

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
LOS TIEMPOS, LOS DOBLES Y LA MEMORIA

Autor/es:
María Luisa Ortega

Citar como:
María Luisa Ortega (2003). LOS TIEMPOS, LOS DOBLES Y LA MEMORIA.
Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41351>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Los tiempos, los dobles y la memoria

AK, de Chris Marker

María Luisa Ortega

*Ez da beti erraza izaten garrantzizko bi lan egiteko talentu handiko bi sortzaile elkartzea. Serge Silberman ekoizleak 1985ean lortu ahal izan zuen hori, eta Akira Kurosawa **Ran** filmatzen ari zen bitartean Chris Markerrek, bere ohiko sotiltasunez eta argitasunez, zinegilea eta bere obra erretratatzeko jardun zuen AK dokumentalean.*



Akira Kurosawa

121

NOSFERATU 44-45

"Filmar es hacer memoria".

Sans soleil (Chris Marker, 1982)

*"Yo siempre digo a mi equipo: crear es recordar.
La memoria es la base de todo".*

Akira Kurosawa

Estas últimas palabras, en la rugosa e imperfecta textura de un registro sonoro personal, abren una de las pocas obras que Chris Marker ha realizado por encargo: **AK** (1985), el documental que Serge Silberman encomendara al realizador francés como exquisito producto audiovisual de apoyo promocional a la producción de **Ran** (1985), un film de cuyo rodaje en las laderas del monte Fuji la cámara de Marker fuera



inteligente y privilegiado testigo. Sin duda parecía una tarea destinada a un creador como Marker, cuya filmografía y literatura han estado constantemente transitadas por el oriente lejano, y especialmente por Japón -*Le mystère Koumiko* (1965), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *Sans soleil* (1982), *Level Five* (1996)-, un referente de alteridad, y a la vez familiar, gestado visual y narrativamente por aquellas lecturas de juventud, los relatos de viajes, que curiosamente lo alejaron de las veleidades orientalistas mediterráneas, tan caras a la cultura francesa (1). La invitación a dialogar con el trabajo del *sensei*, del maestro Akira Kurosawa, ofrecía además la oportunidad de elaborar un nuevo juego intelectual de dobles cinematográficos -como lo había hecho con Alexander Medvedkine en dos ocasiones y lo hará con Andrei Tarkovski-, cómplices con los que pensar el lugar de las imágenes en nuestra forma de enfrentarnos al pasado y al presente a través de la memoria, esa gran máquina del tiempo bulímica de imágenes como ninguna otra que se ha convertido en el objeto principal de reflexión en todos sus ensayos cinematográficos. Y qué mejor doble que un cineasta capaz de formular las palabras citadas al inicio, y que el propio Marker podría hacer suyas como prolongación o eco de muchas pronunciadas en las narraciones de sus películas (2). Akira Kurosawa, *AK*, podría convertirse en un nuevo conjuro contra el olvido al rendir cuentas de la lucha contra el tiempo del director de *Ran* poniendo en ejercicio sus fórmulas características de conocerlo y vencerlo (3):

anular el tiempo oponiendo otros ritmos y temporalidades gracias a la materialidad de las imágenes y la virtualidad de la palabra.

A pesar de que todos los juegos y diálogos cinematográficos entablados con otros cineastas poseen, como toda la obra de Marker, referencias cruzadas, guiños y complicidades circulares que los vinculan e insertan en un corpus (4), cada uno de ellos ha desarrollado una escritura cinematográfica diferente, quizás porque Marker, a pesar de sus artefactos intelectuales y reflexivos, siempre permanece cercano, peligrosamente cercano en ocasiones, a su referente, un elemento que lo mantiene siempre en diálogo con esa práctica cinematográfica que denominamos documental, a falta de otra palabra mejor (como el propio Marker ha afirmado en ocasiones) (5), convirtiéndose en el mejor de sus representantes.

