

Reseña cinematográfica

“*Les herbes folles*” de Resnais

María Luisa Vieta

Universitat de Barcelona

FICHA TÉCNICA

Dirección: Alain Resnais
Guión: Alex Réval,
Laurent Herbiet
Producción: Jean-Louis
Livi, Julie Salvador
Fotografía: Eric Gautier
Montaje: Hervé de Luze
Sonido: Jean-Marie
Blondel, Gérard Hardy,
Gérard Lamps

REPARTO

Marguerite Muir: Sabine
Azéma
Georges Palet: André
Dussollier
Suzanne: Anne Consigny
Josépha: Emmanuelle
Devos
Bernard de Bordeaux:
Mathieu Amalric
Narrador: Adouard Baer

SINOPSIS

“*Les herbes folles*” es la primera novela adaptada por Alain Resnais en su carrera. El guión, firmado por Alex Réval y Laurent Herbiet, está inspirado en la novella “*L’incident*” de Christian Gaily y describe el encuentro de una mujer, Marguerite Muir, dentista y piloto a quien roban su cartera, cuyo contenido es abandonado en un estacionamiento, y de un hombre solitario de pasado turbio, Georges Palet, que la recoge. Entre estos dos personajes, que no tenían ninguna probabilidad de encontrarse, va a establecerse una relación sentimental llena de sobresaltos e imprevistos. (Ángel Quintana, *Cahiers du Cinema* España)
<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1015&t=66717>.

La igualdad del hombre ante la muerte suele verse reflejada en la imagen del trigo. Pero este cae a la vez, [cursivas de Canetti], y por lo tanto recuerda una muerte muy precisa: la muerte colectiva en el campo de batalla, cuando caen diezmadas filas enteras; el campo en tanto campo de batalla (“Masa y poder”).

Apuntalado en el narcisismo y su ya vieja consolidación en el sistema de interrelaciones personales, Alain Resnais vuelve a atraparnos con otra variante de la imposibilidad de establecer relaciones interpersonales en su vertiente amorosa,

desde un enjambre social saturado por la aberrante subjetividad del protagonista, Georges Palet. Con la densidad de la respiración, “*Les herbes folles*” atraviesa la ficción, hurgando en la infección de lo social que parece subyacer a heridas mal cicatrizadas, a partir de unas realidades acentuadamente desmembradas por el aislamiento y el hundimiento del sentido social.

El lenguaje al uso presenta dificultades al enfrentarse a la articulación de algún segmento o la totalidad de la película. Una constante que emerge al abordar discursivamente no sólo el cine de Resnais, reside en que la realidad ficticia que le instituye ni viene dada de antemano ni es homogénea ni tampoco supuestamente compartida, aunque sea de modo heterogéneo, por una única lógica interna que vertebró los diversos elementos que componen la película. En este sentido adquiere relevancia tanto el montaje fílmico como el dislocamiento de una supuesta relación homogénea de espacio y tiempo que presupone un suelo compartido. La interrupción o el vaciamiento de la comunicación, ya sea con uno mismo y con los demás, traen al frente la descomposición orgánica de la sociedad, sobre todo cuando a través de ella se es capaz de articular la imposibilidad de su síntesis. Así, en “*Les herbes folles*”, la pérdida de todo interés social del protagonista, ocasionado por el desmantelamiento significativo de sus relaciones interpersonales, se compone con el paroxismo del solipsismo, obsesionado, consciente o inconscientemente, por postergar el encuentro consigo mismo. Con ello, la carencia de objeto, petrificada en la estática relación del sí mismo consigo mismo, no puede más que materializarse en la compulsión a la repetición de la continuidad desintegrada que edifica el escenario de la irrealidad de la ilusión; el yo no es el yo sino una simiesca representación de algo no existente (Adorno). Lo que atiza compulsivamente el aparente retorno de una autoría sentida como motor que insufla y dirige la acción del protagonista no es, pues, precisamente, otra: la Sta. Muir, sino la misma compresión o enmudecimiento de ese espacio temporal, erosionado por su paulatino vaciamiento rutinario. La imposibilidad que el protagonista parece anhelar no es tanto una relación interpersonal o amorosa — de la que es incapaz, entre otras cosas, porque no puede medir los daños que pueda ocasionar a las personas que implica—, sino recuperar la relación que le permita volver a acceder a él mismo, poniendo en relación al sí mismo consigo mismo.

