



RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

“EL HUSAR DE LA MUERTE”

En 1962 Sergio Bravo, realizador chileno y director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, tuvo noticias de una copia de 35 mm. de “El Húsar de la Muerte”, de Pedro Sienna, que estaba en poder de Edmundo Urrutia, documentalista chileno de la época del cine mudo. Bravo compró la película para la Universidad de Chile y ese mismo año inició su restauración. Estaba en pésimo estado y hubo que dedicar el trabajo de una persona por un año a soldar las perforaciones para llegar a obtener un negativo. Una vez reparada, Bravo la proyectó al autor en su casa y, con su autorización, procedió a restaurarla. Según Sienna, faltaban algunas escenas y títulos. El trabajo consistió en rehacer algunos letreros y establecer el montaje definitivo. De esta manera, en la versión actual se mantienen los títulos explicativos (letras blancas sobre fondo negro). El año 1964 la Cineteca de la Universidad de Chile le incorporó música incidental compuesta especialmente por Sergio Ortega. Actualmente existe un negativo de 35 mm. con sus respectivas copias y una reducción a 16 mm.

En 1925, año de la realización de "El Húsar de la Muerte", se produjeron en Chile quince películas de largometraje, el año anterior nueve y el posterior, once. En una filmografía del cine mudo chileno (25) de esta obra se dice:

"'El Húsar de la Muerte' es el único filme de esa época que está en condiciones materiales de ser exhibido. Cuando se muestra en cineclubes o institutos, los espectadores se asombran de su calidad y frescura, de la fuerza que se desprende de su actuación, de la coherencia del relato, donde prácticamente no hay un argumento estructurado. El eje es el casi legendario personaje histórico Manuel Rodríguez, caracterizado vigorosa y sobriamente por Pedro Sienna que le confiere la estatura y vitalidad de un héroe.

"Emoción y poesía se desprenden de ciertas escenas impregnadas de pequeños detalles, donde Sienna-director, aprovecha con gran habilidad los recursos del lenguaje cinematográfico: el sueño del Huacho Pelao. La escena del volantín, el encuentro de Manuel Rodríguez con la hija del Marqués de Aguirre, por nombrar las más destacadas. Estas cualidades hacen de "El Húsar de la Muerte" una película muy superior a otras producciones nacionales de fecha posterior o más recientes.

"En la época de su estreno el éxito fue indiscutido. Las opiniones de los diarios están sintetizadas en los comentarios de dos críticos bastante severos: 'Catón', de La Estrella de Valparaíso, y 'Ex', de la revista Zig-Zag.

"Dice 'Catón': 'El filme venía precedido de gran fama: era el mejor filme chileno. La acción se va desarrollando fácil. El argumento no está bien definido. Es más bien la relación de las hazañas de Manuel Rodríguez dentro de las cuales se teje un corto idilio. La fotografía está bien sin ser sobresaliente, aunque hay momentos en que hay cuadros muy precisos. Pedro Sienna está muy bien, talvez es el mejor trabajo de Sienna. Piet Van Ravenstein igual cosa y el papel del muchacho que hace de Huacho Pelao es admirable. Damos un aplauso a 'El Húsar de la Muerte'. (26)

"'Ex' no es menos efusivo: 'No tiene propiamente intriga —señala— lo que le presta la 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. Hay mucho movimiento y un gran despliegue de recursos ingeniosos. El autor ha usado muy bien el recurso de materializar los relatos y no ha confiado todo a las letras. Esto se ve con el despertar del muchacho guerrillero cuando sueña que derrota a una docena de Talaveras y de repente le cae un chorro de agua fría. Su actuación en general es muy buena y se destaca especialmente el robo de la corneta. Hay muchas concesiones sí, a la galería, pero en resumen da la impresión de un argumento personal, desarrollado con inteligencia. Al comienzo choca la imagen de Pedro Sienna, pero poco a poco se le siente mejor en su papel y termina por emocionar. Dos o tres fotografías malogran el efecto del último cuadro que pudo ser soberbio, pero sólo resulta bueno". (27)

PERSONAJES

- Manuel Rodríguez, guerrillero, héroe de la Independencia.*
- Carmen, hija del Marqués de Aguirre, amiga de San Bruno, enamorada de Rodríguez.*
- Huacho Pelao, niño allegado a la casa de Ña Rosario, integrante de la guerrilla.*
- San Bruno, realista, capitán del Batallón Talavera.*
- Marcó del Pont, gobernador de Chile.*
- Ña Rosario, dueña de la casa donde se reúnen los patriotas.*
- Charito, hija de Ña Rosario.*
- Sargento Buendía, miembro de la guerrilla.*
- Marqués Francisco de Aguirre, realista, dueño de fundo, amigo de San Bruno.*

El negro, sirviente de la casa del Marqués y acompañante de Carmen.

