

# Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos

## *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)

Cynthia Margarita Tompkins \*

**Resumen:** Este artículo compara dos películas estrenadas en 1925 que difieren notablemente en términos ideológicos y estéticos pese a compartir un final conservador. A fin de examinar la posibilidad de que estas cintas planteen una lucha de clases, se pasa revista al desarrollo de la sociedad chilena incluyendo el proceso impulsado por la cuestión social que lleva a la proletarización de los trabajadores y a la violenta represión de las huelgas a principios del siglo XX. Además de enfocarse en estas cintas a partir de las concepciones genéricas del melodrama se procede a un análisis estético que incluye la representación de procesos psíquicos, *flashbacks*, el uso del iris para las transiciones y un enfoque en el montaje.

**Palabras clave:** primer cine, cine silente chileno, ideología, melodrama

---

### **Ideology in two Chilean foundational melodramas: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) and *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925).**

**Abstract:** This article compares two films released in 1925, which evidence noticeable ideological and aesthetic differences despite sharing a conservative denouement. In order to conclude whether or not these films articulate a class struggle the text reviews the development of Chilean society including the process triggered by the social question which led to the creation of the proletariat as well as to the violent repression of strikes at the turn of the 20th C. In addition to focusing on the way these films adhere to the generic conventions of melodrama, the text offers an aesthetic analysis which includes the representation of psychic processes, flashbacks, iris for transitions, as well as a focus on montage.

**Keywords:** early cinema, Chilean silent films, ideology, melodrama

---

### **Ideologia em dois melodramas fundamentais chilenos: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) e *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925).**

**Resumo:** Este artigo compara dois filmes lançados em 1925 que diferem acentuadamente em termos ideológicos e estéticos, apesar de compartilharem um final conservador. A fim de examinar a possibilidade de que esses filmes representem uma luta de classes, o desenvolvimento da sociedade chilena é revisado, incluindo o processo promovido pela questão social que leva à proletarização dos trabalhadores e à violenta repressão de greves no início do século XX. Além de focar nesses filmes a partir das concepções genéricas do melodrama, é realizada uma análise estética que inclui a representação de processos psíquicos, flashbacks, o uso da íris para transições e um foco na montagem.

**Palavras chave:** primeiro cinema - cinema silencioso chileno - ideologia - melodrama

**E**n Chile se conservan cuatro largometrajes silentes: *El húsar de la muerte* (1925), *Canta y no llores corazón o el precio de una honra* (1925), *El leopardo* (Alfredo Llorente, 1926) e *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926), además de cortometrajes y fragmentos de los “82 largometrajes silentes realizados (...) entre 1917 y 1934”.<sup>1</sup> A fin de contextualizar la comparación entre las primeras dos cintas esbozaremos un breve resumen del cine temprano en Chile. Para “1913 [el contenido de las películas importadas] era derechamente proletario” y especialmente en la “pampa salitrera” el cine se transformó “en sinónimo de la clase obrera” tal como lo demuestra *La lucha por la vida*, una de las películas incluidas en el programa ofrecido por la Cámara de Trabajadores en Iquique en 1912.<sup>2</sup> Desde 1900 hasta 1914, el contenido proletario reflejaba el interés de la cinematografía francesa por “dramas y melodramas ‘sociales’, que aspiraban a retratar la vida de los más humildes” con un contenido antiburgués y finales trágicos, tanto desde el realismo como desde el melodrama.<sup>3</sup> Asimismo, el género “labor-capital” producido con fines comerciales en Estados Unidos, en la primera mitad de la década de 1910, se caracterizaba por “retratar conflictos laborales, tanto desde perspectivas liberales (con héroes individuales) como sindicalistas o socialistas (con héroes colectivos)”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> VILLARROEL, Mónica. “*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925, Chile)”. En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre 2015, pp. 184-85. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/25>> [Acceso: junio de 2018]. Villarroel ofrece un recuento pormenorizado de la recuperación del film de Pérez Berrocal en 1981, 2003 y 2014-2015. *El húsar de la muerte* fue restaurado “en 1962 y a mediados de los noventa”. Véase RUFINELLI, Jorge. “La aventura y la patria: *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna”. En: *Aisthesis*, n. 37, 2004, p. 48. También véase VILLARROEL, Mónica, “*Incendio (Carlos del Mudo, Chile, 1926)*”. En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 289-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/91>> [Acceso: junio de 2018]. Sobre los fragmentos, véase *Imágenes del centenario, 1903-1933*, tomo II.

<sup>2</sup> ITURRIAGA, Jorge. “La película disociadora y subversiva: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930”. En: Villarroel, Mónica (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM, 2013, pp. 63-64. El programa citado por Iturriaga es *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 1912.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 66. Sobre “labor-capital films” véase ROSS, Steven J. “The Revolt of the Audience”. En: STOKES, Melvyn y Richard Maltby (eds.). *American Movie Audiences: from the turn of the century to the early sound era*. London: British Film Institute, 1999, p. 45. En 1909 había un cine en Chicago cuya función era ofrecer propaganda socialista (ROSS, pp. 96-97). La situación cambia, a partir de 1918, debido a la extraordinaria presión de censores a nivel federal, estatal y local, así como la de los *lobbies*

El drama se asocia al primer cine extranjero visionado en Chile. Efectivamente, el cine francés, que nació en pleno auge de la literatura naturalista, se ocupó “de describir [...] la realidad de las clases populares, con especial atención a temas como el trabajo asalariado, la crisis de vivienda y salud, el alcoholismo, etc.”<sup>5</sup> El *Despertar de los Trabajadores* deja constancia de adaptaciones de Zolá en Iquique en 1918. Aunque el “*documentalismo* dejaba su lugar a las emociones, a la toma de partido en torno a dos polos opuestos, *buenos* versus *malos* [...] el melodrama de esos años [de fuerte carga anti-burguesa] no aspiraba a una experiencia confortante, caracterizada por el final feliz. Era muy común que el héroe o la heroína proletaria terminaran mal, muertos, suicidados, presos, enfermos”.<sup>6</sup> Aunque no se sepa exactamente qué llegó a visualizarse, hay referencias tanto al cine como “escuela de anarquismo” (1914) como a su influencia “disociadora y anarquista” (1921).<sup>7</sup> Sin embargo, en el cine latinoamericano, la conexión entre melodrama y las convenciones sociales lleva a que las normas se adecuen al código de la industria norteamericana a partir de 1920, al evitar que la simpatía del espectador se oriente hacia el crimen, el delito, la maldad o el pecado, al presentar modelos morales correctos y al promover el respeto por la ley.<sup>8</sup>

Se vislumbran cuatro etapas del cine silente de Chile: paternalismo, revolución, contrarrevolución y difusión.<sup>9</sup> Por paternalismo se entiende “la respuesta [entre] condescendiente y [...] defensiva de la burguesía ante la aparición del cinematógrafo” ya que, en vez de ser “útil (para aumentar rendimiento en las industrias, para la

---

de los distintos grupos capitalistas (p. 100). Stuvén, quien explora el impacto y la permanencia del concepto de orden en la sociedad chilena señala, “la palabra orden aparece repentina e insistentemente en todas las expresiones discursivas de la clase dirigente a partir de la consolidación institucional que sigue a la batalla de Lircay (1830)”. STUVÉN, Ana. “Una aproximación a la cultura política de la élite chilena: concepto y validación del orden social, 1830-1860”. En: *Estudios públicos*, n. 66, 1997, p. 268..

