

LA MEMORIA DEL ESPACIO DOMÉSTICO
EN ALAIN RESNAIS (1)

The memory of the domestic space in Alain Resnais

Lda. Cristina Bausero
Arquitecta

Universidad de la República, Montevideo

Recibido el 12 de Diciembre de 2022

Aceptado el 18 de Diciembre de 2022

Resumen. Dentro del complejo paisaje de espacios domésticos recreados en la imagen cinematográfica tiene lugar un proceso de escenificación física que reporta a nuestro imaginario. Faculta al espectador conectar la casa de los personajes con su propia casa. Las proyecciones mentales constituyen un referente fundamental. Así, la arquitectura en el cine se vale de aspectos de la memoria vinculados con nuestra experiencia anterior, permitiendo determinar una matriz para el espacio doméstico y sus funciones interiores (en el marco de nuestra cultura occidental). En la obra cinematográfica de Alain Resnais es posible detectar una perfecta continuidad que recurre al pasado y a la forma. En este artículo analizaremos *Providence*, en que un escritor que agoniza manipula a sus personajes-parientes, ficcionalizados en función de su propia percepción de un pasado “real” que el espectador nunca llegará a conocer con certeza. Los diferentes espacios -reales e imaginarios, interiores y exteriores- se articulan y modulan en ese proceso complejo de manipulación de la memoria.

Palabras clave. Arquitectura, Cine, Memoria, Espacio doméstico, Modulación, Distorsión del espacio, Conflictividad del personaje.

Abstract. Domestic spaces recreated in cinematic images are based on a process of physical staging and help to model the imagination of the audience. Film sets are fundamental to making the connection between filmic spaces and viewers’ own houses. Mental projection constitutes a fundamental process during a movie screening. Film architecture makes use of aspects of memory linked to previous experienced of individual viewers and defines a series of patterns associating domestic spaces and interior functions, within the framework of our western culture. In the cinematic work of Alain Resnais, a seamless continuity is drawn between past time and form. In this paper the film *Providence* is analyzed, in particular the way how a dying writer manipulates his characters-relatives, fictionalizing them according to Resnais’s own perception of a “real” past that the spectator will never know with certainty. The different spaces -real

and imaginary, interior and exterior - are articulated and modulated in this complex process of memory manipulation.

Keywords. Architecture, Cinema, Memory, Domestic Space, Modulation, Distortion of Space, Character Conflictivity.

Nuestra capacidad de recordar, nuestra memoria, hace que construyamos una imagen o un conjunto de ellas a partir de percepciones, vivencias y hechos pasados que hemos almacenado. El aspecto emocional de la memoria graba nuestros recuerdos a través de las sensaciones. Esta capacidad de recordar es un proceso intrínseco al ser humano. Las experiencias que la memoria almacena nos permiten identificar, reconocer, hacer asociaciones e incluso crear a partir de una vivencia previa. Así reconocemos y relacionamos espacios a partir de la observación. Son nuestros sentidos las herramientas de este proceso asociativo: los objetos que vemos, las atmósferas que sentimos, la cualidad de la luz, los olores, los sonidos, nos ponen en relación con el acervo de imágenes y experiencias que guardamos en la memoria. Por ejemplo, la literatura colmada de ficciones, nos traslada sensorialmente a situaciones diversas y nos posibilita recrear, a partir de esa experiencia previa, los espacios allí descritos. Nuestro conocimiento del espacio arquitectónico nos permite reconstruir en nuestro pensamiento los espacios reseñados por el escritor. El cine va más allá y nos muestra a través de la representación en la pantalla el espacio cultural apprehendido. De la misma manera que la arquitectura trabaja con preexistencias y contextos, el cine es un instrumento de representación que relaciona el pasado y el presente proyectando la memoria de los espacios.

En este artículo nos referiremos al espacio doméstico. Dentro de ese complejo paisaje de espacios recreados en la imagen cinematográfica tiene lugar un proceso de escenificación física que reporta a nuestro imaginario. Faculta al espectador conectar inmediatamente la casa de los personajes con su propia casa. Las proyecciones mentales constituyen el referente fundamental. La arquitectura en el cine que se vale de aspectos de la memoria vinculados directamente con nuestra experiencia anterior, permite determinar una matriz única para el espacio doméstico y sus funciones interiores, en el marco de nuestra cultura occidental.