San Martín, oficial argentino, general en jefe del Ejército Libertador.

Guerrilleros y soldados del Talavera.

ARGUMENTO

Luego del desastre de Rancagua, en 1814, Rodríguez aparece como la figura líder de los patriotas. Emigra a Mendoza a trazar planes con el general San Martín y de regreso organiza un grupo de conspiradores que se compromete a luchar por la independencia de Chile. Con ellos Rodríguez inicia la acción guerrillera: robo de caballos, agitación y reclutamiento de campesinos, levantamiento de soldados del ejército enemigo, robo de los documentos del Gobernador, etc. Estos hechos provocan su desatada persecución por parte del ejército realista y del gobernador Marcó del Pont, la que Rodríguez burla con eficacia. Durante la acción se producen encuentros con Carmen, con quien desarrolla una relación amorosa. Por otra parte, Rodríguez despierta la admiración del Huacho Pelao, niño allegado a la casa donde se reúnen los conspiradores, con quien establece amistad al unirse éste a la guerrilla. Rodríguez vuelve a Mendoza donde San Martín prepara el cruce de Los Andes con el Ejército Libertador. A su regreso, después de victorias y derrotas, organiza los "Húsares de la muerte". Finalmente Manuel Rodríguez es asesinado a traición y enterrado por sus amigos.

CONSTRUCCION DRAMATICA

La película narra la lucha entre la rebelión de los patriotas, encabezada por Rodríguez, y la opresión de la do-

minación española dirigida por San Bruno, capitán del batallón Talavera. Esta lucha está presentada según el mecanismo general de oposición rebelión-represión, sobre la base de situaciones particulares en las que Rodríguez es el elemento central, o situaciones referidas a él, dentro de la gran situación de lucha por la independencia. Lo importante es Rodríguez y la narración está estructurada considerando la manera de poder verlo siempre en acción. 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. En la estructura narrativa la trama es un pretexto para permitir el desarrollo de acciones que se enmarcan dentro de situaciones autónomas, unidas en un sentido lineal. El argumento concluye con la muerte de Rodríguez, pero este hecho no aparece como desenlace de un conflicto cada vez más crítico y antagónico, sino como un cuadro más, ubicado al mismo nivel de los anteriores. En este sentido la película otorga la misma función a cada secuencia, que es develar a Rodríguez como un personaje heroico. "El Húsar de la Muerte" es una película de anécdotas en torno a un personaje, el héroe, elemento que articula todos los sucesos. De este modo la progresión no está dada por un ascenso del nivel dramático en la que cada secuencia representa un nivel superior de conflicto hasta llegar a un clímax, sino por la integración de dos factores:

- a) progresión de la acción al interior de cada situación, y
- b) progresión dada por la forma en que las situaciones están relacionadas.

El tejido de escenas proyecta siempre la acción a otra posterior, creando una carrera vertiginosa de acontecimientos. Esa proyección también está presente en cada situación. Se trata de un guión elaborado con claridad: permite gran variedad de situaciones que apuntan en la misma dirección, logrando simultáneamente identificar a todos los personajes. Como sistema de construcción, su mecanismo es el siguiente: desarrollo de situaciones re-

lativamente autónomas relacionadas por un hilo argumental que permite el desarrollo de nuevas situaciones.

a) La progresión de la acción al interior de cada situación

La película está estructurada sobre la base de situaciones que contienen los elementos del conflicto central y en las cuales se desarrolla una acción completa. Estas situaciones constituyen las unidades de la película y son autónomas en cuanto relatan una acción que alcanza significación y expresividad por sí misma.

Veamos la situación planteada en la siguiente secuencia del Huacho Pelao:

1. Cerca de una casa juegan niños a los guerrilleros. Los capitanea el Huacho Pelao.
2. El Huacho Pelao dando órdenes.
3. Los niños dan una vuelta al galope montados en sus coligües.
4. El Huacho Pelao se detiene y grita a sus guerrilleros: ¡VIVA LA PATRIA! ¡VIVA MANUEL RODRIGUEZ! ¡ABAJO SAN BRUNO!
5. San Bruno se acerca al grupo.
6. Los niños lo ven venir y escapan. El Huacho Pelao de espaldas a San Bruno no se percata de su presencia.
7. El Huacho Pelao se da vuelta. Ve a San Bruno. Se asusta. San Bruno lo coge de una oreja, lo echa al suelo, lo golpea, diciendo: TU ERES EL HUACHO PELAO ¿NO? TOMA, POR PATRIOTA. San Bruno se va.
8. Los niños en la esquina de la casa se asoman a mirar, asustados, y se esconden nuevamente.
9. El Huacho Pelao adolorido en el suelo se levanta y dice: DESDE AHORA PELEARE COMO HOMBRE Y SERE GUERRILLERO DE VERAS.