Sólo a través del rodeo de su imaginación puede el protagonista estremecerse y mirar de frente a su obsesión, desencadenando la relación del sí mismo consigo mismo, a la que le es inherente la consideración de los demás como no idénticos a uno mismo. Mientras busca en la guía telefónica, en la soledad de su escritorio, se activa el zoom de la cámara hasta un primerísimo plano del dedo índice que se desliza por las entradas hasta dar con la de la Sta. Muir; suena la voz en off del narrador: “Si sólo pudiera olvidar. Él deseaba olvidarlo. Había esperado toda su vida... para dejar de pensar, al final en nada. Y es lo que esperaba de ella. Pensar en

ella, hubiese sido como pensar en nada" (00:15:17-00:15:37). Con la facilidad aparente del que siega hoy el césped de su jardín, se corta toda posible apariencia ideológica que pueda emanar de ese espacio vacío privilegiado que muchos han privatizado como emigración interior. Ante la asfixia de un entramado social fosilizado y la imposibilidad de resguardarse en la propia interioridad, Resnais no opta por el desvío de la retirada sino por seguir escudriñando, entre la risa cuajada de unos espectadores que no pueden más que simpatizar con el protagonista —al crecer colectivamente se multiplica, y esta multiplicación es su aprobación.

Pero únicamente en tensión con los procesos de metamorfosis, pues la fuerza de esta correlación, metamorfosis y masa de multiplicación, van siempre unidas (Canetti), puede comprenderse el largometraje. Los planos de situación, al inicio del film, en los que la multitud de transeúntes viene representada en un plano americano invertido, tan asfixiante —encuadra por encima de las rodillas hasta la calzada— como cotidiano —la cámara está a la altura de los ojos de un infante—, responden a la excéntrica subjetivización de la cámara, entornada en el siniestro y maquínico sex-appeal de lo inorgánico barrido hasta la infancia. También los primeros planos que se insertan intercalados, en los que la cámara, a la altura del trigo, visualiza en una misma dirección tanto el viento como su propio cuerpo en movimiento; o el del bolso robado de la Sta. Muir, donde la cámara lenta dilata tanto el tiempo que congela el movimiento, anulando el peso en la densidad del sonido superpuesto del viento y la música. El plano secuencia final, tras las acrobacias del avión, encadenado por un barrido, no visual sino de efecto de sonido, se compone con el de una estancia infantil en la que una niña pregunta a su madre, conectada a su ordenador, si cuando sea gato podrá comer chocolatinas (01:39:35).

La capacidad de metamorfosearse, concretamente la que atañe al cuerpo en su identificación con otro para escapar a su propio encarcelamiento, aparece en el film reiteradamente. La del primer plano del Sr. Palet, hablando por teléfono en su casa por primera vez con la Sta. Muir, se percibe físicamente (00:31:45-00:32:02). No sólo porque en menos de 15 segundos le dé en dos ocasiones la espalda a la cámara, sino porque supone además el primer encuentro del sí mismo consigo mismo. Tras su monólogo telefónico, en el que la palabra de la Sta. no cuenta para nada, literalmente, sólo el sonido del teléfono que anuncia que ella ha colgado despierta al Sr. Palet de su solipsismo, dándose cuenta que podría, debería y querría haberse comportado de otra manera. A partir de aquí tendrá que convivir con la incómoda apertura del espacio que hace sitio al otro; en la tensión compuesta de la correlación entre multiplicación y metamorfosis.

El desenlace, previsible desde el inicio de la película, no puede pues ser otro. La tenacidad ciega, obsesionada por deshacer el nudo de la contradicción social, no puede más que deslizarse y arrastrar a los demás por los cauces impuestos por la

sociedad. Como muta de multiplicación, el protagonista, no aflojará un instante su su excitación, atrayendo de manera irresistible. Como segunda naturaleza que compromete la adaptación a las condiciones dominantes únicamente aniquilando, son atraídos por la vorágine que surca el agujero del arenal dispuesto para engullirlos, en el ardid de caza del oso hormiguero. Casi al final de la película, el gesto repetido de la camisa a cuadros asomándose por la bragueta que el mismo protagonista ha estropeado no puede dejar de exclamar la misma calamidad. En este sentido, Alexander Kluge, del que espero poder escribir en otra ocasión, insiste que el valor de uso de una película se mida en función de su capacidad para soportar la articulación de las vivencias de cada espectador concreto. Las catástrofes que se van acumulando en el decurso de nuestra vida cotidiana adquieren cierta consistencia desde el momento en que éstas se forjan como traumas.



Fotograma de “*Les herbes folles*”