En *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993) el dispositivo epistolar, tan habitual en su filmografía desde *Lettre de Sibirie* (1958), sirve para reconstruir la historia (trágica) del cineasta soviético Alexander Medvedkine, al que había rescatado del olvido en plena efervescencia militante con *Le train en marche* (1971) (6), y que es ahora el destinatario de seis cartas que ya no recibirá, cartas escritas desde el calor de la amistad que son la compleja e indirecta estrategia comunicativa por la que el espectador accede, a un tiempo, a un cineasta casi desconocido y al diálogo de Marker con su trabajo y el

contexto histórico-político que lo determinó. Una inestable cámara y el sonido directo (en el que llegamos a oír la voz de Marker, siempre reacio a cualquier marca de inscripción personal en sus películas, respondiendo en ruso al saludo de su amigo en el lecho de muerte) (7) registra los reencuentros de Tarkovski y su mujer con su hijo o las últimas indicaciones del cineasta para la finalización de *Sacrificio* (*Offret*, 1985), imágenes de naturaleza poco habitual en la obra de Marker que se insertan en *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999) entre otras muchas -fragmentos de películas del cineasta ruso, imágenes del rodaje del mítico último plano de su obra póstuma, referentes pictóricos...- montadas, ahora sí, según ese canon personal que André Bazin caracterizó como horizontal -o "de oído a ojo" (8)- en su relación lateral con la *voice over* siempre presente (y, a menudo, femenina, como en este caso).

Los materiales y andamiajes en la composición de *AK* son otros. Como en *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, y a diferencia de *Le tombeau d'Alexandre*, la entrevista, en cualquiera de sus modalidades, está ausente. La estructura general se nos presenta como un diario de rodaje, en realidad del diario de dos rodajes que se superponen, el rodaje de *Ran* y el de su doble, *AK*, porque en la forma final del film los tiempos y los rastros de ambos se entrecruzan y son tan explícitas las huellas de uno y otro proceso de creación cinematográfica, cada uno en la materialidad que le es propia: la construcción ficcional, en los minuciosos, pacientes o rápidos gestos del ensayo,

la preparación de la escena y la filmación, en los tiempos de espera y los entretenimientos de los extras, todo aquello que quedará borrado en la película definitiva de Kurosawa (9); el trabajo documental, en los azares y temporalidades del rodaje y del montaje que se conservan como (auto)conscientes rastros del proceso en el producto acabado. Los rasgos autorreferenciales respecto a la filmación documental quedarán reflejados, como veremos, en diferentes secuencias del documental, en guiños más o menos explícitos que salpicarán todo el film. En relación con la autoconciencia del montaje y su capacidad de creación de temporalidades, hay una especialmente paradigmática. En uno de los episodios de *AK*, la cámara de Marker explora los rostros y el quehacer de los miembros del equipo habitual del *sensei*, de ese "pequeño sistema solar que gravita en torno a Kurosawa", mientras la narración proyecta sobre ellos, y ella (Teruyo Nogami), y sobre nuestras conciencias, los ecos recordados de imágenes y sonidos de las películas anteriores; cuando se detiene en Fumio Yanoguchi, el pasado, el presente y el futuro cinematográficos se yuxtaponen en la compleja maquinaria de hacer memoria markeriana:

"Nos decimos: (...) 'He aquí los oídos que han registrado la pequeña canción de Dodeskaden' -y en este preciso momento del montaje, conocemos la muerte de Yanoguchi. Pensamos en su gracia, en su gentileza, en su elegancia suprema de viejo gato flaco, y no podemos sino dedicarle estas últimas imágenes de su trabajo" (10) (plano sostenido sobre Yanoguchi).



Rodaje de *Ran*

Esta suerte de viajes en el tiempo a través del dispositivo documental será una de las estrategias más poderosas de AK, como lo es de otros muchos filmes de Marker.

Antes de la primera anotación formal (30 de octubre de 1984, escena 40) de ese diario escrito en primera persona del plural (11) -rasgo que otorga una sensación de mayor "neutralidad" respecto a otras películas suyas (12)- la narración de Marker nos ha ubicado como espectadores ante la materialidad de las imágenes, el tiempo y la memoria como instancias primeras:

"Todas las tardes vemos la televisión -nos dice sobre un plano distante de un televisor que reproduce retazos de imágenes-, y la historia sin memoria que despliega se opone brutalmente a lo que fue nuestro universo cotidiano: las laderas negras del monte

nas cercanas a Kurosawa y que nos ofrecerán extractos de conversaciones, un sonido rugoso cuya voz será prioritaria en ciertos momentos del documental, aunque siempre funcionando "lateralmente" respecto a **Ran** y su rodaje; las imágenes del propio film, **Ran**, todavía inmóviles (y quizás por ello más apreciadas para Marker) (13); y finalmente el "*pequeño imperfecto milagro del magnetoscopio con el que vemos una y otra vez las películas antiguas*". Y tras la relación de los instrumentos, la enunciación de los principios, del desafío y las trampas a las que se enfrenta Marker en un rodaje de tal naturaleza, un rodaje sobre un rodaje, que debe dialogar con, pero no usurpar, el pensamiento visual del maestro:

"La primera trampa de un rodaje como éste es revestir una belleza que no es nuestra, jugar con la

Ran



Fuji, los personajes de otro tiempo, y la presencia de Akira Kurosawa".

Y tras la primera anotación, que nos sumerge de manera inmediata en la forma de trabajar con los actores y en esa historia de un padre envejecido, Hidetora, que reparte su dominio entre sus tres hijos -esa "*historia que nos recuerda a alguna cosa*", ese padre que "*es el rey Lear y no es el rey Lear. Más bien su eco, que reverbera entre los muros de esos castillos que Kurosawa ha hecho construir sobre el monte Fuji*"-, Marker nos vuelve a enfrentar de nuevo a la materialidad audiovisual, en este caso enunciando los instrumentos de trabajo de los que se valdrá, junto con las imágenes filmadas durante el rodaje: los frágiles casetes registrados por perso-

bella imagen y el contraluz (voz sobre un acusado contrapicado a contraluz de un guerrero). Sin duda, algo de esa belleza prestada se traslucirá. Pero intentaremos mostrar lo que vemos como lo vemos, a nuestra altura" (continúa el contrapicado).

El diario del (de los) rodaje(s) se ve atravesado, no siempre de forma regular o equidistante, por diez cesuras, diez intertítulos escritos en japonés, francés e inglés que refieren ciertas claves del rodaje en proceso y de la obra de Kurosawa, sin parasitar o anclar en exceso el contenido previo o posterior a la cesura, pues las referencias se adelantan y posponen, y sin pretender convertirse en decálogo erudito o enciclopédico sobre la obra del maestro.

1. *Sen*, la Batalla contra la vejez -la voz de Kurosawa confiesa la fatiga, más acusada que en anteriores rodajes-, la batalla que va ser filmada y el peculiar ejército que la prepara, en el que el trabajo colectivo no entiende de cualificaciones profesionales (el director ayuda en el maquillaje, el jefe electricista corta la hierba con el decorador y todos ayudan a esparcir el cemento que los caballos convertirán en polvo sobre la tierra del monte Fuji).

2. *Nin*, la Paciencia en los preparativos, a la espera de que la naturaleza otorgue el deseado don (el viento).

3. *Gi*, la Fidelidad de los colaboradores habituales -Inoshiro Honda y Takao Saito, los únicos que comprenden el diagrama de las tres cámaras, Asakazu Nakai en la fotografía, Takao Muraki como decorador, aquel que en *Barbarroja* (1965) llenó de verda-

5. *Uma*, los Caballos, con quienes Kurosawa mantiene una íntima relación desde la infancia y cuya presencia en sus filmes nunca fue neutral.

6. *Ame*, la Lluvia, amada, o quizás odiada cuando obliga a paralizar durante dos días el rodaje.

7. *Maki-e*, la Técnica tradicional japonesa de aplicar oro sobre laca negra que Kurosawa ha decidido evocar en una secuencia nocturna (bajo una luna ideal de dos metros de diámetro diseñada por el *sensei*) haciendo teñir de oro un campo de hierbas silvestres. Las imágenes del documental que nos muestran a un Kurosawa reflexivo entre la maleza mientras el equipo se afana en la tarea y la preparación del rodaje serán el único rastro de una secuencia finalmente eliminada en el montaje de *Ran*, cuya belleza Marker no se atreve a robar.



deros medicamentos los estancos de la farmacia, Takeharu Sano, el jefe-electricista, Fumiaka Okada, Teruyo Nogami, Fumio Yanoguchi...- y de los jóvenes que se someten a las disciplinas de un maestro que "ignora la abstracción" y para el que la perfección técnica encierra un *bonus* espiritual. Y otros fieles personajes pululan por el set, los caballos, de los que, en un nuevo juego de yuxtaposiciones temporales y cinematográficas, Marker comenta, "*aún no podemos prever el papel simbólico que tendrán en nuestra historia*", como eco de aquel "*nunca sabemos lo que filmamos*" en *Le Fond de l'air est rouge* (1977) (14).

