



RE-VISION DEL CINE CHILENO

ALICIA VEGA

Editorial Aconcagua

Colección Lautaro

— CENECA

“JULIO COMIENZA EN JULIO” (1979)

Realizador: Silvio Caiozzi

"JULIO COMIENZA EN JULIO"

ARGUMENTO

Durante los años de la Primera Guerra Mundial viven en Chile los García del Castaño, terratenientes de la zona central. La familia está compuesta por don Julio, su anciana madre y su hijo Julio. En la casa patronal residen también algunas monjas cuidadoras de la dama, el profesor Maturana y la servidumbre. En el fundo, alejados de la casa grande, viven los inquilinos.

Don Julio, que mantiene un prolongado juicio con la Comunidad Franciscana a raíz de una donación de tierras realizada por su abuela, decide una noche alterar la cerca divisoria en su beneficio sin el veredicto legal. La acción es censurada por su consejero, el abogado Torres, quien termina por aprobarla ya que necesita el apoyo de los García del Castaño para satisfacer sus ambiciones políticas.

El joven Julio, cuya madre falleció el mismo día de su nacimiento, es controlado con rigidez excesiva por su padre; el encargado de mantener el horario pedagógico es el profesor Maturana. Julito no se interesa por las clases,

sino por espiar a las prostitutas del pueblo; Maturana, para compensarse de la falta de aplicación de su pupilo, recurre con frecuencia al vino y a divagancias literarias.

Para celebrar los quince años de Julio, don Julio organiza una fiesta en la casa patronal a la que son invitados sólo varones. El festejo se interrumpe con la llegada de las prostitutas del pueblo, que han sido contratadas por don Julio como regalo de cumpleaños para su hijo. Misiá Elisa, dueña del prostíbulo, designa a la joven María para la iniciación de Julio. El muchacho no puede consumir el acto sexual, pero duerme esa noche con María que se manifiesta comprensiva.

Al día siguiente, don Julio sale de viaje por algunos meses para arreglar la situación con los franciscanos, quienes le ofrecen devolver las tierras heredadas a cambio de la construcción de algunas iglesias. Don Julio deja a cargo del fundo a su hijo y le hace entrega de las llaves de la caja de fondos.

Julio, en ausencia de su padre, inicia una relación sexual con María. Ni la muerte de la abuela ni las recriminaciones del preceptor Maturana consiguen detener la pasión del muchacho. Sin embargo la joven prostituta sabe que la relación no puede durar.

Al regresar don Julio se entera por los inquilinos del mal funcionamiento del fundo y la pésima administración de Julio. Investiga las causas y en complicidad con Misiá Elisa, logra que su hijo lo sorprenda en el prostíbulo con María. Julio huye del lugar, galopando. Avanza desesperado, don Julio le grita desde la ventana: "Es la realidad".

El argumento de "Julio comienza en Julio" intenta rescatar nuestro pasado costumbrista. Con un grado de verosimilitud que contrasta con el nivel primario adoptado con frecuencia por el cine chileno, este relato pretende plantear —además del problema particular de un joven latifundista— una perspectiva crítica de la clase dominante chilena de 1917.

Esencialmente no se propone en forma central un enfrentamiento crítico con la realidad histórica elegida; los episodios presentados expresan una preocupación cons-

tante por entretener al espectador antes que denunciar o plantear una tesis; por esto la percepción crítica, si se produce, depende en gran medida de lo que el espectador esté dispuesto a rescatar de la híbrida historia ofrecida.

En cierto sentido es la relación de las situaciones y la forma de construir cinematográficamente el argumento la que denota una carencia de profundidad para explicar y resolver el problema que gira en torno a la familia García del Castaño y lo que ella representa. No existe en el desarrollo de la estructura un planteamiento de fondo que funcione como elemento distanciador entre la anécdota y el público; por el contrario, la interpretación crítica nace de una posible elaboración individual del espectador quien —por identificación con los personajes o con ciertas situaciones— logra a partir de ellas el reconocimiento de ciertas verdades.

