

# LA ANTICUADA COSTUMBRE DE HALLAR PELÍCULAS PERDIDAS

JACOBO  
CARDONA  
ECHEVERRI

En un almacén de la pequeña localidad italiana de Pordenone fue encontrada en agosto de 2013 la película inacabada *Too much Johnson*. Nada menos que la ópera prima de Orson Welles, una pieza rodada por el director norteamericano tres años antes de filmar *El ciudadano Kane* (1941) como parte de los preludios de una obra de teatro. La película, que todos daban por perdida, y que según Welles pereció en el incendio de su casa de Madrid, apareció de forma insólita en un poblado que se caracteriza por su pequeño festival de cine mudo. Si la mayor parte de las películas del período silente se han perdido, estamos ante la continua posibilidad de experimentar los cruces y desencuentros más apasionantes. La bisneta de Georges Méliés, por ejemplo, encontró películas del genio francés en un gallinero belga. Pero hay más. Podríamos empezar una historia similar de la siguiente manera: En 1981, Derek, el tímido y pelirrojo jardinero temporal del sanatorio mental Kikemark Sykehus de Oslo, busca en el armario del conserje unas tijeras para podar rosales. Al retirar un par de cajas metálicas llenas de tornillos y tuercas, descubre al fondo de la parte superior varias latas de películas de 35 mm llenas de polvo. Con cuidado las saca y las deja en el piso.



Todas las latas están rotuladas con un nombre escrito en danés. El jardinero no duda en informar acerca del descubrimiento a su superior. Las latas son enviadas al Instituto de Cine Noruego y después de tres años se da a conocer la noticia. Los rollos de celuloide contienen una copia del primer montaje de la película, del original, sin censuras ni recortes, y en perfecto estado, de la obra maestra de Carl Dreyer, *La pasión de Juana de Arco* (1928). Hasta aquel momento todo era parte de la leyenda: una pieza cinematográfica sobre el proceso judicial que se llevó a cabo en contra de la santa heroína francesa, una joya del cine mudo en la que actuó Antonin Artaud y en la que deslumbró con su representación de *pucelle d'Orléans* la francesa María Falconetti, quien años después de la ocupación nazi huyera a Buenos Aires, donde terminaría sus días como maestra de canto y baile. Después de su estreno en Copenhague y su exhibición en Francia, en 1928, la película empieza a desaparecer. Las presiones del arzobispo de París y la censura impuesta en Gran Bretaña por la forma en que son representados los ingleses, obligan a los productores a editarla, a pesar de las resistencias de su realizador. Después de este primer contratiempo, el negativo de la película se pierde durante un incendio en los estudios UFA de Berlín. Dreyer sucumbe a la desolación de una obra destruida y mancillada y muere en 1968, tras rodar unas pocas películas más en las que no dejó de preguntarse, con lucidez y melancolía, por el miedo, la locura y la fe. Pero, ¿cómo llegó la película al sanatorio mental en un país donde jamás fue exhibida? ¿Qué hacía en el armario del conserje?

La belleza del misterio que entraña un encuentro imprevisto depende, sin lugar a dudas, de la singularidad del objeto extraviado y de las particulares condiciones en que es hallado. No es lo mismo encontrar una carta de Oscar Wilde en un viejo guardarropa que los poemas o novelas archivados en el disco duro del computador de Roberto Bolaño. La carta, que puede ser subastada en miles de libras, posee un aura intransferible que nunca podrá ser alcanzada por la brillante edición amarilla de Anagrama. La condición material de ese objeto —ese y no otro—, más que su propio contenido, es lo que produce, la mayoría de las veces, tanta algarabía entre fanáticos y

coleccionistas. El encuentro con lo que se creía perdido o, lo que es más emocionante, aquello que se halla y no se sabía que había existido, hace parte de una de las experiencias más placenteras y a la vez más escasas en la historia de amor entre el ser humano y los objetos, sobre todo cuanto más nos adentramos en los vericuetos hipermediales de una época que se recrea en el eco virtual de una consistencia opaca. La casualidad, lo fortuito, la coincidencia o lo accidental del reencuentro acrecientan el deslumbramiento. Y, tal vez por eso, este ajuste de cuentas entre tiempo y olvido se resuelve en la literatura con un subgénero, el del manuscrito hallado, una suerte de compendio de elementos narrativos que rozan lo detectivesco y lo mágico. Este artificio literario apela a la excepcionalidad del presunto manuscrito, tratado, libro o pergamino, para incrementar el interés o mérito de lo contado.