El espacio doméstico

La arquitectura primigenia, la casa, construye un espacio cultural determinado, que se vincula estrechamente con aspectos de nuestro sistema de sensaciones internalizadas y con nuestra educación y cultura. El espacio doméstico es el espacio de la vida cotidiana, es hegemónico, es el espacio burgués que se ha desarrollado desde el siglo XVIII en el mundo occidental. La casa, nuestro refugio primigenio de vida, es simple y compleja, en la medida que la atmósfera real es una construcción cultural de nuestro grupo de convivencia: la familia en la mayoría de los casos, en que el individuo y el grupo son artífices de las ambientaciones de su propio espacio. La organización funcional se articula con el conocimiento íntimo de nuestra casa, que distribuye los espacios según nuestras costumbres. El espacio doméstico está conectado con la percepción previa, se manifiesta a través de las experiencias con nuestra casa, la de los amigos, la de nuestros parientes más cercanos. Al recrear lo emocional podemos reconocer aspectos como los materiales, pavimentos, muros o paredes que nos permiten rápidamente reconstruir mentalmente el espacio en tanto lugar. El lenguaje cinematográfico crea una metodología de aproximación al espacio-casa pensado para el personaje mediante los diferentes recursos de elaboración del espacio doméstico cinematográfico, donde el lugar y el tiempo operan como capas que se superponen y lo definen. El espacio doméstico refiere a la casa en el entendido claramente especificado por Bernardo Ynzenga que la diferencia del concepto de vivienda (2).

Modulación (3)

Las diferentes formas de representación de la modulación (4) del espacio doméstico en la narrativa del cine de ficción son posibilidades de articulación que el director establece entre dos disciplinas: la arquitectura y el cine. El espacio burgués de la casa está organizado según las distintas funciones domésticas y opera como espacio de intimidades donde afloran los conflictos individuales y vinculares de los diferentes personajes y aparecen a lo largo de un film y son representados a partir de la particular “visión del mundo” (*Weltanschauung*) del director. En ese sentido podemos considerar que la escenografía de la casa funciona como uno de los soportes medulares de esa tensión expresada por la narrativa cinematográfica con su lenguaje específico, y los elementos formales del film develan la modulación que se hará del espacio doméstico. Una de estas modulaciones es la *modulación por distorsión de la perspectiva espacial*, donde lo que predomina son los procesos internos que se producen en la mente de los protagonistas, expresados a través de las modificaciones del diseño del interior del espacio. La arquitectura cinematográfica, la escenografía, se convierte en un dispositivo que a partir de una modulación espacial representa el conflicto del personaje, sus vínculos, sus sensaciones, su identidad, en un espacio específico. Estos aspectos son intencionales y delinean la narrativa deliberadamente seleccionada para ese personaje y su deambular por el recorrido cinematográfico de acuerdo a la visión del director.

El cine de Alain Resnais. El ejemplo de *Providence*

En la obra cinematográfica de Alain Resnais es posible detectar una perfecta continuidad, aquella que va desde *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959) hasta *Providence* (*Providence*, 1977), pasando por *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) y *Muriel* (*Muriel ou le Temps d'un retour*, 1963). En todas ellas hay una alusión recurrente al pasado y a la forma, en principio bajo una apariencia caótica, en que la memoria registra esos recuerdos. El director revela su interés por esta imbricación entre pasado y presente, tejiendo diversas situaciones que se sustentan en la memoria. Las películas de Resnais abordan repetidamente el problema del tiempo, con la necesidad del hombre moderno de recuperar la totalidad de la experiencia que su intelecto ha tendido a fragmentar.