De este modo nuestro desdén emotivo por don Julio puede ser también producto de un desprecio virtual o inconsciente a la estructura de poder que él representa. Es don Julio quien, a través de su fría gesticulación y omnipotencia de sus acciones, aparece en definitiva con la capacidad para sostener esa escala de valores —que si bien el filme la denuncia con debilidad— somos sólo nosotros, desde nuestra perspectiva histórica, quienes la denotan como injusta. El personaje Maturana, a través de su heroico acto final, es el único ser que al interior mismo del filme se rebela en forma clara; sin embargo, el significado profundo de su acción pierde fuerza y se diluye debido a su carácter bufonesco de inspiración alcohólica.

Podemos afirmar que tanto el argumento como su presentación cinematográfica están contruidos sobre una base en la que se confunden varios conceptos y objetivos; pareciera que el realizador se debatió entre opciones dobles para orientar su filme y que, al elegir por fin lo meramente anecdótico, se permitió también la introducción en lo espectacular cinematográfico sin compromisos conceptuales ni ideológicos. Por su parte, lo anecdótico está tratado con rigor, si se considera la recreación costum-

brista asumida legítimamente como opción; en ello reside el valor de "Julio comienza en Julio" dentro del contexto del cine chileno.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Secuencia I:

La acción transcurre en el fundo de don Julio García del Castaño en el año 1917. Los personajes que intervienen son los componentes de la familia García del Castaño y sus acompañantes de la casa patronal: religiosas, profesor Maturana y servidumbre; los inquilinos del fundo, los familiares de los García del Castaño, el abogado Torres y las prostitutas del pueblo.

Se presentan tres situaciones que conducen esta primera secuencia:

1. La abuela es asistida por las religiosas.
2. El pleito de don Julio con los franciscanos.
3. La educación de Julito.

La fiesta de celebración del cumpleaños de Julio constituye la situación principal de la secuencia, puesto que en ella se produce lo que será el eje central de la película.

Secuencia II:

La acción transcurre cimentada en tres situaciones:

1. Enfermedad y muerte de la abuela.
2. Pasión de Julio por María.
3. Fiestas tradicionales campesinas: pelea de gallos, duelo de payadores.

El eje principal de esta secuencia es la pasión entre María y Julio. Las otras situaciones funcionan únicamente como aspectos necesarios para conformar un

montaje paralelo que permita avanzar la historia con algunas variantes, pero que no están vinculadas dramáticamente al hecho vertebral.

Secuencia III:

La acción transcurre a través de las siguientes situaciones:

1. Llegada de don Julio.
2. El profesor Maturana abandona el fundo.
3. Don Julio usa a María en una pieza del prostíbulo.

La tercera escena, la más importante dramáticamente, permite el último plano del filme, correspondiente a la huida de Julio, cuya imagen es congelada por un detenimiento del cuadro.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA

Dramáticamente el filme está estructurado en forma convencional: presentación, desarrollo y desenlace. Estos momentos están delimitados por tres partes cinematográficas: la presencia del padre, Julio libre y el regreso del padre. La linealidad de dicha estructura es superada por una serie de escenas que conforman ejes de desarrollo intermedio que al entrar en relación con el eje central crean una cierta agilidad y variedad en el relato. Sin embargo, estas escenas no contribuyen, en un sentido dramático, al progreso de lo planteado por el eje vertebral; parecen como escenas recreativas o distractivas cuyo interés reside solamente en lo que representan como anécdotas.

En contraste con esta variedad aparece el problema central, que claramente es la relación entre el universo de Julio y el universo de su padre. Respecto de este eje los episodios intermedios no parecen orgánicos; ellos hacen

menos profundo el acercamiento dramático al verdadero problema e impiden o atrasan su desarrollo. En definitiva logran evitar, siendo esto una opción del filme, que el espectador llegue a conclusiones demasiado críticas de la realidad histórica chilena mostrada. La primera parte, por ejemplo, es la correspondiente a la presentación del conflicto y del universo social en que éste se desarrollará. Ocurre entre la imagen inicial del filme y el final de la fiesta de cumpleaños; en ella se presenta con minuciosidad a los protagonistas, el ambiente y el problema eje; sin embargo, el guión agrega después de esta primera parte y a lo largo de toda la película otra serie de escenas que inician nuevas presentaciones que no serán desarrolladas.

