

“Dans l’enfer de l’art pour en ramener la vie”: Algunas reflexiones sobre la exploración del mito balzaquiano de Pigmalión en *La belle noiseuse* de Jacques Rivette

Pablo Zambrano Carballo¹

Recibido: 25/11/2019 / Aceptado: 10/03/2020

Resumen. El artículo analiza los principales rasgos de la recreación del mito de Pigmalión que Jacques Rivette lleva a cabo en *La belle noiseuse* (1991). Dicha recreación se encuadra en la adaptación libre del célebre relato *Le Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac que está en la base de la película. En primer lugar, se aborda de modo somero tanto el interés de la *Nouvelle Vague* en general como de Rivette en particular por el autor de *La Comédie humaine* y, a continuación, se resume la génesis del relato balzaquiano y el surgimiento de la interpretación artística del mito de Pigmalión que el novelista adopta como núcleo de su historia. El análisis de la adaptación de Rivette se centra en tres elementos fundamentales: la relación entre el creador y su modelo, la ambigüedad del final, y el simbolismo atribuido a los espacios de la acción.

Palabras clave: Pigmalión; Balzac; *Nouvelle Vague*; Rivette; adaptación cinematográfica.

[fr] « Dans l’enfer de l’art pour en ramener la vie » : Quelques réflexions sur l’exploration du mythe balzacien de Pygmalion dans *La belle noiseuse* de Jacques Rivette.

Résumé. L’article analyse les principales caractéristiques de la recreation du mythe de Pygmalion par le réalisateur Jacques Rivette dans le film *La belle noiseuse* (1991). Cette recreation s’inscrit dans le cadre de l’adaptation libre de la célèbre histoire *Le Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac. En premier lieu, nous abordons brièvement l’intérêt du mouvement de la *Nouvelle Vague*, puis l’attachement particulier de Rivette pour l’auteur de *La Comédie humaine*. Ensuite, nous présentons un résumé de la genèse du texte balzacien et de l’émergence de l’interprétation artistique du mythe de Pygmalion que le romancier adopte au centre de son histoire. L’analyse de l’adaptation de Rivette se concentre sur trois éléments fondamentaux : la relation entre le créateur et son modèle, l’ambiguïté de la fin, et le symbolisme attribué aux espaces de l’action.

Mots clés: Pygmalion; Balzac; *Nouvelle Vague*; Rivette; adaptation cinématographique.

[en] “Dans l’enfer de l’art pour en ramener la vie”: Some Reflections on the Myth of Pygmalion in Jacques Rivette’s *La belle noiseuse*.

Abstract. The article analyses the main features of the recreation of the Pygmalion myth in Jacques Rivette’s *La belle noiseuse* (1991). This recreation is part of Rivette’s free adaptation of Balzac’s famous story *Le Chef-d’œuvre inconnu*. In the first place, the interest of the *Nouvelle Vague* in general, and of Rivette in particular, in the author of *La Comédie humaine* is briefly discussed, followed by a summary of the genesis of Balzac’s story and the emergence of the artistic interpretation of the myth of Pygmalion that the novelist adopts as the basis of his story. The analysis of Rivette’s adaptation focuses on three main elements: the relationship between the creator and his model, the ambiguity of the ending, and the symbolism attributed to the spaces of action.

Keywords: Pygmalion; Balzac; *Nouvelle Vague*; Rivette; screen adaptation.

¹ Universidad de Huelva, zambrano@uhu.es

Sumario. 1. Introducción. 2. La Nouvelle Vague, Rivette y Balzac. 3. Balzac y *Le Chef-d'œuvre inconnu*. 4. El mito de Pígalión en Balzac y Rivette. 4.1. Pígalión como mito artístico. 4.2. Balzac y la reescritura del mito de Pígalión. 4.3. Rivette y la reescritura del mito balzaquiano de Pígalión. 4.4. El espacio como elemento añadido. 5. Conclusión.

Cómo citar: Zambrano Carballo, P. (2020). “ ‘Dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie’: Algunas reflexiones sobre la exploración del mito balzaquiano de Pígalión en *La belle noiseuse* de Jacques Rivette”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 1 : 105-113.

1. Introducción

Jacques Rivette (1928-2016), quizás el miembro de la Nouvelle Vague con un cine más experimental, es uno de los integrantes menos populares del movimiento debido precisamente a que, a conciencia, siempre se mantuvo en los márgenes más heterodoxos del mismo. Su labor como crítico y teórico cinematográfico se proyecta en una obra caracterizada por una aproximación sumamente intelectual y reflexiva a conceptos como la representación y la ficción y sus esquivos vínculos con la realidad. Ya en su primera gran película, *Paris nous appartient* (1991)², se revelan algunas de las constantes de su cine: el interés por el teatro, la improvisación y la puesta en escena; la mezcla de ficción y de secuencias (casi) documentales en películas de una duración extraordinaria; la concepción laberíntica y hasta paranoica de la ficción y de los espacios en que se desarrolla; la obsesión por los indicios y los signos cabalísticos, que desemboca a menudo en los lindes de lo misterioso y de lo fantástico; o la reflexión sobre el proceso de creación artística y filmica.