Esta secuencia, que es una variación respecto del tratamiento general que sitúa siempre a Rodríguez en primer plano de la acción, constituye una homología de la situación de Rodríguez y una síntesis de la película. El juego

del Huacho Pelao es la lucha de Rodríguez y la paliza de San Bruno corresponde a la represión de la que Rodríguez y el pueblo son objeto. Además da cuenta de un humor que se desprende de las relaciones establecidas dentro de la situación, por ello es fresco, no inducido; se repite de la misma manera en otras unidades.

Lo central en la construcción de esta secuencia es que dentro de ella están los elementos del conflicto, los patriotas y los realistas, y que la progresión está dada por la acción interna de la misma situación, independientemente de lo previo y posterior a ella. En este sentido es autónoma. En primer lugar están los patriotas y su acción: el Huacho Pelao organiza y entrena su guerrilla definiendo su posición: Viva la patria, abajo San Bruno. En segundo lugar, están los realistas y su acción opresora: San Bruno golpea al Huacho Pelao por patriota. En tercer lugar está la reacción del Huacho Pelao reafirmando su compromiso: desde ahora pelearé como hombre y seré guerrillero de veras. La forma de la progresión está graficada en el diálogo:

1. El Huacho Pelao declara su posición en un juego de niños.
2. San Bruno lo descubre, lo reconoce y lo golpea.
3. El Huacho Pelao se sale del juego y se compromete a luchar en guerrillas verdaderas, proyectándose a Rodríguez y proyectando toda la situación a la temática general de la película.

En tres réplicas se ha manifestado un avance en la acción. La situación se completa constituyendo una unidad expresiva por sí misma: el Huacho Pelao imita a Rodríguez jugando a la guerrilla, pero al sentir la represión en carne propia decide dejar de jugar y convertirse en guerrillero de verdad. Se crea también el antecedente para que el muchacho solicite a Rodríguez su incorporación a la guerrilla —lo que ocurre más adelante— y genere su propio argumento: el robo de la corneta, vinculado al argumento central.

El mecanismo de oposición rebelión-represión que liga una situación con otra está presente también en el mecanismo interno de funcionamiento de esta secuencia.

La secuencia de la parroquia es otro claro ejemplo:

1. El negro llega a la parroquia, se desmonta y va hacia el cura que lee un breviario.
2. El negro da el encargo al cura: su patrón está agonizando. El cura entra a la parroquia. El negro monta y se va.
3. Patio de la parroquia. El cochero limpia el coche. Llega el cura y le dice: **ENGANCHA PARA LLEVAR EL VIATICO AL SEÑOR MARQUES DE AGUIRRE.**
4. El cura se va del patio.
5. Frontis de la parroquia. Llega Rodríguez corriendo.
6. Los Talaveras llegan a la parroquia persiguiendo a Rodríguez.
7. Patio de la parroquia, Rodríguez llega y aborda al cochero, que dice: **EL SEÑOR CURA NO LO PUEDE ATENDER. TENEMOS QUE LLEVAR EL VIATICO AL SEÑOR MARQUES DE AGUIRRE.**
El cochero le vuelve la espalda.
8. Rodríguez se saca su chaqueta y envuelve en ella al cochero, golpeándolo.
9. Rodríguez con el cochero en el suelo: **SI CHISTAS TE MATO.**
10. Los Talaveras hablan con el cura en la puerta de la parroquia; el cura: **CUANDO YO ME VAYA PUEDEN REVISARLO TODO.**
11. Frontis de la parroquia. Por la esquina de la iglesia aparece el coche, que se detiene frente a la puerta. Sale el cura seguido del monaguillo. Suben al coche. Los Talaveras presentan armas. Rodríguez conduce el coche, embozado.
12. El coche se aleja. Los Talaveras entran a la iglesia.
13. Patio de la parroquia. Los Talaveras descubren al cochero ensacado.
14. El cochero cuenta lo que pasó.
15. El coche se aleja.

