



ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

La construcción de la memoria a través de la imagen

Los documentales reconstituyentes y poéticos de Alain Resnais: *Toute la mémoire du monde* (1956)*

RESTITUTIVE AND POETIC DOCUMENTARY IN ALAIN RESNAIS' *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (1956)

Adela Cortijo Talavera

Universitat de València

adela.cortijo@uv.es

 0000-0001-8407-2156

Resumen

Entre los cineastas pertenecientes al grupo de la *Rive Gauche*, con una marcada tendencia hacia el cine de ensayo y el documental literario, quizás sea Alain Resnais el más reconocido por su interés por la memoria, tanto en sus largometrajes de ficción como en sus documentales. Los documentales de Alain Resnais son reconstituyentes y poéticos, pues en ellos aúna imágenes de archivo, restauradoras, reintegradoras, con una estética propia ligada a sus propuestas innovadoras de montaje, sus interminables *travellings*, sus encuadres con puntos de fuga acusados, su uso de la voz y de la música en *off* y su presentación estudiada de figuras y objetos en el parámetro espacial, confiriendo a sus filmes una textura particular. Centramos el análisis en *Toute la mémoire du monde* (1956), un cortometraje en el que rinde homenaje al templo de la memoria, a la Biblioteca Nacional de Francia, que se convierte, como continente y contenido, en metáfora de la capacidad mental de clasificar, almacenar y retener en una estructura fragmentaria y laberíntica.

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

Palabras clave

Cine documental, Alain Resnais, archivo, Biblioteca Nacional de Francia, libro.

Abstract

Among the filmmakers belonging to the *Rive Gauche* group, with a marked tendency towards essay films and literary documentaries, Alain Resnais is perhaps the most recognized for his interest in memory, both in his fiction feature films and in his documentaries. Alain Resnais's documentaries are restorative and poetic, since in them he combines archival, restorative, reintegrating images, with his own aesthetic linked to his innovative montage proposals, his endless travellings, his framing with pronounced vanishing points, his use of voice and off-screen music and his studied presentation of figures and objects in the spatial parameter, giving his films a particular texture. We will focus the analysis on *Toute la mémoire du monde* (1956), a short film in which it pays tribute to the temple of memory, to the National Library of France, which becomes, as a container and content, a metaphor for the mental capacity of classify, store and retain in a fragmentary and labyrinthine structure.

Keywords

Documentary film, Alain Resnais, archive, National Library of France, book.

Sumario / Summary

1. La *Rive Gauche*, recuerda... / *La Rive Gauche*, remember...
2. Los documentales / *The documentaries*
3. Alain Resnais, «cineasta literario» / *Alain Resnais*, «*literary filmmaker*»
4. *Toute la mémoire du monde* / *Toute la mémoire du monde*
5. La memoria del cerebro-mundo en las capas del tiempo / *The memory of the brain-world in the layers of time*
6. Bibliografía / *References*

« Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-têtes. » (*Incipit de Toute la mémoire du monde* (1956) de Alain Resnais)

1. La Rive Gauche, recuerda...

El cine de Alain Resnais¹ está ligado invariablemente a la memoria, individual o colectiva, y a la reflexión acerca de la capacidad de la imagen, fija o en movimiento, de congelar el tiempo. Esa virtud *quasi* esotérica que se otorgó al cine en sus orígenes que consistía en detener y así prolongar un determinado acontecimiento o/y *lapsus* temporal², subyace en los filmes de este realizador que, como cineasta perteneciente al grupo de la *Rive Gauche* y a la *Nouvelle Vague*, no cesa de avanzar desde la autorreflexión y el homenaje constante al medio.

Los cineastas e intelectuales de la *Rive Gauche* conformaron un grupo paralelo a los *Jeunes Turcs* -François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette- orquestados por André Bazin en *Cahiers du Cinéma*³. Alain Resnais, Agnès Varda, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Chris Marker giraron en torno a las revistas *Tel Quel*⁴ y *Positif*⁵. Estos autores otorgaron una gran importancia a la escritura, al poso literario en la elaboración de los guiones y se interesaron por temas relativos a la construcción identitaria y a los procesos mentales asociados a la memoria. Su estrecha relación con el *Nouveau Roman* o *l'École du regard* evidenciaba que, para algunos, decantarse por el cine no venía dado tanto por su cinefilia, como el caso de los *Jeunes Turcs*, sino por la búsqueda de un nuevo medio de expresión que les permitiera plasmar las inquietudes que reflejaban en sus novelas. Su concepto de «cine de autor», tal y como lo planteaba Alexandre Astruc, se relacionaba con una intención de establecer contacto directo con el universo literario y con un proyecto o preocupación for-

1. Alain Resnais (1922-2014) fue un director, guionista y montador de cine. Nació el 3 de junio de 1922 en Vannes (Morbihan), pasó su infancia en La Bretaña y estudió en el IHEC (Institut de Hauts Études Cinématographiques) de París. Comenzó su carrera como realizador de cortometrajes en los años cuarenta y como montador de directores afines como Agnès Varda (en su ópera prima *La pointe courte* (1955)), Nicole Vedrès, François Truffaut o Jacques Doniol-Valcroze.

2. « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, *la mort laissera d'être absolue*. » Fragmento de un artículo de prensa publicado en *La Poste*, el 30 de diciembre de 1895. La cursiva es nuestra. (Banda y Morué, 2008: 41).

3. Revista creada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. En ella confluyeron los miembros de dos cine clubes parisinos: «Objectif 49» y el «Ciné-Club du Quartier Latin».

4. Revista publicada entre 1960 y 1982, creada por Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier.

5. Revista mensual sobre cine, fundada en 1952 por cuatro estudiantes de Lyon, entre ellos Marcel Oms, que se consideró como la alternativa o la propuesta opuesta a *Cahiers du cinéma*.

mal exigente por las estructuras, fusionando documental y ficción y creando una nueva dimensión del documental, poetizándolo.

De los autores de la *Rive Gauche* quizás sea Alain Resnais el que demuestra un mayor empeño en el combate del olvido tanto en sus largometrajes de ficción –que inicia con *Hiroshima, mon amour* (1959) y *L'année dernière à Marienbad* (1961)– como en sus cortos y medimetrajes documentales que comparten rasgos estéticos comunes como aunar imágenes de archivo con su particular montaje o sintaxis cinematográfica fragmentaria.

En sus cortometrajes dedicados al proceso creativo, a la pintura, a los recuerdos traumáticos de la guerra, a la interpretación colonialista del arte o la capacidad del cine de intervenir en la actualidad sociopolítica, hace uso de los rasgos intrínsecos del lenguaje cinematográfico para engendrar su propio acercamiento a la dicotomía de los procesos del olvido y el recuerdo. A través de un recorrido o itinerario constante, creando una sensación de deslizamiento en el espacio, literal e imaginario, en el que brotan, de forma cambiante, los elementos emergentes y olvidados.

Maurice Halbwachs se cuestionaba, en 1968, en su concepto de memoria colectiva, si la memoria y el olvido eran opuestos o complementarios, ya que planteaba que siempre existía una distancia distorsionante entre el hecho y el recuerdo y la colectividad podía escoger conscientemente aquello que quería recordar. En los años cincuenta del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, el cine se convierte en un revulsivo y así, en *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais resuena la *voice over* de Jean Cayrol: « Au moment où je vous parle maintenant, l'eau glacée des étangs et des ruines remplit les creux des charniers, une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire. »

Según Todorov, la memoria y el olvido forman un contraste y al mismo tiempo se complementan, pues la memoria es siempre selección. [...] Todo lo dicho pone en tela de juicio la memoria común como una superestructura poderosa de autoafirmación agresiva y siempre corruptible, temas de la postmodernidad que Resnais indaga, a través de la imagen y del montaje, antes de que las feroces críticas de la posthistoria penetraran en los congresos internacionales de filosofía (Mucientes, 2015, p.1171).

