpretado por el entonces joven actor Nicanor de la Sota.

Ese esfuerzo, dice Santana, “pasó sin pena ni gloria”, y posteriormente otros sucesos históricos (la Guerra del Pacífico) entusiasmaron a Arturo Mario en 1918 y dieron origen a **El girón de la bandera** o **Todo por la patria**. El éxito artístico y cívico de este film inspiró a Mario a aventurarse en “una nueva película patriótica”: **Manuel Rodríguez**. Y el personaje fue encarnado “por el ya maduro actor Pedro Sienna”. Según Santana, a Sienna no le satisfizo este film pese al enorme éxito que tuvo, y creía que la vida de Rodríguez podía dar origen a un film mejor. “Las aventuras patrióticas del guerrillero convencían cinematográficamente a Sienna cada vez que pensaba en ello y tanto lo convencieron que, cinco años más tarde, en 1925, realiza **El Húsar de la Muerte**, única película nacional muda que recibió el galardón de sonorizarse y exhibirse como un exponente del cine chileno de ayer” (34). Después de los dos filmes de Mario y del de Sienna, el tema patriótico desapareció por completo.

De todos modos, no debería lamentarse mucho esa ausencia, al menos desde el punto de vista artístico. El resultado del cine “histórico” ha sido por lo general frustrado por la solemnidad con que se trata a los próceres de la patria. El intento mismo de proponer con ellos una lección inspiradora, dirigida ante todo a los jóvenes, conspira contra la espontaneidad y la frescura deseables en cualquier expresión artística. Como en las versiones pedagógicas los héroes del pasado son “ejemplares”, por consecuencia se borran de ellos las máculas posibles, a riesgo de deshumanizarlos. En el cine sonoro, también, con sobrada frecuencia, los diálogos no provienen de la recreación imaginaria del pasado sino de los documentos escritos de la época, con el resultado de que los personajes en pantalla “hablan” como si “escribieran”

En compensación, esos relatos históricos se benefician de una carga emocional ya creada y conservada en su público cautivo. Me refiero a la conclusión dramática de las historias, al desenlace trágico de la mayor parte de los próceres, a ese momento de muerte que produce una empatía en la imaginación nacional, y revive en cada lector (o espectador) el instante del encuentro del Héroe y la Muerte. Esta suerte de *luto* nacional y colectivo, de parte de una “comunidad imaginada” (como la llamaría Benedict Anderson por el sentimiento compartido de “propiedad” del pasado patrio), puede darse cuantas veces aparezca reproducido en novelas, relatos historiográficos, radio y telenovelas, historietas ilustradas o finalmente films. Sean Facundo Quiroga en Barranca de Yaco, o Emiliano Zapata en Chinameca, o Manuel Rodríguez en Tiltil (o, en nuestro siglo, Ernesto *Che* Guevara en La Higuera), no importa que uno sea argentino, mexicano el otro, o chileno el tercero, gran número de los héroes del pasado nacional coinciden en haber sido traicionados o muertos, y un siglo y medio después aún estamos llorándolos.

Sin embargo, la opción de Sienna no fue *prima facie* melodramática. Eligió un camino mucho más vital y positivo: la combinación de drama histórico y comedia. Si consigue darle a su film la ligereza y gracia que habitualmente faltan al género, ello se debe ante todo a que

el personaje real, Manuel Rodríguez, era un hombre “fuera de serie”. Sea como lo relatan los historiadores o como la leyenda popular gusta imaginarlo, no fue un prócer adusto sino un aventurero; un enamorado y mujeriego, un aficionado a los disfraces, un individuo de gustos y costumbres populares. Un político de arenga y un romántico de alcoba.

Así, el gran atractivo para contar la historia de Manuel Rodríguez lo entregaba el carácter aventurero del personaje y su circunstancia. Muchos años antes de que el cine fuese inventado, Manuel Rodríguez ya era un personaje *cinematográfico*, y eran cinematográficas también las vicisitudes que le tocó vivir. De ahí, la insistencia del film en mostrar la habilidad de su personaje para disfrazarse y hacerse pasar por otros, viviendo momentos emocionantes de aventura. Varios son los ejemplos que ilustran esas habilidades. El secreto y la conspiración dan origen a un momento histórico brillante, cuando, en Mendoza, el prócer argentino José de San Martín convence a Manuel Rodríguez de que se convierta en su agente de avanzada en Chile, anticipando así el paso de los ejércitos libertadores por la Cordillera y la liberación del territorio. Para ello, San Martín y Rodríguez apelaron a un recurso teatral: fingir que existía una desavenencia entre ambos, para ahorrarle al segundo la atención y el riesgo presupuestos en su simpatía por la causa del primero. Rodríguez entró clandestinamente a Chile y en Santiago usó su habilidad en el disfraz, lo cual le dio oportunidad para observar los movimientos de las tropas españolas y enviarle a San Martín informes detallados sobre ellas. Era la función emocionante del espía de guerra. Más aún: en sus cartas Manuel Rodríguez usó imaginativos seudónimos como El Alemán, Chanaca, Kipper, El Español y Chispa,<sup>8</sup> lo cual es expresivo de las diversas “personalidades” que asumía como disfraces verbales. También usó la complicidad de sus numerosas amigas para espiar a las fuerzas enemigas:

De noche, se ocultaba en el convento de los dominicos. De día se disfrazaba y pedía limosna. Temiendo ser descubierto y para no causar daño a los frailes, se refugió en diversos lugares. Continuamente cambiaba de personalidad. Merodeó la casa del gobernador. Se cuenta que una mañana abrió la portezuela del coche y ayudó a bajar al gobernador. Marcó del Pont agradeció el gesto, dándole algunas monedas (Balthán, 21).<sup>9</sup>

Para dramatizar la historia real y ubicarla en su film, Sienna eligió unos pocos personajes claves y algunas situaciones ilustrativas. Las figuras y lugares primordiales del film fueron, además del héroe, los guerrilleros que acostumbraban reunirse en “una casa de patriotas” (doña Rosario, Buendía, Charito, el Huacho Pelao, entre otros), los leales al gobierno español ejemplificados en el Marqués de Aguirre y su hija Carmen (ésta sería más tarde la enamorada de Manuel Rodríguez), el gobernador Marcó del Pont, y también San Bruno el capitán del batallón Talavera, que era a su vez el vínculo de unión entre el gobierno y los dueños de fundos. Y en un par de secuencias, aparece el mismo San Martín. El film comienza expresamente con el texto que indica: “El 1º. de octubre de 1814 [cuando] el Ejército Patriota es derrotado en la Plaza de Rancagua”, sólo quedan 500 hombres, y Bernardo O’Higgins ordena la carga para romper el cerco realista, a la voz de: “O vivir con honor o morir con gloria”. Lo que **El Húsar de la Muerte** se dedicará a contar serán diversas aventuras de Manuel Rodríguez, sus sucesivos viajes entre Santiago y Mendoza, la incorporación de campesinos a la guerrilla, todo tendiente a subrayar el mensaje político fundamental del film: la emancipación criolla del poder español

<sup>8</sup> Latcham, Ricardo A. *Vida de Manuel Rodríguez*. Santiago: Editorial Nascimento, 1932, p. 151.