La situación está planteada en los términos opuestos provocación-persecución: contiene los elementos del conflicto; la progresión está dada por su acción interna y queda abierta al desarrollo de una nueva situación (Rodríguez en la casa del Marqués arranca nuevamente de los Talaveras robando el caballo al negro, después de encontrarse con Carmen); también es autónoma al constituir una unidad expresiva por sí misma; Rodríguez es perseguido por los Talaveras, pero su astucia le permite evadirlos. En esta secuencia se puede observar una característica general del filme cual es la de establecer situaciones sobre la base de un juego de relaciones que sólo Rodríguez conoce, lo que ciertamente le permite salvar las dificultades. Este hecho hace que su acción como personaje, en las escenas donde aparece, sea el elemento de progresión de la escena, al ir cambiando el sentido de las relaciones. La cortesía de los Talaveras con el cura mostrada al principio se transforma cuando le presentan armas, porque el espectador sabe que el cochero es Rodríguez. Los perseguidores rinden homenaje al perseguido. Nuevamente el humor se desprende en forma natural de las relaciones establecidas en la situación.

b) La progresión de la acción en la unión de situaciones

Un factor de progresión está en la acción interna de cada situación. El otro por la forma en que estas unidades están ligadas a través de:

1. Relacionar escenas y/o secuencias por oposición, en el sentido de suceder una escena que trata una situación de los patriotas con una que trata una situación realista, o una escena de rebelión o provocación patriota con una de persecución o represión realista.

La secuencia en que una partida de Talaveras disuelve un grupo de patriotas a culatazos está seguida por una escena en que Rodríguez lanza un puñal con un mensaje provocador al interior de una casa realista. La secuencia en que el Huacho Pelao es pateado por San

Bruno está seguida por la secuencia en que Rodríguez hace agitación en el campo. La escena en que Rodríguez persuade a un soldado Talavera para unirse a la guerrilla está seguida por la persecución a la parroquia. La secuencia en que Rodríguez es traicionado al ponerse precio a su cabeza, está seguida de la escena en que Marcó del Pont recibe una cabeza de chanco de parte de Rodríguez, etc. Esta relación por oposición es progresiva al crear cada una el antecedente para la escena siguiente.

2. El tratamiento de acciones paralelas. Al estar en acción la rebelión de los patriotas, lo está también y al mismo tiempo, la represión de los realistas; mientras Rodríguez organiza la guerrilla, el Huacho Pelao organiza la suya y se las arregla para conseguir la corneta; mientras Rodríguez entretiene a Marcó del Pont, el Huacho Pelao se roba la arqueta con los documentos; mientras Rodríguez revisa los documentos en el vivac, un traidor lo denuncia a San Bruno; mientras Rodríguez esconde los documentos —herido en casa de Carmen— San Martín los espera en Mendoza, etc.
3. La integración de las relaciones de Rodríguez con Carmen y el Huacho Pelao a sus actividades conspirativas guerrilleras. Todos los encuentros de Rodríguez con Carmen son a propósito de su actividad como guerrillero, y es a partir de ellos que se desarrolla su relación amorosa. El primer encuentro se produce al lanzar Rodríguez el puñal al interior de la casa realista donde se encuentra Carmen. El segundo frente a la parroquia; Carmen va a misa y Rodríguez tiene una cita con un conspirador. El tercero, en el fundo del Marqués, al llegar Rodríguez como cochero del cura que lleva el viático, etc.

Las relaciones con el Huacho Pelao se realizan en torno a su integración a la guerrilla y posteriormente como brazo derecho de Rodríguez en las actividades conspirativas. Estas relaciones, secundarias respecto de la actividad central de Rodríguez, otorgan variedad al ar-

gumento, pero son un factor de progresión al estar integradas a esa actividad. Carmen es del bando realista y la relación de Rodríguez con ella lo llevará a un enfrentamiento cuerpo a cuerpo con San Bruno la única vez que se encuentran. Por otra parte, el desarrollo del robo de la corneta es una actividad conspirativa como las de Rodríguez, y es requisito para integrarse finalmente a la guerrilla. Una vez aceptado el Huacho Pelao hará posible el robo de los documentos del gobernador. La relación de Carmen y del Huacho Pelao llegan a integrarse incluso en una misma situación: Rodríguez, que es asistido y protegido de la policía por Carmen en su fundo, logra comunicarse simultáneamente con el Huacho Pelao a través del volantín, dando instrucciones a sus compañeros.

4. El uso del flash-back y la puesta en imágenes de discursos y pensamientos es un factor de progresión, porque no detiene la acción usando títulos explicativos; estas imágenes, a partir de una situación remiten a otra o cambian su sentido.

Por ejemplo: cuando el Huacho Pelao cuenta a Rodríguez cómo se robó la corneta; esto lo vemos en imágenes a través de un flash-back que —de la situación del encuentro de Rodríguez con el Huacho— remite a la situación concreta del robo. El discurso que Rodríguez da a los campesinos para incorporarlos a la guerrilla está puesto en imágenes graficando sus palabras. Estas imágenes, desde la situación de agitación, transportan a las situaciones en que los Talaveras incendian las casas de los patriotas y violan a sus mujeres. Cuando San Bruno pregunta a los guardias cómo es Rodríguez (a propósito del robo de caballos), al aparecer en imágenes las distintas versiones testimoniales, la misma situación en que éste increpa a los guardias con agresividad se transforma en el pánico que Rodríguez provoca en San Bruno. En esta transformación está la progresión.