4. *Jim*, la Velocidad con la que el equipo monta y desmonta decorados en una coreografía de gestos seguros y aprendidos propia de las películas del maestro.

8. *Hono-o*, el Fuego, la violencia, el horror y la crueldad humana a la que Kurosawa aprendió a mirar de frente a los 13 años y que en *Ran* se mostrarán como categoría absoluta de la naturaleza de los hombres. Imágenes de archivo de cuerpos masacrados se encadenan con los ojos vacíos de los maniqués dispuestos para simular el horror del campo de batalla y con las perfeccionistas maniobras para reproducir la maquinaria de la muerte.

9. *Kiri*, la Niebla que por momentos vence en su batalla contra el film, niebla sobre la que Kurosawa improvisa construyendo como un escultor sobre la materia bruta, y que terminará capitulando.

10. *Ran*, el Caos, que nos conduce hacia una larga secuencia de ensayos y preparaciones de la gran bata-

lla, el asalto al Tercer Castillo, para terminar, sobre estas mismas imágenes, con las palabras del maestro:

"El espíritu del cine es mostrar lo que la gente quiere ver... Mostrarlo, eso es lo que olvidamos. En el teatro, antes del drama, el personaje gesticula y el telón cae... Es normal, el escenario impone ciertas restricciones. Pero la cámara puede llegar a todas partes. ¡Es todopoderosa!"

A lo largo de este periplo por las formas de hacer de Kurosawa y su equipo, la cámara de Marker se queda atrapada, en ese estar siempre cerca de su objeto, por la materialidad de la recreación en el presente de ese mundo remoto en el que el cineasta japonés se sumerge para filmar sus relatos históricos, en la fabricación y la creación perfeccionista de objetos, personajes, paisajes y luces coloreadas capaz de los mayores efectos ilusionistas y simbólicos. La cámara documental queda seducida por el estar y el hacer de los extras con sus vestidos y armaduras, su maquillaje y los caballos en ese paisaje irreal, e incongruente por momentos. Y son algunas de estas largas secuencias cuasi-observacionales, donde la narración desaparece, las que deparan algunos de los momentos mejores del film, no sólo porque ellas reflejan la espera, el tedio, la dureza del rodaje como ninguna otra, sino porque en su exploración audiovisual Marker encuentra la mejor materia prima para sus guiños irónicos y reflexivos. En ocasiones serán simples e inocentes incongruen-

cias visuales que rompen cualquier ilusión de retorno al Japón del siglo XVI. En otras, las respuestas improvisadas de esos guerreros temporales a la presencia de la cámara se revelan en escenas que bien podrían haber sido actuaciones preparadas para satisfacer los más exquisitos requisitos markerianos. Como la respuesta de un samurái a la presencia de la cámara con un "¿Estoy bien?", o aquélla en la que un grupo de extras en torno a una hoguera con la que aplacan el frío, conscientes de la cámara inquisidora, improvisan esta conversación:

- ¡Eh, que es un primer plano.
- Es verdad. No mires a la cámara (todos rehúyen la mirada al objetivo).
- En "esta" película, al menos, se nos verá.
- ¿Sabrán mi nombre?
- Pondremos un subtítulo (entre risas).

Un momento que Marker aprovecha para congelar la imagen e inscribir sobre ella una leyenda en japonés sin traducción (15). Podemos imaginar ante este encuentro azaroso y feliz la leve sonrisa en el rostro de quien escribiera en la narración de *Sans soleil*, sobre un bello rostro caboverdiano que dirige su infinita mirada al objetivo:

"¿Se ha inventado algo más estúpido que decir a la gente, como se enseña en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?" (cierra sobre imagen congelada).