<sup>9</sup> Balthán, Renzis [seud. de Enrique Sanhueza Beltrán]: *Manuel Rodríguez. Biografía de un rebelde*. Santiago: Publicaciones Peldaño, 1973.

y las luchas que llevaron a la independencia de Chile. De hecho, el “héroe nacional” Bernardo O’Higgins aparece sólo mencionado en los textos pero no tiene participación protagónica en el film. Éste se cierra con el asesinato de Manuel Rodríguez y la afirmación presente (en 1925) de que “sigue vivo” en el corazón de todos los chilenos... De ahí, de esa afirmación patriótica, es que el film revela su (parcial) voluntad de servicio como pedagogía cívica.<sup>10</sup>

Sienna utiliza el tópico del disfraz con abundancia aunque de diversas maneras. En las diferentes secuencias, la habilidad de Rodríguez por ocultarse o aparecer con otras identidades que la suya, tiene fines y estilos diferentes (aunque todos concluyan con el momento emocionante en que el personaje se “identifica”, en una variante de la *anagnórisis* clásica). En un caso es sólo satírico y burlesco. Se trata de la secuencia luego de que Manuel Rodríguez y sus hombres han robado caballos de los soldados españoles. En el cuartel, el comandante San Bruno pregunta, escandalizado, sobre su apariencia: “Esto es intolerable. ¿Saben Uds. cómo es este hombre? ¿Lo conocen?” Un soldado afirma: “En Conchalí asaltó Piedras Blancas llevándose caballos e inquilinos”. Otro añade: “Dicen que es alto y flaco, de bigotes” Otro, a su vez: “Que anda de poncho y trabuco”. San Bruno se agarra de los pelos. Lo interesante de esta secuencia, desde el punto de vista del estilo, es que el film “visualiza” a Manuel Rodríguez con *inserts* del personaje según sus imágenes de disfraz aducidas, de frente a la cámara y como posando para ella, a medida que los soldados lo describen. Las imágenes de Manuel Rodríguez son cómicas, y tienen la función de burlarse de los militares pues éstos no sólo fracasaban en la captura, sino ni siquiera pueden confiar en una descripción segura.

En otra secuencia, anterior a la referida, el disfraz de Rodríguez tiene un sentido ominoso, de sospecha por alguna traición futura. Los rebeldes se han concertado para reunirse en la “casa patriota”, y uno de ellos (*marcado* visualmente por un parche negro sobre un ojo) dice: “Qué le habrá pasado a don Manuel que no llega todavía”. De inmediato Rodríguez se identifica. Ya estaba en la habitación, pero nadie lo había reconocido bajo su disfraz de viejo. El texto lo explicita con dos leyendas: “Rodríguez había llegado disfrazado de viejo [. . .] Don Manuel llegó el primero y esperaba que estuvieran todos para darse a conocer”. Posteriormente, ese hombre de parche sobre un ojo será el Judas de la historia, quien traicione a Manuel Rodríguez y lo encamine a la muerte. Por eso, de alguna manera la actitud de Rodríguez de demorar la revelación de su identidad sugiere que sospecha, prospectivamente, de algún traidor entre sus fuerzas.

Otra secuencia es asimismo de burla de los soldados, pero utiliza la oportunidad para comenzar a vincular a Manuel Rodríguez con Carmen de Aguirre, con la que posteriormente tendrá una relación amorosa. El padre de Carmen se siente desfallecer y envía por el sacerdote. El film explica mediante texto: “El Marqués de Aguirre ha empeorado y dice a Carmen que mande a pedir el viático”. Mientras tanto, se cuenta en paralelo cómo Manuel Rodríguez se acerca a un soldado intentando ganarlo para su causa y le dice: “Tú eres Pancho Rojas, hijo del Viejo Rojas y de la Pancha de Rojas, chileno como yo” Otro soldado lo observa y entra en el cuartel a buscar refuerzos, lo cual es seguido de una persecución del héroe por varios soldados. Varias acciones breves se dan en forma simultánea, hasta concluir en una: el peón del Marqués llega a buscar al sacerdote; Rodríguez, perseguido de cerca por los soldados, se acerca al conductor del coche que llevará al sacerdote, y lo reduce a golpes, usando su casaca para embolsarlo. Enseguida, se hace pasar por el conductor y lleva el vehículo hasta la puerta

<sup>10</sup> El «sigue vivo» de la conclusión del film es un lugar común de la retórica luctuosa y heroica. Se ha utilizado en cine expresa o implícitamente (recuérdese *Z*, de Costa-Gavras, como un ejemplo explícito) para aludir a la continuación de una lucha en otros protagonistas. En 1925, obviamente, no resultaba tan trillado como lo sería hoy, después de un siglo de cine.

del curato. El sacerdote sube, ante los soldados que no sospechan de la falsa identidad del conductor. Poco después, sin embargo, descubren al conductor verdadero, quien les explica lo sucedido con gestos, en estilo de mímica. Manuel Rodríguez llega al fundo del Marqués, deja al sacerdote y volviendo a reasumir su identidad, se escapa en un caballo sin montura que el peón ha empezado a desensillar. Ese peón, cuando descubre que su caballo ha desaparecido y los soldados se acercan a él, igual que poco antes había hecho el conductor del coche, se explica con mímica. Manuel Rodríguez ha engañado a los soldados dos veces seguidas. Y dos veces ha dejado a sus víctimas “haciendo gestos” (situación cómica).

Acaso la secuencia más larga y compleja, que implica los disfraces, responde más a la leyenda que a la verdad histórica, pero el film deliberadamente no distingue entre una y otra. Narra cómo Manuel Rodríguez ingresa a la casa del Gobernador español haciéndose pasar por un Conde. Allí también el film utiliza el procedimiento de dos acciones simultáneas y paralelas. Un texto localiza: “En el Palacio del Gobernador de Chile” Una mujer toca el arpa, un cura gordo habla animadamente, tres mujeres se mueven a la vez. Están en pleno *sarao* (fiesta). Un vocero anuncia: “¡El Señor Conde de Torre Tagle!”. El gobernador comenta: “Sabía que venía pero no lo esperaba tan pronto” Manuel Rodríguez, el falso Conde, responde: “He venido reventando cinchas para saludaros, Excelencia”. En un momento de distracción de los comensales, el héroe se aleja unos pasos y mira detrás de un muro donde había citado a Huacho Pelao pidiéndole que llevara dos caballos, y al encontrarlo allí, lo instruye otra vez: “Entra al gabinete y róbate una arqueta con documentos. Mucho cuidado; que ahí va la independencia de Chile” Obediente, el Huacho rompe la ventana y entra. Con gran esfuerzo saca un arcón por la ventana, monta su caballo, carga con el aparatoso arcón y comenta con humor: “¡Hay que ver, [lo] que pesa la independencia de Chile!”. Al mismo tiempo, Manuel Rodríguez se pasea por el salón, escribe un mensaje y subrepticamente lo coloca en la ropa de San Bruno. Este la encuentra y lee: “Esta noche tendré el honor de asistir al sarao para darles un susto. [Firmado] Manuel Rodríguez”. Enterado del mensaje, el Gobernador pregunta: “¿Qué broma es ésta?” y el propio Manuel Rodríguez en su papel de Conde, le contesta: “No es broma, Excelencia. Rodríguez es hombre de palabra”. Está a punto de “identificarse” dramáticamente. El Gobernador vuelve a preguntar, mientras el héroe comienza a caminar hacia la puerta de salida: ¿Qué quiere decir usted? Y Manuel Rodríguez responde: “Que he cumplido mi palabra. ¡Mamarracho!” Y huye súbitamente, con el caballo que Huacho Pelao le ha dejado en el lugar convenido. En esta secuencia, Sienna hace un uso económico del relato porque cuenta dos acciones a la vez: el robo de los documentos que le servirán a San Martín (y de los cuales, en consecuencia, depende la “Independencia de Chile”), y la visita del propio Manuel Rodríguez, quien “disfrazado” de Conde entra a la casa del enemigo burlándose en su cara. La secuencia contiene suspenso, ya que los personajes (Huacho Pelao y Manuel Rodríguez) pueden ser descubiertos antes de tiempo, y un notable espíritu de aventura, porque se trata de derrotar doblemente, y con ingenio, a los enemigos numéricamente más poderosos.