Alain Resnais defiende, por otro lado, un concepto de colectividad en el cine, en lo que respecta a la autoría en la realización de sus filmes pues, de manera modesta, se concibe a sí mismo, en su papel de director, como un participante más de ese arte colectivo que es el cine. Por ello en los genéricos se suele presentar como: « mise en scène o réalisation: Alain Resnais », además de que, como el resto de cineastas de la Nouvelle Vague, crea su propia « familia de roda-

je» –ya sea desde el punto de vista técnico como actoral⁶– con la que edifica un universo propio con una evolución común.

Ese devenir se plasma en la constancia de la deambulación externa y mental por «los espacios estructurales y simbólicos de la espiral y/o el laberinto, basados en la repetición, para reflejar y simbolizar la pérdida del hombre contemporáneo y, especialmente, de una juventud de posguerra que no encontraba su lugar.» (Cortijo, 2018, p.184).

Es innegable que Alain Resnais contribuyó a la renovación formal del cine y a la configuración de una idea de transformación que se operaba en las relaciones entre la realidad y el objeto estético, fuera éste literatura o cine. Como Chris Marker o Alain, Robbe-Grillet, se erigió en contra de formas tradicionales que ellos consideraban inadecuadas para expresar la realidad contemporánea tal cual era, objetivamente. De ahí su empeño en dar a sus películas un cierto aspecto de documentales, mostrando antropológicamente los rasgos de la vida moderna: la cotidianidad, la soledad, la incomunicación, la pérdida, el fratricidio o las crisis de identidad.

2. Los documentales

Desde su primer cortometraje, *L'Aventure de Guy* (1936) –que filmó cuando tenía 14 años–, Alain Resnais ha construido sus historias de forma helicoidal alrededor del parámetro temporal, de la Historia, el recuerdo y el uso o desuso de la memoria. En su cortometraje *La Bague* (1946), de 8 minutos, Alain Resnais, como «menteur-monteur», propone, con un montaje alterno, un viaje interior del mimo Marcel Marceau; *Schéma d'une identification* (1946) es un filme documental de 30 minutos sobre el arquetipo del cine social durante la Belle Époque y, en 1947 realiza una serie de seis documentales breves con el título común «Visita a...» con el propósito de acercar al espectador a la *poiesis* o al proceso creativo de un artista en la intimidad de su estudio, con planos cercanos, sin apenas movimientos de cámara, con un lenguaje cinematográfico minimalista para otorgar protagonismo al pictórico: *Visite à Oscar Dominguez*⁷ (1947), *Visite à Lucien Coutaud*⁸ (1947),

6. Son conocidas sus colaboraciones con los cineastas Chris Marker o Agnès Varda, o bien la participación recurrente con un elenco de actores y actrices que le acompañaban en los rodajes de sus películas como Pierre Arditi, Sabine Azema, André Dussollier o Lambert Wilson.

7. En este cortometraje documental, el pintor surrealista español Óscar Domínguez (1906-1957), admirador de Picasso y discípulo de Breton, aparece pintando en soledad.

8. La cámara de Alain Resnais visita, en esta ocasión, el *atelier* de Lucien Coutaud (1904-1977), pintor, decorador e ilustrador al que observamos trabajar con una plancha en el cortometraje.

*Visite à Hans Hartung*⁹ (1947), *Visite à Félix Labisse*¹⁰ (1947), *Visite à César Domela*¹¹ (1947) y *Visite à Christine Boomeester*¹² (1947). Estas «Visitas», con aproximación intencionada e intercambio intermediático cine-pintura, reafirman el continuum y la vinculación del cine con las demás artes y, por otro lado, ahondan en la noción y capacidad de archivar, que posee el cine, esas fases íntimas de creación de esa generación de artistas. El interés por la pintura prosigue en el encargo de *Van Gogh* (1947), un documental sobre el pintor que dirige y monta con guion de Gaston Diehl y Robert Hessens, en el que desfilan yuxtapuestas pinturas y dibujos, curiosamente en blanco y negro¹³, de Van Gogh, combinados y puntuados con la música de Jacques Besse y el relato biográfico con la voz en *off* de Claude Dauphin. Esa voz, en cierto modo fantasmal, repite varias veces, con panorámicas ascendentes insistiendo en el modelo «suelo, troncos, ramas», la frase: « La nature le frappe au visage il veut peindre le tourbillon du monde mais le monde tourne si vite. Comment le saisir ? ». ¿Cómo fijar el mundo con la imagen? ¿Cómo paralizar el tiempo o el instante? Son cuestiones que el cine comparte con su ancestro, con la pintura, y remiten a la capacidad de adherir la contemplación.

El siguiente documental, *Portrait de Henri Goetz* (1947), continúa en esa línea. El objetivo se desplaza en el interior de los dibujos del grabador Henri Goetz (1909-1989) y sigue de cerca la creación de un cuadro durante tres semanas. Tras *Le Lait Nestlé* (1947); *Journée naturelle* (1947) sobre el pintor Max Ernst; *Malfray* (1948), acerca del escultor Charles Malfray; *Les Jardins de Paris* (1948), un cortometraje musical con guion de Roland Dubillard y *Châteaux de France* (1948), la necesidad de restituir y rescatar del olvido se vuelve imperante en *Guernica* (1950). Un documental de 13 minutos realizado por Alain Resnais y Robert Hessens, con guion del poeta Paul Éluard, inspirado en su poema *La victoria de Guernica* (1938) y en el famoso cuadro de Picasso, en el que se recrea el bombardeo del pueblo de Guernica, el 26 de abril de 1937. En este caso, la restitución se opera a través de imágenes de archivo del ataque de la aviación a esa población vasca, de la plas-

9. Hans Hartung (1904-1989), pintor de abstracción lírica, comentó acerca del documental: « Le film me paraît spécialement réussi tellement le silence et l'intensité du travail sont visibles et audibles, si l'on peut dire cela d'un film muet. » (Hans Hartung, *Autoportrait*, 1976). <https://www.cinematheque.fr/film/79519.html>

10. En esa visita a Félix Labisse (1905-1982) en su taller de la rue Campagne-Première en Montparnasse, Alain Resnais usó el montaje para conectar sus cuadros y prefigura, de ese modo, el documental *Guernica* que rodará tres años después.

11. César Domela (1900-1992), pintor neerlandés, es filmado mientras pinta una obra abstracta.

12. Alain Resnais filma y, por tanto, archiva, la génesis de un cuadro de la artista Christine Boomeester (1904-1971), que comienza por la tarde y acaba de madrugada.