En este artículo nos detendremos en el análisis de *Providence* (con guion del dramaturgo británico David Mercer), en que un escritor que agoniza manipula a sus personajes-parientes, ficcionalizados en función de su propio registro de un pasado “real” que el espectador nunca llegará a conocer con certeza. Los diferentes espacios -reales e imaginarios, interiores y exteriores, naturales y artificiales, cerrados y abiertos- se articulan y modulan en ese proceso complejo de manipulación de la memoria. Los personajes, consciente o inconscientemente, son manejados discrecionalmente por parte de un demiurgo omnipresente que funciona como *pater familias* desde su (auto) enclaustramiento en una mansión victoriana deslocalizada. Las diferentes capas de realidad e imaginación de la memoria se articulan con la visión espacialmente modulada que les imprime Resnais a esos personajes-parientes en el marco de su familia y su espacio doméstico, la casa burguesa. Estos conceptos, culturalmente aceptados, incorporados en nuestra memoria, son expresados por el director en *Providence* de una manera magistral, transmitiendo su visión a través de la narrativa y de la escenografía; en una exploración al mismo tiempo sutil e intensa del proceso creativo. El tejido de las más diversas situaciones es representado en el cine del director por una cámara descriptiva fundamentalmente en movimiento (el uso de *travellings* es profuso), que recoge la historia de los personajes pautada a través de los objetos y de los lugares donde discurre el film; respondiendo a los pensamientos del escritor, asociaciones involuntarias pero sugerentes entre pasado y presente mediante las cuales la memoria forja significado.

Centrándose en un artista, Resnais ha creado una película donde la disyunción, la fragmentación y la repetición finalmente ceden a una unidad que es tanto estética como moral. Clive Langham (John Gielgud), escritor, se acusa y se justifica entre la vida y la muerte, entre el afecto y la insensibilidad, mediando siempre su arte. Resnais expresa también su alusión a la memoria incorporando recursos como son las referencias a otros cineastas, a la literatura, a la filosofía, y mediante su propia narrativa.

Providence comienza con un juego de *travellings* por el espacio exterior entre los follajes de los árboles -que recuerdan los movimientos de cámara en *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950)- hasta llegar a la puerta de entrada de una casa. La casa que lleva el nombre de la película, *Providence*, refiere a la ciudad donde nació Howard Phillips Lovecraft (Providence, Rhode Island, EE.UU.), el escritor que inspira la película. Los momentos iniciales de *Providence* adquieren un significado adicional cuando uno reconoce la alusión extendida a *Citizen Kane* (O. Welles, 1941). Al igual que la entrada a Xanadú en esta película, la cámara atraviesa la reja, recorre el exuberante follaje y finalmente entra en la casa y luego al dormitorio donde el anciano Clive, acostado en su cama, deja caer accidentalmente una copa de vino en el suelo, como Kane deja caer la bola de nieve.

Sinopsis

El recurso cinematográfico utilizado por Alain Resnais es una estructura narrativa de la ficción dentro de la ficción donde, a través de la composición de historias paralelas, el escritor que escribe su última novela, lleva el hilo de la película.

La película tiene un eje narrativo que es la voz del escritor, sus deliberaciones en forma de monólogo cuando está en cuadro y de voz en *off* cuando no lo está, justifican las diferentes secuencias de pasado y presente. Su escritura a veces incierta lo lleva a tachar y cambiar la acción, representada en imágenes que responden a esas modificaciones develando los conflictos entre este *pater familias* y sus familiares más cercanos. Es la historia de un escritor anciano, que en su última novela refleja su aparente ambivalencia hacia sus hijos y las mujeres en su vida, expresada en las mujeres de sus hijos, mujer, amante y madre.

Fruto de su embriaguez, desvelos, sueños o la esencia misma del acto de creación, mientras Clive imagina escenas de su última novela durante una noche, su inconsciente irrumpe en su historia y trastorna lo decidido. El escritor repasará la gran historia y la historia particular de su vida y su familia apelando a la memoria. La moral, la guerra, la represión, la hipocresía, la pasión, la culpa, las contradicciones, las dudas y el desafío nacen y mueren a lo largo de esa noche.

Personajes

Los personajes que aparecen en el film son la familia del escritor Clive: su hijo Claud (Dirk Bogarde), su nuera Sonia (Ellen Burstyn), su hijo bastardo Kevin (David Warner) y su mujer Molly (Elaine Stritch) en un doble papel personificando también a Helen, la amante de Claud. El diseño de los personajes responde a un tratamiento demiúrgico distorsionado y confuso.

Clive es el artista y en su imaginación explotan sus sueños y los recuerdos de su familia como material para una novela que está escribiendo. En este ir y venir de su pensamiento aparecen “recuerdos o invenciones” que él quiere eliminar de su cabeza, pero son aquellos pensamientos que nos invaden cuando escribimos o pensamos y que cuesta desechar.