Finalmente, y con el propósito de avanzar el relato sobre la relación de doña Carmen y Manuel Rodríguez, otra secuencia más se refiere a la habilidad de la transformación. San Bruno visita a Carmen para expresarle su condolencia por la muerte del Marqués, y en esa ocasión reitera su confianza en ella:

SAN BRUNO: Contamos con usted para que Rodríguez caiga en la emboscada.  
 CARMEN: Mi vida y mi fortuna están al servicio del Rey.  
 [Cartel]: Los Talaveras persiguen a Rodríguez hasta el fundo de Aguirre, para encerrarlo entre dos fuegos.



Hay un tiroteo entre los Talaveras y Rodríguez, a quien acompaña el Huacho Pelao. Cuando el Huacho Pelao cae herido, Rodríguez lo auxilia y ya en el suelo cae él mismo abatido por un balazo. Lo llevan a la casa, y en el momento del encuentro, Rodríguez y Carmen recuerdan un encuentro anterior. Breve *flashback* o *insert* ilustrativo del momento de su encuentro fuera de la Iglesia, cuando Rodríguez recogiera del suelo y le entregara a Carmen, su devocionario. En paralelo (técnica favorita de Sienna), el Huacho Pelao se recupera —no está en verdad herido—, y huye, llevándose su corneta. De regreso la acción a casa de Carmen, Rodríguez comienza a recuperarse en cama, pero Carmen no sabe que se trata de la misma persona que tanto ella como San Bruno odian. En la acción paralela, el Huacho dice: “Don Manuel ha desaparecido, pero yo, el Huacho Pelao, lo encontraré”. La técnica del relato paralelo se complica cuando se incluye a San Martín (tercer relato), y un texto indica: “En Mendoza, San Martín y su Estado Mayor”. San Martín dice con impaciencia: “Rodríguez prometió traerme los documentos de los realistas, y nada sabemos de él”. Corte a casa de Carmen, donde Rodríguez lee los documentos ansiados por San Martín, y los esconde entre sus ropas. Carmen entra a la habitación, y refiriéndose a Rodríguez sin saber que está hablando con el guerrillero, comenta: “Dicen que Rodríguez escapó de la emboscada. ¿Es tan malo como cuentan?” El héroe le contesta: “Rodríguez es un soldado de la patria como yo” (como en la secuencia en casa del Gobernador, Manuel Rodríguez habla de sí mismo en tercera persona del singular mientras continúa fingiendo ser otro. Basta luego un cambio de persona verbal para asumir la identidad verdadera. El “disfraz”, pues, está en el lenguaje). Sólo unas escenas más adelante, cuando San Bruno llega a la casa y le pide a Carmen que le permita hablar con el “oficial herido” e “interrogarlo para saber del canalla de Rodríguez”, el héroe, que está escuchando detrás de una puerta, se aparece de pronto (momento clave para revelar su identidad) y exclama: “Aquí me tienes. ¡Cobarde! ¡Defiéndete!”. Sigue duelo de espadas, Rodríguez derrota a San Bruno sin matarlo, lo expulsa de la casa, y se encara con Carmen una vez que se ha descubierto su identidad: “Señora, perdonad el engaño y disponed de mi vida”. El tono melodramático aparece por un instante en las decisiones de los personajes, porque Carmen antepone el amor a su odio de clase y partido, y le contesta: “Rodríguez... Salve Ud. su vida”. Poco después Rodríguez ingeniosamente engaña a los soldados montando un muñeco sobre su caballo, los soldados persiguen al animal y su falso jinete, y el héroe escapa por otra salida. Los repentinos amantes se despiden con una nueva incursión breve en el melodrama. Un texto señala: “Rodríguez decide ir a Mendoza para reunirse con San Martín. Antes de partir, se despide de Carmen”

CARMEN:                    ¡Manuel!

MANUEL:                    ¡Carmen!

Los amantes se besan. Él se va. Ya no se verán más.

El motivo de los disfraces y la teoría de la personalidad que cambia es importante porque detrás de su atractivo para la representación visual y la narración cinematográfica, o para caracterizar al personaje con rasgos coloridos, reside el tema fundamental de este film: la *conversión revolucionaria*. Paradojalmente, quien no cambia es el Héroe, aunque use muchos disfraces y sea el epítome de la transformación. El héroe es de una sola pieza, ya está convertido, y en cambio *inspira* a todos los demás. Y ése es el cambio que importa señalar porque lleva al ciudadano a devenir en revolucionario. Es la transformación que encuentra un par de ejemplos paradigmáticos con el campesino que se hace guerrillero, o en el niño que juega con armas de palo y se vuelve un joven corneta de las tropas rebeldes. Este motivo no sólo es central en el film, sino que le confiere a éste un interés perdurable, en la medida en que el espectador aún

pueda proyectar un ánimo similar de rebeldía ante el poder político, social o económico de su propio presente, sin importar que los hechos del film pertenezcan a un pasado lejano.

Una vez admitido el motivo central de la rebeldía, el levantamiento en armas, y la “transformación” del individuo, es posible dar una mayor significación a escenas breves aunque elocuentes, como aquella en que, después de ser arengados por Manuel Rodríguez (¿Hasta cuándo soportamos que quemen nuestros ranchos y atropellen a nuestras mujeres?), uno de los campesinos deja el útil de labranza, va a su casa, toma el rifle y le dice a su mujer: “Me voy con Don Manuel” Tan escueta frase se corresponde con la escueta escena, que sólo busca representar la transformación de ese personaje, pero al mismo tiempo su representatividad ya que otros muchos campesinos al mismo tiempo estarían realizando opciones parecidas.