<sup>5</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: la conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 72.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>7</sup> ITURRIAGA, *op. cit.*, *La película disociadora*, p. 67.

<sup>8</sup> OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 33-34.

<sup>9</sup> ITURRIAGA, *La masificación*, p. 23.

investigación científica y la educación)", se convierte en "herramienta recreativa".<sup>10</sup> Por revolución, se entiende "la masificación del cine que sucede a partir de 1907 [surgida de la convergencia], de concentraciones populosas [y del] abaratamiento y arrendamiento de máquinas y películas".<sup>11</sup> En efecto, la "disponibilidad de materiales, sumada a una baja inversión en los locales, hizo que surgieran decenas de biógrafos en Santiago y Valparaíso y que muchos pudieran costearse con entradas muy baratas (ir al cine podía ser más barato que comprar un litro de vino)".<sup>12</sup> Por contrarrevolución se entienden "los diversos esfuerzos de las élites locales por [...] neutralizar [el impacto] cinematográfic[o]", mediante la represión o la co-optación.<sup>13</sup> La censura comienza con un grupo de señoras católicas de la alta burguesía en 1912, se instituye en Santiago en 1915, exige "finales moralizantes" en 1917, e impone un control sobre "aquellas proyecciones que puedan despertar ideas de subversión del orden público" en 1925, cuando rige a nivel nacional.<sup>14</sup> La restricción comercial incluye, por un lado, la aplicación de impuestos y, por el otro, la diferenciación de los espectadores en base a "conceptos de higiene, seguridad, comodidad y propiedad".<sup>15</sup> El fenómeno de difusión, que comprende el "desplazamiento de los sectores populares desde las salas chicas y territorializadas (segmentadas) a las salas grandes y transversales" paradójicamente se complementa con la penetración ideológica de la "cultura arrabalera" que llega a crear "una poderosa izquierda de clase media".<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Itálicas en el original, ITURRIAGA, *Masificación*, p. 23. Véase VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017, sobre la exhibición y distribución del film extranjero en Chile pp. 58, 60-61; 66-69 y sobre la producción cinematográfica nacional, pp. 74-76; 78-79; 81-83.

<sup>11</sup> ITURRIAGA, *Masificación*, pp. 25-26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>13</sup> Las tácticas involucraron "la censura previa a los productos, la enmarcación legal de las prácticas comerciales y la penetración económica y cultural de la actividad" (ITURRIAGA, *Masificación*, p. 28).

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 67-68. Véase el capítulo sobre "Censuras". En: BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 57-98.

<sup>15</sup> La clase dominante difunde tanto "los valores del estrellato [como] las historias edificantes", ITURRIAGA, *Masificación*, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 32.



*El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925)

### ***El húsar de la muerte***

Aunque “el apogeo del cine mudo se extiende entre los años 1923 a 1927”,<sup>17</sup> el cine chileno no se caracteriza por enfocarse en hechos históricos,<sup>18</sup> pero el mito de Manuel Rodríguez, personaje romántico que lucha contra las tropas realistas después de la derrota de Rancagua en 1814, ha calado hondo en el imaginario colectivo dando lugar a tres versiones cinematográficas en un período de quince años. Efectivamente, *Manuel Rodríguez*, producida por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, con argumento y dirección de Adolfo Urzúa en 1910, era una “breve cinta de solo nueve planos que no debe haber durado más de diez minutos”.<sup>19</sup> Sin embargo, fue “la primera película

<sup>17</sup> MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998, p. 33.

<sup>18</sup> MOUESCA, *op. cit.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20. JARA DONOSO, Eliana. “Una breve mirada al cine chileno con sus aciertos y descritos.” *Taller de Letras*, n. 46, 2010, pp. 175-191, quien le atribuye 20 minutos de duración a la

argumental hecha en el país”.<sup>20</sup> Diez años después, el cineasta argentino Arturo Mario adapta la novela *Diario de la reconquista*, de Blest Gana, para realizar otra versión, *Manuel Rodríguez*, de aproximadamente setenta minutos.<sup>21</sup> En 1925, Pedro Sienna, actor que gozaba de una fama similar a la de Chaplin en Chile, y quien ya había interpretado al personaje bajo la dirección de Mario, volvería a rodar las andanzas de Manuel Rodríguez en *El húsar de la muerte*, debutando también como director.<sup>22</sup> Aunque no se conocen muchos datos sobre el guerrillero, se sabe que Rodríguez era abogado y que la versión de Sienna es fiel a la historia oficial al enfocarse en “su astucia y audacia y su capacidad para infiltrarse, utilizando todo tipo de disfraces, en las filas del ejército enemigo, introduciéndose incluso [...] en las fiestas de palacio de Marcó del Pont, el jefe de gobierno español”.<sup>23</sup> Además, la película denuncia su asesinato, producto de un conflicto con O’Higgins, quien en ese momento gobernaba la República.

Los periódicos se hacen eco del sorprendente éxito de la cinta, que se pasa en cuatro teatros simultáneamente y llega a las doscientas exhibiciones en veintiséis días.<sup>24</sup> La recepción de *El Húsar* se basó en la noción de verosimilitud, “descripción fiel y ajustada de las fiestas, saraos y diversiones de la colonia con trajes, muebles de la

---

cinta, nota el interés en “los hechos más emocionantes de la vida ajitada del guerrillero Manuel Rodríguez [...] y los paisajes”, p. 184.

<sup>20</sup> CORNEJO CANCINO, Tomás. “Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores”. En: *Universum*, vol. 27, n. 2, 2012, p. 46. Hay un fragmento de Martín Rodríguez en *Imágenes del centenario, 1903-1933*, tomo II. DVD

<sup>21</sup> MOUESCA, *op. cit.*, p. 20.

<sup>22</sup> Pedro Sienna (Pedro Pérez Cordero, 1893-1972). “Célebre y popular actor teatral [...] es uno de los más grandes pioneros del cine chileno y el más importante realizador del cine mudo [...] Su película *El Húsar de la muerte* [...] ha llegado a ser considerada como un ‘clásico’ de la primera época del cine nacional. Poeta, dramaturgo, periodista, crítico de arte y actor teatral [...] ha publicado diversos libros como *Huecos en la sombra*, *La caverna de los murciélagos*, *Recuerdos del soldado desconocido* y *Memorias de la vida del teatro*” (JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA, 1994, pp. 195-96). Sobre Gustavo Bussenius, director de fotografía de ambas cintas mencionadas en este estudio, véase <<http://cinechile.cl/persona-4531>> [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>23</sup> MOUESCA, *op. cit.*, p. 19.

<sup>24</sup> “4 teatros, *El húsar de la muerte*” *Diario Ilustrado*, 24 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-471>> y *El Mercurio*, Santiago, sábado 19 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-509>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

época documentados prolijamente en los archivos”.<sup>25</sup> Los comentaristas enfatizaban, “cada actor fue cuidadosamente elegido para que hasta su físico correspondiera exactamente al personaje histórico que decía encarnar. Se buscaron con tesón armas, utensilios y trajes de época, preparándose lo que faltaba sin reparar en gastos”.<sup>26</sup> Las referencias al carisma del héroe son recurrentes, “Pedro Sienna, al protagonizar en su admirable película al inmortal guerrillero de la Independencia, nos ha presentado, con sus caracteres más vívidos y palpitantes, escenas de la vida de este gran patriota que después de un siglo, apenas nos parece legendario.”<sup>27</sup>



Dolores Anziani (Carmen) y Pedro Sienna (Manuel Rodríguez) en *El húsar de la muerte*

<sup>25</sup> *El Mercurio*, Santiago, martes 24 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-516>>. [Acceso: 9 de noviembre de 2018].