En 1991, Rivette estrena *La belle noiseuse*, obra de cuatro horas de duración que mereció el Gran Premio del Festival de Cannes de ese mismo año. La película supone la segunda de las tres grandes incursiones del cineasta en el universo de *La Comédie humaine*, toda vez que, como sin ambages se reconoce en los títulos de créditos, está “libremente inspirada” en *Le Chef-d'œuvre inconnu*, paradójicamente uno de los relatos más cortos de la ingente obra de Balzac. En la historia de Rivette, el pintor Édouard Frenhofer (Michel Piccoli) vive en el sur de Francia con su mujer Liz (Jane Birkin). Allí recibe la visita de su amigo y exrival amoroso, el químico y marchante de arte Porbus (Gilles Arbona), acompañado de Nicolas (David Bursztein), un joven admirador de su obra, y de su novia, Marianne (Emmanuelle Béart). Enseguida sale a la luz el secreto que devora a Frenhofer: ya no pinta casi nada y, sobre todo, ha sido incapaz de acabar en diez años la que debía de ser su obra maestra, *La belle noiseuse*, para la que Liz había servido de modelo. Animado por Porbus, Frenhofer decide retomar el cuadro y Marianne acepta ser la nueva modelo, no sin reticencias y empujada por Nicolas, que anhela por encima de todo contemplar el cuadro terminado. Tras cinco sesiones de posado extenuantes, Frenhofer da por terminado el cuadro. En esas sesiones hemos contemplado detenidamente y durante largo tiempo el cuerpo desnudo de Marianne, las contorsiones casi sádicas a las que lo somete Frenhofer, y los sucesivos bocetos preparatorios del cuadro, primero sobre papel y luego sobre tela; y hemos asistido también a la revelación de dolorosas experiencias de los personajes y a los peligros derivados del nacimiento progresivo y casi a tiempo real de una obra de arte. Una vez terminado el cuadro, Marianne lo contempla con cierta aprensión, si no pavor, y Liz, que había seguido su elaboración en un segundo plano y lo contempla a escondidas, queda fascinada y deja en el reverso del marco una enigmática señal: una cruz negra. Al final de la película, la relación entre Frenhofer y Liz se refuerza, mientras que la de Nicolas y Marianne, tocada por la intensidad de la experiencia que han vivido, acaba en ruptura. La obra de arte, contemplada en su plenitud sólo por algunos privilegiados, entre los que no está el espectador, acabará emparedada por el propio autor en su taller y hurtada para siempre al resto de miradas.

La complejidad de *La belle noiseuse* estriba no solo en la elaborada discusión teórica y práctica sobre la creación pictórica y artística, sino también en otros estratos determinantes como la puesta en escena, la utilización simbólica de los espacios y la variadísima red de intertextos literarios y artísticos. Es en este contexto tan intertextual donde el relato balzaquiano se erige en pivote perfectamente reconocible sobre el que gira toda una amalgama de referencias culturales, lo que hace que sea difícil afirmar con convicción que *La belle noiseuse* sea una adaptación al uso de un texto literario.

En las páginas que siguen se plantea un análisis del mito central utilizado por Balzac para su relato, el de Pígalión, y de las transformaciones más relevantes a las que la peculiar labor adaptadora de Rivette lo somete para mantenerlo, profundamente modificado, como parte esencial del andamiaje simbólico de su película. Para ello, tras recordar someramente el papel desempeñado por la narrativa de Balzac para la Nouvelle Vague y para Rivette, el artículo se detiene en la recepción artística del mito y en su utilización por Balzac y por Rivette, en concreto en lo que atañe a tres aspectos relevantes: la relación del creador con la modelo, las reinterpretaciones sobre el final del mito, y la relevancia concedida por ambos artistas al espacio y a su dimensión simbólica.

² Las fechas de las películas se refieren siempre a su estreno original en Francia y provienen de la base de datos IMDb (www.imdb.com).

2. La Nouvelle Vague, Rivette y Balzac

La decisión de Rivette de hacer una película inspirada en el celeberrimo relato de Balzac no surge de la nada. En un contexto general, conviene recordar que ya desde los años 50 los cineastas de la Nouvelle Vague habían adoptado a Balzac como uno de sus referentes mayores. Precisamente, Éric Rohmer, profesor de literatura francesa aparte de director de cine, recuerda su importancia como un autor que “nous ouvre au monde et, du même mouvement, nous ouvre à l’art” (cit. por Dosi, 2011: 337); y el propio Rivette evoca en una entrevista cómo Rohmer le había advertido de que, cuando uno quiere hacer cine, tiene que leer a Dostoievski... y a Balzac (cit. por Dosi, 2011: 338). Se trata de una asunción consciente de modelos literarios y narrativos que, *mutatis mutandis*, recuerda a la posición que pioneros del cine como Griffith sostuvieron con respecto a Dickens y a otros novelistas decimonónicos. Precisamente, el cine de Rohmer es un ejemplo claro de que la influencia balzaquiana alcanza sustratos filmicos tan profundos como su concepción del tiempo narrativo o la manera desestilizada en que concibe la actuación de los actores, algo que lo vincula a directores como Godard o el propio Rivette, con universos filmicos muy alejados del suyo (Handyside, 2015: 130-131). El rastro de Balzac por la Nouvelle Vague, que va más allá de una adaptación concreta o de unos personajes balzaquianos no siempre fácilmente reconocibles, es alargado y tiene que ver con la aparición de múltiples referencias, citas y préstamos y con la asimilación de ciertos patrones narrativos. Los intertextos balzaquianos son rastreables, por ejemplo, en la huella de *Illusions perdues* y *Le père Goriot* en *Les cousins* (1959) de Claude Chabrol (Dousteyssier-Khoze, 2018); o en la filmografía de François Truffaut, muy notablemente en *Les 400 coups* (1959) y en *Baisers volés* (1968), donde la presencia de Antoine Doinel evoca una de las técnicas señeras de la narrativa balzaquiana, la reaparición de los personajes (Zejgman, 2003). En *Baisers volés*, Doinel, cautivo en una prisión militar, lee *Le lys dans la vallée*, mientras que en *Les 400 coups* se encuentra el ejemplo tal vez más icónico y emotivo de la devoción de la Nouvelle Vague por Balzac: la trascendental lectura de *La Recherche de l’Absolu* y el altarcito con una vela y una foto del novelista que Doinel erige en su honor.

