

La Biblioteca Nacional de Francia: toda la memoria del mundo

Gabriela García de Cortázar G.

Conocemos la Biblioteca Nacional de Francia por el breve documental que Alain Resnais filmó sobre ella en 1956, denominado *Toute la mémoire du monde*. Sus sinopsis lo describen como un ensayo filmico; la crítica, como una lección de cine, principalmente por el uso del *traveling* y por la “exploración sistemática del lugar” que realiza. El tema de este ensayo filmico es la Biblioteca, en cuanto técnica para no olvidar, en cuanto repositorio de ‘toda la memoria del mundo’ y mecanismo para acceder a ella.

El presente artículo, por su parte, se pregunta sobre el rol del *edificio* en dicha empresa: ¿cómo materializa este edificio una *idea* específica de biblioteca? ¿Cuál es el rol de objetos, dispositivos y espacios en la vida de la Biblioteca, vida que consiste en la acumulación, organización y operación del conocimiento? A través de *Toute la mémoire du monde*, este artículo no sólo describe cómo conocemos el edificio que Henri Labrouste ejecutara para la primera Biblioteca Imperial, así como la Biblioteca Nacional de mediados del siglo veinte (que es la que recibe a Resnais casi cien años después de que Labrouste insertara sus piezas decisivas), sino que, además, propone una lectura para la relación entre institución y edificio y el rol fundamental de la arquitectura en la conformación de dicha relación.

PALABRAS CLAVE

Tipologías edilicias, instituciones decimonónicas, Henri Labrouste, ensayo filmico, Alain Resnais

KEYWORDS

Building Typologies, Nineteenth-century Institutions, Henri Labrouste, Film Essay, Alain Resnais

Toute la mémoire du monde es un breve documental de veinte minutos en blanco y negro sobre la Biblioteca Nacional de Francia *site* Richelieu, edificio en buena parte diseñado por Henri Labrouste entre 1858 y 1868. El cortometraje fue realizado por Alain Resnais en 1956. Alain Resnais es más conocido por su siguiente película, *Hiroshima mon*

Gabriela García de Cortázar G.

Arquitecta de la Universidad de Chile, MA en Architectural History, Bartlett, UCL y PhD por la Architectural Association, Londres. Desde 2020 es profesora asistente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde también dirige el Magister de Arquitectura. Ha dado clases de historia y teoría en la Architectural Association y de taller de diseño e historia y teoría en distintas escuelas en Chile. Ha dictado conferencias en México, Chile, Inglaterra, Uruguay y Ecuador. En 2017 fue editora invitada de la revista *Materia Arquitectura*, sobre el tema de “Teoría” y entre sus publicaciones se encuentran “Palladian Feet”, en *AA Files 73* (Londres, 2016), “Argumentos gráficos”, en la revista *R* 17 (Montevideo, 2019) y “La sala de espera. Breve historia de una tipología menor”, en revista *Rita* (Madrid, 2022). Afilación actual: Profesora Asistente Departamento de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile E-Mail: ggdecg@uchile.cl ORCID iD: 0009-0007-1533-0239

Fig. 01
Biblioteca imperial, sala de lectura de impresos. Diseño preliminar del hemiciclo. Varios detalles en planta y alzado, alzado de la puerta del depósito central y vista en perspectiva del hemiciclo. Henri Labrouste. Cortesía de (BnF / Gallica)

amour (con guion de Marguerite Duras), que ganó el Premio del Jurado Internacional en Cannes en 1959 y que lo convirtió en figura del cine de autor. *Toute la mémoire du monde* fue un encargo del Ministerio de Relaciones Exteriores francés, la quinta parte de una serie llamada “La Enciclopedia de París”, co-producida por la Radio y Televisión Francesas (RTF)¹. Resnais fue nombrado director una vez que los Films de la Pléiade accedieron a financiar parcialmente el proyecto², y cuando las instituciones participantes (el Ministerio, la RTF y Julien Cain, el director de la Biblioteca Nacional de Francia) ya habían acordado un tono documental para la pieza. 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, y el de la fortaleza o cárcel que la guarda³. Para cuando Alain Resnais filma *Toute la mémoire du monde*, su cortometraje más reconocido y polémico había sido *Nuit et bruillard* (1956), sobre los campos de concentración alemanes, que combinaba devastador material de archivo en blanco y negro con tomas nuevas de las ruinas de los campos, realizadas a color. Un tema recurrente en el trabajo de Resnais es la memoria.