Rodaje de Ran

La cámara más observacional de Marker nos permite mirar, y escuchar, furtivamente a Akira Kurosawa a una respetuosa distancia que contrasta con los planos más entrometidos que se permite con algunos extras y actores, observar sus gestos y cambios de humor, en unas imágenes, silencios y palabras que se enfrentan a las intraducibilidades de diferente naturaleza: a la inconmensurabilidad entre las lenguas y a la distancia insalvable entre la imagen y la palabra puesta siempre a prueba en todos sus ensayos cinematográficos. Una última descripción de una secuencia del film nos permite una nueva aproximación a estas encrucijadas a través de una estrategia algo diferente al montaje lateral más paradigmático. En una de las primeras escenas del film que nos acerca al trabajo con los actores, Marker nos narra, con inflexiones verbales que nos recuerdan a la *Nouvelle Roman*:

"Durante el ensayo siguiente, Nakadai (Tatsuya Nakadai en el papel de Hidetora) se equivocará dos veces en su texto, pronunciando en lugar de un giro poético arcaico el término del japonés moderno, que le surge de manera instintiva. Kurosawa le reprenderá cada vez con una gran cortesía, y nosotros, ante la intraducibilidad, nos conformaremos con un subtítulo indicativo".

Los tiempos y la materia del cine adoptan así en **AK** formas múltiples de mostrarse y enunciarse a través de la inteligencia, la materia base de todo film para Marker. Con ella nos muestra su capacidad de decir en el presente, el pasado y el futuro, la inconmensurabilidad de la imagen y la palabra, y también el respeto por el maestro Kurosawa, sin homenajes ni hagiografías. Porque, conforme a los principios, el documental **AK** no osará robar una belleza o una historia ajena; tampoco contaminar la mirada del espectador, que llegará a **Ran** quizás algo más sabio o reflexivo, pero libre para quedar transportado a una historia que tal vez nos recuerde a otra.

NOTAS

1. El lugar que las lecturas de juventud y los libros de viajes ilustrados han desempeñado en el desarrollo del imaginario visual, en las formas narrativas y en las temáticas de Marker ha sido recientemente estudiado por Gauthier, Guy: *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*, L'Harmattan, París, 2001. Véase también Gauthier, Guy: "Images d'enfance", en Dubois, Philippe (dir.): *Recherches sur Chris Marker. Théorème*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2002, págs. 46-59.

2. La partitura de **Ran** también suena como una suerte de eco de la obra de Marker. Su autor, Toru Takemitsu, fue, casi dos décadas antes, responsable de la música de **Le mystère Koumiko** (1965). Su primer cuarteto de cuerda se escuchará a lo largo de **AK**, y así nos lo señala la narración del documental a mitad de su metraje.

3. Véase Lévy, Jacques: "Chris Marker: l'audace et l'honnêteté de la subjectivité", en *Le documentaire français, CinémaAction*, 41, 1987, págs. 125-131.

4. Citemos sólo algunos ejemplos. En **AK** aborda la característica relación de Kurosawa con la naturaleza y sus fenómenos en diferentes ocasiones, una de ellas a propósito de la lluvia. "Cuando John Ford conoció a Kurosawa -nos dice la narración- le dijo: 'Usted ama realmente la lluvia'. Sensei respondió: 'Usted ha visto bien mis películas'". En *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, la *voice over* cerrará con un "Llueve mucho en Tarkovski, como en Kurosawa", una reflexión sobre la relación física con la naturaleza que mantiene, como el maestro japonés, este cineasta considerado místico. En este mismo film, se insertará una *carta-vídeo* de Medvedkine dirigida a Marker lamentando la muerte de Tarkovski, acompañándole en su dolor y distanciándose de aquellos que condenaron y censuraron la obra del cineasta en Rusia.

5. "Siempre he abominado de esa palabra, pero el caso es que nadie ha encontrado otra...". Citado por Gauthier, Guy: *Op. cit.*, pág. 86.

6. Realmente, un «prefacio cinematográfico», como **AK**, para presentar una versión francesa que el grupo SLON preparó de la última película muda del cine soviético, **Le bonheur** (Alexander Medvedkine, 1934). Véase el número especial de *L'Avant-Scène*, 120, diciembre 1971.