<sup>26</sup> *El Mercurio*, Santiago, jueves 19 de noviembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-422>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

<sup>27</sup> *La Nación*, Santiago, viernes 11 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-4042/6>>. [Acceso: 30 de octubre de 2018].

El Manuel Rodríguez histórico interactuaba con ricos y pobres, pero la versión de Sienna agrega dos personajes ficticios: el Huacho Pelao, un niño y, por ende, actor no profesional representa a los marginados y Carmen (Clara Werther),<sup>28</sup> la hija del Marqués de Aguirre, fundamento del amor romántico.



*El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925)

<sup>28</sup> Según MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998, p. 61, no se trata de Clara Werther sino de Dolores Anziani, sin embargo, ese es el nombre que aparece en los créditos de la película.

En términos estéticos, el dato biográfico de los disfraces de Manuel Rodríguez da lugar a la comedia, ya que se muestran las imágenes con las que el General San Bruno concebiría al guerrillero, a la vez que se refleja el tema de “la conversión revolucionaria”, lo cual “le confiere un interés perdurable [a la cinta] en la medida de que el espectador aún pueda proyectar un ánimo similar de rebeldía ante el poder político, social o económico de su propio presente”.<sup>29</sup> Finalmente, los recursos técnicos tales como “el iris y la mascarilla, con su función de marcar y auxiliar las transiciones” eran moneda corriente.<sup>30</sup> En realidad, la cinta parece haberse filmado con una cámara puesta en posición central, aunque a veces la profundidad de campo de la visión panorámica se acompaña de paneos (hacia la derecha) y aun de close-ups. La representación de las historias intercaladas incluye la de los desmanes de los realistas —tales como forzar a las mujeres de los campesinos y quemarles sus ranchos— utilizados por Manuel Rodríguez para convencer a los hombres de que lo sigan. Como se ha comentado, son interesantes las secciones que describen los procesos psíquicos del Huacho Pealo, es decir, el deseo de darle su merecido al General San Bruno después de haberlo pateado al encontrarlo jugando a ser el comandante de los insurgentes<sup>31</sup> y el presagio que anuncia el plan de apropiarse de la corneta antes de llevarlo a cabo.

### ***Canta y no llores corazón: o el precio de una honra***

Otra de las 16 películas chilenas estrenadas entre “1915 y en 1925 [...] cifra no alcanzada en el país en todo el siglo XX”,<sup>32</sup> dirigida por el actor español Juan Pérez Berrocal,

<sup>29</sup> RUFINELLI, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 58-59. Refiriéndose a la versión restaurada en 1996, Rufinelli menciona el fundido y la sobreimpresión, que se observan al final con la imagen de Manuel Rodríguez sobre el desfile militar y la leyenda alusiva a la perduración de su memoria. Sin embargo, la versión de la Cineteca de Chile de 1925 no incluye dicha sobreimpresión.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>32</sup> “A mediados de la década del 20 y bajo la hegemonía del cine hollywoodense cambia el panorama, con la llegada de distribuidoras tales como Paramount o Metro Goldwyn-Mayer; y a fines de la misma declina (...) a causa de la crisis económica nacional y mundial”, la película tuvo su preestreno el 23 de diciembre de 1925 en el Teatro Rialto de Concepción, para ser estrenada oficialmente el 28 de diciembre del mismo año en el Teatro Victoria de Santiago. El filme fue bien recibido tanto en

quien también oficia como guionista y protagonista, *Canta* fue realizada en Concepción. De acuerdo con el argumento oficial:

Fresia es una joven hermosa e inocente que vive junto a su anciano padre y su hermano en una rica hacienda del sur de Chile. Fresia al conocer al hijo del dueño de la hacienda se enamorará de él, ignorando no sólo que el padre de éste se hizo rico quitándole la fortuna al padre de ella, sino que también que su nuevo amor sólo la verá como otra conquista pasajera, lo que dará la oportunidad a su hermano para recuperar la honra de la familia.<sup>33</sup>



*Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)

Sin embargo, en la cinta *Fresia* (Clara del Castillo) es la hermana de Juan René (Juan Pérez Berrocal), quienes viven con sus padres y otros trabajadores rurales en un

---

Santiago como en Concepción, donde se estrenó el 11 de febrero de 1926. BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011, pp. 101-02

<sup>33</sup> El argumento se halla en <<http://cinechileno.wordpress.com/2008/10/22/canta-y-no-llores-corazon/>>

fundo que perteneciera al padre de Esther (Anita Giraud), cuya adicción al juego y a la vida fácil hacen que sea víctima de Fernando Lagos (José Domench), el sirviente resentido, quien instrumenta su ruina tanto mediante préstamos con interés de usura como a través del robo de ganado, ocasionando indirectamente su suicidio al verse en la bancarrota. La diégesis se abre con la visita de Fernando y su hijo Jorge (Tom McKey), convocados por Don Samuel (Pedro Eguiluz), el abuelo de Esther, quien pide otro préstamo para hipotecar su palacete. Mientras tanto, tras leer un libro de autoayuda Juan René prueba fortuna en la ciudad.<sup>34</sup> Al despedirse Esther le pide que “vuelva pronto,” lo que lleva a un peón a comentar, “Me convidarís pal casorio...” pero Juan René le advierte: “—No digas disparates! La Señorita Esther y yo estamos muy distantes. Yo la quiero [...] Como a una hermana. Sólo así puedo quererla mientras no cambie el mundo”.<sup>35</sup>

Aunque la vida urbana es dura, Juan René triunfa tal como lo señala el cartón, “la prosperidad acompañó al hijo de las praderas transformándolo en jefe de talleres de un diario importante”. Su buen corazón es evidente al hacerse cargo de Lalito (Juanito Pérez), un huerfanito que le sirve de lazarillo a un ciego, ante la muerte de este. Mientras tanto Jorge, el hijo de Fernando, quien ya se ha apropiado del fundo, comienza una relación con Fresia, lo cual entristece a Víctor (Alberto Sealls), un trabajador rural. Tres años más tarde, Juan René regresa al fundo acompañado por Lalito y se encuentra con Esther en el preciso momento en que Fernando le ofrece a su abuelo cancelar la deuda si Esther se casa con Jorge. Tiempo después, Jorge consuela a Fresia, “Yo me caso con Esther, pero qué me importa esa boda? Yo seguiré queriéndote. Tengo bastante dinero para que no te preocupes por nada”. Cuando Fresia le dice que lo odia, Jorge la golpea, lo cual lleva a un enfrentamiento mortal entre Jorge y Juan René.

Tal como en *El Húsar*, en *Canta* la noción de autenticidad surgiría de la filmación en locación.<sup>36</sup> La cinta se ambienta en el Sur de Chile, entre el fundo que representa lo

<sup>34</sup> El autor del libro de autoayuda sería un extranjero, Orison Swett Manz.

<sup>35</sup> VILLARROEL en “*Canta*”, incluye imágenes coloreadas de la cinta.