En *Toute la mémoire du monde* hay una sola vista del total de la Biblioteca Nacional de Francia. Una breve toma a vuelo de pájaro captura la manzana alargada que contiene a la Biblioteca. La voz del narrador exclama: “Memoria ejemplar, la Nacional es un depósito para todo lo que se imprime en Francia”. 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, del arquitecto Jean-Louis Pascal, y el edificio de Henri Labrousse con sus dos partes, sala de lectura y depósito. En la toma de Resnais, estos últimos están en la esquina más próxima. La imagen del edificio como total es breve y poco importante dentro del cortometraje. En *Toute la mémoire du monde*, Resnais se dedica a todo lo otro: interiores fragmentarios, recorridos intrincados, yuxtaposiciones inesperadas.

En el origen, dice el narrador, está la fragilidad de la memoria humana, en contra de la cual el hombre hubo de desarrollar ayudamemorias. Para Resnais, estas ayudamemorias son cosas específicas: papeles, archivos, libros, medallas, paños, jarras, juegos, piedras, mapas, incluso registros como el mismo de Resnais (por eso el inicio con la cámara y el micrófono). El documental no puede ser general, debe ser específico, pues debe filmar *algo*. Así, cuando el narrador nos enseña los tesoros que guarda esta “ciudadela silenciosa”, muestra el manuscrito del Diario de los Goncourt, el Código Peresianus, ediciones perdidas de Harry Dickson, el manuscrito de *Pensées* de Pascal, la colección de escritos de Émile Zola, la Roca de Bagdad, los dibujos de Villard de Honnecourt, las medallas reales, un manuscrito gigante de Víctor Hugo, el mapa-mundi de Cabot, entre otras cosas. En estos objetos ayudamemorias, el hombre vertió ideas — algunas buenas, otras malas; algunas ciertas, otras inventadas. Todo ello conforma el conocimiento: algo fue pensado, fue registrado, puede ser revisitado y expandido, o bien refutado. Los objetos, ideas y conocimientos acumulados requieren una fortaleza que las guarde y *mots-clés*, palabras-llave que permitan acceder a ella (palabras clave, en términos contemporáneos).

Una serie de procesos aislados y repetitivos constituyen la Biblioteca: el transporte, timbrado, etiquetado, la clasificación y

catalogación de impresos, su distribución y movimiento por el espacio. Estas acciones las vemos varias veces en *Toute la mémoire du monde*. Cada uno de estos procesos cobra sentido cuando se entienden conectados con otros, cuando forman parte de un sistema. El sistema de ingreso de periódicos a la biblioteca está compuesto por el proceso, repetitivo en el tiempo, de tres hombres que cargan sacos desde el exterior hasta el sótano, que ingresan doscientos kilos de papel por día; por la recepción de dichos sacos por parte de una funcionaria; por la colocación de cada periódico en un sobre por otra; por el estampado de cada ítem por parte de un funcionario; por su disposición en un estante por otras tres personas. Quienes realizan cada proceso individual se dedican solo a ése. La secuencia debe hacerse cuidadosamente cada vez, ya que “una colección pierde valor si está incompleta”, y todo es importante “incluso si algo es solicitado solo una vez”.

Por otra parte, el sistema de expansión de la colección (mediante regalos, compras, intercambios y, el proceso principal, el depósito legal) implica que cada impreso que ingresa debe ser timbrado, su ficha debe ser confeccionada, su lugar según campo temático asignado, su posición en dicho campo indexada, su ingreso en el catálogo realizado y su depósito en un estante efectuado. Cada acción se realiza en un área diferente: Resnais sigue el trayecto del libro *Mars*, que bien podría ser cualquiera⁴, y el libro pasa de mano en mano entre funcionarios y funcionarias, se mueve sobre un carrito entre hombres en uniforme y quepís, mujeres en vestidos claros y hombres con guardapolvo que repiten procesos en el espacio intermedio entre el afuera y el adentro.

Una solicitud de parte de un lector detona otra serie de procesos y conforma el sistema de consulta: la ficha con la solicitud es recibida en el mesón; la bibliotecaria identifica a qué campo temático corresponde (y/o en qué sección del depósito está, que es lo mismo); la bibliotecaria envía la solicitud mediante tubo neumático a dicha sección; la ficha es recibida por un funcionario del depósito, quien identifica y saca el libro requerido, deja una ficha “fantasma” en su lugar, transporta el libro en un carrito y se lo envía a la bibliotecaria, mediante ascensor o montacarga, al área de intercambio con el lector. 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. Dichos sistemas conforman algunas de las historias que Resnais cuenta en el cortometraje. No hay nada especial ni en estos procesos, ni en estos sistemas, ni en estas historias y, sin embargo, la historia contenida en la Biblioteca es épica. Más allá de las posibles épicas del pensamiento humano contenidas en los libros, la historia épica es aquella del artefacto-biblioteca.