En la primera parte el universo social presentado está suficientemente detallado como para identificar los distintos grupos sociales y los desempeños que cada individuo asumía desde el interior de su estrato en la sociedad latifundista chilena del comienzo de siglo. Sin embargo, la encarnación de ellos y su importancia dramática no se encuentran jugadas con igual rigurosidad histórica. Un ejemplo de ello es el campesino investido de un aire folklórico típicamente convencional. Esta caracterización del grupo obrero es reforzada por su participación en situaciones esencialmente pintorescas. De este modo la relación entre una presentación convencional y una situación sólo anecdótica si bien logra dinamizar suficientemente a los personajes justificando sus acciones, no alcanza un grado de dramatización importante ni logra expresar la verdadera dimensión histórica y humana de dichos personajes. Otra característica de la estructura dramática es su forma de evadir el desarrollo del conflicto planteado en la presentación y su forma de comprimir el desenlace de todas las relaciones creadas en un tiempo breve. En esta estrechez las soluciones dramáticas resultan débiles y no resuelven el problema central en forma interesante.

El desarrollo del filme comienza en la segunda parte, cuando don Julio abandona el fundo y entrega a Julio la responsabilidad de velar por la familia y los bienes. Si

bien esta partida es desde el punto de vista dramático un buen recurso para dejar actuar libremente a Julio, no es el mejor resorte para la profundización del problema eje. En esta parte el padre transfiere su presencia a través del poder con que inviste al hijo, pero —al no ser tratado como una fuerza que actúa en contra de la actitud asumida por Julio— esta parte del filme se aleja del desarrollo del problema y pierde su dramaticidad.

Se plantea un nuevo eje sostenido por la relación entre Julio y María, que se desenvuelve sin grandes contradicciones respecto a lo central ya que nadie interviene como un elemento opositor importante. Porque en realidad el problema de Julio no es la mecánica para conquistar a una mujer, sino su imposibilidad como un García del Castaño de enamorarse de una prostituta, aunque ésta lo haya sido entregada por el propio padre. El único personaje que asume este problema es María. Pero las escenas que desarrollan la oposición de María a su relación con Julio se encuentran constantemente interrumpidas por una serie de breves escenas anecdóticas que sólo se justifican en la medida que actúan como telón de fondo para mantener la continuidad de lugar y tiempo histórico. Estas escenas no aportan desde un punto de vista dramático la fuerza de apoyo que permita entender el sentido profundo del conflicto entre María y Julio. En esa medida la secuencia constituye una evasión ante el verdadero conflicto del filme y sólo consigue atrasar su desarrollo en forma desmesurada.

El desenlace se inicia con el regreso de don Julio, cuya presencia permite retornar la atención al problema central, porque —estrictamente— el padre debió permanecer presente en el fondo a lo largo de todo el filme, por lo menos a través de la estructura social por él conducida. Su presencia habría profundizado y develado el problema en toda su dimensión. El desenlace soporta una suerte de contradicción entre el tiempo que abarca y la magnitud de los contenidos que aspiran a ser resueltos. A través de su brevedad se percibe en forma insuficiente el mun-

do escondido en la aparente pasividad de Julio y las resonancias de la decisión de don Julio.