De todos los directores de la Nouvelle Vague, será Rivette el que demuestre, a lo largo de más de 30 años, una devoción por Balzac digna de Doinel. Ya en 1971 realizó la extraña y experimental *Out One, noli me tangere* alrededor de la idea balzaquiana de los Trece; veinte años después, en 1991, llegó *La belle noiseuse*, sobre *Le Chef-d’œuvre inconnu*; y en 2006 *Ne touchez pas la hache*, basada en *La Duchesse de Langeais*. Se trata de trabajos directamente relacionados con Balzac en los que Rivette mezcla préstamos o estilemas balzaquianos con muchas otras referencias literarias y culturales que van desde Lewis Carroll, Henry James o Edgar A. Poe a elementos de filiación surrealista, de modo que en ninguno de los tres casos, sobre todo en los dos primeros, se pueda hablar de adaptaciones en el sentido más comúnmente aceptado. Lo que sí resulta revelador de la importancia que Rivette concede a Balzac es que la presencia del novelista abarca una parte más que considerable de su carrera cinematográfica, que se extiende desde 1949, con el cortometraje *Aux quatre coins*, hasta 2009, fecha de *36 vues du pic Saint-Loup*. Además, la obra de Balzac es el punto de partida tanto de proyectos tan experimentales y arriesgados como *Out One, noli me tangere* como de cintas más “integrables” en el sistema, como *Ne touchez pas la hache*, o de otra que como *La belle noiseuse* se sitúa, con todas las reservas que puedan plantearse, a medio camino.

3. Balzac y *Le Chef-d’œuvre inconnu*

El relato de Balzac que inspira la película de Rivette es atípico en la *Comedia Humana* por su brevedad; de hecho, es uno de los más cortos, pero esa brevedad no le ha impedido, gracias a su gran concentración significativa, ser una de las obras más influyentes del novelista y una de las que más literatura crítica ha generado en torno a la naturaleza del acto creador y del arte moderno (Didi-Huberman, 1985; Pitt-Rivers, 1993; Peterson, 1997; Butor, 1998; Eigeldinger, 1998; Wettlaufer, 2001). Intentar condensar aquí la riqueza significativa del texto de Balzac es a todas luces imposible, pero parece conveniente abordarlo al menos en sus líneas significativas esenciales.

La primera versión del relato, en dos entregas, la publica Balzac en 1831 en *L’Artiste*, una nueva revista por entonces destinada a defender a los creadores y a dotarlos de un espacio en el que exponer sus teorías. El tema del arte –y con él el mito de Pigmalión– que Balzac desarrolla no es por tanto fortuito, como enseguida veremos. Es evidente su deuda con *La Leçon de violon*, un relato de Hoffmann que había aparecido en francés ese mismo año también en la misma revista. Esta primera versión lleva por subtítulo “cuento fantástico”, en reconocimiento, por un lado, de la deuda con Hoffmann y en alusión, por otro, al final de la historia, con un Frenhofer alucinado y preso de la locura y con la descripción de cierto ambiente misterioso y sobrenatural. Pero poco más de fantástico hay de hecho en esa primera versión de 1831. En realidad, parece bastante plausible que con tal denominación, que desaparecería ese mismo año en una segunda edición, Balzac más bien tuviese como objetivo atraer a un público que por la época devoraba ese tipo de literatura.

Es en 1837 cuando Balzac, que ya tiene en la cabeza reunir sus obras bajo el título genérico de *La Comédie humaine*, decide revisar en profundidad *Le Chef-d’œuvre inconnu*, que finalmente formará parte de los *Études philosophiques*. A la primera edición le han sucedido ya dos ediciones más, a las que habrá que añadir aún otras dos posteriores pero poco significativas. Es en 1837, por tanto, cuando decide recomponer el relato y desarrollar notablemente su propio pensamiento filosófico sobre el arte, que completará con *Gambara* (1837) y *Massimila Doni* (1839), con los que

Le Chef-d'œuvre inconnu forma una trilogía evidente. La de 1837 es la versión que hoy leemos y la que inspira a Rivette, aunque el título de su película proceda en realidad de la de 1831. Son varias las modificaciones de calado de esa versión definitiva. De entrada, la primera parte, titulada “Maître Frenhofer” en 1831, se llama ahora “Gillette”, si bien dicha modificación ya estaba incorporada en la segunda edición de 1831. Con este cambio de título, Balzac da otro sentido a la historia, pues esta se articula ahora en torno a la crisis interior del artista, desgarrado entre el amor a una mujer real, Gillette, y el amor al arte, a la *Catherine Lescault* del cuadro que da título a la segunda sección. Este desgarramiento vital aporta una dimensión nueva al mito artístico de Pigmalión desarrollado en el relato. Pero, sin duda, el cambio más significativo, el que inclina el texto hacia los “estudios filosóficos”, es la inserción en él de dos grandes discursos didácticos de Frenhofer sobre la pintura y el arte, a los que se añaden otras reflexiones más breves, pero no de menor calado. Aunque el relato se ambienta a principios del siglo XVII, los discursos de Frenhofer se encuadran con meridiana obviedad en el estado de las disputas artísticas francesas de 1830 entre los defensores de un arte clásico inspirado en los antiguos y los de un arte liberador, la posición romántica. En definitiva, la eterna “querelle des Anciens et des Modernes”. El estilo de esta nueva versión de *Le Chef-d'œuvre inconnu*, enérgico, con profusión de metáforas y alusiones a mitos tan afines al Romanticismo como los de Pigmalión, Prometeo, Orfeo y Proteo conduce a pensar que tras el discurso de Frenhofer se esconde en realidad el del propio Balzac sobre su concepción romántica del arte.