13. « Si nous avons choisi le noir et blanc de préférence à la couleur, ce ne fut pas seulement en raison de difficultés techniques. Nous espérons qu'ainsi apparaîtrait mieux l'architecture tragique de la peinture de Van Gogh. » (Alain Resnais, 1948) *vid.* <https://www.cinematheque.fr/film/46896.html> La arquitectura y la textura de sus pinceladas llameantes.

mación pictórica de Picasso¹⁴, del texto de Paul Éluard y del propio film de Alain Resnais que consigue visitar, en 1950, en pleno franquismo –con las voces *en off* de Jacques Pruvost y la actriz Maria Casarès¹⁵– ese acontecimiento histórico a través del arte. De nuevo con vinculación a la pintura post-impresionista, en *Gauguin* (1949) Alain Resnais recorre la biografía y la obra del pintor Paul Gauguin (1848-1903), en la Bretaña y en Oceanía, a través de sus lienzos, con citas extraídas de sus escritos y con la voz de Jean Servais.

Y tras intervenir¹⁶ en el documental colectivo *Pictura* (1951), Alain Resnais colabora con Chris Marker en la realización de *Les statues meurent aussi* (1953), un encargo de la revista *Présence africaine* –fundada en 1947 por Alioune Diop– y que partía de la cuestión de porqué el arte negro se exponía en el Musée de l'Homme mientras que el arte griego o egipcio lo hacía en el Louvre. El cortometraje, con guion de Chris Marker, fue censurado en Francia durante once años –a pesar de recibir el premio Jean Vigo en 1954– por denunciar la mirada colonialista y racista. Este ensayo fílmico comenzaba con la frase: « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. » y engarzaba reflexiones acerca del desconocimiento y la incomprensión del arte negro, y las relaciones desiguales e injustas de África con Occidente en un momento en el que se iniciaba el proceso de las descolonizaciones. *Les statues meurent aussi* (1953) aunaba discurso reivindicativo de cariz sociopolítico, restitución del carácter primigenio y sagrado del arte negro con un tratamiento estético gracias a la fotografía de Ghislain Cloquet, la música de Guy Bernard y el montaje de Alain Resnais.

También fueron controvertidos el tratamiento y la temática del documental *Nuit et Brouillard* (1956), realizado a instancias del historiador Henri Michel¹⁷, ya que abordaba la deportación y los campos de exterminio nazis de la Segunda Guerra Mundial, con la aplicación del dispositivo «Natch und nebel!» o «nn» –decreto del 7 de diciembre de 1941–, combinando material de archivo en blanco y negro¹⁸ con tomas nuevas de las ruinas de los campos realizadas a color¹⁹. El material de archivo hacía hincapié en la necesidad de memoria histórica, en la

14. A través de las pinturas, dibujos y esculturas de Picasso desde 1902 hasta 1949.

15. María Casarès nació en La Coruña, en 1922 y era hija de Santiago Casares Quiroga, ministro y jefe de gobierno durante la Segunda República que, tras el levantamiento militar de 1936, se exilió con su familia en Francia.

16. Junto a otros directores como Ewald André Dupont, Luciano Emmer, Robert Hessens, Enrico Gras, Marc Sorkin y Lauro Venturi.

17. Fue un encargo del Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale y rodado en Orianenbourg, Auschwitz, Dachau, Ravensbrück y Bergen-Belsen.

18. Parece que, curiosamente, Alain Resnais utilizó imágenes del film *La última etapa* (1948) de Wanda Jakubowska como si fueran reales cuando se trataba de recreaciones, como comenta Vicente Sánchez-Biosca en *Cine de historia, cine de memoria* o en «Equivocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz» (37-38).

19. Alain Resnais pretendía utilizar testimonios reales con el fin de respetar la legitimidad de la voz de las víctimas. Por ese motivo eligió los poemas de Jean Cayrol aunque, de ese modo, se trataría de un testimonio estilizado.

desocultación y en el modo en que el régimen nazi intentó mantener oculto el exterminio. De ahí el título metonímico, de oscuridad y niebla, haciendo alusión, de forma poética, al sigilo de las deportaciones y al velo con el que los alemanes quisieron cubrirlo. En este famoso documental, Alain Resnais introdujo, junto a las imágenes, los poemas de Jean Cayrol²⁰, *Poèmes de la nuit et le brouillard* (1946), reforzando como siempre la reflexión crítica con el tratamiento estético de la imagen, del texto o guion y de la música. Esta última de gran relevancia poética en sus películas documentales, y también de ficción, porque su función es la de crear un ritmo, de acentuar los momentos climáticos y modular la intensidad de lo que se muestra.

En su siguiente documental, *Toute la mémoire du monde* (1956), el tema de la memoria adquiere un protagonismo absoluto ya que en él rindió homenaje al templo de la memoria escrita, a la Biblioteca Nacional de Francia que se convierte en un auténtico museo del saber de la humanidad a lo largo de la Historia. Después de este documental, Alain Resnais realizó dos documentales con un mensaje social de factura industrial: *Le Mystère de l'atelier quinze* (1957), junto a André Heinrich, sobre las enfermedades profesionales, en forma de investigación científica, entre reportaje y ficción, con el objeto de descubrir el origen del mal misterioso que sufre un obrero. Este cortometraje fue rodado en la fábrica Francolor de Oissel y los espacios se muestran como decorados de una pesadilla alucinógena. Y, de nuevo, con un tratamiento industrial de vanguardia: *Le Chant du styrène* (1958), rodado en las fábricas Péchiney, con unas imágenes en colores brillantes, muy *pop art*, con el objeto esta vez de seguir la cadena de fabricación del plástico pero en sentido inverso hasta llegar a la materia prima que es el estireno. Cadena de montaje rítmica que escancia de forma armoniosa la voz que declama el poema epónimo, en alejandrinos, de Raymond Queneau.

Alain Resnais producirá después *Loin du Vietnam* (1967), documental coral dirigido por Chris Marker y co-dirigido por Alain Resnais, Joris Ivens, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Agnès Varda y William Klein. Como el título indica fue un texto filmico de compromiso político y una respuesta de cineastas y técnicos de cine de oposición a la intervención de los Estados Unidos en el conflicto de Vietnam. El documental de/mostraba, en once capítulos o episodios, y alternando documental y ficción, el alcance de una guerra desigual de ricos contra pobres²¹. Otros documentales colectivos fueron: *Cinétracts* (1968),

20. Jean Cayrol (1910-2005) fue deportado a Mauthausen en 1943. Alain Resnais combinó sus versos con las imágenes de cadáveres amontonados. Cayrol fue también el guionista del largometraje *Muriel ou le temps d'un retour* (1963).

21. Reflejando el *slogan* de la manifestación de abril de 1967 en New York: «*The rich get richer, the poor get killed*». Los once episodios de *Loin du Vietnam* fueron: *Bomb Hanoi* de Joris Ivens, *A Parade Is a Parade!* de William Klein, *Johnson pleure* de Joris Ivens y Marceline Loridan, *Claude Ridder* de Alain Resnais, *Flash back* de Jean

mini-films o cortometrajes no firmados, casi todos silentes, en 16mm y en blanco y negro acerca de mayo del 68, difundidos fuera del circuito comercial y de una gran significación como documentos de archivo de esa revuelta histórica²². Puesto que, en mayo del 68, el cine se consideró como un arma política efectiva y el colectivo SLON²³, a iniciativa de Chris Marker, imaginó una forma de producción simple y económica con montajes de imágenes fijas de textos, dibujos y fotografías. Algunos fueron realizados por Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Jackie Raynal y Alain Resnais. Y *Contre l'oubli* (1991), de nuevo, un filme colectivo, realizado por el treinta aniversario de Amnistía Internacional por una treintena de directores, entre ellos Jean-Luc Godard y Alain Resnais, para denunciar la situación de prisioneros políticos²⁴. Por último, cabría citar *Gershwin* (1992), un documental para la televisión que dirigió Alain Resnais sobre el compositor George Gershwin y su contribución al jazz y a la comedia musical de Broadway -otra de las debilidades del director- en el que la vida y obra del músico se entrelazan con testimonios de intérpretes y directores de cine y con pinturas de Guy Peellaert.