De los manuscritos hallados, la pieza fundacional de la novela moderna, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se erige como el tratado más audaz y provocador a la hora de llevarse por delante, entre pitos y zarpazos, cualquier separación ontológica entre realidad y ficción, además de ampliar la perspectiva que permita fijar a los egomaniacos escritores metaficcionales (*enfants terribles* cincuentenarios), tipo Bret Easton Ellis, como simples escribientes de *telepronter*. La novela coral de Miguel de Cervantes Saavedra, en la que lo narrado hace parte de la transcripción, comentada y modificada, de un manuscrito original escrito en árabe, allana el camino que tomará *El nombre de la rosa*, una copia de un manuscrito del siglo XIV que cayó en las manos de Umberto Eco, en el cual se alude, paradójicamente, al libro II de la *Poética* de Aristóteles, obra desaparecida en la Edad Media.

Otros tantos manuscritos dejan entrever el carácter de objeto extraviado a partir del título. Escritos que el azar ha puesto en las manos de un lector desconocido o anónimo, el único transcriptor verdadero de unas imágenes que desbordan el juego de lecturas entre el autor, el ser ficticio que lo escribió y el personaje o confidente que lee. El manuscrito encontrado en una botella que tanto impresionó a Poe, esa crónica en primera persona del trayecto errático y onírico de un gigantesco barco ocupado por una tripulación arruinada por

los cataclismos delicados del tiempo que ya nadie cuenta con los dedos o los calendarios, comporta la complicidad del lector que debe reconocer las claves del imaginario asociado a los mensajes enviados desde islas solitarias por náufragos esperanzados, y que hoy en día podría imponerse como un nuevo subgénero, tanto de los mensajes reales hallados en playas de California o Marruecos, como de aquellos recibidos y respondidos aleatoriamente por viajeros intrépidos que lúdicamente lanzan botellas al mar con mensajes que ponen a prueba la longitud de los hilos que unen a los seres humanos con más rigor romántico que los encuentros casuales por Facebook. Tal vez también tengan su espacio en este apartado las cartas que llegan décadas después a sus destinatarios, esas postales intercontinentales destinadas a países ya desaparecidos o esos reclamos jurisdiccionales suscitados por la Revolución Francesa que nadie sabe cómo responder mediante un *e-mail*.

El manuscrito hallado en el bolsillo, descubrimiento que hace Cortázar de la puesta en juego de las coincidencias a modo de ceremonias eróticas en el metro de París, donde “cada estación era una trama diferente del futuro”, o enlaces de una gran cadena en la que el hombre que escribió el texto podía hallar a la mujer necesaria, aquella que eligiera las sendas topográficas de su itinerario secreto, se convierte en comentario urbano de los desencuentros oceánicos y proyección literaria del espacio-tiempo cuántico, donde todo lo que nos pasa ya está escrito de antemano. No hay elecciones, y si las hay, obedecen a un diseño superior, ineludible. El doble juego del manuscrito que Cortázar encuentra en el bolsillo hace del lector una pieza más del entramado que lo convoca a realizarse en la lectura, a asumir su senda.

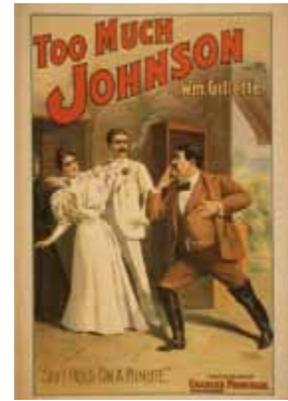
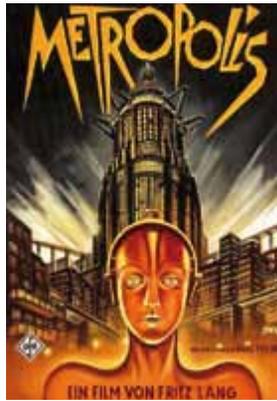
Aquel otro manuscrito encontrado en el libro de Joseph Conrad, tira de papel donde Borges leyó “El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones/El río, el primer río. El hombre, el primer hombre”, hace de los libros un extenso diagrama, más indefinido que los bordes del mar y menos señalado que la estación Châtelet-Les Halles del metro de París. Un plano compuesto de partes disímiles que puede leerse con todas las fotografías, versos, listas y fórmulas médicas que los lectores en todo el mundo han dejado olvidados entre sus hojas. Misivas donde termina de