4. El mito de Pigmalión en Balzac y Rivette

4.1. Pigmalión como mito artístico

El mito de Pigmalión, el escultor que, deseoso de encontrar la mujer ideal, recibe de Venus la encarnación de la estatua perfectamente bella que había esculpido, es un relato que, como tantos otros, ha recibido a lo largo del tiempo interpretaciones y reescrituras sumamente variadas desde la primera gran formulación de Ovidio en el libro X de *Las Metamorfosis*. Conviene recordar, por su relevancia para nuestro análisis, que en Ovidio la historia de Pigmalión va inmediatamente precedida de la de las Propétides, consideradas las primeras prostitutas, a las que Venus castiga la osadía de haber negado su divinidad convirtiéndolas en estatuas. Es decir, en la historia de las Propétides se produce el proceso contrario al que encontramos en la de Pigmalión: de la vida a la piedra y no de la piedra a la vida. La obsesión del escultor con la mujer ideal y su aislamiento del mundo nacen precisamente de su rechazo visceral del modelo femenino negativo de las Propétides. El mito tiene, por tanto, un trasfondo moralista, el de la virtud recompensada frente a la depravación castigada, que durante siglos determinó su interpretación.

El recorrido histórico de un relato tan prolífico en interpretaciones como el de Pigmalión ha sido ya tratado con gran detalle (Wetlaufer, 2001), pero resulta muy pertinente para nuestro análisis subrayar que un momento fundamental de inflexión con respecto al mito ovidiano se produce en 1762 con el *Pygmalion*, obra teatral de Rousseau representada por vez primera en 1770. En ella, frente al papel decisivo de la divinidad en la versión de Ovidio, Rousseau prefigura en buena medida el Romanticismo aún por llegar y convierte al escultor en una suerte de demiurgo, pues la estatua de Galatea cobra vida con el último toque del escultor. No es, por tanto, Venus quien da la vida sino el escultor-demiurgo. En realidad, la importancia de esta obra dieciochesca radica en que, frente a la interpretación dominante anterior, centrada en ese poder de la divinidad y, por tanto, en la acentuación moralista del fracaso del escultor como símbolo de la soberbia y la vanidad humanas, la de Rousseau abre el camino a la interpretación plenamente artística del mito. Se trata de una interpretación de muy fructífera trayectoria y que interesa subrayar en este estudio, ya que de ella se derivan cuestiones tan interesantes como la disquisición sobre el propio concepto de arte, la relación del artista con su modelo e incluso el papel activo de esta, frente a su pasividad en la recreación ovidiana y también en la de Rousseau. Se trataría, desde tal perspectiva, del “empoderamiento” de la modelo, como sostienen ciertas teorías más recientes (Hallstead, 2013) que abordan el mito como representación de la secular estructura patriarcal y que demuestran, en cualquier caso, la vigencia polisémica del mismo.

4.2. Balzac y la reescritura del mito de Pigmalión

En *Le Chef-d'œuvre inconnu*, el de Pigmalión es el mito de fondo que articula el relato, en tanto que Frenhofer asimila la mujer ideal a la mujer pintada. Balzac ya se había interesado por la historia del escultor en dos relatos también artísticos inmediatamente anteriores, *Sarrasine* y *La Maison du chat-qui-pelote*, ambos publicados en 1830. La elección del mito por tercera vez en años consecutivos para un relato diseñado como excusa para el desarrollo de toda una teoría del arte es, por tanto, muy consciente y se explica por la versatilidad del mismo a partir de Rousseau como vehículo para la disquisición sobre el concepto de arte y el acto creador. En definitiva, el de Pigmalión es el mito apropiado y justificado para un relato que se publica en una revista llamada precisamente *L'artiste*.

En todo caso, Balzac nos presenta a un Pigmalión (Frenhofer) que, como el del mito ovidiano, no utiliza una mujer de carne y hueso como modelo. La mujer del misterioso cuadro surge exclusivamente de su imaginación creadora y la mujer real, Gillette, es tan solo un medio de comprobar la “realidad” de su propia criatura, que para él ya ha cobrado vida antes de su encuentro con Porbus y Poussin. Por tanto, el hálito vital no lo insufla una divinidad exterior

sino, como en Rousseau, el propio creador en tanto que demiurgo. En el relato de Balzac, el poder de Frenhofer como dador de vida queda subrayado desde el inicio por el retoque magistral y “vivificante” que opera en *Marie égyptienne*, el cuadro de Porbus (421-422)³. Se trata del ejercicio de un poder que, en cierto modo, acerca también a Frenhofer a la figura mítica de Prometeo como el ladrón del fuego divino, símbolo de la creación y de la vida en este caso. Precisamente el reproche de Frenhofer al arte de Porbus apunta en esa dirección: “Le flambeau de Prométhée s’est éteint plus d’une fois dans tes mains, et beaucoup d’endroits de ton tableau n’ont pas été touchés par la flamme céleste” (417). En este sentido, no parece casual que la propia etimología del nombre se antoje reveladora, dada la firme creencia de Balzac en la vinculación entre el nombre de una persona y su destino y carácter. De resonancias hoffmanianas, el apellido Frenhofer parece derivar de una combinación entre el alemán “hoffen” (esperar) y el griego “phren” (mente o consciencia). Frenhofer sería pues aquel que espera la consciencia, una interpretación plausible que lo vincularía a la figura del genio que insufla vida en la creación artística. Se entiende así que Porbus le susurre a Poussin: “Le voilà en conversation avec son esprit” (421).

El mito de Pígalión lo entremezcla Balzac no sólo con el de Prometeo, sino también con los de Proteo y Orfeo, citados en el texto, e indirectamente con los de Narciso y Fausto. El de Proteo, como conocedor del futuro pero reacio a comunicarlo, se asocia al misterio inasible del arte, la belleza y la forma, como bien demuestra Frenhofer al afirmar que “la forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile que le Protée de la fable”; ce n’est qu’après de longs combats qu’on peut la contindre à se montrer sous son véritable aspect” (418-419). El propio pintor se identifica como un Orfeo moderno dispuesto a descender al infierno del arte “pour en ramener la vie” (426), una misión asociada tanto al poder del arte como a su fracaso último y que conduce a la ambigüedad que caracteriza el célebre desenlace del relato. El mito de Narciso se intuye en el ensimismamiento y enamoramiento de Frenhofer con su propia creación —en realidad una proyección de su yo— y en el rechazo a toda creación exterior. Las conexiones faustianas, por último, son rastreables en la obsesión del artista con la búsqueda casi alquímica de la belleza absoluta, muy en consonancia con la obsesión de Balthazar Claës en *La recherche de l’Absolu*, publicado en la misma época (1834).

