

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
El hilo visible

Autor/es:  
De Lucas, Gonzalo

Citar como:  
De Lucas, G. (2000). El hilo visible. La madriguera. (33):94-94.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41919>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



## El hilo visible

**Infiel**

**Liv Ullmann**

Suecia/Italia/Alemania, 2000

En la introducción a sus *Cuentos morales*, Eric Rohmer escribe: "no existe una literatura cinematográfica, como existe en cambio una teatral, nada que se parezca a una obra, a una "pièce", capaz de inspirar y sugerir mil puestas en escena posibles, de movilizirlas a su



servicio. En el film, la relación de fuerzas está invertida: la puesta en escena es reina, el texto servidor. Un texto cinematográfico en sí no vale nada, y el mío no es una excepción a la regla". Me parece que estas son palabras exactas que podrían contraponerse a la tiránica ortodoxia que concede un "valor supremo" al guión. No se trata, desde luego, de sostener la opinión contraria y negar la importancia del guión; más bien se trata de reconocer que, en el cine, tanto el guión como el rodaje y el montaje son fases complementarias y aun inseparables, espacios de creación confluentes. Lo que, por su parte, resulta cada vez más inu-

sual, como bien ha señalado Jean-Louis Comolli: "el proyecto del film se repite por primera vez en el guión, que se repite a través del montaje continuo, que a su vez se repite mediante los ensayos (...) cada nueva operación es realmente una falsa operación, un casi-mecánico reiniciar la fase anterior, y, en consecuencia, imitativa y no productiva". Sé bien que las palabras de Comolli se refieren al cine comercial, pero las he escogido aquí como lente para encuadrar la última película de Liv Ullmann pues, aunque en el filme no existe esa reduplicación, los diversos procesos de creación no se acrisolan con idéntica intensidad.

En los últimos años, Ingmar Bergman ha escrito diversos guiones que han filmado otros directores —asi, Billie August y Daniel Bergman—. Entre los que he visto, me parece que *Infiel* de Liv Ullmann es la película más apreciable. Dicho esto, me pregunto en qué medida el texto de Bergman no es ya "expresión plena" o, en otras palabras, si el hecho de que el cineasta ya no tenga la necesidad de rodarlo personalmente, y se contente con escribirlo y dejar que lo filme otro, no sugiere que su creación cristaliza en las palabras escritas, o encuentra su forma acabada en la literatura. Para Rohmer sus cuentos sólo alcanzan la plenitud en la pantalla —antes son bosquejo—, mientras que, para Bergman —ya en su condición de dramaturgo— sus textos tardíos están al servicio de puestas en escena variadas e incluso opuestas, pero ya no sujetos a una única puesta en escena que les otorgue aliento o existencia plena. Mis dudas respecto a *Infiel* consisten, precisamente, en que no creo que la adaptación de Ullmann enriquezca, salvo en algún aspecto que más tarde manifestaré, el texto de Bergman: es una buena adaptación, pero no imprescindible.

Los planos del rostro Erland Josephson —en el papel de Bergman—, con sus leves muecas, son así adjetivos que nada interno aportan al conflicto dramático, y la planificación de las escenas de la conversación entre éste y el fantasma convocado de Marianne, denota demasiados "clichés" bergmanianos; es decir, que Ullmann rueda a "la manera de Bergman", filmando sin constituir creación metáforas desgastadas —o, mejor dicho, símbolos— como la caja de música, o recursos tan evidentes como la tormenta que subraya una crisis dramática. Sin embargo, como he apuntado, sí hay creación en algunas escenas, así la confesión de Marianne tras sus relaciones sexuales con Markus, y en especial en la filmación de un rostro: el de la niña. Sería equivoco creer que *Infiel* es sólo la historia de una infidelidad conyugal. En realidad, ese tema conforma todo el relato, pero en rigor es un conflicto que reverbera en el punto de vista más hondo del film: la mirada de la hija que percibe el divorcio de sus padres. La separación, por tanto, suscita un conflicto más discreto e íntimo, el del personaje desplazado, oculto tras las puertas, sin voz, y acaso con la única expresión de una mirada fugaz y culpable, prohibida. Esa es la fisura o el resquicio que mejor utiliza Liv Ullmann en su adaptación del texto de Bergman, el lugar desde el cual sitúa los hilos visibles que enlazan su mirada como directora con su experiencia moral —su divorcio con el célebre cineasta—. *Infiel*, vista así, es la historia de una infidelidad maternal. Y es entonces, merced a la mirada de Ullmann, cuando el guión de Bergman adquiere en imágenes una existencia plena.

**Gonzalo de Lucas**