<sup>36</sup> “Los paisajes de esta cinta, que son hermosísimos y que acusan un trabajo artístico encomiable, constituyen una verdadera novedad en el trabajo fotográfico y, por otra parte, son una revelación de la

rural y la ciudad de Concepción. Predominan las tomas de exteriores, desde el contraste inicial entre el impacto causado por el palacete y el elevado puente por el que pasa el tren, símbolo de modernidad y progreso. La vida de los peones en el campo se contraponen a las escenas urbanas: la estación del ferrocarril, calles, plazas, parques, carreras de caballos y un baile en Concepción. El ferrocarril une el campo a la ciudad. En cuanto a la estética, tal como en *El húsar*, la mayor parte de *Canta* se filma con una cámara fija y las transiciones se suceden por iris. Asimismo, se muestran escenas breves para describir los pensamientos de los protagonistas, tal como en el caso de Fresia al tratar de imaginarse a Jorge con “otra”, ya que en el cuadrante inferior izquierdo se presenta una breve escena en la que Jorge se ve acompañado por una mujer, vista de espaldas. Además, la escena en que Fernando le cuenta al hijo la manera en que se ha apropiado del fundo se proyecta mediante un flashback. Asimismo, el trauma del latigazo con que el padre de Esther le cruza la cara a Fernando se remarca mediante la repetición del *flashback*. En *Canta* el suspenso se incrementa hacia el final. Efectivamente, Pérez Berrocal presenta un *extreme close-up* de los enfurecidos ojos de Juan René al percibir que Jorge ha golpeado a Fresia y desde ese momento crece la tensión. Aunque herido de bala y por la espalda Juan René persigue a Jorge. La pelea en el puente del Malleco, filmada ante la inminencia del paso del tren, se representa con un sofisticado montaje de veinte planos en tres minutos, lo cual hace que para esta espectadora el final se perciba como aún más reaccionario.<sup>37</sup>

## Melodrama

Melodrama, derivado del griego *melos* o música, es un término utilizado para designar producciones teatrales del siglo XIX con números musicales intercalados, cuyo

---

hermosura de nuestro suelo, al cual los extranjeros constantemente prodigan su entusiasmo” (*La Nación*, Santiago, martes 29 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-504>> [Acceso: 10 de noviembre de 2018]; “Los paisajes y las fotografías de esta película que se llama *Canta y no llores, corazón*, son un nuevo triunfo de la labor técnica de la Andes Film”. En: *Anuario de La Nación*, 1926 Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-38>>. [Acceso: 10 de noviembre de 2018].

<sup>37</sup> Sobre la escena en el puente ver GODOY QUEZADA, Mario. *Revista Ecran*, n. 1862, 11 de octubre de 1965, Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-1441>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018]. Tengo que admitir que la primera vez que visioné la cinta pensé que faltarían partes porque no podía dar crédito al final.

acompañamiento orquestal enfatizaba el clímax emocional. Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX el melodrama se asociaría menos con música y más con acciones espectaculares, improbables, jugadas del destino, rescates a último momento, emociones intensas (tales como dolor, rabia, dulzura, resignación) y vívidos conflictos entre personajes que culminan con el triunfo de la virtud sobre el mal (moral o social).<sup>38</sup> Asimismo, dos de los géneros populares en la época de la revolución francesa: el “*vaudeville*: comedia con canciones intercaladas” y el melodrama, “trama de acción seria y trágica” con números musicales intercalados, reaparecen en las películas para reír o llorar de la cinematografía latinoamericana. Otro antecedente del melodrama moderno es la comedia *larmoyante*, basada en “una sensiblería conservadora y con preocupaciones moralizantes” que aseguraba “el premio a la virtud”.<sup>39</sup>

En términos formales, “las semejanzas en la forma de exposición [...] entre película y melodrama” incluyen: “tensión en aumento y rapidez de acción” y “juego con tiempo-espacio” que constituyen la “raíz de la sintaxis cinematográfica”<sup>40</sup>. Asimismo, ambas formas comparten la “continuidad temporal y de acción, sin perder cierta sensación de movimiento espacial” y especialmente “la ilusión de realidad”.<sup>41</sup> Otra cualidad del melodrama, que surge de la poética aristotélica y radica en la demostración del carácter del personaje a través de sus acciones, explica “la falta de matices psicológicos en la construcción de los personajes [...] y en la cantidad de obstáculos –generadores de acciones en la estructura dramática– que padecen para que quede explícita la idea del triunfo del bien sobre el mal”.<sup>42</sup> Es decir, que en vez de una correspondencia psicológica con la experiencia individual, la importancia del melodrama radica en la creación del mito.<sup>43</sup> La catarsis aristotélica que permite la

---

<sup>38</sup> SADLIER, Darlene. *Latin American Melodrama*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. p. 2. La traducción es mía. OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 21-22.

<sup>39</sup> OROZ, *Ibid.*, p. 23. Itálicas en el original.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>43</sup> ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. En: Grant, Keith. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, p. 167. Griffith siempre

identificación del espectador es esencial en el melodrama. Asimismo, “el *fatum*—azar manejado malignamente por los dioses” que permite aceptar “causalidades inverosímiles, posibles e imposibles” en la tragedia, se vuelve fatalismo en el melodrama y “juguete del destino” en el cine latinoamericano. En resumidas cuentas, como macro-género, el discurso temático del melodrama es “la desdicha” y sus rasgos formales, “la hipersensibilidad y el esquematismo”.<sup>44</sup>

### Melodrama en *El Húsar de la muerte*

La crítica contemporánea más radical se relaciona con las características del suspenso resultantes de los altibajos de la acción, que vinculan la cinta con el género del melodrama:

No tiene propiamente intriga, una acción central; lo que le presta unidad es la figura descollante y absorbente [sic] de Manuel Rodríguez, el héroe que traspasa un poco los límites de lo maravilloso. Y en torno a él se suceden las anécdotas, las aventuras rápidas, las bromas arriesgadas y audaces, una serie de emboscadas, equivocaciones y golpes de mano felices que mantienen el interés y la sonrisa.<sup>45</sup>

El éxito de la cinta se atribuyó a los típicos protagonistas del melodrama, “el héroe, el villano, la amada, los amigos del héroe y [al] sinnúmero de peripecias por las que atraviesan”.<sup>46</sup> Asimismo, típico del melodrama es el esquema binario entre patriotas y españoles, representado en términos morales y de clase social; es decir buenos y pobres versus malos y ricos respectivamente, que se expresa además en términos de la dualidad campo-ciudad. Además, en *El Húsar* las escenas de suspenso se

---

emplea los mismos dispositivos dramáticos y las mismas técnicas cinematográficas. Sin embargo crea melodramas socialmente comprometidos en *Intolerance*, *Way Down East*, y *Broken Blossoms*, mientras que en *Birth of a Nation* y *Orphans of a Storm* los efectos melodramáticos permiten transferir un mensaje político a un plano personal, es decir, Griffith desplaza conflictos ideológicos a situaciones altamente emotivas en el seno de la familia (ELSAESSER, *op. cit.*, pp. 169-70).

<sup>44</sup> OROZ, *op. cit.*, p. 37.