4.3. Rivette y la reescritura del mito balzaquiano de Pígalión

Jacques Rivette, que mantiene el nombre del protagonista, al igual que los de Nicolas y Porbus, presenta asimismo el tipo de personaje balzaquiano en busca del absoluto. Quizás la parte más atractiva e innovadora de la reescritura que Rivette hace del mito de Pígalión sea el análisis que lleva a cabo sobre la relación del artista con la modelo y viceversa; de hecho, dicha reflexión fundamenta en gran medida la reflexión general de la película acerca de la naturaleza de la pintura y del arte. En Balzac, la relación de Frenhofer no es con una modelo de carne y hueso, salvo el breve momento en que Gillette posa para él, sino con un cuadro al que él cree haber dotado de vida en su condición de creador y no de simple copista. Frenhofer reivindica así ante Porbus una mimesis de raíz aristotélica: “La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’es pas un vil copiste, mais un poète” (418). Pero Balzac no va mucho más allá y el lector ha de conformarse con la ambigüedad acerca de lo que sucede tras la puerta del taller; no sabemos, por tanto, si Gillette contempla el cuadro y, si lo hace, si se reconoce en él o tiene la misma impresión que Porbus y Poussin tendrán al final del relato (Knight, 2004: 90).

Precisamente, la película de Rivette puede verse en gran medida como la indagación exhaustiva en ese momento no mostrado del relato balzaquiano en el que Gillette posa a solas para Frenhofer. Es como si Balzac respetase la íntima naturaleza del taller como el templo de la desnudez, en el que sólo el pintor tiene el privilegio único de ver un cuerpo desnudo (Butor, 1998). La desnudez de la modelo, poco más que intuida en Balzac, la lleva Rivette a primerísimo plano, desvelada de un modo que nunca llega a interpretarse como fetichista o morboso. De hecho, si el temor de Poussin en el relato y de Nicolas en la película es justamente la “prostitución” a la que en el fondo saben que están sometiendo a sus amadas, al espectador la desnudez absoluta y prolongada de Marianne no se le ofrece nunca como exhibición pornográfica, sino como interpretación artística del cuerpo femenino para la consecución del ideal último: la belleza, es decir, el absoluto.

La indagación en el mito de Pígalión versionado por Rivette aparece determinada por la naturaleza múltiple de la relación de Frenhofer tanto con Liz, su mujer y exmodelo, como, sobre todo, con Marianne, la nueva modelo. Esta relación a tres bandas dota al mito de una nueva dimensión en tanto que herramienta metafórica para la reflexión sobre el arte y el acto creador. En la película es Marianne la que trae la vida, que al final se confundirá con una muerte simbólica y regeneradora, a un cuadro que hasta ese momento parecía estar muerto y disecado, en consonancia con la labor que Liz, la primera modelo, lleva a cabo en su taller de taxidermia. Precisamente, Rivette dota al personaje de Liz de un poder perturbador inquietante, que ha llevado incluso a relacionarla con el prototipo de personaje “trouble” balzaquiano (Dosi, 2011: 352). Su papel en la historia trasciende el de mera exmodelo sustituida. Su enigmática figura, tan distinta incluso físicamente a la de Marianne, ejerce una influencia determinante no solo sobre Frenhofer sino también sobre el resto de personajes e incluso sobre el misterioso cuadro, en el que traza una extraña cruz que apunta al papel epifánico que la tela va a ejercer de por vida en todos ellos, pues todos parecen morir simbólicamente para renacer a una nueva concepción vital.

³ La numeración entre paréntesis indica las páginas de la edición de referencia de *Le Chef-d’œuvre inconnu* que se recoge en la bibliografía final.

Por otro lado, la transferencia de vida no se produce desde lo inerte, la obra de arte *per se*, hacia lo animado, la encarnación en una mujer real, sino al contrario: es Marianne, la mujer real, la que, junto al creador Frenhofer, transfiere vida a la mujer del cuadro. De ahí que sea muy relevante que Rivette haya optado por una recreación del mito en el que, frente a la pasividad de la Gillete balzaquiana, las dos modelos, Liz y sobre todo Marianne, son personajes activos que condicionan grandemente la labor creadora de Frenhofer e incluso, a partir de determinado momento, la dirigen.

En este sentido, no parece ni mucho menos descabellada la conexión que se ha establecido entre Marianne y la célebre *Muñeca* creada por Hans Bellmer (1902-1975) en su primera versión en los años 30, “la reproduction en plastique d’un corps féminin infiniment manipulable par son créateur, un objet de transition entre l’humain et l’artificiel qui se manifeste, dans le film, comme arrachement de l’identité du modèle, vampirisé par l’artiste, et de l’artiste même saisi par sa création” (Dosi, 2011: 350). Fruto del interés de Bellmer por el psicoanálisis y de su propia filiación surrealista, la muñeca no es sólo un objeto erótico o la sublimación de pulsiones más o menos mórbidas, sino también un símbolo del automatismo y de la pérdida de identidad. No deja de ser una extraña pero fascinante casualidad, a nuestro modo de ver, que la muñeca de Bellmer se basase, al parecer, en Olimpia, la autómatas de los *Cuentos* de Hoffmann, cuya narrativa se sitúa, como ha quedado señalado, en la base intertextual del relato balzaquiano. En todo caso, parece plausible la presencia de Bellmer en Rivette cuando Frenhofer somete el cuerpo de Marianne a unas contorsiones que parecen cosificar a la modelo y rayar en el sadismo. Son unos movimientos que, en cierto modo, se pueden asemejar a los que Liz realiza con los animales que disecciona y, en un guiño al mito de Pígalión, a los de un escultor en el proceso de modelaje de una estatua. En todo caso, la manipulación que Frenhofer ejerce en el cuerpo desnudo de Marianne tiene el objetivo último de encontrar la esencia de la belleza y del arte, un objetivo que ya la crítica había asociado en el relato de Balzac al concepto de “incarnat” (Didi-Huberman, 1985).