La construcción de la ficción con recuerdos se hace a partir de capas del pasado sin una línea cronológica de los hechos, los personajes de *Providence* se interpelan unos a otros analizándose dentro de la estructura narrativa diseñada por Resnais (5).

La línea argumental fundamental de *Providence* es el conflicto entre Claud, un abogado de gran reputación, un pequeño burgués perfectamente caracterizado, y su padre, el escritor. Los demás personajes van poco a poco delineando a Claud y permiten que el escritor y su hijo expresen y desvelen esa tensión entre ellos. La esposa de Claud, Sonia, se siente atraída por un combatiente que ha asesinado a un “hombre lobo” para liberarlo de su sufrimiento. El juicio por asesinato será una de las líneas narrativas que manifiesta la tensión entre Claud y su mujer: Kevin, el acusado, será luego el hermano bastardo de Claud, en ese juego que hace el director alternando a los actores en diferentes personajes. Por último, la madre, Molly, quien se suicidó en el pasado, está presente a través de la memoria del escritor, su fotografía aparece en la mesa de luz y se confunde con la amante de Claud, ya que es representada por la misma actriz. Las líneas de diálogo refuerzan esta confusión entre madre y amante.

Las fronteras entre historia, memoria, realidad y fantasía en *Providence* resultan permeables y el director representa las localizaciones de la película con una aparente fluidez geográfica aunque se trate en la realidad de ciudades diferentes. La película se desarrolla entre la casa del escritor, la de Claud y Sonia, la ciudad, el tribunal y el bosque.

La modulación del espacio

El tratamiento espacial estará representado por la alternancia de las historias paralelas. Una de las historias tiene lugar en la casa del escritor y la otra ocurre en los diferentes espacios que albergan las acciones de los demás personajes.

La diferencia entre ambas historias paralelas será, por un lado, el tratamiento del color y el uso de la luz y, por otro, la distorsión espacial de las escenografías, mediante los cuales Resnais presenta las conflictividades de los personajes.

El montaje alternado se inventó para hacer inteligible que dos episodios que en el film se suceden (no se les puede hacer aparecer al mismo tiempo en el cuadro) son contemporáneos en la historia. La planificación y el sistema de los movimientos de cámara tan sólo tienen sentido en función de los efectos narrativos y de su mejor comprensión por parte del espectador. (6)



La habitación del escritor
© www.mangafils.es

El tratamiento de los espacios con el uso de los colores y la luz permite diferenciar el lugar personal del escritor en relación a los espacios creados por su imaginación. El espacio de su casa estará diseñado con el color rojo y algún detalle de su complementario, el verde, con énfasis en una luz cálida. Las diferentes escenografías de su ficción estarán concebidas en una paleta de colores fríos, grises y azules, acompañadas de una luz fría. Ambos tratamientos apoyan el relato de ficción. Resnais traslada al espectador de un espacio a otro, pasando siempre por el espacio del escritor, quien yace en la cama narrando en un permanente monólogo diegético y otras veces con una voz fuera de campo, una novela basada en su familia, mientras bebe continuamente vino blanco. El vino blanco es uno de los objetos de *atrezzo* que recorre toda la película y se transforma en un motivo visual que pauta una trazabilidad entre los lugares y los personajes.

La escenografía principal de su ficción es la casa de su hijo Claud y su mujer Sonia. Este espacio será modulado de acuerdo a las necesidades narrativas de Resnais, que recurra una casa que se manifiesta de dos maneras diferentes y contrapuestas. La forma arquitectónica exterior, representada por la fachada, es un edificio ecléctico historicista al cual se accede a través de una escalinata que salva el basamento, la componen columnas dóricas, un ventaneo vertical de dinteles horizontales y molduras, barandas romanas y cornisas clásicas. El interior de la casa cambia radicalmente y se transforma en un espacio moderno ecléctico con elementos art decó. Resnais utiliza el plano/contraplano para presentar esta dicotomía como distorsión del espacio. Como ya dijimos, estos espacios están tratados con una paleta baja de grises y azules, de la misma manera que el vestuario de los personajes. Los espacios se construyen como un *collage*, a veces surrealista a veces simplemente por adición, que recupera nuestra memoria y nuestra capacidad de conectar con el espacio aprehendido. La variación de una misma locación, que no coincide una con otra, pero que el director muestra como única, compone ese *collage*. El hotel donde Claud se encuentra con Helen su amante/madre cambia su composición estructural en la misma escena en un claro guiño a la vanguardia surrealista. La casa del escritor presentada al comienzo de la película por una puerta de entrada modesta, iluminada por un farol, será reemplazada al final por la toma general de una mansión victoriana, a la cual le corresponde una entrada señorial.