7. La voz de Marker y el estilo directo están prácticamente ausentes de su obra personal -no en sus trabajos colectivos y políticos SLON e ISKRA- después de **Le joli mai** (1962), película que cierra el debate contemporáneo sobre la posibilidad de reconciliación del *cinéma-verité* con la creación cinematográfica. Y su imagen ha sido siempre proscrita, no sólo en sus películas; siempre se cita su constante negativa a enviar fotografías de su persona con las que ilustrar críticas o textos sobre su obra, peticiones a las que responde con el envío de una foto de alguno de sus gatos. En **Tokyo-Gâ** (*Tokyo-Gâ*, 1984; Wim Wenders), película que posee muchas complicidades con la obra de Marker, sólo deja que aparezca su ojo. Véase Amiel, Vincent: "Il faut aller jusqu'à Tokio pour que l'image et le regard se croisent. Sur **Sans soleil et Tokyo-Gâ**", en *Positif*, nº 433, marzo 1997, págs 99-101.

8. El célebre texto de Bazin a propósito de **Lettre de Sibérie**, publicado originalmente en *France Observateur* (30 de octubre de 1958), ha sido traducido al castellano y editado en *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*, Ediciones de la Mirada/Fundació Antoni Tàpies/Junta de Andalucía, Valencia, 2000.

9. El quinto capítulo de **AK** se inicia con la voz de Kurosawa haciendo referencia a la belleza del rodaje que él nunca ha filmado, y que se convierte en el objeto de Marker: "... *Lo que no filmamos nunca es a menudo lo más bello. Partimos por la mañana... está oscura la carretera del Fuji... en esa luz difusa salen los caballos... Los campesinos visten sus armaduras y tiran de los caballos... Llegamos al rodaje... Hay hogueras... Los guerreros se calientan en ellas... En este gran espacio, los hombres y los caballos están de pie. Es muy bello y no lo filmamos nunca*".

10. La narración de **AK** se encuentra reproducida en dos lugares: *Positif*, nº 296, octubre 1985, págs. 49-52, y *L'Avant-Scène*, nº 403-404, junio-julio 1991, págs.125-141. Esta última incluye, además del texto, la transcripción de los

registros de la voz de Kurosawa. Las citas literales de la narración que realizamos a lo largo del texto están tomadas y traducidas de estas fuentes, y no de la versión de la película que hemos manejado, doblada al castellano y emitida por TMC.

11. Las formas de enunciación en primera persona en la obra de Marker son uno de los elementos más interesantes y debatidos. De las diferentes interpretaciones, suscribimos sin reserva la propuesta de Olivier Kohn en favor de una lectura que nos aleja de "diarios íntimos" o "diarios filmados", de una subjetividad introspectiva propia de estos géneros que invita al espectador a entrar en un universo íntimo rayando en el voyeurismo, para pensar en el "yo" markeriano, expresado en numerosas identidades prestadas, como una conciencia intersubjetiva que habla desde el presente colectivo en el que sus filmes se enuncian, remitiendo no hacia sí mismo, sino hacia el otro, hacia los otros, poniendo la palabra al servicio de la diversidad social y cultural. (Véase Kohn, Olivier: "Si loin, si proche", en *Positif*, n° 433, marzo de 1997, págs.79-82). En este caso, la adopción del "nosotros" refuerza esta dimensión.

12. Sensación señalada por Bernard Nave ("Ran et son double: AK de Chris Marker", en *Jeune cinéma*, n° 170, noviembre-diciembre 1985, págs.1-4) para toda la narración en general y la puesta en imágenes de un film que no parasita nuestra mirada para la visión de **Ran**.

13. Recordemos que dos películas de Marker, **La jetée** (1962) y **Si j'avais quatre dromedaires**, se construyen con imágenes fijas, tanto fotografías como fotogramas extraídos de la filmación cinematográfica.

14. En **Olympia 52** (1952), Marker había filmado a un brillante jinete que devendría en el general Videla.

15. El crítico del *Monthly Film Bulletin* (vol. 53, n° 627, abril 1986, pág. 104) indica la traducción del subtítulo como "*El guerrero desconocido del monte Fuji*", que no aparece en la versión original, y éste constituye para él el momento álgido de AK, aquél en que está más cerca de ser un film Marker, porque es un momento enteramente inesperado y porque ofrece un comentario perfectamente válido a la ignominia y el tedio de ser mostrado por el esquema de cosas de otro.

Ran