El artefacto-biblioteca es la contraparte física de los procesos, sistemas e historias que organizan y guardan toda la memoria del mundo. Vemos este universo material en la película de Resnais: escritorios, sillas, estantes y cajoneras; carritos, ascensores, montacargas y tubos neumáticos; pasillos, escaleras, mesaninas y depósitos; patios, antesalas, salas y salones. Este universo material no es trasfondo, no es soporte inerte: es dispositivo. El escritorio en la recepción del depósito legal es el dispositivo mediante el cual el impreso ingresa al sistema del conocimiento; el estante donde descansa un libro es el dispositivo mediante el cual éste tiene un lugar preciso en su campo; el carrito sobre el cual se

mueve un libro para aproximarse a la sala de lectura es un evidente dispositivo, en cuanto se mueve, se acciona, así como las sillas con ruedas, los ascensores, las escaleras, que permiten la conexión entre las distintas partes. Cada dispositivo es especializado: accionado por una instrucción, realiza su cometido, independiente de su tamaño o complejidad.

Los dispositivos no son sólo *muebles*: el *inmueble* también lo es. En el caso de la Biblioteca Nacional, el edificio de Henri Labrousse es un dispositivo en sí, funcional incluso sin el resto del edificio (las pre-existencias, las post-existencias). Está compuesto de dos partes: una sala de lectura y un depósito. Ambas partes se han especializado también: en la sala de lectura sólo se lee, en el depósito se guarda. Las tomas de Resnais, si bien siempre en blanco y negro, si bien siempre narradas por el mismo narrador, si bien siempre musicalizadas en una alternancia de tonos graves y largos con otros cortos y agudos, retratan esta especialización. La música suena diáfana cuando de pronto nos encontramos en un interior de gran altura y gran tamaño. Una suave luz se filtra desde las alturas y se refleja y expande en las bóvedas. Desciende ecuánime hasta el nivel de piso, donde bulle actividad. Nos acercamos: la gente se ocupa de sus libros, preguntas, problemas. La cámara, si bien se mueve, observa desde arriba, a distancia. La sala es aquella de Labrousse, con sus cuatro pilares exentos, sus nueve bóvedas, sus nueve óculos, su perímetro familiar (por los estantes de libros en madera) y recorrible (no por usuarios, sino que por funcionarios).

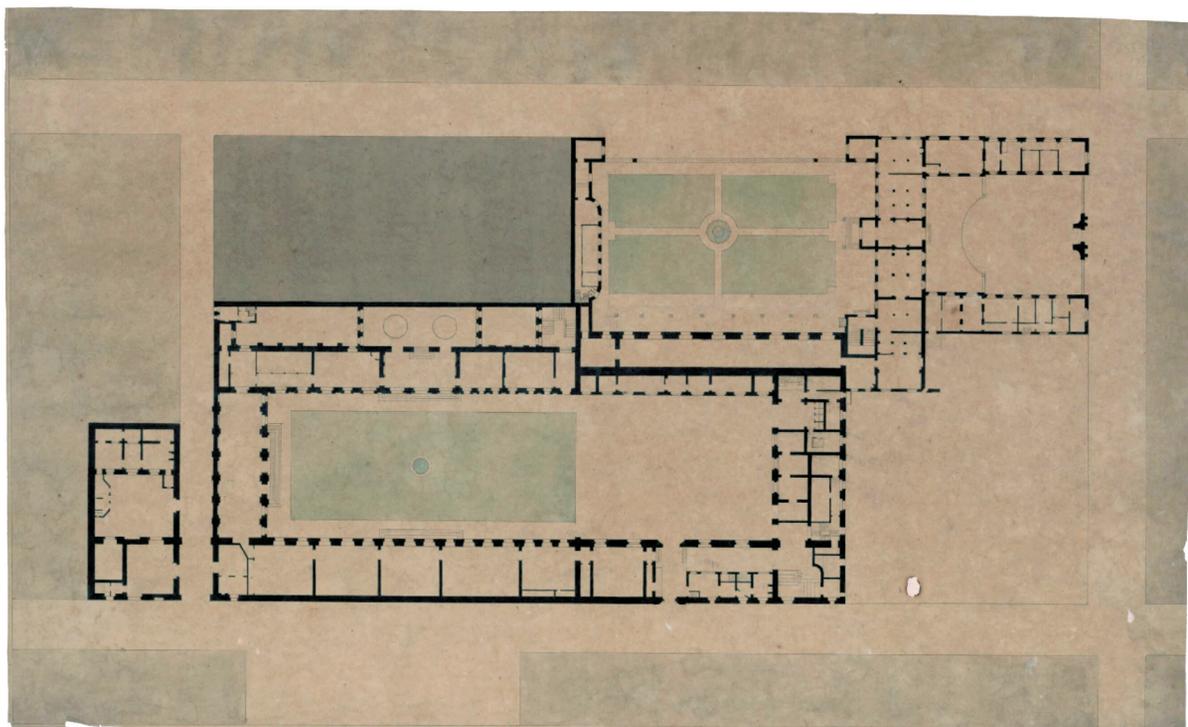
Cuando Resnais filma los depósitos, es otra la disposición. La voz del narrador advierte: “el depósito es un laberinto de estantes, con más de cien kilómetros de largo”. Las imágenes son oscuras, rugosas, pesadas: el negro del hierro, el peso evidente de las rejillas que conforman los pisos del depósito, la vibración que resulta cuando la cámara se abandona sobre un carrito en movimiento. El laberinto aparece en las trayectorias contradictorias de los funcionarios (no hay una sola dirección correcta), en la transparencia del edificio de los depósitos (solo rejilla, escaleras y estantes; nada sólido, excepto los libros), en su aparente infinitud (solo aparente: cualquier cálculo de completitud es erróneo desde un inicio), en su propagación *ad infinitum* en el *dolly in* y el *dolly out* entre estantes llenos de libros. La cámara sigue a funcionarios, sigue a libros, sigue a carritos. Sigue de cerca, y no muestra el total; la totalidad es imposible, ya que es un laberinto.