La conversión más detallada y circunstanciada tiene la estructura de un cuento en sí mismo, y es el relato de la transformación del Huacho<sup>11</sup> Pelao, que implica un doble movimiento: de niño a hombre, de juego a realidad. En la secuencia referida, el Huacho Pelao juega con otros niños imitando la realidad del entorno y el momento. Él mismo es el jefe, paradójicamente el huérfano y el más pobre de todos, que grita: “¡Viva la patria! ¡Viva M. Rodríguez! Abajo San Bruno”. En ese momento, sin que lo advierta, se acerca San Bruno, y lo increpa, golpeándolo: “Tú eres el Huacho Pelao, ¿no? Toma, por patriota!” Los demás niños huyen, y desde sus escondites observan el castigo físico, a San Bruno pateando al indefenso Huacho Pelao en el suelo. Cuando San Bruno se retira, el Huacho Pelao, blandiendo patéticamente su espada de madera, ya partida en dos, jura: “Desde ahora pelearé como hombre y seré guerrillero de veras”. Esta decisión transformadora sigue varios pasos y grados, de los que puede inferirse una preocupación narrativa, con procedimientos ricos en visualidad. Primero el film pasa a una secuencia en que el Huacho Pelao se imagina a sí mismo vestido de soldado (con ropas que le quedan ridículamente grandes) y derrotando a los realistas; una lectura de simple psicología diría que se trata de una “compensación” por los golpes sufridos. De esa “ensoñación” despierta sorprendido por el balde de agua que una mujer le echa encima. Vuelve a ser el mismo Huacho despreciado por los demás. Sin embargo, al efecto chusco, cómico, buscado en esa secuencia, le sigue con un poco más de seriedad, pero aún insistiendo en la inocencia del personaje, su intento por ser reclutado en las fuerzas de Manuel Rodríguez. El Huacho Pelao alcanza al guerrillero, y le pide que lo lleve como corneta de la tropa. Aquél le contesta, con lógica: “Búscatela primero, que yo no la tengo”. De ese modo, de dos ilusiones (la del juego y la de la ensoñación), el Huacho Pelao pasa a la acción real inspirado por la sencilla frase de Manuel Rodríguez. Aunque sólo más tarde, mediante un *flashback*, el Huacho Pelao contará cómo se agenció de una corneta del regimiento de Talaveras, éste es el momento cronológico en que el niño se transforma en uno de los rebeldes. La anécdota de su robo de la corneta es brillante narrativamente, aunque esté narrada con recursos simples y rudimentarios, porque incluye un gran sentido de humor. También, al prestarle tanta atención a todo ese episodio, el film está indicando implícitamente la importancia que le da a la transformación del personaje.

Es interesante comprobar que el Huacho Pelao sea probablemente el personaje mejor delineado de todo el film. Ya las reseñas de la época elogiaban el hallazgo, no sólo del personaje sino del improvisado “actor” que lo encarnó. Godoy Quezada sintetiza esa valoración crítica: “El éxito fue total. Después de la excelente interpretación de Sienna, el papel que le siguió en importancia no fue, como pudiera creerse, el de la novia del guerrillero, ni el de Marcó del

<sup>11</sup> “Huacho” o “guacho”, que significa “huérfano”. En cuanto a “Pelao” [barbarismo por “Pelado”] alude a “delincuente” (y a “conscripto”), por tener el cabello cortado a rape. Félix Morales Pettorino, Oscar Quiroz Mejías y Juan Peña Álvarez: *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 1986.

Pont, sino el del rapazuelo a quien Manuel Rodríguez aceptaba, con humor, como corneta de su improvisado ejército. Fue interpretado por Guillermo Barrientos, un suplementero<sup>12</sup>. En efecto, tanto el personaje como el actor fueron notables hallazgos de Sienna. En tanto actor, porque su incultura cinematográfica a la vez que su gran expresividad facial y corporal, y su espontaneidad de movimientos físicos, colaboran notablemente en colocar al film en dos carriles simultáneos: el del humor y el de la cultura popular. En tanto personaje, porque su carácter ficticio le permitía al film desanudar sus compromisos con la historia para imaginarla con mayor libertad y provecho. La presencia del Huacho Pelao le da al film mayor riqueza, y hasta mayor hondura, que cualquier otro personaje, y está en la misma línea anticonformista y anticonvencional que el mismo personaje de Manuel Rodríguez. De alguna manera, podría decirse, es una proyección de lo que hubiera podido ser la infancia del mismo Rodríguez.

En este punto es apropiado considerar incluso un aspecto general de **El Húsar de la Muerte** que rompe con el tradicional énfasis de ademanes de los actores del cine mudo. La "teatralidad" imbricada en esa gestualidad, que buscaba precisamente superar la barrera de la expresión silente, usando recursos de gran expresión mímica, está tan disminuida en este film, que el efecto inmediato es su contraste con el resto de los filmes mudos. No hay una respuesta específica que aclare esta opción estética, cuando, al contrario, tendríamos que recordar los antecedentes de Sienna en el teatro. Sólo el hecho de emplearse actores espontáneos, no profesionales, podría ayudar a dar cuenta del asunto. Sin embargo, la ausencia de gestualidad teatralizada es tan notoria que debió obedecer también a otras decisiones o circunstancias.

Aunque no se refiera directamente al tema de la conversión, hay una secuencia notable en el film, que implica al Huacho Pelao, en todo caso para denotar cuánto ingenio tiene. Cuando Manuel Rodríguez ha desaparecido y el Huacho Pelao decide encontrarlo, usa un volantín que está elevando otro niño, para enviarle un recado (como él es analfabeta, hace un dibujo de sí mismo). La escena es totalmente inverosímil, porque el volantín cae precisamente en el patio de la hacienda de Carmen, donde Manuel Rodríguez se recupera de las heridas. El héroe advierte el mensaje prendido a la cola del volantín, y a su vez envía otro, dando buenas noticias propias y alentando a continuar la guerrilla. Este nuevo mensaje llega al Huacho Pelao, y como el niño no lo puede leer, se lo lleva a los revolucionarios. Toda la secuencia es de una gran frescura imaginativa, un recurso de la ficción más arbitraria, pero el espectador, seducido por la maravilla del relato, es capaz de suspender voluntariamente la célebre "incredulidad" del principio de Coleridge.

Por su lado, el personaje de Carmen, aparece codificado por el género romántico. Y aún así, sería otro ejemplo de la transformación mencionada. Porque Carmen aparece desde el comienzo (en la secuencia en que Manuel Rodríguez arroja un mensaje por la ventana de su casa), como un enemigo de clase (social) del guerrillero, y en toda ocasión jura apoyo a la causa real. Tal vez la frase que la caracteriza mejor a lo largo del film sea: "Mi vida y mi fortuna están al servicio del Rey". No hay un desarrollo de este personaje, ni una justificación de la anécdota amorosa, más allá del puro atractivo revelado en las miradas (durante la secuencia a las puertas de la Iglesia) y concretado en el episodio de mayor contacto entre ambos, cuando Carmen lo cuida de sus heridas. La inferencia es que Carmen, una vez que conoce personalmente a Manuel Rodríguez, aún cuando no sepa su identidad verdadera, se enamora de él, y como

<sup>12</sup> Mario Godoy Quezada, op. cit., p. 64. En su libro sobre **Cine mudo chileno**, op. cit., Jara recuerda una ocasión reciente (Festival de cine mudo de La Serena, 1994) en que se exhibió **El Húsar de la Muerte** y Mercedes Barrientos, hija del improvisado actor, testimonió que «la película tuvo tal éxito que la popularidad alcanzada por el personaje del 'Huacho Pelao', lo acompañó [al actor] hasta su muerte». En la tesis de Pinochet Ibarra-Muñoz Méndez, op. cit., se recogen testimonios directos del actor, en entrevista realizada en 1984.

consecuencia de ese afecto, ella también comienza a cambiar (en este caso, la convención romántica se antepone a cualquier otro motivo de cambio político).