En relación al estilo narrativo también se percibe una contradicción no resuelta. La profundización del problema central intenta apoyarse en imágenes cortas, de escenas ya vistas, intercaladas a la manera de flash-back al interior de nuevas escenas. Por ejemplo, en la escena en que Julio se masturba, se recurre a una serie de imágenes breves que repiten su primera experiencia sexual con María. Estos paréntesis recordatorios no agregan nada a lo ya sabido por el espectador y rompen el ritmo total de la escena. Este tipo de narración también agrega una nueva forma de significación que altera el estilo general en perjuicio del grado de verosimilitud alcanzada. En términos dramáticos la construcción representa un intento por otorgar a una determinada escena un valor climático. El recurso resulta artificial, ya que dichas escenas no constituyen estructuralmente el verdadero punto dramático del filme, que en verdad es el momento en que el padre se enfrenta al hijo.

Un elemento que apoya en forma importante la verosimilitud se relaciona con la interpretación de los actores. Los personajes Julio y don Julio están correctamente actuados dentro del plano convencional. En cambio la capacidad de los intérpretes Salcedo, Vadell, Alarcón, González, Münchmayer y Guzmán, que orientan su interpretación a un tratamiento indagatorio, consigue humanizar sus personajes en un sentido profundo y a la vez proyectar esa dimensión a toda la escena; por ejemplo, notable es el coloquio franco-castellano que mantienen Salcedo y Guzmán.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El filme se caracteriza por una rigurosidad técnica que no tiene precedentes en el cine convencional chileno, muy atrasado respecto del internacional. A esta pulcritud se

agrega una facilidad para manejar los distintos recursos cinematográficos que logran agilizar el relato puramente visual. Quizás no exista una definición formal coherente del uso del tiempo y manera de significar, pero en general "Julio comienza en Julio" mantiene un estilo desde el punto de vista de la escritura cinematográfica.

El filme, casi en su totalidad, logra estructurar la narración exclusivamente a través de la imagen. Es a partir del lenguaje visual que logramos percibir en torno a los objetos o a los personajes (el de la religiosa, por ejemplo) una atmósfera llena de sugerencias que develan claramente su universo interior sin recurrir al texto. También el grado de significación que se establece entre lo que sucede en el primer piso de la casa patronal, escenario de la fiesta, y el segundo piso, escenario de la agonía de la abuela, es mérito de un estilo de tratamiento visual definido y estructurado minuciosamente. Lo confirma la notable escena en que la mamá Teresa (Ana González), desde el segundo piso, desaprueba el baile de Julito con la prostituta, cuyo escenario es el primer piso.

Desde el punto de vista del uso de los recursos cinematográficos "Julio comienza en Julio" establece un precedente en la cinematografía nacional por la calidad de su factura. A partir de una temática chilena (Gustavo Frías), utilizando recursos técnicos y humanos nacionales, Silvio Caiozzi consigue realizar —sin contar con el respaldo de una ley de protección al cine chileno— una obra que sorprende por su alto nivel de tecnicismo y por su eficiencia para expresarse en un lenguaje convencional.

Desde el punto de vista de la creatividad se perciben contradicciones que luchan infructuosamente por resolverse, sin conseguirlo, y que en definitiva restan valor al filme. El reparo principal es producto de la relación entre el contenido entregado y su forma. Las situaciones no logran desarrollar —voluntariamente— el problema en toda su magnitud y por otra, la forma cinematográfica es revestida de una excesiva preocupación estética. De este modo se construye un espectáculo cinematográfico que —con los méritos legítimos de todo espectáculo bien

montado— asume también el papel de encubridor de una debilidad del argumento. Así los efectos de luces, sombras, brillos, los virtuosismos de la cámara, la rigurosidad de la puesta en cámara y por último hasta el tratamiento en sépia de la fotografía constituyen "un juego" que enfatiza el desequilibrio de la unidad total y aleja la obra de una madurez plena.

Una segunda contradicción importante es aquella que tiene relación con la forma de significación. Por un lado se utilizan técnicas de expresión complejas (como el plano secuencia con la cámara en movimiento) que, además de los parámetros tradicionales de significación, agregan la transformación continua del espacio con la consecuente pérdida de la noción geográfica y por otro lado se adoptan con la misma seguridad recursos que ubican la significación al nivel más obvio, como es el caso del montaje de atracciones, que si bien fue un notable recurso del cine mudo resulta en la actualidad una elección poco imaginativa.