Este recorrido por sus documentales evidencia que Alain Resnais enmarca los códigos relevantes de la expresión cinematográfica en interacción u osmosis constante con las otras artes: narrativa, poesía, teatro, música, pintura, grafismo o cómic. En especial su amor declarado por el teatro, la música, la pintura y el cómic, hacen que Alain Resnais, así como el resto de cineastas de la *Nouvelle Vague*, ejercite una autorreflexión sobre el cine y lo englobe en un horizonte palimpsestico de citas y referencias culturales, a veces intericónicas y otras híbridas, sensoriales e intermediáticas con el texto literario y el sonido, ya sea fónico o musical. Sus documentales son restitutivos de una memoria histórica, como sucede en *Guernica* (1950), *Les statues meurent aussi* o en *Nuit et Brouillard* (1955), siempre transmiten un mensaje político, como en *Cinéma-tracts* o *Loin du Vietnam*, y social, como en *Le Mystère de l'atelier quinze* o *Le Chant du styrène* y, al mismo tiempo, son extremadamente poéticos, pues no olvidan la impronta de un estilo y el cariz estético y artístico de su tratamiento formal²⁵.

Lacouture, *Caméra-œil* de Jean-Luc Godard, *Victor Charlie* de Michèle Ray, *Why We Fight* (discurso del general William Westmoreland), *Fidel Castro* de Roger Pic, *Ann Uyen* y *Vertigo* de William Klein.

22. Dificil de establecer un catálogo exhaustivo de los numerosos *cinéma-tracts*, en La Cinémathèque de París se conservan unos cuarenta. <https://www.cinematheque.fr/article/1213.html>

23. Société pour le Lancement des œuvres Nouvelles.

24. Alain Resnais se ocupó en su episodio del caso del cubano Esteban González González. Un profesor de matemáticas detenido en 1990 por fundar un año antes el MID, Movimiento para la Integración Democrática, y condenado por ello a siete años de prisión.

25. Vid. La tercera parte del ensayo de Suzanne Liandrat-Guigues y de Jean-Louis Leutrat consagrado a Alain Resnais, *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds* (2006), acerca de los efectos «laterales» de sus montajes y movimientos de cámara que tienen como consecuencia la creación de una «novelesca fantomática».

3. Alain Resnais, «cineasta literario»

Por otro lado, Alain Resnais tiene reputación de «cineasta literario», como afirma Marcel Oms en *Alain Resnais* (1988). Muchas de sus películas están ligadas a un texto previo. Colaboró con el poeta surrealista Paul Éluard en *Guernica* (1949), con Jean Cayrol en *Nuit et Brouillard* (1955) y *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), con Raymond Queneau en *Le chant du Styrène* (1958), con Marguerite Duras en *Hiroshima mon amour* (1959), con Alain Robbe-Grillet en *L'année dernière à Marienbad* (1961), con Jorge Semprún en *La guerre est finie* (1966) y *Stavisky* (1974) o con Jacques Sternberg en *Je t'aime, Je t'aime* (1968).

Providence (1977), película de carácter onírico y surrealista, en la que planteaba también el tema de la memoria, la subjetividad y el olvido, estaba basada en relatos de Lovecraft. En sus filmes de los años ochenta integraba el teatro y la música: *Mon oncle d'Amérique* (1980), adoptaba, con tres relatos ficticios, una forma de ensayo acerca de las teorías del filósofo Henri Laborit; *La vie est un roman* (1983), una fantasía cómica sobre sueños utópicos contada en forma de trilogía, en tiempos diferentes y narrada con estilos dispares, con episodios cantados, respondía al proyecto de hacer una película combinando diálogos y canción, anticipando *On connaît la chanson* (1997); en *L'amour à mort* (1984), la música de Hans-Werner Henze se separaba de la acción, de manera que no servía de mero acompañamiento sino que era utilizada como un componente fundamental y orgánico en el relato; *Mélo* (1986) era una adaptación de la obra de teatro homónima de Henry Bernstein y *I Want to Go Home* (1989) se basada en un guion del humorista estadounidense Jules Feiffer.

En los años noventa, Alain Resnais dirigió varias películas a partir de obras de teatro de Alan Ayckbourn. Ese fue el caso de *Smoking/No Smoking*²⁶ (1993), de *Cœurs* (2006), adaptación de *Private Fears in Public Places* de Alan Ayckbourn y de su último filme, *Aimer, boire, chanter* (2014), estrenado tras su fallecimiento, adaptación de la obra *Life of Riley* de Alan Ayckbourn, con un cine que hacía alabanza de la construcción teatral, con jardines hechos de cartón y casas pintadas sobre telas.

Su distintivo montaje no lineal y su estilo composito o de *collage* eclosionaron también en *On connaît la chanson*²⁷ (1997), comedia musical puzzle con la que consiguió un éxito internacional y en la que homenajeaba a los clásicos de la canción francesa de distintas épocas. En *Pas sur la bouche* (2003), adaptación de una opereta de Maurice Yvain y André Barde, siguió uniendo al cine lo teatral y lo musical-popular. Y, en 2009, año en el que fue homenajeado en Cannes por

26. Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui se encargaron de retranscribir y guionizar 8 obras de Alan Ayckbourn. El filme fue premiado con el León de Oro del Festival de Venecia en 1995 y el Oso de Plata en el Festival de Berlín en 1998.

27. Obtuvo siete Cesar, entre ellos el de la mejor película francesa.

toda su carrera, presentó *Les herbes folles*, adaptación de la novela *L'Incident* de Christian Gailly.

Sus dos primeros largometrajes de ficción, en especial, reflejaban las preocupaciones del *Nouveau Roman* por reformular las convenciones narratológicas de la diégesis, especialmente en el *cronotopo* y aunaban literatura, documental y ficción. En ellos Alain Resnais concedía, como en sus documentales, una gran importancia al eje de la memoria.

Hiroshima mon amour (1959), filme rupturista premiado en el Festival de Cannes de ese año -junto a *Les quatre cents coups* de François Truffaut- exploraba, con guion de Marguerite Duras, los temas de las secuelas de la guerra y de la memoria histórica y vital de una pareja en quiasmo, del japonés y la francesa. Los acontecimientos no se narraban en un supuesto orden cronológico sino que se evocaban a través de los sucesivos recuerdos que dos supervivientes de la guerra iban reviviendo en un encuentro amoroso. La huella del pasado traumático conformaba el presente de los protagonistas, y el montaje deambulatorio que unía Nevers con Hiroshima, sugería que el pasado se modifica también por las experiencias posteriores, asimilando ese ejercicio de memoria a la de las víctimas de Hiroshima, cuya imagen se reitera a lo largo de la película.

