

A TOUPEIRA

ALBERTE PAGÁN

Os jogos cinematográficos de Julio Cortázar

As películas domésticas de Julio Cortázar asemelham-se às de Eugenio Granell: as mesmas reunións familiares, a mesma ausência de trípode, o mesmo registro de viages, os mesmos jogos dos autores diante da cámara, as mesmas contemplançons poéticas e o mesmo autorretrato reflectido num espello. Mas isto non é dizer grande cousa, porque em definitiva todas as películas domésticas se parecen. O que pode resultar máis sorprendente son as similitudes estéticas entre as filmaçons familiares e os tropos e rasgos estilísticos do cinema diarístico experimental (veja-se a obra de Marie Menken, Stan Brakhage ou Jonas Mekas e compare-se). Em muitos casos, a única diferença entre cine doméstico e experimentación é a intencionalidade. A recuperación do cinema de Cortázar que o CGAI levou a cabo (como antes fixera com o de Granell) justificárase, pois, nestes termos. Os planos máis líricos do escritor delatam unha deliberación plástica. Os erros técnicos e accidentes (desenfoques, excesivo tremor da cámara...) podem converter-se doadamente em elementos estéticos para un olho treinado (ou, como diría Brakhage, para un olho puro, “nom treinado”, nom contaminado pola Académia). Temos un fermoso exemplo de estetización “a posteriori” em *Les Glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000), na que a cineasta recupera umhas imaxes do chao, tomadas accidentalmente mentres a cámara lle pendurava do ombro, e as converte no plano máis longo e sostido da película.

As dúas horas de filmaçons cortazarianas depositadas no CGAI inclúen bobinas (de súper 8mm) agrupadas baixo o genérico “INDIA”, “1969” e “UGANDA”, assi como rolos máis breves (de



As películas de Cortázar podem-se ver na exposición *Ler imaxes*. O arquivo fotográfico de Julio Cortázar, na Igrexa da Universidade e no Paço de Fonseca compostelanos, até o vindeiro Novembro. Na foto de Aurora Bernárdez, a súa primeira muller, Cortázar na Galiza em 1957.

entre 1 e 3 minutos de duración) com títulos tam sugestivos como “D’étranges signes avant-coureurs” (fragmento no que a cámara abanea sobre un monolito), “En ces temps-là tout allait bien – les gens menaient leur petite vie” e “Mars, le dieu de la guerre, déguisé en Neptune” (meditaçons contemplativas sobre o pátio do vizindário parisiense no que o escritor morava), “Tout ce qui restait du bunker d’Hitler en Pologne” e “Les fleuves dégelaiant en plein centre de Rio de Janeiro” (rótulos directamente denotativos). Em quanto ao contido, o máis abundante son as imaxes tomadas na India (Dehli, Agra, Kharahho...) e Uganda. À parte da pequena secuencia vizinhal mencionada, que nom precisa de depuração nengunha para poder ser apreçada como objecto cinematográfico independente, o máis interesante son unha serie de planos poéticos encontrados ao interior da bobina titulada “1969”: primeiros planos de insectos variados, detalles de plantas e flores, refle-

xos, texturas e abstracçons cromáticas seguramente accidentais.

O cinema de Cortázar fai-se público agora organizado em quatro seccións: *Ritos* recolle as viages índicas, incluíndo unha visita a Octavio Paz como embaixador de México; *Pasajes* recompila o resto das viages por Europa, África e América; *Juegos* ilustra o comportamento máis lúdico do escritor e a súa compañeira Carol Dunlop; e *Étranges signes, petites vies*, a máis atraente das seleccións, cinematograficamente falando, mostra o Cortázar máis creativo, aquel que, postumamente, e como un xogo máis, parece pretender o ingreso na historia do cinema experimental (historia, polo demais, que o escritor, na súa vasta cultura, nom podía menos que conhecer: assomemo-nos, para confirmar a sospeita, à intervención de Oliveira no capítulo 63 de *Rayuela*: “Vejo toda classe de fosforescências, parece unha de Norman McLaren”). ♦

atoupeira@yahoo.com