<sup>45</sup> *Revista Zig Zag*, Santiago, n. 1087, 19 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-420>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>46</sup> CORNEJO, *op. cit.*, pp. 51-52.

encuentran intercaladas a través de la película, ya que los guerrilleros son perseguidos por los realistas constantemente. Y el suspenso llega a su clímax cuando el traidor está por apuñalar a Manuel Rodríguez. Sin embargo, la representación de “la lucha independentista como una guerra entre ricos y pobres” sería una lectura anacrónica.<sup>47</sup>

### Melodrama en *Canta y no llores, corazón*

Como melodrama, *Canta* se articula ostensiblemente en función de la honra, como lo anuncia el cartón, “—Hombres! No deshojéis las flores del ageno jardín, si queréis que el vuestro conserve su lozanía”. Este tema tradicional, que se remonta al *Mío Cid*, se enfatiza mediante la intervención de Juan René, quien salva a una adolescente al enfrentarse a los dos muchachos que se la llevaban por la fuerza. A despecho de la agencialidad de Fresia, “Miserable! Las mujeres como yo, *dan* la honra, no la venden!”, Juan René defiende la honra de su hermana y, en última instancia, también la de Esther, al evitar que se entregue a Jorge para mantener su condición social. Efectivamente, *Canta* responde a la estructura del melodrama, como bien se infiere del subtítulo.<sup>48</sup> Asimismo, tal como lo demuestran los siguientes textos, la recepción

---

<sup>47</sup> Actualmente se cree “que la coyuntura abierta en 1810 fue un conflicto intra-elitario con caracteres de enfrentamiento civil”. No obstante, “la participación de los sectores populares, y en particular del “bajo pueblo”, está siendo re-evaluada por los historiadores” [quienes intentan dilucidar] si las clases subordinadas fueron algo más que simple tropa movilizada a la fuerza por sus patrones, carne de cañón obligada de un enfrentamiento ajeno” [o si] tal vez sí generaron una conciencia de las implicaciones de esa lucha, aunque desde una perspectiva distinta” CORNEJO, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>48</sup> Juan Pérez Berrocal (1898-1988) “realizador, argumentista y actor [...] nació en Málaga y a los diez años se radica en Chile. De origen humilde, se entrega desde muy joven a una intensa formación autodidacta que le llevará a manifestar con el tiempo una profunda vocación por el teatro... En el cine deba como intérprete en Manuel Rodríguez (1920). En 1925 debuta como director en *Canta y no llores corazón*... Ha sido libretista y actor radial, periodista, director y empresario teatral, profesor de actuación y director de noticieros...En 1982 publicó en Lima sus memorias, *Mi vida y el teatro, 1912-1981*” (JARA DONOSO, *Cine mudo*, p. 193). Su labor cinematográfica, incluye *Destino* (1926), *Vergüenza* (1928) y *Hombres del sur* (1939) en los que oficia de director y protagonista de los filmes. En *Una canción de amor* (1930), la cual dirige, pero no protagoniza, fracasa al intentar sincronizar el sonido. Lamentablemente los filmes de Pérez Berrocal permanecen perdidos, destino que también hubiese tenido *Canta y no llores corazón* si no hubiese sido por el trabajo de un grupo de audiovisualistas integrado por Rodrigo Sáez, Francisco Inostroza y Marcia Orellana se dieron a la tarea de investigar

crítica contemporánea enfatizó el tema de la honra y lo aunó a la pasión, típica del melodrama, “se trata un tema sencillo y de grandes recursos dramáticos, como son la honra de la mujer, nos muestra el lado flaco del corazón humano cuando quiere de corazón y cuando es capaz así como de hacer los bienes más grandes, así también es capaz de las más grandes venganzas”;<sup>49</sup> “[E]sta película tiene momentos llenos de emoción y ternura, pues refiere la historia... de siempre! La traición, el engaño, producto de la ignorancia de las jovencitas y es una buena lección que se debe aprovechar”.<sup>50</sup> “El tema bien estudiado que trata de uno de los más delicados problemas del bello sexo, está llevado livianamente y con sinceridad donde se conoce que el autor es un psicólogo del alma femenina, pues ha estudiado con detención los diferentes estados del corazón femenino para sacar de él una concepción definida”.<sup>51</sup> Efectivamente, 75 años más tarde, la crítica reivindica los aspectos melodramáticos:

Las categorías morales son drásticas, los contrastes sociales son profundos y las esperanzas de felicidad casi nulas[...].Lo que la hace resistente es justamente su identificación con el género al que sirve: cambios de fortuna, pobres que se vuelven ricos y ricos que se vuelven pobres; amores contrariados; ciegos con huerfanitos destinados a seguir huerfanitos y finalmente un enfrentamiento dramático en lo alto del viaducto del Malleco, que es lo mejor de toda la trama. Tal contundencia en sus materiales hace que la película resulte interesante por su desmesura.<sup>52</sup>

Tal como *El húsar*, *Canta* es un melodrama, lo cual es típico de los momentos de crisis social e ideológica.<sup>53</sup> Asimismo, refiriéndose a las mediaciones de las radionovelas en el

y hallar el filme, que encontraron en una bodega del Teatro Concepción. Ossandón contextualiza los rostros del primer cine en Chile.

<sup>49</sup> *El Mercurio*, Santiago, lunes 28 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-428-2/8>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>50</sup> *El Mercurio*, Santiago, miércoles 16 de diciembre de 1925. Disponible en: <http://cinechile.cl/archivo-427-2/6>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>51</sup> *La Nación*, Santiago, martes 29 de diciembre de 1925. Disponible en: <<http://cinechile.cl/archivo-504-3/6>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>52</sup> MEIGGS, Vera. “Canta y no llores, corazón, Juan Pérez Berrocal”, 25 de mayo de 2010. Disponible en: <<http://cinechile.cl/crit&estud-89-2/6>>. [Acceso: 28 de octubre de 2018].

<sup>53</sup> JARA DONOSO, *Cine mudo chileno* menciona que el melodrama era “el género favorito de Pérez Berrocal” p. 113. ELSAESSER, p. 435.

contexto latinoamericano, Jesús Martín Barbero sitúa al melodrama “en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo”,<sup>54</sup> lo cual explica la “correspondencia entre figura corporal y tipo moral”; a su vez la “estilización metonímica ... remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular [por lo que la] actuación ... recoge y refuerza la complicidad [de clase y de cultura] con el público”.<sup>55</sup> Anacrónicamente, ambas cintas incluyen a los cuatro personajes principales que Martín-Barbero identifica en los melodramas, es decir el traidor, la víctima, el justiciero y el bobo.<sup>56</sup> En *El húsar* el traidor, o perseguidor, o agresor se desplaza desde el jefe de los realistas, el General San Bruno, hacia el traidor que se concentra con los rebeldes y finalmente lleva a la emboscada que le cuesta la vida a Manuel Rodríguez, ordenada por una figura ausente, irónicamente la del patriota Bernardo O’Higgins. En *Canta* la figura del traidor se proyecta en el personaje del sirviente resentido, Fernando Lagos y se continúa con su hijo, Jorge. En *El húsar* la víctima es Clara debido a que el asesinato del héroe no permite consumar la unión amorosa y en última instancia el pueblo, quien pierde a su líder. En *Canta* las víctimas son generalmente las mujeres, desde la adolescente que iba a ser violada, a Fresia y a Esther, y en todos los casos se trata de salvaguardar la honra. Tal como en el cine de Hollywood, en ambas películas las víctimas no son demasiado hermosas, pero deben transmitir una sensación de vulnerabilidad.<sup>57</sup> El justiciero es sin lugar a dudas Martín Rodríguez en *El húsar* y Juan René en *Canta*. El papel del bobo, del payaso quien activa lo cómico está en manos del Huacho Pelao en *El húsar* y del campesino en *Canta*, quien a pesar de su pereza reparte consejos que difunden la doxa, por ejemplo, al ver a Fresia regresar llorando de su encuentro con Jorge dice, “Me tinca que el hijo del patrón es ave de mal agüero y no tiene naita de buenas intenciones con Fresia”.