La mansión victoriana
© www.mangafils.es

A diferencia de los personajes anteriores el viejo escritor enfermo se representa con el color rojo como un soberano al decir de Goethe y está en un espacio suntuoso que habla de su clase social.

Uso alegórico, simbólico y místico del color (...) Hemos expuesto más arriba detenidamente que cada color produce un efecto específico sobre el hombre y así revela su presencia tanto a la retina como el alma. De lo cual se infiere que el color puede ser usado para determinados fines sensibles, morales y estéticos.

El efecto del color rojo es tan singular como su naturaleza. Causa una impresión de dignidad grave no menos que de gracia serena; aquella, cuando está oscuro, condensado; ésta, en su estado claro diluido. De suerte que la dignidad de la vejez y la gracia amable de la juventud pueden vestirse del mismo color. Cuéntanos la historia de los celosos que en todo tiempo han estado del color púrpura los soberanos. Todo ambiente así trasunta gravedad y magnificencia (...),

Durante el discurrir de la película las referencias a esta casa serán planos muy cerrados de la habitación del escritor. Una habitación totalmente decorada con objetos y textiles rojos (pijama, ropa de cama, cortinas, alfombras). El rojo es en nuestra cultura un color que tiene conceptos o referencias antagónicas, representa tanto la violencia como el amor, la furia como la pasión. Aquí Resnais lo usa con el *pater familias* y en su doble concepción de afectivo y violento expresión de las contradicciones que sufre este hombre enfermo, alcohólico, que narra su última novela, preso de los conflictos familiares. Los planos cerrados del escritor en la cama, en el sillón o sentado en el umbral del balcón expresan esa contrariedad. Una copa rota, unos lentes aplastados, un supositorio son recursos cinematográficos que pautan la secuencia de ambas historias.

Otro elemento es el uso del espejo, el que tiene significados diferentes en el cine. Uno de los significados más usado es que es un recurso para duplicar lo que acontece a un individuo. El espejo refleja lo que existe. Aparece duplicando al actor en el cuarto como ficción dentro de la ficción, él es real y su narración irreal. Un juego entre verdad y existencia e inexistencia deliberadamente trabajado. El espejo refleja al escritor enfermo en su cama, quien efectivamente existe.

El espacio doméstico de Claud y Sonia expresa la idea de un espacio doméstico burgués, de importante nivel económico y social. La representación de la casa dada por las dos apariencias, la casa ecléctica historicista hacia el exterior y un interior pre-moderno art decó, se ubica sobre una calle de morfología homogénea de casas medianeras eclécticas cuyas diferencias se reflejan en el ornamento de sus fachadas.



Fachada historicista de la casa de Claud y Sonia

© www.mangafils.es



Interior art decó de la casa de Claud y Sonia
© www.mangafilms.es

La homogeneidad urbana de padrones similares y aparentemente rectangulares se ve alterada por una escenografía que construye una casa de planta radial. Esta contradicción entre arquitecturas representa la idea de espacios imaginados por el escritor y es la modulación que Resnais utiliza para la representación del espacio de sus personajes. La composición radial de este espacio doméstico permite el deambular de largos recorridos escalonados de la casa. La escenografía está resuelta mediante desniveles y es seguida con una cámara en movimiento, que aporta un discurrir temporal fílmico, expresado con planos secuencia que muestran la sucesión de los espacios. La sala de estar, el dormitorio, la cocina y los pasillos de la casa están diseñados y decorados para representar el matrimonio pequeño burgués de alto poder adquisitivo. Las obras de arte moderno, los objetos de decoración, los muebles y cortinados, son precisamente seleccionados para crear ese ambiente gélido, expresión de la relación matrimonial distante.