La belleza del misterio  
que entraña un encuentro  
imprevisto depende, sin lugar  
a dudas, de la singularidad  
del objeto extraviado y de las  
particulares condiciones en  
que es hallado. No es lo mismo  
encontrar una carta de Oscar  
Wilde en un viejo guardarropa  
que los poemas o novelas  
archivados en el disco duro del  
computador de Roberto Bolaño.

entenderse lo que el autor del libro quería decir o quería ocultar. Abordajes en líneas no numeradas, parajes abisales.

Por otro lado, la obra de Enrique Vila-Matas constituiría una variante de este subgénero, por decir lo menos, pues su ambición metaliteraria ha derivado en todo tipo de indagaciones estilísticas, desde la autoficción hasta las memorias o diarios falsos de otros escritores como Virginia Woolf, Franz Kafka o Sergio Pitol. Y si eso es poco, ¿por qué no pensar en la precocidad literaria, un siglo antes de Rimbaud, de Thomas Chatterton, suicida a los diecisiete, que compuso la égloga *Eleonure y Juga*, haciéndola pasar con notable éxito por un manuscrito del siglo xv? Su presunto autor, el monje medieval Thomas Rowley, fue uno de los primeros heterónimos de la historia.

En el campo del cine puede hablarse también de un artificio similar al literario, aunque menos sofisticado, el *found footage* (metraje encontrado), subgénero con tintes autorales de raigambre posmoderna en el que se recurre a la supuesta veracidad de la película hallada para potenciar los atributos de su contenido. Estos

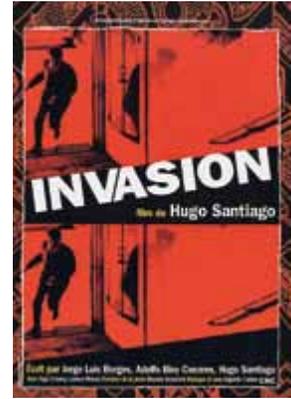
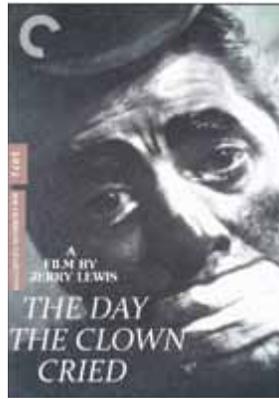


sucesos aparentemente reales, que fueron grabados ya sea de forma amateur o con fines documentales (*mockumentary*), ponen a prueba los límites de la ficción, al menos en sus primeros años de consolidación, apelando a los recursos técnicos sobre los cuales se asienta el régimen de verdad de la sociedad occidental de finales de siglo xx. El predominio del sentido de la vista a la hora de establecer lo verdadero de lo falso —tradición grecolatina y medieval—, y la implementación de una estrategia formal anclada en los códigos del documental como la utilización de la cámara al hombro, la simulada espontaneidad de la puesta en escena, la iluminación natural y un reparto desconocido, agudizan la sensación de que lo observado ocurrió alguna vez. *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), película italiana que narra el descubrimiento de unas cintas de cine en las que aparece el sacrificio de varios reporteros lujuriosos a manos de unos caníbales de las selvas orientales de Colombia, y que contó con la participación momentánea de un joven Salvo Basile (la parte más macabra), es considerada la precursora del género. Objeto de una gran controversia y acusada de presentar los asesinatos reales de algunos actores (aunque sí es cierto que se muestra en pantalla la cruel matanza de seis animales), la película fue confiscada y prohibida en muchos países (incluso su director fue encarcelado por varios días), lo que redundó positivamente en la taquilla. *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Ed Sánchez, 1999), la película más exitosa de la historia en cuanto a la relación entre presupuesto invertido y taquilla conseguida, y que contaba la historia de