---

<sup>54</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 5a ed., 2003, p. 153.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 158-160. Efectivamente, una reseña aparecida en *Zig-Zag*, el 24 de octubre de 1925, señala que los ingredientes básicos de las películas nacionales son, la vampiresa, el héroe, el villano, la abuela, el perro fiel, el padre y la heroína (BONGERS, *op. cit.*, p. 131).

<sup>57</sup> GREEN, Philip. *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press., 1998, p. 50.



*Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)

### **Lucha de clase**

A fin de discutir el posible anacronismo de la representación de una lucha de clases en la época de Manuel Rodríguez, cabe recordar que “en un país en el que el ochenta por ciento de su clase dirigente vivía del campo o de las operaciones de la tierra” había tres estratos fundamentales: el criollo, el liberal y el pueblo. El criollo “pedía liberación económica para la salida al exterior de sus productos agrícolas y mineros, solicitaba una mayor participación en la vida pública [y] una injerencia más directa en los negocios administrativos del sistema colonial”; los liberales “habían viajado por Europa [y] tenían una formación jurídica emancipada”, es decir gente como los O’Higgins y los Carrera habían captado “las afirmaciones de la Enciclopedia, los postulados de los filósofos franceses, los principios de la Constitución de los Estados

Unidos, [y] las ideas básicas de la revolución de 1789”.<sup>58</sup> Finalmente, aunque la masa habría sido “indiferente en [la] primera etapa de la lucha” siguiendo al patrón en el campo y a las autoridades en la ciudad, la restauración realista habría provocado su indignación.<sup>59</sup> La participación de los subalternos en la lucha por la independencia es un tema candente que a mi ver rechaza hipótesis generalizantes.

Pasemos entonces a una rápida revista a la situación social del momento. En Chile la burguesía criolla de origen español y carácter rural tuvo en las encomiendas una base feudal y aristocrática, conocida por su “una aversión por el trabajo manual y los oficios artesanos”.<sup>60</sup> Sin embargo, se dedica a la política y, hacia fines del siglo XIX, la burguesía parlamentaria de extracción rural se ve engrosada con sectores provenientes de la minería, del comercio, del comercio exterior y de la banca. Mientras que la llegada de colonos engrosa las clases medias, la sobreestimación de la riqueza lleva a la plutocracia de la *belle époque* entre 1906 y 1912.<sup>61</sup> La hegemonía de la clase dominante se extiende por ochenta años. El proyecto oligárquico se elabora de 1850 a 1880, se consolida de 1880 a 1914, y se desmorona de 1914 a 1930 sin desaparecer como clase. Aunque la identidad nacional se articula en contraposición a la modernidad y al cosmopolitismo, “las producciones documentales, principalmente las actualidades, representarán a la oligarquía y sus prácticas sociales”.<sup>62</sup>

Por otro lado, la lucha por la libertad de la revolución de 1891 incluye la destrucción del autoritarismo, la secularización de las instituciones y la consolidación del parlamentarismo, incluyendo la libertad electoral. Los trabajadores urbanos crean asociaciones mutualistas, sociedades cooperativas y organizaciones sociales para protegerse en caso de enfermedades, accidentes o muerte. Hacia 1900 había más de

<sup>58</sup> FELÍU CRUZ, Guillermo. “Un esquema de la evolución social en Chile en el s. XIX”. En: *Atenea*, n. 481-482, 2000, p. 281.

<sup>59</sup> “Las extorsiones producidas a la alta clase, los crímenes y vejaciones en ella, concluyeron por indignar a la clase de abajo, a la servidumbre, a esa jeraquía social mansa y humilde, que debía a sus amos, la mayoría de las veces, protección y gratitud”. *Ibid.*, pp. 282-83.

<sup>60</sup> HEISE G., Julio. *Historia de Chile: El período parlamentario 1861-1925*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1974, pp. 158-62

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 163-64.

<sup>62</sup> VILLARROEL, *Poder*, p. 106.

doscientas organizaciones y para 1925, más de setecientas. Sin embargo, sistemáticamente se mantenía al peón en un ciclo de dependencia [semi-esclavitud] económica mediante el pago por medio de fichas o vales que permitía estafarlo al manipular los precios en las pulperías de los latifundios y las grandes compañías de las pampas salitreras.<sup>63</sup> Como reacción ante las terribles condiciones, en 1909 se crea la Federación Obreros de Chile y, tres años más tarde, Luis Emilio Recabarren funda el Partido Obrero Socialista.<sup>64</sup> La concentración de obreros en torno a la explotación del salitre<sup>65</sup> y del cobre en el norte y del carbón en el sur llevan al nacimiento del obrero industrial, proletario,<sup>66</sup> que declara la primera huelga nacional en 1890.<sup>67</sup> Las huelgas portuarias sacuden a Valparaíso en 1903 y se suceden las “violentas represiones” de quienes se declaran en huelga,<sup>68</sup> desde los obreros del salitre en Taraparacá a la masacre de la Escuela de Santa María de Iquique en 1907, seguidas por la represión en Puerto Natales en 1919 y culminando con la de los miembros de la Asociación obrera de los trabajadores industriales del mundo en 1920. Las leyes sociales promulgadas en septiembre de 1924 establecen “el contrato de trabajo de ocho horas y la protección del trabajo de mujeres y niños; seguro obrero, organización de sindicatos, derecho a huelga, accidentes de trabajo [es decir] una política clara favorable al sector obrero en lo referente a la cuestión social.”<sup>69</sup> La centralidad del movimiento obrero se vislumbra en *Los Funerales de Recabarren* (Chile, 1924).<sup>70</sup> En resumidas cuentas, ése sería el contexto de lucha de clase que se integra como contenido latente, a *El húsar de la muerte*, ya que Sienna sugiere la construcción de la patria en base a “vínculos sociales horizontales en un universo donde el contacto personal y el reconocimiento serían posibles” en el momento en que “Rodríguez

<sup>63</sup> RADA, Ramón. *Chile: historia del futuro. La bandada de cisnes negros*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2014, p. 120.

<sup>64</sup> RECTOR, John L. *The History of Chile*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003, pp. 119-20.

<sup>65</sup> Sobre las precarias condiciones de vida en la pampa salitrera, véase GONZÁLEZ, Sergio. “El mundo de las casas de lata. La vida en la pampa salitrera”. En: Segredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds.). *Historia de la vida privada en Chile*, Tomo II. Santiago de Chile: Ediciones Aguilar, 2005. pp. 186-213.

<sup>66</sup> HEISE, *op. cit.*, p. 404.

<sup>67</sup> RECTOR, *op. cit.* p. 120.

<sup>68</sup> GALDÁMES, Luis. *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1911, p 484.

<sup>69</sup> VILLARROEL, *Poder*, p. 220.