Todos estos mecanismos empleados en la construcción de "El Húsar de la Muerte" otorgan una fluidez a la narración que se sintetiza en un constante golpe de Rodríguez y los patriotas a sus enemigos realistas. La película empieza inmediatamente en acción estableciendo las partes en conflicto e identificando al momento todos los personajes. La primera secuencia ya da cuenta de un pueblo oprimido en rebelión: "Ya seremos libres y las pagarán todas, perros opresores". La segunda secuencia establece las reglas del juego mediante el puñal que Rodríguez lanza al interior de la casa realista; presenta a Rodríguez, a Carmen y a San Bruno:

Carmen: ¿Quién es el audaz que se atreve hasta llegar aquí?

S. Bruno: Un insurgente sin importancia.

Carmen: Me interesaría conocer ese hombre. Déme Ud. ese puñal (lee) si yo fuera hombre, le mataría con su propia arma para hacerlo pagar su audacia. Viva el rey.

El papel clavado en el puñal dice: "No alegrarse demasiado. Se acerca la hora de la libertad. Mueran los tiranos. ¡Viva la patria! Manuel Rodríguez". Así, a esta altura de la película ya están identificados los personajes y establecido el carácter y forma de la lucha. Rodríguez es audaz, valiente y provocador; Carmen es enérgicamente partidaria del rey; los patriotas no se doblegarán ante su reciente derrota y sus acciones serán de tipo guerrillero.

En la tercera secuencia Rodríguez golpea la puerta de la casa donde se reúnen los patriotas y donde está el Huacho Pe'ao. De adentro preguntan: QUIEN VIVE. Rodríguez: LA PATRIA.

Adentro todos se ponen de pie: ¡DON MANUEL!

Rodríguez desde la tercera secuencia es la patria y el líder de los patriotas. La gran cantidad de acontecimientos y relaciones que la película va narrando quedan establecidas en un cuerpo compacto donde ningún elemento presentado queda sin tratamiento. Todos los antecedentes

están vinculados y lo están en torno al personaje Rodríguez: "si yo fuera hombre, le mataría con su propia arma..." Pero al final, después de un desarrollo, Rodríguez y Carmen se despiden con un abrazo. Ese texto, además ("si yo fuera hombre...") está referido a San Bruno, quien después evidenciará su pánico nada varonil por Rodríguez.

El traidor que denuncia a Rodríguez ante San Bruno ha manifestado su debilidad previamente, al poner en duda la llegada de Rodríguez a la escena del juramento en que los patriotas se comprometen a luchar por la independencia.

El Huacho Pelao se roba la corneta para ingresar a la guerrilla. Cuando Rodríguez lo acepta le dice que sólo se roba en bien de la patria. Después de esto el Huacho Pelao se caracteriza por sus robos en bien de la patria. En total se roba cuatro cosas: la corneta, la arqueta con los documentos, un pollo para la comida de Rodríguez en el vivac y el cartel que anuncia el precio de la cabeza de Rodríguez.

El negro que sirve en el fundo del marqués queda permanentemente ridiculizado por Rodríguez. Siempre está corriendo de un lado a otro por encargos de Carmen. Corre a llamar a los Talaveras, mientras Rodríguez le roba los caballos. Corre a pedir el viático al cura y Rodríguez, que viene en el coche, le roba su caballo. Después de un enfrentamiento el negro conduce al malherido Rodríguez a la cama de su patrón, por orden de Carmen. Posteriormente debe retirarse cuando Rodríguez se entretiene con su patrona y toma sol en el patio. Esta relación de Rodríguez con el negro se consolida después cuando otros campesinos se integran a la guerrilla.

De esta manera la película —que es una reiteración permanente de la misma situación— se va enriqueciendo por la significación que van adquiriendo las distintas relaciones a medida que se desarrollan.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El que la película esté construida sobre la base de situaciones relativamente autónomas y que éstas se estructuren debido a un juego de relaciones internas otorga gran importancia a la puesta en escena y al uso de la cámara con respecto a ella.