Su segundo largometraje de ficción, *L'année dernière à Marienbad*²⁸ (1961), era una adaptación de Alain Robbe-Grillet de un relato de ciencia ficción de Adolfo Bioy Casares sobre la dualidad de la realidad, *La invención de Morel* (1940), y en ese filme hipnótico exploraba las variaciones de la memoria de dos amantes que no se ponían de acuerdo acerca de si se habían conocido o no el año pasado en Marienbad²⁹. La película, que interpela al espectador y le invita a participar, se presenta como un juego del Oulipo, como un ajedrez con una miríada de espejos, que multiplican las posibilidades del relato de manera laberíntica, con una cámara que se pasea con largos *travellings* por pasillos interminables que «[...] producen en el espectador una angustiada deriva visual en la superposición de capas temporales» (Cortijo, 2018, p.190).

La carcasa estructural y narrativa del relato, las rimas y figuras retóricas visuales, apoyadas en los reencuadres, en los reflejos, sirven para abordar una vez más los temas recurrentes de su filmografía: la angustia del olvido y la inmovilidad del tiempo, y a abandonar un realismo más clásico o tradicional por otro relacionado con el del pensamiento.

28. Película premiada con el León de Oro del Festival de Venecia de 1961. Nominada a los Óscars en 1962 y a los premios Bafta de ese año.

29. En un hotel barroco, en Baviera, un hombre, X, intenta persuadir a una mujer casada, A, de que ésta le espera allí, en Marienbad, porque ellos ya han tenido un encuentro amoroso el año anterior y la impele a que abandone a su marido, M, y se fugue con él.

4. *Toute la mémoire du monde*

Entre *Nuit et brouillard* (1956) y *Le chant du styrène* (1958), este documental realizado por encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores francés -quinto capítulo de una serie titulada «La Enciclopedia de París»- y coproducido por la RTF, condensa el estilo y las temáticas propias de Alain Resnais y, de ese modo, se aleja paradójicamente de la neutralidad de un filme de encargo. A ello contribuyó en gran medida una búsqueda formal exigente, con la fotografía de Ghislain Cloquet³⁰, los arabescos de *travellings* y movimientos de grúa -que preconizan los de *Hiroshima, mon amour* y *L'année dernière à Marienbad*-, el guion de Remo Forlani³¹ y la música de Maurice Jarre³².

En veinte minutos de cinta en blanco y negro y con un estilo literario que recuerda al de *La Biblioteca de Babe*³³ (1941) de Jorge Luis Borges, la Biblioteca Nacional, situada en la calle Richelieu, en el antiguo palacio de Mazarin, se presenta como edificio e institución y como estandarte de un patrimonio a custodiar y conservar en una fortaleza-prisión.

El carácter colectivo del equipo/familia de rodaje de Resnais comulga con la conciencia de colectividad en la labor bulliciosa que se desarrolla en la biblioteca, y que se aprecia ya desde los agradecimientos de los títulos de crédito:

Les réalisateurs [en plural] tiennent à exprimer leur gratitude à la Bibliothèque Nationale, à son administrateur général, Monsieur Julien Cain³⁴, à ses conservateurs en chef et à son personnel tout entier : bibliothécaires, assistants, magasiniers, gardiens, ouvriers, pour les larges facilités qui leur ont été accordées pendant les prises de vues de ce film.

30. Ghislain Cloquet (1924-1981), director de fotografía que ya había colaborado con Alain Resnais en *Les statues meurent aussi* (1953) y en *Nuit et brouillard* (1955). Colaboró también con Jacques Demy, en *Les demoiselles de Rochefort* (1967) y *Peau d'âne* (1970), con Louis Malle en *Feu follet* (1963) o con Robert Bresson en *Au hasard Balthazar* (1966).

31. «Resnais trabajó a partir de dos sinopsis de Remo Forlani de 1955, que presentaban la Biblioteca a través de las ideas de la memoria universal y el rápido acceso a ella a través de los sistemas de la información.» (García de Cortázar, 2023: 84).

32. Maurice Jarre (1924-2009), padre de Jean-Michel Jarre, fue un conocido compositor francés de bandas sonoras. Compuso varias partituras de las bandas sonoras de David Lean, de hecho obtuvo el Óscar a la mejor banda sonora original con *Lawrence of Arabia* (1962).

33. En su prólogo a *Ficciones*, Jorge Luis Borges cuenta que escribió un ensayo previo: *La Biblioteca Total*, publicado en la revista *Sur* en 1939 acerca de la idea de la biblioteca infinita. En el ensayo, el autor exponía los antecedentes de una biblioteca infinita en el cuento *Die Universal bibliothek* (1904) de Kurd Laßwitz, en *Sylvie and Bruno* (1889) de Lewis Carroll y *El certamen con la tortuga* (1929) de Theodore Wolff.

34. Julien Cain fue administrador general de la Biblioteca Nacional desde 1930 hasta 1940 y desde 1945 a 1964. Él promovió la idea de la Biblioteca como «cerebro del mundo» y motivó un impulso renovador y de modernización de la biblioteca. (Carou, 2007).

Y el documental comienza, tras los títulos de crédito (1:09), con una imagen en plano detalle de un objetivo y un micro aislados en fondo negro, como una manera metonímica y simbólica de significar que el cine, al igual que el libro, es un instrumento eficaz para archivar o almacenar. Es en ese momento cuando se escucha en el *incipit* la voz en *off* de Jacques Dumesnil que declama: «Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-têtes».

Dans la Bibliothèque Nationale, les livres, chariots, rayonnages, ascenseurs et couloirs constituent les éléments et les niveaux d'une gigantesque mémoire où les hommes eux-mêmes ne sont plus que de fonctions mentales, ou des « messagers néurotiques ». En vertu de ce fonctionnalisme, la cartographie est essentiellement mentale, cérébrale, et Resnais a toujours dit que ce qui l'intéressait, c'était le cerveau, le cerveau comme monde, comme mémoire, comme « mémoire du monde » (Deleuze, 1983, p.159)

El documental se presentará como un recorrido casi dantesco por los espacios y objetos concretos, con una cámara que comenzará en los sótanos de la fortaleza y se deslizará a través de los vericuetos de interminables pasillos y galerías en los que se acumulan los libros, ya sea apilados en desorden o en perfecta alineación vertical en los estantes. En el subsuelo de la biblioteca, con una iluminación teatral y expresionista, se aglomeran pliegos de documentos y archivos en anarquía, en esa oscuridad agujereada de los infiernos. El ojo de la cámara, acompañado siempre de la música extradiégica que no cesa, deambula entre cajas de madera de frutas llenas de libros puntuados con claroscuros extremos con una plasticidad propia de un *film noir*. Ese ambiente casi macabro se teje con frases como: « [...] peur d'être submergé pour cette multitude d'écrits, pour cet amas de mots ». Se prioriza la sugestión de inmersión en la oscuridad y la acumulación mental y la necesidad de un orden mnemotécnico para respirar.

Con ese fin, la Biblioteca Nacional, emerge como bastión de la memoria y Resnais hace hincapié en su imagen de continente, no tanto como edificio global con planos generales -de hecho, solo existe ese plano de una vista total³⁵ (de 7.17 a 7.23)- sino dividido a través de un montaje de planos cercanos de determinados elementos espaciales que lo componen y de un perpetuo deambular por los recovecos de esa arquitectura entre catedralicia y carcelaria con interiores fragmentarios³⁶.

35. Es de notar que, 50 años después, al inicio de *Cœurs* (2006) de Alain Resnais, aparece un plano general en picado de la BNF, la Biblioteca Nacional de Francia François Mitterrand, de los cuatro edificios en forma de libro diseñados por Dominique Perrault, quizás como un guiño a las capas del tiempo que acompañan siempre sus relatos filmicos.