¿Es una máquina? Sin duda, el edificio es operado. Sus distintas partes funcionan de maneras determinadas. La sumatoria de las partes da lugar a sistemas (del conocimiento, de la información), que están conformados por procesos específicos, repetitivos y confiables. Sin embargo, la metáfora de Resnais es orgánica: la Biblioteca es la *memoria del mundo*, es decir, el cerebro. A modo de prueba, las tomas que Resnais efectúa en el catálogo, habitación desprovista de decoración y excesos, blanca y pulcra, con algunos pilares, muchas cajoneras de madera, algunas personas que se mueven discretas entre una y otra: el narrador dice que *éste* es el cerebro. Como segunda prueba, las tomas que Resnais realiza en la sala de control: un panel metálico del tamaño de una habitación, lleno de botones, perillas, *switches*, luces, indicadores, relojes, y un operario vigilando todo (y, por ende, controlando la temperatura y fluidos del organismo) —el narrador sugiere que *éste* es el cuarto de control del capitán Nemo, metáfora literaria y náutica que le podemos permitir, pero sabemos que se refiere al hipotálamo.

Toute la mémoire du monde presenta una historia del organismo que contiene todo el conocimiento del mundo, devela la máquina que sistematiza las ideas humanas, registra los dispositivos que ordenan los objetos de memoria. El breve documental junta, encola, adhiere pequeños fragmentos (tomas fijas, paneos, *travelings*, *dollys*, vistas en picado, contrapicado, a vuelo de pájaro y en planos cercanos; guion, música, sonido; datos, descripción, interpretación, ficción) de la vida de la Biblioteca en 1956, y el resultado es una totalidad hecha de partes. Como el medio fílmico administra el tiempo (así como la arquitectura administra espacio), la re-presentación de la Biblioteca de Resnais construye la línea argumental adelantada por el título: *ésta* es toda la memoria del mundo. La memoria del mundo, propone, no es abstracta, sino que material; no es una categoría general, sino que un asunto específico, táctil, cuantificable. Esta memoria material, sin embargo, excede el volumen del edificio de la Biblioteca (o de los edificios que la conforman), tanto literal (el espacio de depósito siempre fue poco) como metafóricamente (el 'mundo' del título es siempre más grande que esta manzana en París). Y, en consecuencia, así como el edificio no se aprehende a través de sus espacios, sino que requiere de sus funciones para explicarlos, la Biblioteca-institución no se explica por su misión, organigrama, leyes o costumbres, sino que requiere de su forma física.