PUESTA EN ESCENA Y PUESTA EN CAMARA

Las acciones siempre se dan en un espacio delimitado y reconocible, donde el espectador puede ubicarse en la geografía del lugar. La cámara, a través del plano (en general, abierto), de la profundidad de campo, y del encuadre fijo, utiliza el espacio como el ámbito en el que se dan los movimientos y las relaciones entre los personajes. La utilización del plano abierto y de la cámara fija hacen recaer en el desplazamiento de los actores dentro del espacio encuadrado y en sus salidas y entradas a cuadro una función expresiva principal, junto al continuo desplazamiento de la cámara, que no se da dentro del mismo plano, sino a través del paso de un plano a otro. Una vez establecido claramente el espacio y la situación dentro del cuadro, la cámara salta de un lugar a otro y en cada plano juega con los desplazamientos, las relaciones y los bordes del cuadro.

Veamos la escena de la parroquia donde se produce el primer encuentro de Rodríguez con Carmen:

1. Plano general del frontis de la parroquia. Se ve gente que entra a misa y gente que conversa frente a la puerta. Rodríguez embozado entra a cuadro en plano medio y mira de un lado a otro. Entra a cuadro un caballero, se junta con Rodríguez.
2. Plano medio de Rodríguez y el conspirador, que le dice: —Ya están todos citados para la noche, he dado el

santo y seña. El conspirador sale de cuadro y entra Carmen, que va a misa seguida del negro.

3. Plano general de Carmen, a quien se le cae el devocionario al pasar frente a Rodríguez.
4. Plano general de Rodríguez acercándose a Carmen, se inclina, coge el devocionario y se lo entrega a Carmen. Ella lo toma y se aleja. Rodríguez la sigue con la mirada.
5. Primer plano de Rodríguez que mira alejarse a Carmen.
6. Plano general de Carmen que llega a la puerta de la Iglesia. Antes de entrar se da vuelta a mirar a Rodríguez.
7. Plano medio de Carmen sonriendo a Rodríguez.
8. Primer plano de Rodríguez mirándola.

La escena comienza con un plano que establece todo el espacio. Dentro de él se da una situación: gente que va a misa. Una vez precisada esa realidad entra a cuadro Rodríguez, enriqueciéndola: Rodríguez con su rostro semi-cubierto espera a alguien a la entrada de la iglesia. Cuando eso está claro la situación se completa al entrar a cuadro el otro conspirador: en medio de la gente que va a misa Rodríguez realiza una cita clandestina. En dos entradas a un cuadro que establece una situación, ésta se enriquece y progresa a través de las relaciones que en el cuadro se van creando. Los planos posteriores se dan en un espacio ya conocido y mantienen esta forma expresiva. Un mismo espacio sirve de recinto a tres situaciones: gente que va a misa, cita clandestina, primer encuentro de Rodríguez con Carmen. El encuadre, el espacio encuadrado, los movimientos internos y las relaciones físicas establecidas en ese espacio constituyen de esta manera los elementos técnicos básicos de expresión cinematográfica. La película consiste en desplazamientos que crean relaciones físicas dentro del cuadro fijo. Relaciones entre personas y objetos en un espacio, que se dan en cualquier película, pero que en este caso se constituyen en elementos expresivos principales, porque la cámara los está valorando al mantenerse quieta, usando los bordes del cuadro, la profundidad de campo y la elección de un

tamaño del plano que permite observar los elementos en juego. La cámara no describe, no sigue la entrada y salida de los personajes, sino los hace entrar directamente a cuadro, al espacio delimitado por ella, donde está lo importante, porque allí van a ocurrir los hechos. Dentro del cuadro quieto se centra la acción y los personajes no tienen más que entrar o salir de él. La cámara no pierde el tiempo. Su rigidez indica el valor del espacio encuadrado y de lo que en él acontece. En este sentido existe una integración entre la puesta en escena y el uso de la cámara. Este establecimiento de un espacio y un juego de relaciones en él es muy claro en la segunda escena de la parroquia, transcrita en la página 58.

Toda la situación se establece sobre la base del uso de dos espacios: frontis de la parroquia y patio parroquial. Frente a ellos la cámara se instala y en diversos planos fijos que encuadran básicamente el mismo espacio y permiten un juego de relaciones que narran una situación completa. Veamos el tratamiento dado a lo que ocurre en el frontis de la parroquia.

1. Frontis de la parroquia. Plano general. Un cura lee su breviario. Entra a cuadro el negro, habla con el cura y sale de cuadro.
2. Entra a cuadro Rodríguez corriendo, en plano general frente a la parroquia.
3. En un plano muy similar entran a cuadro los Talaveras en busca de Rodríguez. Hablan con el cura, quien entra a la iglesia.
4. Plano general. Se ve el frontis de la parroquia en perspectiva. Tras de uno de los muros de la iglesia entra a cuadro el coche que conduce Rodríguez. De la iglesia sale el cura con el monaguillo. Los Talaveras presentan armas, el cura sube al coche, parte y sale de cuadro.