PUESTA EN CAMARA

En términos de puesta en cámara "Julio comienza en Julio" se caracteriza por su capacidad para lograr que los lugares filmados adquieran la apariencia de la época presentada. Escenarios y personajes mantienen permanentemente la verosimilitud, siendo éste uno de los mayores logros de Silvio Caiozzi que no por enfrentar personajes tipos deja de conseguir que aparezcan como personas vivas frente a la cámara.

Otra característica importante es la solidez de la cámara para:

1. ubicarse en un punto de vista acertado ante la acción;
2. pasar coherentemente al punto de vista siguiente que recibe la acción en desarrollo, y
3. contar la acción.

Este virtuosismo establece una plataforma segura capaz de conducir cómodamente al espectador por la dirección deseada; jugando en plenitud por el realizador constituye la fuerza visual del filme.

La última característica general de la puesta en cámara es la alternancia de la cámara libre con la cámara fija al interior de una misma escena. El continuo salto de un tipo de cámara al otro crea un ritmo permanente ajeno a lo que ocurre dentro del cuadro, que sólo remite a la opción de Caiozzi —en el plano técnico— para viajar a una determinada velocidad por el mundo del pasado.

La cámara es perceptiva; se encuentra en todo momento al interior de las acciones tratando de evitar los planos generales en su función descriptiva. Pocas veces el espectador puede reposar (también escasean las ocasiones en que la cámara se detiene) y adoptar por iniciativa propia una forma de lectura distinta; constantemente está recibiendo una escritura condicionada por la cámara en acción. La cámara se ubica en el espacio como un personaje más que se inmiscuye en los hechos para transmitir al espectador su particular forma de observar. En cierto modo esta cámara coincide con los objetivos del realizador.

Independientemente de la cámara los personajes se mueven en el espacio en forma libre. Ella los toma y los deja para volver a atraparlos en otro punto, casi como para restablecer la ubicación geográfica perdida en el fluir de la acción.

Más allá de su función narrativa visual y exploratoria, la cámara intenta apoderarse de la acción en un sentido dramático. Es decir, rescata por medio de su movilidad la carencia de intensidad, ciertas escenas, por ejemplo, el momento en que Julio dispone todo para enfrentarse con el Prior de los Franciscanos; al interior de esta escena contrasta el despliegue de movimientos de cámara con la pobreza dramática de la situación; al no existir una relación orgánica entre el movimiento de la cámara y el movimiento dramático se perciben solamente el gran virtuosismo del camarógrafo y el ojo avizor de Caiozzi para deslumbrar al público.

MONTAJE

Desde el punto de vista del montaje cinematográfico existe el uso alternativo del plano secuencia y de la escena seccionada al interior de una misma situación. En verdad no existe una razón dramática precisa que justifique el paso de una forma narrativa a otra. Porque así como se justifica el uso del plano secuencia con cámara libre en aquellas escenas donde hay gran cantidad de acciones y personajes en juego —fiesta de cumpleaños— no sucede lo mismo en otras donde el montaje inadecuado intenta —sin conseguirlo— entregar a la cámara la responsabilidad de sostener dramáticamente la escena (don Julio interrogando a Julio en el comedor).

En ciertas escenas se recurre al montaje paralelo y al de atracciones para estructurar una determinada significación. Por ejemplo, en la misma secuencia en que fallece la abuela los tíos —simultáneamente— se dedican a pagar y Julio a conocer a la joven prostituta. En la secuencia de la relación sexual de Julio y María se contraponen una pelea de gallos. En esta última secuencia se pretende crear un significado simbólico elemental, ya que el gallo que pelea es el de Aurelio (el rico) contra el del inquilino (el pobre) y en la cama están Julio (el rico) con María (la pobre); en la pelea gana el gallo de Aurelio, en la cama Julio logra el orgasmo.