Pero Marianne, y esa es la otra gran aportación de Rivette, no es ni una muñeca autómatas ni una Galatea inerte. Al principio de su relación es Frenhofer quien toma la iniciativa y asume el mando. Sin embargo, en un momento concreto de la película Marianne también adopta un papel activo que se impone incluso sobre el poder del pintor-demiurgo para acabar influyendo en la creación del misterioso cuadro que determinará el destino de todos los personajes y también del espectador, que nunca llegará a contemplarlo. La *belle noiseuse* del título no se refiere, por tanto, solo al enigmático cuadro sino también, y de manera muy relevante, a Liz y sobre todo a Marianne, “provocadoras” constantes de Frenhofer. El concepto de “provocación” o “litigio” (“noise”) en Rivette no apunta tan solo al efecto que la visión / no visión del cuadro causa en los personajes y en nosotros en tanto que espectadores, sino también a la concepción de Liz y Marianne como entes activos que ponen en jaque los cimientos ideológicos de Frenhofer y su propio poder demiúrgico.

Por otro lado, el ovidiano es un mito salvífico, en tanto que Pígalión obtiene de Venus la dicha que anhelaba. Sin embargo, en Balzac, desde el momento en que el mito se utiliza como telón de fondo para la disquisición teórica sobre la pintura y el arte en general, la salvación original se transforma como poco en ambigüedad. La “encarnación” de su *Catherine Lescault* no trae la dicha a Frenhofer sino la destrucción de la obra y la muerte del propio pintor, como si lograr la obra de arte fuera imposible; o, si se pudiese lograr, esta fuese invisible a la mirada humana (Calle-Guber, 1993: 77-78). En Rivette, el mito a tres bandas es también portador de una muerte simbólica, pero muerte al fin y al cabo. Con la terminación del cuadro, “acaba” también la “vida” de Frenhofer, que considerará póstuma toda su producción futura. Tal es el sentido al que apunta la misteriosa cruz negra que Liz dibuja en el reverso del cuadro. Pero, además, la intensa relación de todos los personajes con el cuadro añade también al mito una dimensión de epifanía para cada uno de ellos, que abandonan la experiencia vivida en el taller y en la mansión de Frenhofer con profundos cambios que afectan a estratos muy profundos tanto de su personalidad como de su relación con el entorno vital.

4.4. El elemento añadido del espacio

En el mito fundador, el ovidiano, no hay referencia concreta al taller donde trabaja Pígalión. El espacio no es ni importante ni simbólico. El mito se centra en la creación obsesiva del escultor, en la relación con ella y en el deseo concedido por Venus. En cambio, en *Le Chef-d’œuvre inconnu* Balzac introduce la importancia determinante del espacio para la evolución y justificación de la historia y de los personajes. Así, el novelista desarrolla unos espacios que, como en *La peau de chagrin*, también de 1831, y, sobre todo, en *La recherche de l’Absolu* (1834), aparecen vinculados a conciencia con la concepción romántica de la creación artística que Balzac sostuvo en gran medida hasta el final de su carrera. Se trata de una concepción caracterizada por la creencia en la energía desahogada del artista y, como consecuencia, en el inexorable desorden mental y en la pérdida de vitalidad que conlleva la creación de toda obra de arte. Para Balzac, supone el precio que todo artista verdadero paga por la búsqueda de lo absoluto. Aunque por otros derroteros, el ejemplo de Balthazar Cläes es muy similar al de Frenhofer.

Balzac enmarca su relato en tres escenarios claramente delimitados y unidos por su naturaleza pictórica, pues los tres están vinculados a los espacios en los que Porbus, Poussin y Frenhofer desarrollan su obra. En un primer movimiento (415-416), el narrador hace acceder a Nicolas, y con él al lector, directamente al taller de Porbus, presentado como un lugar hechizante y misterioso, y descrito en consecuencia mediante la técnica del claroscuro

que Balzac admiraba en Rembrandt y en los maestros flamencos (Rebai, 2016: 3). En el relato, el taller de Porbus y luego el de Frenhofer son lugares enigmáticos que responden a la denominación original de la historia como “cuento fantástico” y que se nos ofrecen cargados de obras de arte que el novato Nicolas Poussin admira y venera. La técnica balzaquiana del claroscuro permite presentarnos fragmentariamente el taller del maestro Porbus, una fragmentación que anticipa la visión final del cuadro que vamos a experimentar con Porbus y Poussin. Puesto que la escasa luz no alcanza para iluminar todos los rincones del mismo, las miradas de Poussin y del lector contemplan retazos y tonalidades diversas de los innumerables esbozos, cuadros, esculturas y utensilios diversos que atestan el taller para, finalmente, posarse tanto en las figuras iluminadas de Porbus y de Frenhofer como, sobre todo, en el legendario cuadro de *Marie Égyptienne*. El propio narrador vincula dicho cuadro al mito de Prometeo y al fuego sagrado del arte, al dotarlo de una aureola mítica que, por un lado, lo convertirá en campo de experimentación para la maestría demiúrgica de Frenhofer y, por otro, en soberbio modelo con el que comparar su enigmática *Cathérine Lescault*. En todo caso, el taller de Porbus se nos presenta con unos rasgos perfectamente identificables con la imagen caótica que el romanticismo vinculaba al genio creador y que sirve de anticipación y refuerzo de la carga de misterio y trascendencia con la que unas páginas más adelante se nos presentará el de Frenhofer.