Un solo espacio visto a través de un cuadro fijo recibe la entrada y salida de personajes que se mueven dentro de él, relacionándose. Todos los planos tienen la iglesia

como referencia, cuyo frontis es el escenario común para desarrollar la acción: el negro da el encargo al cura; Rodríguez arranca; los Talaveras lo persiguen; los Talaveras piden permiso al cura para revisar la iglesia; Rodríguez evade a los Talaveras disfrazado de cochero llevándose al cura, uniendo en este mismo espacio perseguidores y perseguido. El otro espacio en que se desarrolla esta secuencia está trabajado de la misma forma, tratamiento que se mantiene a lo largo de la película. La cámara, de plano en plano, se desplaza de un lugar a otro teniendo siempre la referencia de un espacio ya establecido. Para equilibrarse ella recurre al iris como una forma de centrar la atención en una zona del cuadro, sin cambiar de plano. Por ejemplo, en la primera secuencia, luego que un grupo de patriotas es disuelto a culatazos por los Talaveras, hay un plano de uno de ellos en el suelo. Cuando los Talaveras se van, el iris centra la atención en su rostro que grita:

“¡Ya seremos libres y las pagarán todas, perros opresores!”

TITULOS

Veinte títulos —letras blancas sobre fondo negro— a lo largo de la película van situando la gran cantidad de acontecimientos en un hilo argumental. Algunos están usados como forma de entregar antecedentes necesarios para la acción, otros como conclusión de alguna secuencia, y otros como transición de una situación a otra. Pero no están usados para reemplazar una puesta en escena o reiterar algo expresado ya en la imagen, salvo algunas excepciones que Sergio Bravo mantiene como respeto a su autor. Los diálogos están escritos en letras blancas sobre la imagen en la parte inferior del cuadro, sin recurrir a los títulos explicativos. De esta manera los títulos no producen una detención en la acción, sino muy por el contrario, son un elemento narrativo que la hace progresar. La película se abre y se cierra con un título. Comienza con uno que entrega el antecedente de la primera secuencia:

el Desastre de Rancagua, para entrar inmediatamente en acción: el desastre provoca la represión realista y la rebelión patriota.

LOS TALAVERAS PERSIGUEN A RODRIGUEZ HASTA EL FUNDO DE AGUIRRE PARA ENCERRARLO ENTRE DOS FUEGOS.

Este título crea el antecedente para la escena en que Rodríguez es herido en un enfrentamiento en el fundo del Marqués de Aguirre. Pero la mayoría de los títulos están usados como transición, por ejemplo:

RODRIGUEZ VIAJA A MENDOZA une la escena en que se produce el primer encuentro de Rodríguez con un grupo de patriotas donde éste habla de trazar planes con San Martín, con la escena de Rodríguez y San Martín en Mendoza.

AL DOMINGO SIGUIENTE une la secuencia que trata los efectos que la llegada de Rodríguez produce en los patriotas y los realistas con la escena de la cita clandestina frente a la iglesia.

MIENTRAS TANTO une la escena en que Rodríguez y los patriotas se unen en un juramento para luchar por la independencia de Chile, con la escena en que Carmen recuerda su encuentro con Rodríguez frente a la iglesia.

Y la película se cierra con un título usado como conclusión: **HAN PASADO 150 AÑOS Y EL RECUERDO DE ESTE GRAN GUERRILLERO VIVE EN EL CORAZON DE TODOS LOS CHILENOS.**

Hay también algunos títulos explicativos, innecesarios, por cuanto explican algo ya claro en la imagen:

RODRIGUEZ HABIA LLEGADO DISFRAZADO DE VIEJO.

Rodríguez cita a los patriotas a comprometerse a luchar por la independencia. Es el primero en acudir a la reunión, donde se presenta disfrazado. Cuando han llegado todos, Rodríguez se descubre y es reconocido por los demás. Al verlo quitarse el disfraz, tal título sobra. Pero se trata de una excepción dentro del uso general de los letreros, que se manejan como un elemento narrativo para ubicar las situaciones en el argumento.

MONTAJE

Hemos dicho la forma en que la película está construída: sobre la base de situaciones que contienen una acción completa, tratadas a través del establecimiento de un espacio que sirve de escenario para el movimiento de los personajes dentro de un cuadro fijo. La cámara se des- plaza dentro de ese espacio ya establecido, al cambiar de plano, encuadrando lo que el interés de la situación indica. La integración específica de la puesta en escena con la puesta en cámara establece básicamente las relaciones dentro del plano. Los cambios de plano procuran seguir el desarrollo de esas relaciones, más que producirlas. Hemos dicho también la forma en que las situaciones están ligadas: por oposición, a través de la acción paralela y el uso del flash back. Todos estos elementos son los que finalmente definen la forma del montaje, que se caracte- riza por la velocidad y fluidez de los acontecimientos. El ritmo se logra por la continuidad de la acción y por la insistencia en un tratamiento común de las situaciones a través de toda la película. Cada secuencia es un recipien- te de una cantidad de acontecimientos y relaciones que se desarrollan con fluidez.