La Biblioteca-institución es el edificio de la Biblioteca Nacional de Francia, *site Richelieu*, concretamente una vez que Labrouste hizo su intervención. Labrouste consolidó materialmente el proyecto de la "Biblioteca Imperial", por encargo del administrador general Jules-Antoine Taschereau, entre 1858 y 1868. El foco de Taschereau estaba en centralizar la Biblioteca, emulando el orden del Imperio⁵, y en hacerla expedita, a través del énfasis en la catalogación⁶. Las obras de Labrouste definen el lugar de la Biblioteca (y sus límites⁷), así como dan forma a su funcionamiento⁸. Por una parte, Labrouste diseña sus edificios de borde sobre la amalgama pre-existente (conserva el *cour* d'Honneur, como el *jardin* Vivienne y el entonces llamado *cour* de l'Administration, hoy *cour* Tubeuf, con sus edificios perimetrales), corrige la barra sobre la *rue* Richelieu, despeja la manzana de los inmuebles privados en la esquina de la *rue* Vivienne con la *rue* Colbert, para formar el sitio de la Sala Oval de Pascal y despeja la esquina de la *rue* Richelieu con la *rue* des Petits-Champs. En ese vacío, introduce sus piezas estratégicas, la sala de lectura y el depósito (figs. 02; 03). Éstas ocupan interiores de manzana, y por lo tanto, se iluminan cenitalmente⁹: la sala de lectura es un solo gran espacio (los pilares miden diez metros de altura; la superficie de la sala es de 1150 m²), mientras que el depósito divide la altura total disponible en cuatro niveles de 2,30m de altura, con pisos realizados en rejilla metálica para dejar pasar la luz a través. Por su calidad incombustible, Labrouste utiliza una estructura de hierro fundido, en conjunto con mampostería para muros, al igual que en la Biblioteca Sainte-Geneviève (1844-1850). A diferencia de ésta, sin embargo¹⁰, Labrouste plantea un depósito de libros en densidad, una bullente colmena que libera el otro espacio a la consulta y lectura calma de los impresos¹¹.

Si bien interdependientes, la separación entre el lugar para leer y el lugar para guardar permite su especialización. Al especializarse, ambos espacios asumen una forma que sigue a su uso, aunque uno es decorado interiormente y el otro no. El centro del trabajo del arquitecto se ha desplazado desde la forma urbana (que este edificio igualmente

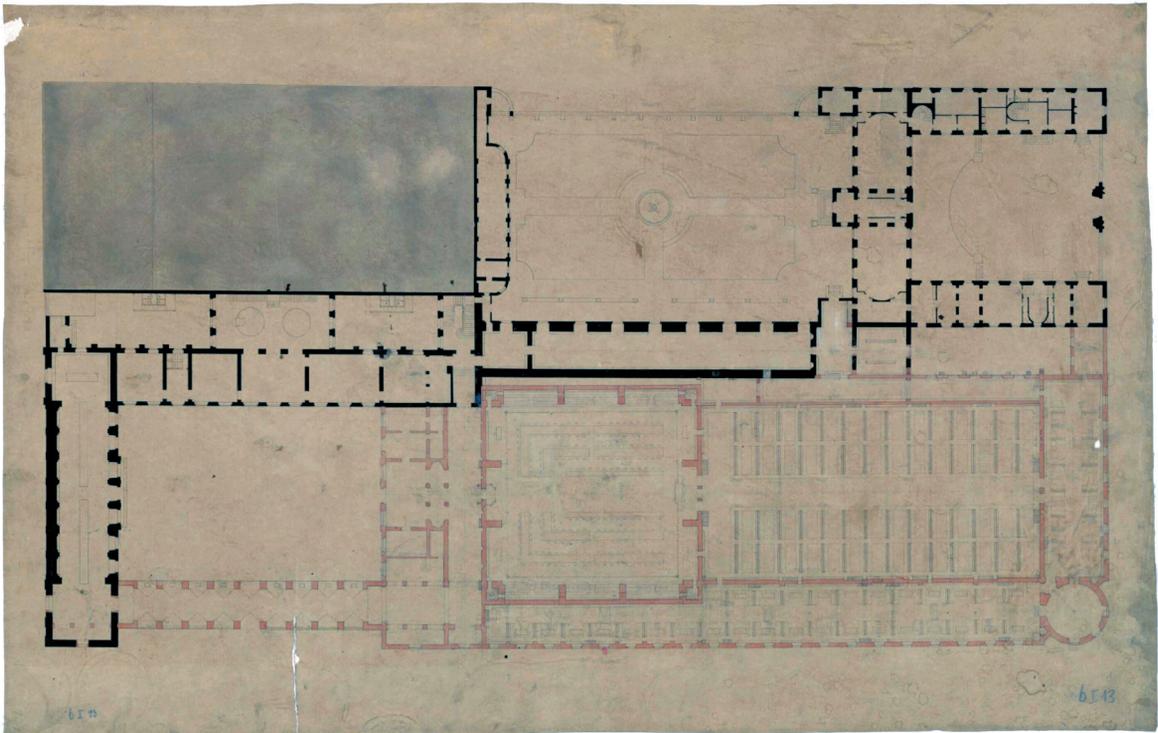


02

define), hacia adentro: la obra estratégica y duradera de Labrouste es fundamentalmente interior. Así, ante el *dictum* de la arquitectura clásica respecto de su rol representacional, Labrouste abre otra vía. Si el edificio *representa* algo, no es a través de una forma única externa, sino que mediante la serie de interiores vivos, utilizados, conectados. En otras palabras, el edificio de Labrouste no sólo reorienta el lugar y los usos de esta manzana en *rue Richelieu*, sino que además, al diseñar estos interiores especializados, separados e interdependientes, plantea un proyecto eminentemente moderno, que realiza una contribución tipológica más allá de sí mismo¹².