Incrustada entre la opulencia artística del taller de Porbus y el de Frenhofer, que conoceremos enseguida, se encuentra, en claro contraste con ambos, la descripción de la humilde y sencilla morada del joven Poussin (427-428). Sin embargo, esta aparece metafóricamente iluminada por la luz de la soberbia belleza natural de Gillette, superior incluso tanto a la poca luz natural que iluminaba el taller de Porbus como, sobre todo, a la belleza “artificial” de *Marie Égyptienne*. Entre ambas se plantea ya implícitamente una rivalidad que anticipa el dilema posterior de Poussin en la segunda parte del relato entre el amor a la mujer real, Gillette, y el amor a la mujer idealizada por el arte, la *Cathérine Lescault* de Frenhofer que tanto desea contemplar. Pese a tratarse de espacios en apariencia muy diferentes, el taller de Porbus y el improvisado estudio de Poussin se vinculan por ser lugares sacralizados, cada uno con su diosa-virgen. En ambos casos, el espacio se revela determinante para el desarrollo y el tratamiento argumental del relato, pues los dos se acomodan a los personajes que los habitan, a los que en gran medida reflejan.

Pese a lo que podría esperarse, la descripción del taller de Frenhofer es parca, aunque muy efectiva (435-436), pues su desvelamiento se produce solo cuando este lo permite, una vez que Gillette ha estado a solas con él y con su *Cathérine Lescault*. De nuevo, el espacio caótico, atestado y polvoriento, se transforma en lugar sagrado mediante una luz que esta vez cae a plomo sobre el enigmático cuadro. Los tres espacios del relato quedan así vinculados muy efectivamente por una luz que desplaza y concentra la atención sobre el punto exacto en el que se encuentran las tres mujeres-vírgenes-diosas del relato: Marie, Gillette y Catherine.

El tratamiento del espacio es también altamente significativo y simbólico en la película de Rivette. El realizador francés multiplica los lugares en que se desarrolla la acción. De un lado se sitúa la pensión en que al inicio de la película se alojan Nicolas y Marianne, espacio compuesto a su vez por dos subespacios: el jardín y el dormitorio. El ambiente lúdico que impera en estos dos escenarios, y que de entrada hace pensar al espectador que está ante una especie de comedia, va a contrastar de inmediato con la atmósfera reinante en el escenario principal: el *château* del afamado pintor Édouard Frenhofer. El simbolismo del mismo queda prefigurado con sutileza por la distancia que lo separa de la pensión. Nicolas y Marianne ascienden a pie dicha distancia, guiados por Porbus, que asume una suerte de papel virgiliano-dantesco que guía e introduce a la pareja en el infierno, purgatorio y paraíso de la residencia de Frenhofer. De hecho, dado el transcurso posterior de los acontecimientos en la historia, no nos parece descabellado asumir como clave interpretativa que la subida de Nicolas y Marianne al *château* tiene mucho de ascensión ascética (Baron, 1994: 96), pues, como se acabará confirmando, en él se va a producir un proceso purificador y una epifanía determinantes para el futuro de todos los protagonistas.

El *château* se constituye, en efecto, como el amplio espacio central de la película. Su interior se caracteriza por una multiplicidad de amplios subespacios cerrados que, en Rivette, es fácil vincular con la consciente naturaleza teatral de sus ficciones. Se trata de un espacio de rasgos laberínticos que, pese a su amplitud, transmite una sensación de inhabitabilidad e incluso asfixia, como si la vida en ellos no pudiese abrirse paso (Calle-Gruber, 1993: 80-81). El espacio general del *château* aparece dominado a su vez por un subespacio central, el taller de Frenhofer, que, como en el relato balzaquiano, se nos presenta sacralizado. Y, como si de un tabernáculo se tratase, el acceso a él no es inmediato, pues aparece rodeado de otros lugares determinantes también, en gran medida, para el desarrollo de la acción y para la evolución de los personajes. En efecto, por un lado, el jardín de la residencia ofrece, en su carácter lúdico y como lugar de esparcimiento, una prolongación del jardín de la pensión en el que se inicia la película; pero, por otro, es también espacio en el que los personajes se relacionan cada vez con más tensión hasta desembocar en la falsa calma lúdica del final. Asimismo, la sala de las quimeras, la cocina y los dormitorios de las dos parejas son también lugares en los que los protagonistas van incorporando y procesando los cambios radicales que se derivan de lo que sucede en el subespacio central, el taller de Frenhofer.

La sacralidad implícita del taller la subraya la propia Marianne cuando, al acceder por vez primera, manifiesta que le recuerda a la capilla de su colegio. Rivette, en todo caso, ha sustituido el claroscuro de los espacios balzaquianos por una luminosidad dominada por el blanco y el azul, más en consonancia con el paisaje mediterráneo en el que se desarrolla la historia, lo cual dota a los espacios de una de sensación aséptica muy alejada de la caracterización utilizada por Balzac. Sirva como ejemplo de ello que resulta más fácil vincular las famosas ilustraciones de Picasso sobre *Le chef-d'œuvre inconnu* a los escenarios de Rivette que a los del propio Balzac, pues el taller pintado por

Picasso “se presenta como un santuario vacío y solemne, más sublime que pintoresco, donde el pintor trabaja con profundo recogimiento, mientras la modelo, al igual que la infortunada Gillette, permanece muda o, entre dos sesiones de trabajo, participa del culto o de la reflexión que le impone su imagen, su doble en el lienzo” (Léal, 2006: 7). Asimismo, la naturaleza sacra del lugar queda reafirmada por diversos elementos muy evidentes: el silencio que domina el lugar, donde solo destaca el roce áspero del pincel contra el papel o el lienzo; la crucifixión simbólica de Marianne que tendrá lugar en él; el misterio de la creación artística que se producirá en su interior, variante de la “recherche de l’absolu” balzaquiana; y por la muerte y resurrección también simbólicas que el perturbador cuadro operará en los cuatro protagonistas.