En verdad, el tema de la política como origen de la emoción, de las conductas civiles y, finalmente, de los rasgos más humanos y positivos de los individuos, se muestra como lo más importante de **El Húsar de la Muerte**. De ahí que, aunque la Historia (y las leyendas populares) hayan recogido la importancia dada por Manuel Rodríguez a sus conquistas amorosas, este aspecto aparezca minimizado en el film.

Consecuente con esto, a la escena de la breve y lacónica despedida de los amantes, le sigue el discurso político, y en los últimos minutos el film resume la acción heroica. Aún faltan dos momentos importantes para completar el cuadro: la creación de los Húsares de la Muerte y la propia Muerte del héroe. Los textos del film y las secuencias breves que éstos introducen, tienen una función de información de resumen, acumulativa:

Texto:	En Mendoza, San Martín dirige los preparativos para el paso de Los Andes.
SAN MARTÍN:	Bien, Rodríguez: cumpla su promesa y triunfaremos.
Texto:	La victoria de Chacabuco inició una era de libertad. El desastre de Cancha Rayada vuelve a sumir al país en la desesperación, pero Rodríguez surge de nuevo.

Escena: Manuel Rodríguez arenga a una asamblea. Aunque el film no lo consigna, es el período en que los patriotas creen que Bernardo O'Higgins ha muerto, Rodríguez se asumió por unas horas como Director Supremo (hasta que el propio O'Higgins regresó, herido y enfermo, y decretó su detención). Poco más tarde, pero en esos mismos momentos históricos de grandes pasiones y caos político, Rodríguez organizó el batallón de Húsares de la Muerte. El film lo muestra primero en la asamblea:

RODRÍGUEZ:	¡Aún tenemos patria, ciudadanos!
[Cartel]:	Y su genio emprendedor organiza los Húsares de la Muerte.

El film no explica qué fueron los "Húsares de la Muerte", pese a la elocuencia de la expresión y el hecho de que dé título a la obra. Sin otra aclaración, queda como un dato enigmático. En la realidad histórica, los llamados "Húsares de la Muerte" fueron un escuadrón de dos compañías, con un total de doscientos hombres fuertemente armados, cuyos oficiales se nombraron entre familiares y amigos de Rodríguez. La divisa del escuadrón era una calavera en blanco sobre negro, suficientemente elocuente como símbolo. La "idea tropical"<sup>13</sup> de crear este cuerpo bélico provenía del ejemplo dado por el príncipe de Brünswick, Guillermo Federico, quien combatiera a Napoleón con tropas vestidas de negro y con la imagen de la calavera en sus casacas y morriones. Sin embargo, el nuevo cuerpo creado por Rodríguez contaba con escasos militares profesionales, y la mayoría de los reclutados provenía de los sectores más populares de la población, que desconocían en absoluto la palabra disciplina. En consecuencia, lejos de ser un modelo de conducta militar, los Húsares de la Muerte fueron más bien un producto ligeramente grotesco de la guerrilla, un resultado del entusiasmo delirante de la época emancipadora. O'Higgins ordenó su disolución inmediata.

<sup>13</sup> Latcham, op. cit., p. 244.

En cuanto a la muerte de Manuel Rodríguez, resulta interesante analizar cómo el film la “construye” y la presenta. Por ejemplo, no se les escapaba a los espectadores chilenos que Manuel Rodríguez había muerto a los 33 años, la misma edad que tenía Cristo en su crucifixión. De ahí que el film pudiera usar la resonancia simbólica (y sin insistir teatralmente en ella), organizando el fin de Manuel Rodríguez en dos instancias: traición y muerte. En una secuencia ya comentada antes, el Héroe acude disfrazado a una reunión de patriotas, y sólo se identifica después de que el futuro “Judas” (sin nombre en el film) exprese su extrañeza por la demora del líder. Sólo una vez que el film ha *marcado* con el diálogo al hombre que traicionará a Rodríguez, puede seguir su narración. En otra secuencia posterior, el hombre del parche en el ojo traiciona en efecto a su jefe, informándole a San Bruno sobre su paradero, y el jefe militar le entrega unas monedas. Precisamente porque el mismo Judas chileno se demora en su connubio de traición, llega tarde a una reunión de patriotas y recibe la reprimenda de Manuel Rodríguez.

EL DEL PARCHÉ: Disculpe Don Manuel. Tuve que ir donde mi madre.  
 RODRÍGUEZ: Es la última vez que te perdono, pero te quedarás de guardia.

Insólita situación, dejar de guardia al menos disciplinado de sus hombres, tal vez ya un sospechoso. Los patriotas cenan y esa noche, mientras todos duermen, el del parche se acerca a Manuel Rodríguez con un puñal en la mano. Manuel Rodríguez despierta (o acaso fingía dormir, esperándolo), y lo detiene amenazándolo con su pistola. Todos los demás hombres despiertan, y se preparan para ahorcar al traidor después de una decisión sumaria. En una secuencia posterior, los soldados llegan al paraje (previamente indicado por el “Judas”), y encuentran a su cómplice colgado de un árbol, y sobre el pecho, un letrero: “Ahorcado por traidor”. Lo bajan del árbol.

Fue un actor (y profesor universitario) quien primero advirtió la analogía con Cristo.

Él está en la última Cena, con sus discípulos (en este caso Rodríguez, reunido con los patriotas, sentados en el suelo, comparten el alimento), cuando viene Judas a traicionarlo (campesino patriota, de mal aspecto) y se ve la escena cuando le dan las monedas (San Bruno le paga al traidor). No lo besa, pero este Judas es ahorcado al igual que el Judas de la Biblia. Otra de las analogías es la Muerte de Rodríguez, cuando es puesto en el suelo con los brazos abiertos (en forma de la cruz católica) y llegan estas dos mujeres de negro a arrodillarse al lado de él y son como María y María Magdalena (gente humilde que lo acompaña hasta el final) y el Huacho Pelao viene a ser una especie de San Juan. Esa óptica no sé si habrá sido buscada o no; si no fue buscada es de mayor gracia, ya que brota del subconsciente del creador.<sup>14</sup>(Muñoz, 40-1 y 72)

Un texto evidentemente añadido con posteridad (probablemente en la restauración de 1962), sintetiza los hechos históricos para no hacer demasiado violenta la síntesis final que concluye con la muerte del héroe: “La batalla de Maipú afianzó definitivamente la independencia de Chile. Reinaba el orden bajo el mando supremo de O’Higgins. Pero como Manuel Rodríguez protestara enérgicamente por el fusilamiento de sus amigos, los hermanos Carrera, se temió que el popular caudillo levantara al pueblo e hiciera peligrar la naciente República. Y razones de alta política determinaron su prisión y sacrificio” La síntesis es correcta, aunque, como

<sup>14</sup> Ramón Núñez, entrevista de Pinochet Ibarra y Muñoz Méndez, referida en op. cit.