La distancia entre Claud y Sonia crece con la presencia en la casa del “amante” Kevin. El espacio en sí mismo, una escenografía artificial, no responde directamente a la estructura intelectual que tenemos en nuestra memoria de un espacio doméstico. Resnais utiliza una planta radial que permite circunvalar el espacio central a través de una circulación concéntrica. Por los pasillos radiales llegamos siempre al estar, el epicentro de esta casa. Esta composición que difiere de una tipología de casa tradicional, será extraña para el espectador, quien construirá poco a poco ese espacio doméstico a partir de gestos y usos cotidianos conocidos, con los que el director apela a la memoria y a la reconstrucción del espacio doméstico.

Los recursos cinematográficos: la escenografía, los movimientos de cámara y actorales, muestran la desestabilización de Claud frente a la presencia de su mujer y Kevin. El actor acecha a los amantes a través de los pasillos como un animal encerrado, expresando su irritación frente a la situación.

El director utiliza también el espacio de la cocina para exponer la tensión del matrimonio. La cocina está sumergida respecto al nivel de la calle, unos escalones más abajo que el estar, continuando con el diseño de la casa desarrollado en desniveles. Una cocina francamente moderna que responde enteramente a los códigos arquitectónicos modernos y presenta un espacio doméstico amplio y funcional en el cual se desplazan ambos personajes con facilidad y familiaridad. La cámara sigue los movimientos tanto de Claud como de Sonia quienes sostienen un cuchillo en sus manos. Resnais

utiliza el cuchillo para revelar la violencia contenida que existe entre ambos, aunque lo utilizarán únicamente para cortar la comida. Un único objeto culinario que apela a nuestra memoria.



Interior de la casa. La cocina

© www.mangafils.es

En diferentes escenas de la película la escenografía de la terraza de la casa de Claud y Sonia ocupa un lugar protagónico atravesando la narrativa. Este espacio será utilizado como una de las capas de la historia, los pensamientos del narrador se manifiestan ahí en imágenes y a través de diálogos entre los distintos personajes. En la primera escena estamos ante una arquitectura de colores cálidos contrapuestos a los colores que se utiliza en el interior de la casa. Los muros están pintados de rosa y los postigos son verdes, Helen y Claud conversan sentados a una mesa blanca con sillas blancas; paleta de colores que se asocia con (una falsa) dulzura y ternura. El paisaje que se observa desde la terraza es un telón de fondo pintado que figura una playa con agua turquesa y médanos de arena. La puerta que conecta la terraza con la casa es blanca y vidriada, y a través de ella Claud vigila a su mujer y a Kevin mientras conversa con Helen. El plano/contraplano hace evidente la diferencia de tratamiento de los espacios. La segunda escena muestra una escenografía de la terraza que ha cambiado de apariencia. Ahora es oscura, los muebles son de otro material y la organización espacial es diferente. Reconocemos la misma terraza por elementos formales que se mantienen, pero los colores de las paredes y de las aberturas se oscurecen y el fondo detrás del jardín es ahora una foto de la ciudad. En este espacio más lúgubre el diálogo entre Helen/Molly y Kevin es de reproche. En la tercera escena la terraza es totalmente blanca y el telón de fondo es una playa con grandes olas. El blanco se contrapone al interior frío, gris y azul de la casa para representar la claridad. Un impacto de luminosidad en el film modula el espacio y representa algo que aún no se ha corrompido. Sonia y Claud conversan. Cuando ella se retira, él entra a la casa, gira y vuelve a la terraza que volvió a cambiar de colores. Ahora es aquella escenografía oscura en que Molly estaba con Kevin. Esta sucesión de escenas en forma aleatoria, casi surrealista, donde intencionalmente Resnais modula el espacio haciendo coexistir las distintas capas de pasado y presente, es el resultado de las cavilaciones del narrador. Éstas se ven enriquecidas por la memoria de Clive que trae los recuerdos y proyecta la ficción hacia un presente creado por él. Cada acción, cada sentir de los personajes caracterizará ese espacio cambiante y distorsionado en contraposición al estatismo del espacio interior.



© www.mangafils.es

El universo de la película -la visión del mundo de Resnais- es uno de oposiciones, donde los espacios, los paisajes, los personajes y las acciones reales o imaginarias, buscan nuestra atención y aprobación a la par que nos alejan y nos guían durante esa larga noche.