36. «La imagen cinematográfica se convierte así en el lugar en el que todo confluye y se borra, dando lugar a un conglomerado todavía en forma de puzle, aún presentado en bloques que se suceden unos a otros separadamente y que el espectador debe reconstruir o interpretar.» (Losilla, 2022: 46).

Figura 1

Cúpulas de la sala de lectura. Toute la mémoire du monde (1956)(3.48)



En el momento en el que la voz en *off* (2:55) dice: « Ils construisent des forteresses », se observa un plano en picado total del edificio de la biblioteca, un plano cenital y simétrico de su cúpula, con una circularidad simbólica.

Se produce un *zoom* con tres planos de acercamiento a su linterna por la que entra la luz natural -hemos pasado del infierno al cielo de la *Divina Comedia*- necesaria para la iluminación sin riesgos de la sala de lectura, con el fin, en origen, de evitar posibles incendios y volver a caer así en la imagen infernal.

Esa asimilación de lo celestial de la sala de lectura se potenciará en el minuto (3:50) gracias al plano general de las múltiples cúpulas, con sus respectivos óculos (Fig. 1), que le confieren una imagen sagrada y futurista, de nave espacial, que Alain Resnais utilizará también como eje semántico vinculado a la representación de la Biblioteca Nacional.

De igual modo, la cámara realiza una panorámica ascendente en el Departamento de manuscritos y deja fija la imagen del techo neutro con luces simétricas como las de una pista de aterrizaje o, de nuevo, como una nave espacial, que confieren a ese decorado, que acumula todo el conocimiento y el saber de la humanidad, las peculiaridades de los *topoi* de la ciencia ficción que contrastan con el carácter antiguo de esas imágenes de Mantegna o del grabado de Durero en el Gabinete de estampas y refuerzan la noción de capas temporales.

Figura 2

Toute la mémoire du monde (1956) (3.34)



La cámara recorre el exterior de la cúpula, en un *travelling* circular e incide en la geometría repetitiva de los ejes oblicuos y dinámicos de la cúpula. En el minuto (3:28) el movimiento circular se transforma en otro movimiento de cámara que muestra en contrapicado una pasarela enrejada, constructivista, a través de la cual se observan unos pies que avanzan, como si se tratara de una fotografía de Rodchenko, y después en picado total, potenciando la metáfora de la biblioteca como jaula, con numerosas imágenes de rejas, ya sea en los estantes, en las barandillas o en el ascensor, con un ambiente carcelario, no se sabe bien si protector de la memoria o más bien intimidante. El motivo simbólico de las rejas se puede observar de forma reiterativa, por ejemplo, en los minutos (3.34 (Fig. 2), 3.41, 12.25 (Fig. 3), 12.43 (Fig. 4), 16.57 (Fig. 5), 18.17, 18.21). « À Paris c'est à la bibliothèque nationale que les mots sont emprisonnés. On y trouve tout ce qui s'imprime en France ».

Como sucederá en los famosos planos secuencias con *travelling* hacia adelante, en *Hiroshima mon amour* o *L'année dernière à Marienbad*, se concatenan movimientos de exploración, con composiciones con una marcada simetría y puntos de fuga (4:14) que permiten a la cámara penetrar literalmente, en penumbra, a través de las estanterías de libros que conforman encuadres en el interior del encuadre en una perpetua *mise en abyme* que ahonda en la concepción laberíntica del espacio.

Figura 3

Toute la mémoire du monde (1956)(12.25)

**Figura 4**

Toute la mémoire du monde (1956)(12.43)



Figura 5

Toute la mémoire du monde (1956) (16.57)



Las estancias de esa biblioteca-prisión-catedral-museo se suceden con ejes verticales, ascendentes o descendentes, como el plano general en picado de la sala de lectura y geométricos, por ejemplo con la disposición simétrica de las mesas (Fig. 6), que constituyen composiciones repetitivas, creando una cadencia, una rima poética visual.

El carácter museístico de la biblioteca le confiere también esa capacidad y obligación de conservar, restaurar, preservar el conocimiento, con la mención a los Gabinetes de estampas o de medallas y al hecho de que todos esos tesoros comenzaron a acumularse en la época del clasicismo de Louis XIV, del Grand Siècle, época que coincide con el primer zoológico real de Versalles y esa obsesión de aislar y clasificar.

Y esta idea, como contrapunto a la estética futurista, se refuerza visualmente, por ejemplo en el minuto 6.20, cuando se ofrece la imagen de los perfiles de unas estatuas grecolatinas, como metonimia visual de ese clasicismo y luego otra del siglo XVII o XVIII de la escuela francesa. En ese momento la voz en off declama: « Il a fallu des siècles pour inventorier les 6 millions de livres et les 5 millions d'estampes conservées à la Nationale ». Se trata de una tarea que se extiende en el tiempo con el fin de, precisamente, encapsular el tiempo paulatinamente en una especie de juego o estructura especular barroca tal y como la describe el crítico literario Jean Rousset o Lucien Dällenbach. Del mismo modo que, respecto al cine,

Figura 6

Plano cenital de la sala de lectura, con los ejes en oblicuo de las mesas. *Toute la mémoire du monde* (1956)(20.29)



se produce una *mise en abyme* cuando Alain Resnais introduce a otros cineastas en el filme como es el caso del cameo de Agnès Varda, que aparece en un plano fijo de unos segundos (5:58) mirando hacia arriba las letras de la puerta del « Cabinet des estampes » y de ese modo categoriza los espacios y los liga a la mirada en contrapicado de un agente cinematográfico real, de carne y hueso.

Para no perderse en los meandros de la biblioteca-memoria se debe edificar metafóricamente una hoja de ruta o un mapa, « Sans catalogue, cette forteresse ne serait qu'un pays sans route » (6.37). Para ello, en esa época, se recurre a las « palabras clave » y a las fichas alineadas por orden alfabético en innumerables cajones. « Pour inventorier la masse de nos connaissances il a fallu recourir aux mots clés. » (6.49) y, en ese momento, se produce un *travelling* vertical de la cámara que recorre los cajones con las fichas y después un movimiento de cámara muy rápido en oblicuo sobre los volúmenes de los catálogos hasta el 180-181.

La idea de « mémoire exemplaire » (7.18) que se balancea entre lo concreto y lo abstracto se materializa espacialmente en la biblioteca con el único plano general en picado total del enclave concreto en el plano de París del edificio que Henri Labrouste concibiera entre 1858 y 1868 para la primera Biblioteca Imperial³⁷. Ese lugar en el que se concentra « tout ce qui s'imprime en France » (7.25)

37. « La manzana que contiene a la Biblioteca se ve en escorzo, de forma rectangular y con seis divisiones, en la que tres partes son vacíos (Cour d'Honneur, *Jardin* –o carré– Vivienne, *cour* Tubeuf) y tres, llenos: la sala Oval,

Figura 7

Cita del cómic *Mandrake the Magician* de Lee Falk, considerado como el primer superhéroe del comic strip. *Toute la mémoire du monde* (1956)(9.08)



muestra el engranaje de una maquinaria. Las cuatro vías de nutrición de ese organismo vivo que es la biblioteca son los dones, las compras, los intercambios y el depósito legal³⁸. « Il y a quatre sources d'enrichissement pour la bibliothèque nationale : les dons, les achats, les échanges et, la principale, le dépôt légal. » (9.18). Tres hombres entran al patio cargados con sacos de libros e inician un trabajo manual. En ese momento, la Biblioteca Nacional, como la fábrica de *Metrópolis* de Fritz Lang, se convierte en un ogro capaz de digerir, solo en el Departamento de periódicos, 200 kg de papel al día.