Los juegos de montaje a ese nivel están retrasados en relación con el progreso expresivo del lenguaje cinematográfico actual; su utilización evidencia la formación de Silvio Caiozzi, que no logra desligarse totalmente de la mecánica de significación manejadas por el cine publicitario.

MUSICA

El filme utiliza dos tipos de música: el tema de "Julio comienza en Julio" creado por Luis Advis y aquellos deri-

vados de las necesidades de escena. El tema de Advis cumple una función de carácter convencional; es decir, intenta poner un acento dramático en determinados momentos sin lograr alejarse de su sentido decorativo o espectacular. Por ejemplo, en la escena en que se narra —por relato— la violación sufrida por María, la música se juega en un ámbito plenamente incidental, señalando en forma obvia una determinada significación; este mismo tema vuelve a repetirse tres veces en el filme, confirmándose siempre el mismo grado de pretensión.

Los otros temas musicales que acompañan la imagen provienen siempre de una fuente real: gramófono, payador, arpista del prostíbulo, etc. y se presentan orgánicamente relacionados con la escena. Contribuyen con eficacia a crear una determinada atmósfera e incluso alcanzan un cierto grado de significación dramática; por ejemplo cuando Julio entra en el prostíbulo al día siguiente de su fiesta con la intención de ver de nuevo a María el arpista homosexual canta "Yo me enamoré del aire".

"JULIO COMIENZA EN JULIO"

Ficha Técnica

Realizador:	Silvio Caiozzi.
Argumento:	Gustavo Frías.
Gulón:	Gustavo Frías. Silvio Caiozzi.
Fotografía:	Nelson Fuentes.
Asistente de Cámara:	Alfredo Barrios.
Productor:	Alberto Celery.
Asistente del realizador:	Víctor Segura.
Sonido:	Fernando Mateo.
Vestuario:	Lily Steppes y Edith del Campo.
Decoración:	Rosa Velasco.
Música:	Luis Advis.
Intérpretes:	Felipe Rabat (don Julio), José Manuel Salcedo (profesor Matu-rana), Jaime Vadell (abogado To-rres), Luis Alarcón (tío Alberto), Schlomits Baytelman (María), Ten-nyson Ferrada (tío Aurelio), Juan Cristóbal Meza (Julito), Marión Soto (misiá Elisa), Gloria Münch-mayer (Josefina), Lucy Salgado (Alicia), Ana González (Teresa), Jorge Yáñez (Juan Merejo), Frits Stein (Filiberto), Vicente Santa María (No Pedro), Rafael Bena-vente (prior franciscano), Delfina Guzmán (Vda. de Otaraiza), Mag-dalena Aguirre (monja), Nissim Sharim (médico), Jorge Alvarez (sacerdote), Alfonso Luco (Alfon-so).
Producción:	Telecinema.
Estreno:	30 de abril de 1979. 35 mm., Sepia.

SILVIO CAIOZZI

Biofilmografía

- 1945 Nace el 3 de julio en Santiago.
- 1967 Graduado en Columbia College, Chicago U.S.A.,
Bachelor of Arts, Especialidad Cine y Televisión.
- 1968-69 Director de Televisión en PROTAB.
- 1969 Director de fotografía de "Caliche sangriento",
realización de Helvio Soto.
- 1971 Director de fotografía de "Voto más fusil", rea-
lización de Helvio Soto.
- 1972 Director de fotografía de "Ya no basta con rezar",
realización de Aldo Francia.
Director de fotografía de "Estado de sitio", rea-
lización de Costa Gavras.
Director de fotografía de "Palomita blanca", rea-
lización de Raúl Ruiz, sin estrenar.
- 1974 "A la sombra del sol", correalización Silvio Caloz-
zi, Pablo Perelmann.
- 1979 "Julio comienza en Julio", realización.
- Premios APES 1969 Mejor Fotografía por "Caliche san-
griento".
I y II Festival de Cine Publicitario Chileno.
Mejor Director de Cine Publicitario Chileno 1977.
CINE U. C. por "Julio comienza en Julio", 1979.