Resnais registra esta Biblioteca, y también aquella posterior al proceso de *aggiornamento* liderado por el arquitecto Michel Roux-Spitz mientras fue el arquitecto de la Biblioteca Nacional entre 1932 y 1953¹³. Julien Cain, administrador general de la Biblioteca entre 1930 y 1940 (a quien Resnais menciona en los agradecimientos iniciales de su cortometraje), indica en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1938 que dichos trabajos buscaban “readaptar un organismo ya anciano”, de más de dos siglos de vida¹⁴. Para cuando se publica el número de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, muchas de estas obras ya se habían realizado, si bien la guerra que siguió interrumpió los trabajos¹⁵. Cain promovía la idea del Cerebro del Mundo, y su plan para la Biblioteca se alineaba con ese proyecto: una “...casa para la mente, un depósito donde el conocimiento e ideas fueran recibidas, ordenadas, resumidas, digeridas, clarificadas y comparadas”¹⁶, noción central al primer Congreso Mundial de Documentación Universal, que coincidió con la Exposición de París de 1937¹⁷. La puesta al día del edificio en cuanto ambiente y en especial las nuevas tecnologías de comunicación que se ven en el documental de Resnais

Fig. 02
Biblioteca imperial, planos generales.
Plano general de la planta baja en 1858.
Edificios de la Biblioteca previos a la
intervención de Henri Labrouste.
Cortesía de (BnF / Gallica)



03

son fruto de esta idea, y sus efectos agudizan los planteamientos de Labrouste.

La Biblioteca Nacional de Francia que registra Resnais es, entonces, una suma de edificios, adicionados en el tiempo. Su forma final es el equilibrio algo azaroso de llenos y vacíos asimétricos, cerrados en un esquema siempre provisorio que, sin embargo, mantiene constantes los flujos en su interior (de cosas, información, ideas). *Toute la mémoire du monde* retrata tanto el contenido como el contenedor, y devela cómo ambos se dan forma: retrata una suma de cosas que pesan y ocupan espacio, y su versión alfanumérica, abstracta, del índice que las ordena. *Toute la mémoire du monde* revela, al mismo tiempo, el edificio y la institución. El documental, modesta llave, nos ha abierto la puerta que nos permite entrever "...éste y otros universos", pequeños fragmentos que atrapan el conocimiento humano, que podemos operar cada vez que iniciamos una búsqueda dentro de toda la memoria del mundo. RA

Fig. 03
Biblioteca imperial, planos generales.
Anteproyecto de reconstrucción.
Plano general de la planta baja. Plano de conjunto con la intervención planificada por Henri Labrouste. Cortesía de (BnF / Gallica)

Notas

01. UNGAR, Steven, "Scenes in a Library: Alain Resnais and 'Toute la mémoire du monde'", The Johns Hopkins University Press, SubStance, 2012, vol. 41, n.º. 2, ISSUE 128: Between the Essay Film and Social Cinema: The Left Bank Group in Context (2012), p. 62.

02. Aquellos involucrados en el corto son, entre otros, Chris Marker (cineasta), Jean Cayrol (escritor), Agnès Varda (cineasta), Maurice Jarre (músico, padre de Jean-Michel Jarre).

03. *Op. cit.*, p. 65.

04. "[E]l libro procesado no era un libro real, sino que un título inexistente de la serie real de guías Petite Planète, editadas en Éditions du Seuil por nada menos que Chris Marker. Los detalles físicos del libro que se ven en el filme incluyen una foto de portada de la actriz italiana Lucia Bosé y un índice con referencias posibles a *Le point du jour* de André Breton, H. G. Wells (u Orson Welles), Jean-Marie Domenach, Agnès Varda y los 39 Pasos". *Ibid.*, pp. 66-67, mi traducción.

05. Taschereau asumió como administrador general en 1858, tras haber sido nombrado administrador general adjunto a cargo de los catálogos en 1852. Un "hombre práctico" (y no un "hombre de letras" proveniente del Collège de France) el plan de Taschereau no era solo la consolidación de la institución a nivel local, sino que su reposicionamiento a nivel internacional, específicamente respecto de la biblioteca del British Museum, hoy British Library. GALVEZ, Marie, "Jules-Antoine Taschereau. 'Un grand administrateur', 1858-1874", *Revue de la BNF* 2012/1 (n.º 40), pp. 50-55.