el film mismo, de una síntesis abrupta. En la circunstancia referida, de la protesta de Manuel Rodríguez ante O'Higgins por la muerte de sus amigos los Carrera, se subsume toda una ancha trayectoria de recelos entre Rodríguez y O'Higgins, que podría caer en lo anecdótico pero, más peligrosamente, en las heridas lentamente subsanadas de la misma memoria cívica nacional que el film, en parte, quiere alimentar sin abrir polémicas gratuitas. Así, queda aún en el enigma la función cumplida por el prócer nacional Bernardo O'Higgins en la muerte de Rodríguez, o la importancia que tuvo la Logia Lautarina (y hasta en qué consistió y quiénes formaban parte de esa Logia secreta), o cuánto el espíritu anárquico, indisciplinado y ambicioso del Héroe colaboró en crear las condiciones de su propio asesinato. Al menos, se sabe que sus asesinos fueron recompensados con dinero, y hasta el propio José de San Martín promovió la "versión" falsa de que Rodríguez había sido muerto cuando intentó matar a sus custodios... Nada de esto se incluye en **El Húsar de la Muerte**, su opción narrativa fue más dramática que histórica. La historia se quedó, resumida y recortada, en los textos del film.

Por lo tanto, es interesante enfocar el relato de la muerte, desde el punto de vista dramático. En primer lugar, la proximidad de la muerte se anuncia en los puntos suspensivos del texto que inicia la secuencia referida:

Texto: Al amanecer del 24 de mayo de 1818...

En la secuencia clave de la muerte del Héroe, el film muestra cómo tres soldados llevan detenido a Manuel Rodríguez. Van a pie y se detienen cerca de una quebrada. Uno le pasa al Héroe un mensaje con un texto escueto: "Huid". Rodríguez no huye, o no puede hacerlo. Un oficial, pasos más adelante, le dispara un balazo en la espalda y los otros dos escoltas lo rematan con las bayonetas, (sólo imitan el impulso de la bayoneta; resulta obvio que éstas no tocan el cuerpo de Rodríguez, quien está debajo del horizonte de la cámara). Una imagen interesante por su dramatismo teatral: la mano y el brazo crispados de Rodríguez aparecen en cuadro, mientras los soldados lo matan. La escena no está lograda, lamentablemente, por su brevedad y su pobreza expresiva. Debió estar mucho más elaborada por su valor de conclusión dramática, pero es probable también que se haya perdido parte del metraje —lo cual se sospecha, a lo largo del film, por algunos saltos que el excelente montaje de Sergio Bravo (en 1962) no consiguió naturalmente superar.

Así como la escena del asesinato de Manuel Rodríguez es demasiado breve, la que lleva a sus amigos a conocer su muerte es demasiado larga e inútilmente complicada. Implica toda una secuencia en que un soldado borracho llega a la cantina y confiesa la muerte de Rodríguez. Buendía, el Huacho Pelao y Doña Rosario, que están presentes y lo escuchan, lo echan, lloran y después rescatan el cadáver del Héroe, que había quedado abandonado por sus asesinos, para darle correcta sepultura. Corte a: Placa contemporánea del Héroe, desfile militar y un texto de retórica patriótica sobreimpreso: "Y su recuerdo vive en el corazón de todos los chilenos".

En el aspecto formal y técnico, **El Húsar de la Muerte** utiliza recursos habituales del cine mudo, que hoy ya el cine ha dejado ampliamente de emplear. Por ejemplo, el iris y la mascarilla, con su función predominante de marcar y auxiliar las transiciones entre escenas, o de dar variación al encuadre fotográfico, pero en todo caso comunes en tanto gramática filmica heredada, e incluso canonizada por la práctica. Del mismo modo, el fundido funciona como moneda corriente, así como (i.e. en la última secuencia) la sobreimpresión de dos imágenes. En la secuencia final aludida, aparece el retrato fijo de Manuel Rodríguez sobre el movimiento de un desfile militar patriótico, y al mismo tiempo, como tercer elemento, la leyenda sobreimpresa

ya citada: “Y su recuerdo vive en el corazón de todos los chilenos”. De igual manera, hay otros elementos formales interesantes, por ejemplo la profundidad de campo, en uso casi permanente. A diferencia del teatro mismo y de filmes “teatrales”, *El Húsar de la Muerte* emplea muchos exteriores, para escenas de acción bélica, o siquiera por el simple hecho de que se trata de una historia de rebeliones, y éstas no ocurren (salvo en las instancias de preparativos y ajustes de estrategias) en interiores cerrados. La fotografía y el encuadre son por lo general muy buenos, las escenas de batallas verosímiles, la acción misma palpable.

Sin embargo, resulta difícil, si no imposible, valorar el uso de estos elementos técnicos —que se convierten en estilísticos—, dado que no existen muchas otras obras para comparar, salvo posibles modelos europeos o norteamericanos como los films de Griffith. Ni siquiera podríamos saber si, en sus demás films, Sienna abundó en los mismos recursos mencionados, o exploró otros posibles. Lo que puede en cambio juzgarse es la eficacia del empleo, su economía expresiva, en el sentido de comprobar la relación (o el correlato) de sus recursos formales con lo que está narrando. En este sentido, disolvencias, iris y mascarillas, todo funciona adecuadamente, como probando la presencia de una sensibilidad y un talento visual y cinematográficos, en Sienna, al nivel de otros films sobrevivientes en el cine mundial, es decir, comparable a sus modelos industrializados. Su fluidez narrativa es notable, y sorprende que hasta pudiera comparárselo favorablemente con ejemplos del cine sonoro de la década siguiente. En otras palabras, Sienna narra la historia de su film con una extraordinaria economía expresiva, un ritmo palpable, y un verdadero gusto por la acción.<sup>15</sup>

Es cierto que la estructura del film funciona por la sucesión de acciones breves y recortadas, más que por un desarrollo orgánico que fuese organizando las partes hasta alcanzar una conclusión. De ahí que, tempranamente, la crítica haya visto que el film “no tiene propiamente intriga; lo que le presta unidad es Manuel Rodríguez, en torno del cual se suceden las anécdotas, las aventuras rápidas, una serie de emboscadas, equivocaciones, golpes de mano y otras escenas que mantienen el interés”.<sup>16</sup> Alicia Vega, quien recoge esta observación, concuerda con ella y observa por su parte que las unidades narrativas de *El Húsar de la Muerte* son autónomas, y aunque organizadas por un “mecanismo general de oposición”, distan mucho de una trama convencionalmente definida. Como todo el film gira alrededor del personaje central, no es difícil concluir en que esas unidades estructurales se le dedican a efectos ilustrativos más que con el propósito de hacer progresar una historia. “Las partes de la estructura consisten en distintos abordajes a Rodríguez, dentro de un hilo argumental donde lo que importa son las situaciones en que éste se desenvuelve, más que la dirección a que el argumento lleva” Si hablamos de progresión narrativa, en todo caso, ésta se da casi inevitablemente por la acumulación de episodios. Hay “progresión de la acción [en el] interior de cada situación [y] progresión dada por la forma en que las situaciones están relacionadas”. Este análisis importa porque permite advertir el modo inteligente en que, *prima facie*, se estructura el film, y como la