Una columna de papeles apilados, de nuevo marcado con un eje ascendente, es imagen de acumulación del saber y se presenta como una cápsula del tiempo que será descubierta en el futuro. « qui sait ce que demain témoignera le plus sûrement de notre civilisation » (8.58), y en la cumbre de esa columna metafórica, una cita visual a la portada de un cómic de *Mandrake* (Fig. 7), que prueba la polifonía cultural de la biblioteca además de ser un particular homenaje que rinde Alain Resnais al Noveno arte³⁹.

del arquitecto Jean-Louis Pascal, y el edificio de Henri Labrousse con sus dos partes, sala de lectura y depósito.» (García de Cortázar, 2023: 84).

38. Por una ley que data del siglo XVI en Francia, los editores tienen el deber de depositar en la Biblioteca Nacional un ejemplar de cada obra publicada.

39. Alain Resnais, apasionado de cómic, fue vicepresidente de la Muestra Internacional de Bordighera y perteneció, desde 1962, al Club de la Bande Dessinée que fue rebautizado, a propuesta de Alain Resnais, el 5 de

Figura 8

Portadas del ejemplar ficticio Mars con el retrato de Lucia Bosé. *Toute la mémoire du monde* (1956 (9.42))



En la segunda mitad del documental, a partir del minuto 9.45, el relato se focaliza en el recorrido completo de un libro ficticio que acaba de ser depositado. Para mostrar ese itinerario en los vericuetos de la biblioteca, crean como contrapartida al supuesto realismo del documental, un libro que no existe, titulado *Mars* –guiño de nuevo a la ciencia ficción de H. G. Wells– con una imagen en la portada de la actriz Lucia Bosé⁴⁰ (Fig. 8 y 9).

El proceso de registro de un libro, desde el momento de su llegada, en el que se estampa un sello de entrada, hasta su ubicación final, pasando por diversas fases como la catalogación y la realización de sus fichas y que Resnais relata siguiendo el itinerario de un libro ficticio. (Tejada, 2022, p.84).

El libro entra y se sella como si fuera un nuevo interno en la cárcel. Con imágenes en picado total, se sigue el proceso de su archivo y se potencia la metá-

noviembre de 1964, como CELEG –Centre d'Étude des Littératures d'Expression Graphique– con la revista *Giff Wiff*. El niño de *Mon oncle d'Amérique* (1980) lee historietas de los años 30. Trabajó con el autor de cómic Enki Bilal en varias ocasiones, éste realizó los decorados y el cartel de *La vie est un roman* y el cartel de *Mon oncle d'Amérique*. Floch los dibujos de *Smoking, no smoking*. Y Blutch fue autor de los carteles de sus últimas películas: *Les herbes folles*, *Vous n'avez encore rien vu* y *Aimer, boire et chanter*.

40. El libro fue inventado por Chris Marker para la producción y se trata de un elemento extraño, de un título inexistente de la serie real de guías *Petite Planète*, editadas en Éditions du Seuil y que inspiró el cortometraje de Justine Haelters, titulado *Mars* (2017) como el libro ficticio.

Figura 9

El libro ficticio ya catalogado y colocado en su estante-celda. *Toute la mémoire du monde* (1956)(13.14)



fora hilada del libro como prisionero entre rejas. « Catalogué, le livre va rejoindre le point précis qui lui est imparti dans le dédale d'un rayonnage long de cent kilomètres » (11.44). Su ausencia es marcada por la ficha que lo reemplaza, su «fantasma».

Por otro lado, se incide en el carácter laberíntico de la biblioteca con términos como «dédalo» o con el picado de la escalera de caracol o de las balastradas de los pisos –como si fuera un grabado de Escher– y la multiplicación de volúmenes, de estantes, de pasillos y de galerías. Se refuerza «[...] la ambigüedad de esta estructura narrativa laberíntica. Pues más que una confusión entre realidad e ilusión, se trata de una yuxtaposición de tiempos.» (Cortijo, 2018, p.190) La necesidad de un sistema de búsqueda y catalogación no es solo espacial sino también temporal y se asimila a la labor o el mecanismo de la memoria.

La cámara sigue de cerca el itinerario del libro ficticio, con planos muy simétricos, con el carrito repleto de libros, entre los que destaca *Mars* como una singularización de la masa, que avanza en un encuadre dentro del encuadre de los portales consecutivos de estantes de libros *ad infinitum*.

Resnais intenta mostrar el proceso de modernización: « Voici le livre dans son décor. Bientôt cet antique grenier disparaîtra. » (13.07) y revela una metamorfosis de la Biblioteca Nacional en un intento de modernizar esa « Citadelle silencieuse ». Las búsquedas se aceleran gracias a tubos comunicantes, como los de un órgano, que con « une machinerie pareille à celle du capitaine Nemo... »,

con medidas de control, de día y de noche, para preservar los incontables tesoros que alberga la Biblioteca. « Ces richesses il faut le préserver », con la inspección constante de la temperatura ambiente, y la restauración y el cuidado de los libros que se vacunan o los periódicos que se fotografían. Los libros personificados se cuidan, se curan, se conservan, se muestran, en una dicotomía constante entre un sistema industrial y científico, en el que la fragmentación y el detalle registran el trabajo de restitución de la memoria y un despliegue estético, poético de figuras retóricas visuales y una rima provocada por las repeticiones recurrentes de objetos, planos, encuadres y movimientos de cámara. « Millones de fichas han cambiado de mano; millones de mensajes han sido enviados por los tubos; millones de impresos han sido transportados por los pasillos de la biblioteca; millones de libros han sido abiertos y consultados una y otra vez. Los procesos aislados se han repetido y encadenado en sistemas. » (García de Cortázar, 2023, p.85) Y es precisamente esa sistematización y maquinaria las que convierten al artefacto-biblioteca en un ser épico representado en pantalla de forma hipnótica, como comenta Quim Casas:

Antes de que se resquebraje la línea divisoria entre ficción y no ficción (que, de hecho, en Resnais se formula entre realidad y memoria). ¿No es hipnótica *Toda la memoria del mundo*, una ficción orgánica sobre un espacio, el de la Biblioteca Nacional Francesa, filmado como una nave extraña, casi *conradiana*, antes que el documento estricto y didáctico de ese edificio de sabiduría que alberga toda la memoria del mundo? (Casas, 2022, p.10)

5. La memoria del cerebro-mundo en las capas del tiempo

Toute la mémoire du monde plasma la historia de un organismo vivo que acumula todo el saber del mundo, de una máquina que sistematiza las ideas y registra los dispositivos, hoy en día tan caducos que producen una cierta nostalgia. Es también un ejemplo de cómo el cine controla o manipula el tiempo a través del espacio y de cómo la representación de las partes de la BNF construyen el argumento que anticipaba el título. Alain Resnais propone que la memoria del mundo es objetual y material, no abstracta sino específica y cuantificable a pesar de mostrar las infinitas y progresivas hileras de estantes repletos de libros.