El arte de Clive enfrenta a los miembros de su familia en un campo de batalla determinado por sus propios miedos. El director se coloca en los recuerdos y en la memoria y proyecta el presente a través de espacios reales e imaginarios, donde estos últimos son distorsionados y modulados. La vida imaginaria forma parte de la vida real. La intrincada estructura de la película de montaje alternado presenta a Clive merodeando a oscuras inquieto por su casa, la noche antes de su cumpleaños, bebiendo vino blanco y buscando un respiro a su dolor físico y espiritual. Resnais crea las situaciones que habita y pone en sus palabras el sabor de su aparente omnipotencia como escritor.

En la última escena ambas historias paralelas, la del escritor y la de su novela, confluyen en la celebración del cumpleaños de Clive en los jardines de su mansión. Un tiempo “real” en que los cuatro integrantes de la familia tienen una aparente relación afectiva en un día luminoso de armonía cromática. Una cámara en grúa parte de la mesa con los comensales se eleva y gira 360 grados, representa al director que nos condujo durante toda la película. El film termina cuando el escritor, aquel *pater familias*, es restituido a su lugar, el de un personaje más entre los otros.

Notas

(1) Alain Resnais (1922 - 2014) es un director de cine francés que integra la *Nouvelle Vague*, grupo de cineastas franceses que surge a finales de la década del 50 del siglo pasado, que se enfrentaban a la estructura tradicional del cine y defendían su libertad expresiva. En muchas de sus películas Resnais plasma sus inquietudes temáticas, la guerra y la memoria, como sus preferencias formales. (Nota del autor)

(2) “Hay una diferencia conceptual profunda entre casa y vivienda. La casa es cosa individualizada, con nombre propio. La vivienda es cosa seriada, clonada, con identidad de grupo. La vivienda se hace casa cuando se ocupa y la convierte en casa quien la ocupa. Casa es cosa unitaria. Tiene nombre propio, como las barcas. No es elemento neutro repetible. El para quién y dónde se hace la casa es previo a, y dato para, el proyecto. Tiende a ser reflejo de lo individual, de la especificidad de quien la encarga. Su clave: obra única. Casa es singular y tiene voluntad de nombre propio; nombre de autor, de dueño, de lugar, del material dominante: (...). Vivienda, por contraposición, es reflejo de lo colectivo, de una imagen social y cultural del hombre. Cuando se proyecta no se sabe aún para quién es; sólo se sabe, si es que se sabe, para qué

clase o grupo de gente será. Sus usuarios finales son un argumento mental anticipado, conceptualmente homogéneo. Tiene voluntad de repetirse, apilarse, unirse. (...)” (Ynzenga 2011).

(3) En la tesis en proceso de escritura “Arquitectura y cine. La modulación del espacio doméstico en su representación cinematográfica entre 1960 y 1990” recurrimos al concepto de modulación que define una taxonomía de diferentes formas de representación del espacio doméstico en un corpus de películas seleccionado. (Nota del autor)

(4) En telecomunicaciones, la modulación es un procedimiento que implica variar temporalmente los valores de una onda portadora en función de una señal de audio (voz, música, etcétera). Acá la usamos metafóricamente para interpretar las modificaciones que se producen en los diferentes espacios domésticos representados en un film a partir de la variabilidad de la conflictividad del personaje a lo largo de la narrativa. En la analogía, la onda portadora -que al final del proceso de modulación se mantiene constante- representaría a la totalidad de los espacios domésticos utilizados (puede ser uno solo), mientras que la señal de audio (que es variable) correspondería a los diferentes momentos conflictivos que vive ese personaje y que se expresan en dichos espacios. (Nota del autor)

(5) (Benayoun 2008).

(6) (Aumont et alii 2005: 94).

(7) (Von Goethe 2008: 224 y 208).

Bibliografía

AUMONT, J. et alii, *Estética del Cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

BENAYOUN, R., *Alain Resnais - Arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, París, 2008.

VON GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Murcia, 2008.

VV.AA, *Alain Resnais, Viaje al centro de un demiurgo*, Paidós, Barcelona, 1998.

YNZENGA ACHA, B., *De vivienda a ciudad. El proyecto residencial de la ciudad*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2011.