<sup>15</sup> Por su carácter documental, son interesantes los datos de producción de *El Húsar de la Muerte* dados por Mario Godoy Quezada en su *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile, s/d, 1966). Por ejemplo, los interiores se filmaron en los estudios de Andes Films, ubicados en el centro de la ciudad (Teatinos 42, frente al Palacio presidencial de La Moneda). Aunque Sienna aparece en los créditos como co-autor del guión, dice Godoy, aunque la información no fue confirmada, «Este fue un favor personal de Silva a Sienna, ya que de esta manera el realizador pudo cobrar sin dificultad, en forma total, sus derechos como argumentista». Al 31 de diciembre de 1925, según el diario *El Mercurio*, *El Húsar de la Muerte* había sido visto por 109.857 personas, lo cual era verdaderamente un gran éxito de público. También incluye una crónica (autor no mencionado) aparecida en la revista *Zig-Zag* el 19 de diciembre de 1925, de un espectador a la filmación de una escena del film. Vale la pena reproducirla por entero dado la escasez de testimonios sobre producción de cine mudo «en locaciones»: «Hay que ver filmar, siquiera unos cuantos metros de cinta, para juzgar después con benevolencia el cinematógrafo. Desde la butaca todo parece correr como a la señal de una varilla mágica:

misma crítica señala más adelante, una secuencia lleva casi inmediatamente a otra —diríamos nosotros, como en una actitud de réplica.<sup>17</sup> Los ejemplos son obvios: a la secuencia en que el Huacho Pelao recibe una paliza se sucede la secuencia en que el personaje busca aliarse a los guerrilleros; a la secuencia de la traición, le sigue el ahorcamiento del traidor descubierto; a la secuencia en que Marcó pone precio a la cabeza de Manuel Rodríguez le sigue el envío que el Héroe le hace a Marcó de una cabeza de cerdo.

De este modo, puede advertirse el modo sutil con que *El Húsar de la Muerte* maneja la progresión narrativa y dramática. Aunque las unidades sean, en efecto, bastante autónomas, bajo la impresión de constituir pequeños relatos en sí, cada una de ellas lleva a otra, y es esa *secuencia de secuencias* la que produce la notable fluidez narrativa del conjunto. Más allá de esta comprobación de su estructura, sin embargo, no puede olvidarse la estructuración del sentido, que funciona a otros niveles menos esquemáticos. Y en ese nivel, las secuencias aparentemente autónomas va uniéndose para contar una transformación ya referida antes: la transformación del individuo que deviene en revolucionario. Esa es propiamente la “intriga” del film.<sup>18</sup> En vez de contar meramente episodios sueltos que funcionasen por acumulación, consiguió contar una gesta patriótica desde “abajo”, desde la fuerza (caótica y lúcida a la vez) del pueblo luchando a la vez por sus causas y por dar sentido a su lucha. Este logro del film, por rudimentario, por azaroso que sea, es el que le confiere, en última instancia, su carácter fascinante y, por qué no, de clásico auroral del cine latinoamericano.

---

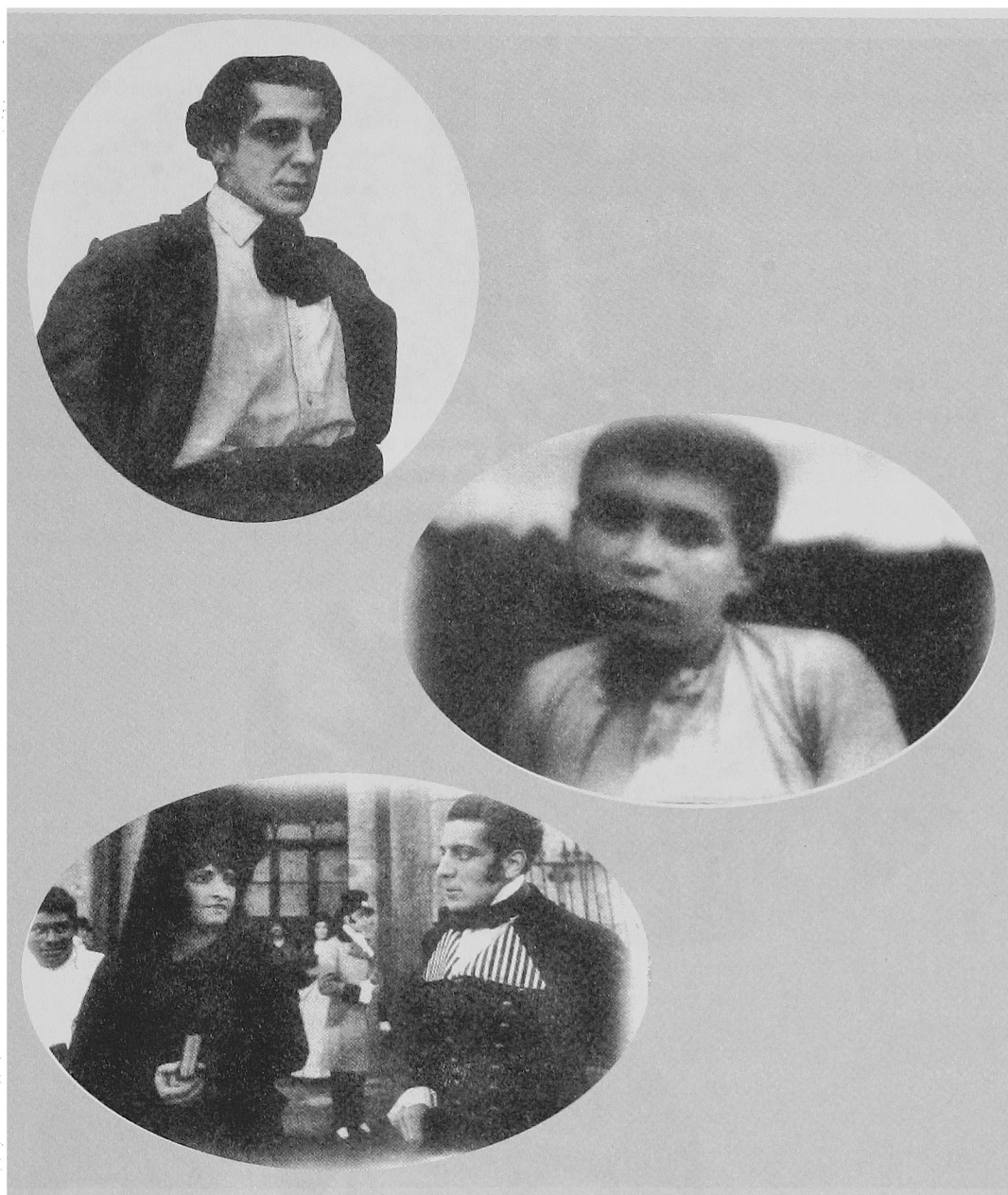
en el campo, al sol, con la cara pintada de amarillo, el pobre actor de cine tiene que luchar contra todos los elementos humanos y sobrehumanos para que la máquina negra trague sus brujerías. / Presenciamos una hora de trabajo de Pedro Sienna en la vieja chacra del mayorazgo Cerda. Una casa inmensa, con proporciones de convento, ancho portón colonial de mojinete, patio empedrado que corredores de pilares raquíticos circundan; enormes habitaciones abandonadas, y adentro patios y más patios. Hay nueve, algunos tan encerrados y silenciosos que parecen de cementerio. Las piezas pasan de ciento diez... Una especie de ciudad muerta, invadida por las cebollas y yerbas salvajes. Detrás de la última muralla, Pedro Sienna, con su pañuelo a la cabeza, sus botas ‘acordionadas’ y sus arcos de guerrillero, dirigía la pandilla, preparando una escena que nos pareció interminable. Lo dejamos ahí, porque sobrevenía la lluvia, que luego fue tempestad deshecha. / Hemos visto el film en el teatro y todo ese trabajo de una tarde pasa en medio segundo, es apenas una reunión previa, unos saludos, un juramento y un alejarse del grupo a lo lejos del camino. Nada más» (pp. 63-64).