Este documental es restitutivo ya que conecta capas o regiones superpuestas de tiempo y es poético ya que produce, con la renovación formal, con sus famosos *travellings*, un continuum temporal. Como bien comentó Deleuze en *L'image-temps* (1983): « Los *travellings* opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe, qui accomplit le principe : l'image cinématographique n'est

au present que dans les mauvais films » (Deleuze, 1983, p.56). Alain Resnais no recurre al *flashback* a menudo, ya que prioriza las exploraciones del tiempo-espacio con sus movimientos de cámara. « Plutôt qu'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps » (Prédal, 1968, p.120). Y con un montaje que reproduce el mecanismo del cerebro, su organización vertical de integración-diferenciación y su organización horizontal de asociación. Las retrospectivas no se producen por analepsis o *flashbacks* sino por *feedbacks*. Del mismo modo que el espacio euclídeo, geométrico y objetivo que recorre y muestra en la pantalla desliza al espectador hacia el espacio hodológico de conexión subjetiva. A Alain Resnais le atraía el cine vinculado al funcionamiento cerebral y mental⁴¹ y la memoria era como una membrana que separaba y conectaba a un tiempo las capas del pasado o de la realidad. Alain Resnais era bergsonian y concebía la memoria no tanto para actualizar en el presente el « recuerdo puro » a través de una « imagen-recuerdo » sino como consciencia y emoción⁴², ya que el sentimiento y la pasión son los principales personajes del cerebro-mundo.

6. Bibliografía

- Astruc, Alexandre (1992). *Du stylo à la caméra*. Archipel.
- Banda, Daniel y Moure, José (2008): *Le cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. Paris, Flammarion.
- Benayoun, Robert (1980). *Alain Resnais Arpenteur de l'imaginaire : De Hiroshima à Mélo*. Stock/Cinéma.
- Bounoure, Gaston (1962). *Alain Resnais*, Seghers.
- Casas, Quim (2022). « Cuando rodar es una aclaración » en Álvarez, Raúl (coord.) *Alain Resnais, los entresijos de la memoria*. Solaris, textos de cine, col. Bitácoras.
- Cortijo, Adela (2018). « La estructura especular de la Nouvelle Vague: Los espejos de Resnais, Truffaut y Godard » in *La visión especular: El espejo como tema y como símbolo*. Calambur.
- Carou, Alain (2007). « *Toute la mémoire du monde*, entre la commande et l'utopie », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 52 <http://journals.openedition.org/1895/1062>
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma 2. L'image-temps*. Éditions de Minuit, coll. Critique.

41. « Resnais active un univers à image de notre cerveau. Ce qui se passe devant son objectif se transmue soudain, et de la réalité documentaire nous glissons insensiblement vers une réalité autre [...] décor retourné qui nous renvoie notre propre image. » (Bounoure, 1962: 67).

42. « Moi, je préfère les mots conscience, imaginaire, plutôt que mémoire, mais la conscience est bien sûr de la mémoire. » (Benayoun, 1980: 212-213).

- García de Cortázar, Gabriela (2023): «La Biblioteca Nacional de Francia: toda la memoria del mundo» en *Revista de Arquitectura*, nº. 25. pp. 82-91. <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/45642/37727>
- Halbwachs, Maurice (2004 [1968]). *La memoria colectiva*, Pressas Universitarias de Zaragoza, trad. De Inés Sancho-Arroyo.
- Liandrat-Guignes, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis (2006). *Alain Resnais : Liaisons secrètes et accords vagabonds, Cahiers du cinéma*.
- Losilla, Carlos (2022). «El cine y la memoria: escenas de la vida mental» en *Alain Resnais, los entresijos de la memoria*. Solaris, textos de cine, col. Bitácoras.
- Muciente, Alejandro (2015). «Alain Resnais como precedente de la postmodernidad» en *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y cine*. coord. Magí Crusells Valeta y José María Caparrós Lera y Francesc Sánchez Barba, pp. 1171-1186
- Oms, Marcel (1988). *Alain Resnais*. Rivages.
- Prédal, René (1968). «Alain Resnais» en *Études cinématographiques*, nº 64/68, Minard.
- Rousset, Jean (1998). *Dernier regard sur le baroque*, José Corti.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Cátedra.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2008). «Equivocas sombras. La obstinada actualidad de Aushwitz» in *Derivas y ficciones*. Aparte nº 7 Shangri-la (37-38).
- Tejeda, Carlos (2022). «La mirada del documentalista» en *Alain Resnais, los entresijos de la memoria*. Solaris, textos de cine, col. Bitácoras.

Anexos

Ficha técnica de *Toute la mémoire du monde*:

Director: Alain Resnais.

Asistentes de dirección: Jean-Charles Lauthe, André Heinrich.

Colaborador de puesta en escena: Chris Marker.

Autor del guion: Remo Forlani.

Sociedad de producción: Les Films de la Pléiade (París)

Productor: Pierre Braunberger.

Distribuidora: Les Films de la Pléiade (París).

Director de fotografía: Ghislain Cloquet.

Ingenieros de sonido: Studio Marignan.

Compositor de la música original: Maurice Jarre.

Director de orquesta: Georges Delerue.

Montadores: Anne Sarraute, Jean-Charles Lauthe, Alain Resnais.

Fotógrafo de rodaje: André Goeffers.

Intérpretes: Jacques Dumesnil (la voz narrativa), Gérard Willemetz, Pierre Goupil, Anne Sarraute, Roger Fleytoux, Claude Joudioux, Jean Cayrol, André Goeffers, Jean-Charles Lauthe, Chris Marker, Robert Rendigal, Juliette Caputo, Claudine Merlin, Chester Gould, Denise York, Bégnino Cacérés, Agnès Varda, Monique Le Porrier, Paulette Borker, André Heinrich, Marie-Claire Pasquier, François-Régis Bastide, Phil Davis, Joseph Rován.

Alain Resnais ha participado como realizador o/y montador en los siguientes documentales:

L'Aventure de Guy (1936) [Alain Resnais tenía 14 años], *La Bague* (1946), *Schéma d'une identification* (1946), *Visite à Oscar Dominguez* (1947), *Visite à Lucien Coutaud* (1947), *Visite à Hans Hartung* (1947), *Visite à Félix Labisse* (1947), *Visite à César Domela* (1947), *Visite à Christine Boomeester* (1947), *Van Gogh* (1947), *Portrait d'Henri Goetz* (1947), *Le Lait Nestlé* (1947), *Journée naturelle* (1947), *Malfray* (1948), *Les Jardins de Paris* (1948), *Châteaux de France* (1948), *Guernica* (1950), *Gauguin* (1950), *Pictura* (1952), *Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et Brouillard* (1955), *Toute la mémoire du monde* (1956), *Le Mystère de l'atelier quinze* (1957), *Le Chant du styrène*, (1958), *Loin du Vietnam* (1967), *Cinétracts* (1968), *Contre l'oubli* (1991), *Gershwin* (1992).

Largometrajes de Resnais:

Ouvert pour cause d'inventaire (1946) (película no distribuida), *Hiroshima mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), *La guerre est finie* (1966), *Je t'aime, je t'aime* (1968), *Stavisky* (1974), *Providence* (1977), *Mon oncle d'Amérique* (1980), *La vie est un roman* (1983), *L'Amour à mort* (1984), *Mélo* (1986), *I Want to Go Home (Je veux rentrer à la maison)* (1989), *Smoking / No Smoking* (1993), *On connaît la chanson* (1997), *Pas sur la bouche* (2003), *Cœurs* (2006), *Les Herbes folles* (2009), *Vous n'avez encore rien vu* (2012), *Aimer, boire et chanter* (2014).