06. "Para ello, Taschereau impone un sistema extremadamente riguroso de vigilancia cotidiana de los boletines de demanda [de obras]. En paralelo, continúa activamente en la confección de catálogos, manteniéndose fiel al sistema metódico y rehusando tomar en cuenta los comentarios del ministro de instrucción pública, que recomendaba el sistema alfabético". *Ibid.*, 11, mi traducción. Para los impresos, la Biblioteca utilizó el llamado sistema Clément (en honor a Nicolás Clément, guardián de la Biblioteca del Rey y que redactó su primer catálogo entre 1675-1684) desde el fin del siglo

diecisiete hasta 1996. El sistema Clément establece 23 divisiones sistemáticas "de la letra A, escritura sagrada, a la letra Z, polifonías y mezclas". Desde la inauguración de la biblioteca François-Mitterrand, el inventario de impresos se realiza adjudicándoles el año y un número de orden. Otros departamentos tienen otras clasificaciones (y la Biblioteca tiene actualmente 14 departamentos): Arsenal adoptó el sistema de Brunet (cinco clases: Bellas Letras, Historia, Ciencias y Arte, Jurisprudencia, Teología), geografía, el prefijo 'Ge', etc. Por otra parte, la Biblioteca también utiliza un sistema analítico de indexación, el RAMEAU (Répertoire d'Autorité-Matière Encyclopédique et Alphabétique Unifié), y el sistema Dewey para el material de libre acceso y para el depósito legal. Ver <https://www.bnf.fr/fr/la-cotation-la-bnf> y <https://www.bnf.fr/fr/indexation-sujets-referentiels-utilises-par-la-bnf>. Mis traducciones.

07. ...[L]a Biblioteca Real fue trasladada a la rue Vivienne, en 1666, por Colbert, al edificio con el número 49..."; "[E]n 1724, el Regente [Felipe de Orleans] transfiere la Biblioteca del Rey al antiguo Palacio Mazarin"; "[En] 1834 el plan de los edificios no ha cambiado en un siglo, salvo el gran patio ha sido cerrado por el costado de la rue Colbert (...). Este es el estado de los edificios antes de la transformación radical enfrentada por Labrouste", escribe Michel Roux-Spitz en "La Bibliothèque Nationale de France", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, p. 30, mi traducción. Hasta la intervención de Labrouste podía considerarse que "la Biblioteca todavía no [formaba] un cuadrilátero circunscrito..." pues una serie de inmuebles particulares ocupaban aún la esquina noreste de la manzana. GALVEZ, M., *op. cit.*, nota 26, mi traducción.

08. Labrouste se rehusó a compartir sus planimetrías con su mandante, Taschereau, quien "no le perdonaría jamás que no le comunicara, desde el inicio de los trabajos, el plan de los edificios futuros", *Ibid.*, p. 12, mi traducción. No se conservaron planos del proyecto de Labrouste, aparte de uno pequeño del total. Cuando el equipo de Roux-Spitz asumió la renovación, debieron relevar y dibujar todo lo existente para poder proyectar las intervenciones. ROUX-SPITZ, M., *op. cit.*, p. 32.

09. La iluminación debía ser natural para evitar el riesgo de incendio.

10. En Sainte-Geneviève, el depósito está en el zócalo y la sala de lectura, en el *piano nobile*.

11. El depósito de la Biblioteca Nacional prefigura los depósitos en altura posteriores: "Ya hemos remarcado... el interés del partido adoptado por Labrouste en la construcción del gran depósito central de impresos. Por el uso audaz del hierro fundido [*de la fonte et du fer*], la disposición novedosa de los estantes, la iluminación a través del tejado vidriado y las losas traslúcidas, creó un (el primero en el mundo) verdadero silo de libros... [E]ste partido masivo [es el] que los americanos han empujado al máximo, al desarrollar la idea original de Labrouste...". *Ibid.*, p. 39, mi traducción. El partido de depósitos en altura ("el modelo americano") se refiere a la tipología de "Bibliotecas-torre" (aquellas de las universidades de Pittsburg, Rochester, Nashville, Yale en Estados Unidos, y las de la biblioteca de Gand, New-Bodleian y universidad de Cambridge entre otras. André Hermant, "Les grandes bibliothèques modernes", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, pp. 19-29). El edificio de Labrouste también prefigura depósitos en que el *mueble*-estante pasa a ser *inmueble*, por ejemplo, el sistema americano Lipman, en el cual, a diferencia del sistema europeo (en el que se construye un edificio que se habilita con estantes) se erige un edificio *a partir* de dichos estantes. HERMANT, André, "Procédés modernes de construction et d'aménagement utilisés pour la Bibliothèque Nationale de Paris", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, p. 56-57. El sistema de depósito en altura y densidad, aunque dividido en cuatro, es el que adopta la Biblioteca Nacional de Francia François-Mitterrand (Dominique Perrault, 1989-1995).