<sup>16</sup> Reseña del crítico Ex, en *Zig-Zag*, citado por Alicia Vega et al: «El Húsar de la Muerte», en: *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Ceneqa, 1979, p. 53.

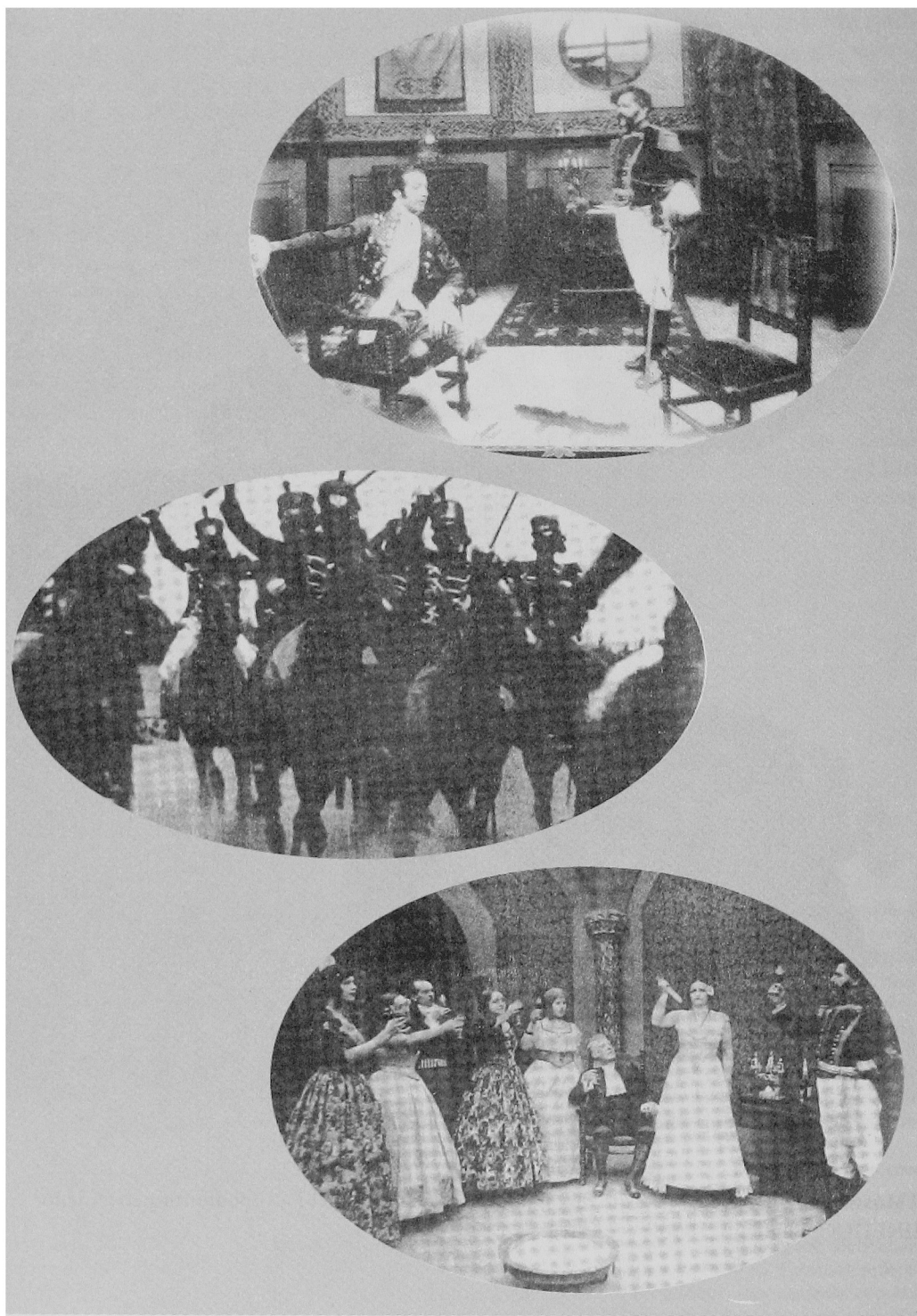
<sup>17</sup> Vega, op. cit., pp. 51-72.

<sup>18</sup> La estructura del film sería el correlato más perfecto de la acción guerrillera de Manuel Rodríguez. Deliberada o no, esta situación de *respuesta* que tienen las acciones (ante todo, las de los españoles) a nivel narrativo, reflejan el tipo de lucha emprendida por Rodríguez: una lucha (guerrillera) que no podía alcanzar directamente el poder político, y que por su propia definición funcionaría mejor como desgaste del ejército español más numeroso y mejor armado. Dicho de otro modo, la acción de Manuel Rodríguez era, como la película que la recontaría un siglo después, *acumulativa, episódica*.





**El Húsar de la Muerte.** Proyecto de rescate y sonorización del Patrimonio filmico chileno. MINEDUC: Santiago, 1996.



**El Húsar de la Muerte.** Proyecto de rescate y sonorización del Patrimonio filmico chileno. MINEDUC: Santiago, 1996.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Balthán, Renzis [seud. de Enrique Sanhueza Beltrán]. **Manuel Rodríguez. Biografía de un rebelde.** Santiago: Publicaciones Peldaño, 1973.
- Diccionario ejemplificado de chilenismos.** Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 1986.
- El Húsar de la Muerte** (folleto), Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1996.
- Jara Donoso, Eliana. **Cine mudo chileno.** Santiago: Ceneca/Tvcorp, 1994.
- Latcham, Ricardo A. **Vida de Manuel Rodríguez.** Santiago: Editorial Nascimento, 1932.
- Mouesca, Jacqueline: "Cuando el cine sonoro llegó a Chile". **El cine en Chile.** Santiago: Planeta/Universidad Nacional Andrés Bello, 1997.
- Muñoz Méndez, María Elena y Cecilia Isabel Pinochet Ibarra. **Análisis e interpretación de El Húsar de la Muerte de Pedro Sienna** (Tesis). Universidad de Chile, Facultad de Arte, 1984.
- Ossa Coo, Carlos. **Historia del cine chileno.** Santiago: Quimantú, 1971.
- Santana, Alberto. **Grandezas y miserias del cine chileno.** Santiago: Misión, 1957.
- Sienna, Pedro. **La caverna de los murciélagos.** Santiago: Nascimento, 1924.
- Vega, Alicia et al. "El Húsar de la Muerte". **Re-visión del cine chileno.** Santiago: Ceneca, 1979.