unos cineastas que son asediados en un bosque por presencias sobrenaturales, supuso el impulso de un género que terminó por consolidarse en términos comerciales con *Actividad paranormal* (Oren Peli, 2007) y sus tres secuelas. Las condiciones materiales que facilitan la apropiación audiovisual de cualquier cosa con un simple celular propicia la producción irreflexiva de las narraciones más absurdas e inanes. De las cintas en 35 mm encontradas en un poblado Yanomami, a la grabación digital de un demonio realizada con las cámaras de vigilancia instaladas en el interior de una casa en San Diego, el catálogo es, por lo menos, descabellado: el secuestro de una familia de Montana por extraterrestres, reporteros parasicólogos en busca de fantasmas en un manicomio clausurado, la crónica de una devastación zombi, los destrozos de un monstruo gigante en Nueva York, exorcismos, brutalidad militar en Irak, cazadores de *trolls*, grabaciones desclasificadas del último viaje del hombre a la luna, el relato de unos superhéroes ordinarios, una fiesta de adolescentes que se sale de control.

Pero ¿sería acaso rentable una película en la cual se narre la forma en que se descubre la copia original de una producción danesa compuesta de primeros planos de gente que no para de hablar sobre si era o no era la voz de un ángel lo que una *loca* francesa escuchaba, como es el caso de la película de Dreyer? Tal vez no, aunque la historia, real en este caso, es hermosa. Hermosa como la conciencia de la desaparición irreversible de las cosas.

Por otro lado, la búsqueda de una película perdida puede ser el argumento de una buena



aventura. El capítulo *Cigarette Burns*, dirigido por John Carpenter, de la serie *Masters of Horror* (2005-2007), trata sobre un tipo que intenta encontrar *La fin absolue du monde*, una película que lleva asociada una larga lista de crímenes y que, según se cuenta, fue destruida después de que su primera proyección desencadenara una ola de asesinatos.

La novela de Ramsey Campbell, *Imágenes malditas*, desarrolla una idea similar, pero en esta ocasión se trata de una producción que supuestamente nunca ha sido vista, *La torre del miedo*, una película interpretada por Boris Karloff y Bela Lugosi.

La realidad histórica, la cotidiana y veraz, sin embargo, está exenta de tales excesos y, como en al caso de *La pasión de Juana de Arco*, los descubrimientos de cintas suelen abarcar requiebres paradójicos, tan solo evidentes para quienes sepan hurgar más allá de los ajustes burocráticos. En 2009, Steve Russell, director del Archivo Cinematográfico de Nueva Zelanda, informó a sus colegas en Los Ángeles sobre decenas de películas estadounidenses que databan de las décadas de los años diez y veinte y que habían sido abandonadas por los productores, pues los estudios consideraron que el flete de regreso era muy caro. Entre las películas se encontraba *Upstream*, la última película muda de John Ford, una singular producción de una hora de duración en la que se narra la crisis de identidad sexual de un actor. La película, que no figura en la biografía del director, se erige como el único acercamiento al tema de la homosexualidad de quien se caracterizó por proyectar la imagen del tipo duro

americano, el mismo que se ufanaba de decir ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas “soy John Ford. Hago *westerns*”. Incluso algunos llegaron a afirmar que la desaparición de la película de los archivos de la Fox fue premeditada. Como deliberado fue el robo de las bobinas originales de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), película vanguardista de ciencia ficción escrita por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que terminó reflejando el estado de opresión y paranoia de la sociedad argentina tras el golpe militar de 1976. Prohibida, proscrita y desaparecida, en 2004 se descubre una copia en 35 mm que permitió de nuevo su divulgación.