La variedad de las relaciones que Manuel Rodríguez crea mantiene en alto el interés del espectador, continua- mente asaltado por distintos acontecimientos, entre los cuales no hay momentos muertos. El montaje relaciona las situaciones y los planos de tal manera que en el cuadro siempre haya actividad. Existe una acción que se de- sarrolla y de la cual la cámara sólo toma sus momentos culminantes. La primera imagen de la película es un pla- no de varios jinetes a mataballo que avanza a cámara. Desde esa carrera la actividad de la película no termina hasta la muerte de Rodríguez. Es un montaje de movimien- tos internos del cuadro integrado al movimiento de planos donde el tiempo de cada uno es preciso en cuanto a no excederse de lo necesario para dejar establecida una re- lación.

La exactitud en el tratamiento del tiempo da cuenta del aporte de Sergio Bravo y remite a su notable "Láminas de Almahue" (documental analizado en RE-VISION DEL CINE CHILENO). La importancia de este despliegue ininterrumpido de movimientos es que todos ellos apuntan siempre en torno a la figura de Manuel Rodríguez, quien es finalmente el que los articula y otorga unidad cinematográfica.

ACTUACION

Los personajes están definidos por sus relaciones recíprocas y por la actitud que asumen en consecuencia. Por la forma como está tratada la acción, son básicamente cuerpos en movimiento, pero cuerpos con carácter a partir de su papel en el juego. En este sentido no hay una interiorización en los personajes ni una detención que permita profundizar en ellos; por sobre todo importa la forma en que se desenvuelven en situaciones determinadas. Esto es suficiente para que cada personaje quede claramente identificado, desde los principales —Rodríguez, Carmen, el Huacho Pelao y San Bruno— hasta los secundarios —Marcó del Pont, el Negro, Ña Rosario— e incluso personajes como el monje que aparece en la escena del sarao y el cura que lleva el viático al Marqués de Aguirre. La actuación en este caso es un trabajo de rápidas relaciones entre personajes, que no da tiempo a la caracterización más profunda, porque no es eso lo que interesa. El personaje principal es Rodríguez y Sienna logra darle fuerza por la calidad de su presencia escénica. Cuando él está en cuadro, él es lo más importante, no sólo por ser como protagonista quien promueve la acción, sino por sus características físicas del romanticismo y por la calidad de su actuación. Rodríguez es un héroe que resuelve las dificultades con facilidad y soltura, siempre dominando la situación, incluso con humor. Jamás se exaspera, como sus enemigos. Por el contrario, tiene la tranquilidad que le confiere su valentía y audacia, expresada en la actuación de Sienna con todo el encanto de su época.

“EL HUSAR DE LA MUERTE”

Realizador: Jorge Delano (Coke)

Ficha Técnica

- Guión y realización:** Pedro Sienna.
- Argumento:** Hugo Silva.
Pedro Sienna, basado en la vida del guerrillero Manuel Rodríguez.
- Fotografía:** Gustavo Bussenius.
- Productor:** Alfredo Wolnitzki.
- Intérpretes:** Pedro Sienna (Manuel Rodríguez), Clara Werther (Carmen de Aguirre), Dolores Anziani (Charito), Hugo Silva (jefe de hogar patriota), Piet van Ravenstein, Luis Baeza Flores, Octavio Soto, Federico Gienza, Guillermo Barrientos, Emilia Sierra, Angel Díaz y Méndez, Víctor Véjar.
- Producción:** Andes Films.
- Estreno:** 24 de noviembre de 1925.
Teatros Brasil, Septiembre, Esmeralda y O'Higgins de Santiago.
- 35 mm., blanco y negro, 65 minutos.**

PEDRO SIENNA

Biofilmografía

- 1893 Nace en San Fernando el 13 de mayo. Al iniciarse como actor de teatro cambia su nombre real (Pedro Pérez) por el seudónimo Pedro Sienna.
- 1921 "Los payasos se van", actuación, guión y realización.
- 1922 "El empuje de una raza", actuación y realización.
- 1924 "Un grito en el mar", actuación, guión y realización.
- 1925 "La última traspachada", actuación, guión y realización.
- 1972 Fallece en Santiago el 10 de marzo.