12. Históricamente, antes de Sainte-Geneviève y de la Biblioteca Nacional, las bibliotecas disponían en el mismo espacio los libros y las mesas de lectura: "[D]esde el Renacimiento hasta el siglo diecinueve [se desarrollaron] los dos tipos esenciales de bibliotecas antiguas, la biblioteca a espiga (...) y las bibliotecas-salón (con escaleras o galerías) (...). Nuestros depósitos de libros modernos derivan directamente del primer tipo". HERMANT, André, "L'Évolution

Bibliografía

des bibliothèques”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, p. 4, mi traducción. Labrouste viajó en 1851 a Londres, a conocer la biblioteca del British Museum, y el proyecto de depósito-torre de Panizzi, que nunca fue construido. ROUX-SPITZ, *op. cit.* p. 30.

13. Roux-Spitz fue Prix de Rome en 1920, arquitecto en jefe del gobierno, patrón de *L'Architecture d'Aujourd'hui* y profesor de la *École Nationale supérieure des Beaux-Arts*.

14. La principal operación a realizar por Roux-Spitz en ese entonces consistía en la construcción de nuevos depósitos de libros (en Versailles), que liberaban espacio para reordenar Richelieu, de modo de “concentrar nuevamente los depósitos de libros” de la sección de impresos de acuerdo al “plan original de Labrouste”. CAIN, Julian, “Bibliothécaires et architectes”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, p. 3. Según la enumeración de Cain, además se debían construir dos sótanos bajo el depósito de Labrouste más dos pisos sobre él, reorganizar la administración en el sótano, construir una central eléctrica, electrificar y climatizar los edificios, instalar medios mecánicos de transporte, entre otras cosas. La ampliación hacia arriba del depósito de Labrouste no se realizó, pero si la ampliación hacia abajo, así como las nuevas fundaciones que hubieran permitido la construcción de los nuevos pisos en altura.

15. E interrumpió la administración de Cain. Éste era judío y, siguiendo un decreto de Vichy, fue deportado a un campo de concentración en Europa del Este, como reporta MEYER, José, “The Bibliotheque Nationale during the Last Decade: Fundamental Changes and Constructive Achievement”, *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, The University of Chicago Press, Oct., 1942, vol. 12, n.º. 4 (Oct., 1942), p. 826. Como el texto anteriormente citado es de 1942, no contempla la feliz noticia de la liberación del campo de concentración en que Cain se encontraba (Buchenwald) en 1945, ni su vuelta a la Biblioteca, en la que se mantuvo como administrador desde 1945 hasta 1964.

16. H. G. Wells, citado en SIRACUSA, Mariana, Siracusa, “Paul Otlet’s Theory of Everything”, en *AA Files*, n.º. 73 (2016), p. 50, mi traducción.

17. “Durante la Exposición de 1937 en París tuvo lugar un Congreso mundial de la Documentación” empieza una breve nota firmada por “P. R.”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938, p. 8, y Paul Otlet fue uno de los participantes. En esta misma instancia, la Biblioteca expuso parte del trabajo de relevamiento que informó los trabajos de Roux-Spitz (*op. cit.*, p. 3), mi traducción.

• BOUDON, Françoise. “L’architecte Pascal et la Bibliothèque nationale”. *Bulletin Monumental*, tome 174, n.º1, año 2016. L’art roman en Italie septentrional. État des questions.

• CAIN, Julian. “Bibliothécaires et architectes”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938.

• GALVEZ, Marie. “Jules-Antoine Tasche-reau. ‘Un grand administrateur’, 1858-1874”, *Revue de la BNF* 2012/1 (n.º 40).

• HERMANT, André. “Les grandes bibliothèques modernes”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938.
· “L’Évolution des bibliothèques”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938.
· “Procédés modernes de construction et d’aménagement utilisés pour la Bibliothèque Nationale de Paris”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938.

• MEYER, José. “The Bibliotheque Nationale during the Last Decade: Fundamental Changes and Constructive Achievement”, *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, The University of Chicago Press, Oct., 1942, vol. 12, n.º. 4 (Oct., 1942).

• ROUX-SPITZ, Michel. “La Bibliothèque Nationale de France”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Año 9, n.º. 3, marzo 1938.

• SIRACUSA, Mariana. “Paul Otlet’s Theory of Everything”, en *AA Files*, n.º. 73 (2016).

• UNGAR, Steven. “Scenes in a Library: Alain Resnais and ‘Toute la mémoire du monde’”, The Johns Hopkins University Press, *SubStance*, 2012, vol. 41, n.º. 2, ISSUE 128: Between the Essay Film and Social Cinema: The Left Bank Group in Context.