La recuperación de fragmentos también es motivo de alegría para los detectives de películas. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), la obra más cara del cine mudo, fue estrenada en 1927 con una versión de 157 minutos que luego se perdió. Los montajes posteriores tuvieron un 25% menos que el metraje original. Este hecho la convirtió en una de las películas más buscadas de la historia, hasta que en 2008 se encontró una copia completa en la colección privada del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, de Buenos Aires. En ella aparecen imágenes imprescindibles para la comprensión total del filme. ¿Pero cómo llegó esta copia a Argentina? Simple, por mar. La llevó en 1928 Adolfo Z. Wilson, director de la distribuidora Terra. Los amantes del cine bailan en una pata con lo que consideran el santo grial de las películas perdidas, un patrimonio de la humanidad, la joya de la corona del expresionismo alemán.

Pero si los sorprendidos encuentros de películas del período mudo causan alborozo y regocijo

por la naturaleza limitada de sus copias, qué podríamos decir de las películas de la época de la reproductibilidad casera. *Wake in Fright*, película dirigida por Ted Kotcheff, quien años después se encargaría de la puesta en escena de *Rambo (First Blood)*, fue estrenada en Cannes en 1971, y a pesar de un estimulante recibimiento —perturbadora e inquietante, según Scorsese—, fue poco a poco apartada de los grandes circuitos hasta casi su virtual desaparición. Este clásico *aussie* presenta el alucinado viaje de un profesor de escuela al interior semidesértico de Australia. La crudeza de varias escenas y el acercamiento visceral a los habitantes de estas regiones causaron tanta repulsión como adoración. Nick Cave, quien escribió el guion del áspero *western* *The Proposition* (John Hillcoat, 2005), llegó a decir de *Wake in Fright* que era la mejor y más terrorífica película sobre Australia jamás filmada. Sin embargo, por increíble que pueda parecer, la película desapareció. Fuera de circulación y prácticamente imposible de encontrar en VHS o DVD, el filme parecía destinado al olvido hasta que en 1996 Anthony Buckley, el montador original de la película, decidió embarcarse en la búsqueda de los negativos originales para llevar a cabo una restauración. Y, finalmente, los encontró, en Estados Unidos, almacenados en un sótano de la CBS y marcados con la etiqueta *For destruction*. La película se presentó de nuevo en Cannes, convirtiéndose, junto con *La aventura* (Antonioni, 1960), en las dos únicas producciones en tener ese honor.

Pronto será imposible que alguna película pueda perderse, que los manuscritos no puedan volver a leerse. Ahora las imágenes circulan por todos lados, son almacenadas, copiadas, modificadas. Lo que se ve ya no es obligatoriamente lo real, los trucajes digitales han contribuido a desencantar lo falso de lo verdadero. El prestigio de la pieza única se convierte en un anacronismo más allá de los cerrados círculos de los coleccionistas o los magnates del arte. *Crimen y castigo* o *El ciudadano Kane*, transformados en códigos binarios, sobrevivirán a las inútiles quemaduras de libros y bibliotecas, a los terremotos y guerrilleros musulmanes, a los insectos y la humedad. Almacenados en discos duros, replicados de un lugar a otro, serán protegidos de la erosión, de la arena que borra las letras y nos brinda la satisfacción de los

malentendidos. Nos libraremos del misterio, de los encuentros insospechados. Todo estará en su sitio, expuesto, tras la anulación completa de la intimidad, de los secretos. Un momento de la civilización que ahora debe odiar Jerry Lewis, quien por vergüenza trató de ocultar su película *The Day the Clown Cried* (1972), la historia de un payaso recluido en un campo de concentración nazi que para sobrevivir decide aceptar la tarea de conducir a los niños judíos a las cámaras de gas. La esperanza de Jerry Lewis es que fuera olvidada, que nunca se proyectara, que no se volviera a hablar de ella. Pero su deseo no fue respetado.

Un fragmento de siete minutos de esta película puede verse ahora en YouTube. 

Jacobo Cardona Echeverri (Colombia)

Antropólogo y magíster en Estética. Ganador del Concurso Nacional de Poesía Universidad Industrial de Santander 2012.

## Novedades



*Libro de los enemigos*  
Robinson Quintero Ossa  
Letra a Letra  
Bogotá, 2013  
111 p.

*Cuando nada concuerda*  
Eduardo Escobar  
Siglo del Hombre Editores  
Bogotá, 2013  
303 p.