5. Conclusión

La obra de Balzac, referente para muchos directores de la Nouvelle Vague como Rohmer, Chabrol o Truffaut, desempeña en la cinematografía de Jacques Rivette un papel muy significativo, pues nos encontramos ante una productiva asimilación de la novela balzaquiana que se extiende por un periodo de más de treinta años y que sirve como base a un cine que, en buena medida, es el más experimental de su generación.

En concreto, en la adaptación libre de *Le chef-d’œuvre inconnu*, obra en la que Balzac expuso una teoría artística de enorme influencia en la historia y la filosofía del arte, encuentra el cineasta una herramienta muy adecuada para el desarrollo de su propia reflexión sobre el proceso y el misterio de la creación pictórica y artística, y de los avatares del creador. Tanto en el relato de Balzac como en la película de Rivette, el mito de Pígalión se erige en pilar metafórico y simbólico sobre el que descansa la disquisición teórica. La adaptación que realiza el cineasta se apoya, por un lado, en el extenso desarrollo del momento crucial que el relato balzaquiano le hurta al lector: la confrontación que Frenhofer establece entre Gillette y su *Catherine Lescault*. Rivette nos permite acceder al secreto del taller del artista, lugar vedado a las miradas externas, y a la extenuante y productiva relación con Marianne, la modelo. Además, en *La belle noiseuse* el mito de Pígalión recibe otra vuelta de tuerca mediante el importante papel desempeñado por Liz, la exmodelo y esposa de Frenhofer. La novedad más evidente que la presencia de ambas modelos añade a la interpretación del mito es su naturaleza activa y provocadora, en consonancia con el adjetivo “noiseuse” del título, sobre la función de Frenhofer como creador-demiurgo, una actividad que contrasta grandemente con la pasividad de la Galatea clásica. En buena medida, la película de Rivette, centrada en el doloroso proceso de creación de la obra de arte, es tanto una obra sobre Frenhofer como sobre Liz y Marianne. Por otro lado, Rivette abunda en la importancia simbólica concedida al espacio en el que se desarrolla la acción, un papel relevante del que Balzac ya había dotado a la historia y que estaba ausente de las versiones más clásicas del mito. Ambos coinciden en la sacralidad asociada al espacio central del taller del artista, tabernáculo donde se produce el misterio de la creación artística. Y, por último, Rivette aprovecha el célebre y ambiguo final del texto balzaquiano para construir un desenlace de su historia también ambiguo, en el que la muerte metafórica asociada a la creación de la obra de arte supone un elemento discordante con respecto al carácter salvífico del mito tradicional.

Referencias bibliográficas

- Balzac, H., (2001 [1837]) *Le chef-d’œuvre inconnu*. Texte présenté, établi et annoté par René Guide. Paris, Gallimard, col. La Pléiade, vol. X.
- Baron, A. M., (1994) “*Le chef-d’œuvre inconnu*, de Balzac à Rivette” in *L’Année balzacienne*. N° 15, pp. 91-99.
- Butor, M., (1998) *Improvisations sur Balzac I*. Paris, La Différence.
- Calle-Gruber, M., (1993) “La chimère du modèle: Balzac, Dufour, Rivette” in *Cinemas* [En línea]. Vol. 4, n°1, disponible en <https://id.erudit.org/iderudit/1000112ar> [Último acceso el 25 de noviembre de 2019], pp. 72-87. DOI: 10.7202/1000112ar
- Didi-Huberman, G., (1985) *La peinture incarnée*. Paris, Éditions de Minuit, col. Critique.
- Dosi, F., (2011) “Balzac et Rivette: L’énigme d’une rencontre” in *L’Année balzacienne* [En línea]. N° 12, disponible en <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-337.htm> [Último acceso el 25 de noviembre de 2019], pp. 337-363. DOI: 10.3917/balz.012.0337
- Dousteysier-Khoze, C., (2018) *Claude Chabrol’s Aesthetics of Opacity*. Edimburgo, Edimburgh University Press.
- Eigeldinger, M., (1998) *La Philosophie de l’art chez Balzac*. Ginebra, Slatkine Reprints.
- Handyside, F. (ed.), (2015) *Éric Rohmer: Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi, col. Interviews with Filmmakers.
- Hallstead, T.M., (2013) *Pygmalion’s Chisel: For Women Who Are “Never Good Enough”*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Knight, D., (2004) “From Painting to Sculpture: Balzac, Pygmalion and the Secret of Relief in *Sarrasine* and *The Unknown Masterpiece*” in *Paragraph*. Vol. 27, n°1, pp. 79-95. DOI: 10.3366/para.2004.27.1.79.
- Léal, B., (2006) “Esos Balzac de Picasso” [En línea]. Disponible en <http://catalogo.artium.eus/dossieres/4/la-obra-maestra-desconocida/textos-del-catalogo/brigitte-leal>, pp. 1-11 [Último acceso el 25 de noviembre de 2019].
- Peterson, T. E., (1997) “Le dernier coup de pinceau: Perception and Generality in *Le Chef-d’œuvre inconnu*” in *Romanic Review*. Vol. 88, n°3, pp. 385-407.
- Pitt-Rivers, F., (1993) *Balzac et l’art*. Paris, Éditions du Chêne.
- Rebai, M., (2016) “Du topos de l’artiste en peintre” in *Littératures* [En línea]. Disponible en <http://journals.openedition.org/litteratures/553> [Último acceso el 25 de noviembre de 2019], pp. 1-11. DOI: 10.4000/litteratures.553.

- Rivette, J. (2018 [1991]) *La belle noiseuse* [DVD]. Nueva York, Cohen, col. Film Collection - Classics of French Cinema.
- Wettlaufer, A. (2001) *Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*. Nueva York, Palgrave.
- Zeigman, P., (2003) “*Les 400 coups: un hommage de François Truffaut à Balzac*” in *Le courrier balzacien*. N° 93, pp. 3-18.