<sup>70</sup> Sobre *Los Funerales de Recabarren* véase VILLARROEL, *Poder*, pp. 218-226.

encara a un soldado en la puerta del cuartel realista y lo convence de pasarse al otro bando. “Yo te conozco, —le dice— tú eres Pancho Rojas, hijo del Viejo Rojas y de la Pancha de Rojas, un chileno como yo”.<sup>71</sup> Entonces, si en 1925 “los historiadores [...], no consideraron a las clases populares como sujetos históricos”, su inclusión sugiere “contenidos latentes” de la realidad social en la que está inmerso el equipo que realiza una película, lo cual apunta a la lucha de clases, es decir la “cuestión social” de comienzos del siglo XX.<sup>72</sup>

Tal como lo menciona Phillip Green, el discurso ideológico que nos prepara para los roles sociales que vamos a instanciar escamotea la sospecha del condicionamiento. Es así que el estilo de Hollywood radica en la “ideología de lo visible como evidencia de verdad” lo cual, de acuerdo a la teoría clásica del cine, se refuerza con la aparente ausencia de un lugar de enunciación, llevando a la identificación (vicaria) del espectador con el punto de vista de la cámara y la consecuente sutura a dicha ideología.<sup>73</sup> Por consiguiente, las películas que adhieren a los géneros cinematográficos se convierten en testimonios ritualizados de la ideología dominante que, en el caso del melodrama, tiende a reducir la historia a problemas emocionales de los personajes que enfrentan tensiones familiares o domésticas.<sup>74</sup> Es así que mientras Clara traiciona la memoria de su padre y su clase al enamorarse de Manuel Rodríguez, Esther se dispone a casarse con Jorge a fin de solventar la deuda paterna, que la ha dejado junto a su abuelo, en la bancarrota.

El espacio está claramente delimitado en términos de clase social tanto en *El húsar* como en *Canta*. Es así que Esther lee o juega al tenis y acompaña a su abuelo a caminar por los jardines a pesar de estar al borde de ruina. De acuerdo a las convenciones de la época, la única opción que contempla para mantenerse en su situación y, de paso, evitar el sufrimiento de su abuelo es casarse con Jorge.

---

<sup>71</sup> CORNEJO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>72</sup> CORNEJO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>73</sup> GREEN, *op. cit.*, pp. 16-18. Desde otro punto de vista, el mismo procedimiento se da en el mito de Roland Barthes, es decir, el principio que naturaliza la historia, p. 129.

<sup>74</sup> GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower, 2007, pp. 33, 75-76.

Efectivamente, “entre los rasgos distintivos de la afectividad amorosa en la sociedad tradicional está su marcada dependencia con las condiciones materiales que la articulaban”.<sup>75</sup> Por el otro lado Fresia infantilizada y definida como “chascona”, tiene la misión de mantenerse virgen durante la ausencia de su hermano, quien la conmina, “cuando yo vuelva, Fresia quiero encontrar en ti la misma muchacha que dejo ahora”. Por su condición social, limitada a las tareas domésticas tales como buscar leña y cocinar, Fresia solo puede aspirar a casarse con Víctor. Es decir, que tal como en Hollywood, el desarrollo del argumento se basa en el intercambio de mujeres realizado pacífica o competitivamente por los hombres.<sup>76</sup>



*Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)

<sup>75</sup> SEGREDO, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 2005, p. 63. “[La] estrecha relación entre las condiciones de vida de las personas y el desarrollo de su capacidad de amar, [llevaron a] que [...] en la élite el interés de las familias prim[ara] sobre la opción amorosa de los hijos”.

<sup>76</sup> GREEN, *op. cit.*, p. 67.

Recordemos que la doble función de la ideología, interpelar al sujeto y someterlo como Sujeto, se reproduce con los medios ideológicos del estado y, en este caso, con el cine, que constituye una manera de educar al ciudadano.<sup>77</sup> En términos ideológicos ambas cintas proyectan una lucha de clase, pero en última instancia la escamotean mediante un final funcional para la clase dominante. Esto se ve en *El húsar* debido a que la muerte del protagonista implica el fin del verdadero intento revolucionario y en *Canta* se naturaliza la explotación con la preservación de la figura del patrón protector. Efectivamente, en *Canta* la hegemonía se reproduce en base a los aparatos ideológicos del Estado, tales como discurso religioso, que perpetúa el fatalismo mediante el comentario que hace Samuel sobre Fernando y su hijo, “Dios es muy justo y sabrá darles el castigo que se merecen”. El discurso legal perpetúa el *status quo*, “no tenemos pruebas que descubran sus picardías”. Aunque tanto Esther como Juan René y Fresia tienen acceso a la educación, el camino al progreso está mediado por el patriarcado. Así, mientras Juan René viaja a la ciudad para realizar la propuesta articulada por el libro de autoayuda “puede el que cree que puede”, para Fresia la ideología del progreso proyectada por los medios se restringe a la moda de la ciudad, que la interpela mediante la foto de una mujer de pelo corto conduciendo un auto. De igual manera, la inmovilidad de Esther solo se fractura al jugar al tenis. Y en ambos casos, la aspiración a mantener el orden social se basa en las posibilidades ofrecidas por los hombres.

El dialogismo permea la conciencia de clase. En *Canta* la queja de los peones acerca del calor, “el sol quema como recaballo” y “tengo la camisa pegá a la carne” se disuelve en una nota cómica, “¿querís que le la espegue yo?”. Asimismo, al consolar a Víctor sobre la preferencia de Fresia por Jorge, el huaso perezoso señala, “La galla a quien vos querís pica más alto. La suerte de los jutres!”<sup>78</sup> Se llevan la mejor presa y a uno le dejan el puro cogote”, lo cual lleva a la restauración del orden social, haciéndose eco del comentario anterior de Juan René sobre [su amor imposible por] Esther. La ideología burguesa articulada en términos de progreso material se subvierte al ser

---

<sup>77</sup> ALTHUSSER, Louis. “Ideology and the State”. En: *Lenin and Philosophy*. Londres: NLB, 1971, p. 168.

<sup>78</sup> Jutres, de uso en el medio campesino, futre mal dicho; patrón o persona de condición superior.

afectada por cuestiones morales.<sup>79</sup> Fernando, quien adquiere poder económico mediante la usura admite, “el lujo y las condiciones de aquella gente me cegaron,” lo cual apoya el sentido más vulgar del ideograma del *ressentiment* que, desde un punto de vista psicológico y no-materialista, define la envidia destructiva que sienten los pobres.<sup>80</sup> Efectivamente, esta envidia destructiva aflora mediante la orden del Padre, ya que Jorge también es víctima porque el mandato “quiero que te apoderes del orgullo aristocrático de esa gente por medio de un matrimonio, para que lo disfruten tus hijos, los que tendrán sangre del sirviente apaleado” afecta su relación con Fresia. Asimismo, y a diferencia del ambiente reaccionario del fundo, en el cual los sirvientes trabajan duro al sol y se mantienen dignamente pero no prosperan, Juan René progresa vertiginosamente al enriquecerse en tres años. Irónicamente, Jorge traiciona a ambos tanto al padre, al incumplir la orden de romper su relación con Fresia, como a ella, quien lo desprecia. Asimismo, al disparar arteramente contra Juan René, Jorge desencadena una serie de acciones que culminan con la muerte de ambos. Es decir, que tal como en *El húsar*, los personajes de *Canta*, se dividen entre buenos y malos. Sin embargo, en lugar de identificarse con su respectiva clase social, en la cinta de Pérez Berrocal los malvados son gente de origen humilde que sale de su condición a través de prácticas moralmente nefastas tales como el robo, ilustrado tanto por la usura como por la sustracción de hacienda. Para una audiencia contemporánea, la restauración del orden social es aún más chocante cuando Juan René ruega a sus padres que lo perdonen por dejarlos en la misma condición, mientras que libera de sus obligaciones financieras a Esther y a su abuelo. Asimismo, al pedirle a Fresia que se sincere con Víctor, y a Víctor que la perdone, Juan René posibilita tanto su unión como su permanencia de clase. Y además, los malos también sufren ya que, aunque Fernando recupera su dinero, es castigado por la pérdida de su único hijo y así de la posibilidad de perpetuarse. En conclusión, la muerte del

---

<sup>79</sup> Aunque Spivak lo condene por pensar en lo social en lugar de lo libidinal, Guha dice lo mismo acerca de los grupos dominantes indígenas a nivel regional y local, quienes a pesar de encontrarse en un nivel inferior al de los grupos dominantes—tales como los colonizadores—actuaban en conformidad con los intereses de los primeros en lugar de hacerlo con los propios. Véase SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” En: Nelson, C. and L. Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, pp. 79-80.

<sup>80</sup> JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981, pp. 201-202.

protagonista augura el estancamiento, tanto mediante el cambio de figuras políticas en *El húsar* como en el empoderamiento de los latifundistas en *Canta*. A diferencia del primer cine producido en Francia y en los Estados Unidos, que se enfocaba en las preocupaciones de la clase trabajadora, tanto *El Húsar* como *Canta* culminan con la restauración del orden —parte del imaginario chileno desde 1830— perpetúa el tema de la conciliación de la gran familia chilena, clave para entender los llamados a la conciliación, la unidad y el consenso.<sup>81</sup>

### Referencias bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. "Ideology and the State". En: *Lenin and Philosophy*. Londres: NLB, 1971.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: Jonathan Cape, 1972.
- BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara, (eds.). *Archivos iletrados: escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Canta y no llores, corazón*. Disponible en: <<http://cinechileno.wordpress.com/2008/10/22/canta-y-no-llores-corazon/>> [Acceso: junio de 2018].
- CINE CHILE: ENCICLOPEDIA DEL CINE CHILENO. Disponible en: <<http://cinechile.cl/>> [Acceso: noviembre de 2018]
- CORNEJO CANCINO, Tomás. "Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores". En: *Universum*, vol. 27, n. 2, 2012, pp. 45-58.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". En: Grant, Keith (ed.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 433-62.
- FELÍU CRUZ, Guillermo. "Un esquema de la evolución social en Chile en el s. XIX". En: *Atenea*, n. 481-482, 2000, p. 281.
- FERRETT, Luke. *Louis Althusser*. New York: Routledge, 2006.
- GALDÁMES, Luis. *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1911.

---

<sup>81</sup> CORNEJO, p. 56. Sobre *El húsar de la muerte*, véanse MUESCA (2010) y RUFFINELLI (2004). La autora agradece los excelentes comentarios de los evaluadores anónimos.

- GONZÁLEZ, Sergio. "El mundo de las casas de lata. La vida en la pampa salitrera". En: Segredo, Rafael y Cristián Gazmuri (eds.). *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. Santiago de Chile: Ediciones Aguilar, 2005. 186-213.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower, 2007.
- GREEN, Philip. *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- HEISE G., Julio. *Historia de Chile: El período parlamentario 1861-1925*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1974.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932: la conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- . "La película disociadora y subversiva": el desafío social del cine en Chile, 1907-1930". En: Villarroel, Mónica (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM, 2013, pp. 59-63.
- JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.
- JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Una breve mirada al cine chileno con sus aciertos y descritos". En: *Taller de Letras*, n. 46, 2010, pp. 175-191.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 5a ed., 2003.
- MOUESCA, Jacqueline. "El cine chileno y la historia nacional". En: *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 18, 2010, pp. 16-27.
- MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto. *Filmografía del cine chileno*. Santiago, Chile: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- OSSANDÓN, Carlos. "Los mudos rostros del cine en Chile". En: *Aisthesis*, n. 41, 2007, pp. 117-30.
- RADA, Ramón. *Chile: historia del futuro. La bandada de cisnes negros*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2014.
- RECTOR, John L. *The History of Chile*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- ROSS, Steven J. "The Revolt of the Audience". En: Stokes, Melvyn y Richard Maltby,

- (eds.) *American Movie Audiences: from the turn of the century to the early sound era*. London: British Film Institute, 1999, pp. 92-111.
- \_\_\_\_\_. "The Visual Politics of Class: Silent Film and the Public Sphere". En: *Film International*, vol. 1, n. 2, 2003, pp. 44-50.
- RUFINELLI, Jorge, "La aventura y la patria: *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna". En: *Aisthesis*, n. 37, 2004, pp. 45-63.
- SADLER, Darlene. *Latin American Melodrama*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- SEGREDO, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 2005.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". En: Nelson, Cary y Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, pp. 272-313.
- STUVEN, Ana. "Una aproximación a la cultura política de la élite chilena: concepto y validación del orden social, 1830-1860". En: *Estudios públicos*, n. 66, 1997, pp. 259-311.
- VILLARROEL, Mónica. "*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* (Juan Pérez Berrocal 1925, Chile)". En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre 2015, pp. 184-191. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/25>> [Acceso: junio de 2018]
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Mónica Villarroel, ed. Santiago: LOM, 2013.
- \_\_\_\_\_. "*Incendio* (Carlos del Mudo, Chile, 1926)". En: *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 289-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/91>> [Acceso: junio de 2018].
- \_\_\_\_\_. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.

## Filmografía

- Canta y no llores corazón (o el precio de una honra)*. Dir: Juan Pérez Berrocal. Intérpretes: Tomás Medina, Clara del Castillo, Juan Pérez Berrocal. Concepción, 1925.

*El húsar de la muerte*. Dir: Pedro Sienna. Intérpretes: Pedro Sienna, Clara Werther, Piet Van Ravenstein. Santiago, Chile, 1925.

*Imágenes del centenario 1903-1933*. Santiago: Centro Cultural Palacio de la Moneda, Cineteca Nacional de Chile, 2011.

---

**Fecha de recepción:** 2 de octubre de 2018

**Fecha de aceptación:** 15 de noviembre de 2018

**Para citar este artículo:**

TOMPKINS, Cynthia. "Ideología en dos melodramas fundacionales chilenos *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) y *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal 1925)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 88-115. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/149>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Cynthia Margarita Tompkins** es profesora de Lengua y Literatura inglesa, traductora de inglés y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Una Fulbright la llevó a EEUU para obtener la maestría y el doctorado en Literatura Comparada en Penn State University. Como Full Professor en Arizona State University se especializa en producción cultural latinoamericana, cine, narrativa de mujeres, feminismos, y teoría literaria. Además de artículos en revistas especializadas y libros coeditados ha publicado *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics* (University of Texas Press, 2013) y *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation* (University Press of Florida, 2006). Su libro *Affective Erasure: Representation of Indigenous Peoples in Argentine Cinema* está en prensa. Co-dirige *Imagofagia*, la revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual desde el 2103. E-mail: [cynthia.tompkins@asu.edu](mailto:cynthia.tompkins@asu.edu).