

UN BALZAC PICASSIANO, UN PICASSO BALZAQUIANO:  
*MR FRENHOFER AND THE MINOTAUR*, DE SIDNEY PETERSON

PABLO ZAMBRANO CARBALLO  
Universidad de Huelva\*

Resumen

El artículo analiza el cortometraje *Mr Frenhofer and the Minotaur* (1949), la singular adaptación surrealista que el director vanguardista norteamericano Sidney Peterson realizó del célebre relato *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac (1837). Se ofrece primero una somera introducción a los principales elementos del mismo y a la fuerte impronta que ha dejado en la historia del arte. A continuación, se estudian las dos contribuciones más relevantes e innovadoras de la película en su recepción de la historia balzaquiana: por un lado, la fusión con los presupuestos artísticos de Picasso y, por otro, el uso de la anamorfosis como técnica capaz de convertir la propia película en una manifestación del tipo de arte que la crítica y un gran número de artistas han visto preconizado en el relato de Balzac y, particularmente, en la figura y en la enigmática obra del pintor Frenhofer, su protagonista.

*Palabras clave:* literatura, cine, pintura, vanguardias, surrealismo, anamorfosis.

---

\* Este trabajo se relaciona con una serie de artículos publicados acerca de *La Belle Noiseuse*, la adaptación al cine de *Le Chef-d'œuvre inconnu* realizada en 1992 por Jacques Rivette. En ellos analizo asuntos como la fusión de la historia de Balzac con el mito de Pigmalión (Zambrano Carballo, 2020) y la influencia tanto de Henry James como de Henrik Ibsen (Zambrano Carballo, 2022a, 2022b). Por ello, la breve exposición general de los principales aspectos del relato de Balzac que se realiza sobre todo en el segundo apartado de este artículo coincide parcialmente con la incluida en dichos trabajos.

A PICASSIAN BALZAC, A BALZACIAN PICASSO: *MR FRENHOFFER AND THE MINOTAUR* BY SIDNEY PETERSON

Abstract

The article examines the short film *Mr Frenhofer and the Minotaur* (1949), the unique surrealist adaptation that the American avant-garde director Sidney Peterson made of Balzac's famous story *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1837). Firstly, a brief introduction is given to the main elements of the story and its powerful imprint on the history of art. Then, the film's two most relevant and innovative contributions are considered: on the one hand, the fusion of Balzac's story and Picasso's artistic ideas and, on the other hand, the use of anamorphosis as a technique to turn the film itself into a representation of the kind of art that critics and many artists have seen advocated in Balzac's story and, in particular, in the character and in the mysterious work of the painter Frenhofer, its protagonist.

*Keywords:* literature, cinema, painting, avant-garde, surrealism, anamorphosis.

1. INTRODUCCIÓN

La fortuna cinematográfica de *La Comédie humaine* es amplísima y constante en el tiempo y, como sucede con otras grandes obras narrativas decimonónicas, como la de Dickens, se sitúa en la base misma del nacimiento del cine y de su desarrollo artístico. De hecho, entre las primeras adaptaciones de una de sus múltiples historias se encuentra *The Sealed Room*, una brevísima y poco conocida película de 1909, de tan solo once minutos de duración, en la que el pionero del cine D. W Griffith adapta libremente el relato *La Grande Bretèche*, que ese mismo año lleva también a la pantalla en Francia André Calmette. De 1909 son asimismo sendas adaptaciones de *La Peau de chagrin* (Albert Capellani) y *Les Paysans* (Charles Decroix). Desde entonces y hasta la reciente y aclamada *Illusions perdues* (2021) de Xavier Giannoli, se cuentan más de ciento veinte adaptaciones a la gran pantalla y más de cincuenta a la televisión (Baron y Romer, 2005), entre las que destacan en cantidad los relatos más célebres y que mayores posibilidades narrativas pueden ofrecer en su versión audiovisual: *La Peau de chagrin*, *Le Colonel Chabert*, *Eugénie Grandet*, *Ferragus* y *Le Père Goriot*.

En ese amplio y diverso panorama, hay incluso un pequeño nicho para un cine abiertamente minoritario y experimental, prueba de la

versatilidad de la narrativa de Balzac a la hora de su adaptación incluso desde los presupuestos de las vanguardias cinematográficas. Es el caso de *Himself as Herself* (1967), una película de sesenta minutos en la que, adaptando muy libremente *Séraphîta*, el sorprendente relato en el que Balzac aborda el tema de la androginia, Gregory Markopoulos realiza un vanguardista retrato de un cuerpo hermafrodita y una reflexión, desde luego muy adelantada a su tiempo, sobre lo que hoy se denominaría «identidad fluida de género». Más célebres son las incursiones balzaquianas de Jacques Rivette, uno de los representantes más singulares y de narrativa más innovadora de la «Nouvelle Vague» francesa. *Out 1: Noli me tangere* (1971), adaptación libérrima de más de trece horas de *Histoire des Treize*, queda como una de sus películas más enigmáticas y complejas, incluso en su versión reducida, *Out 1: Spectre* (1971), de algo más de cuatro horas de duración. Dos versiones tiene también la compleja adaptación que Rivette hizo de *Le Chef-d'œuvre inconnu* en 1992: *La Belle noiseuse*, de cuatro horas, y *Divertimento*, versión acortada de ciento treinta minutos. A ambas adaptaciones del universo de Balzac hay que añadir *Ne touchez pas la hache* (2007), versión de *La Duchesse de Langeais* que completa la trilogía rivettiana. Además, el interés de Rivette hay que entenderlo en el contexto más amplio de la «Nouvelle Vague», algunos de cuyos cineastas de cabecera, como Rohmer, Chabrol o Truffaut, ya desde los años cincuenta habían adoptado a Balzac como uno de sus referentes mayores. Precisamente, el ejemplo más icónico y emotivo de la devoción de la «Nouvelle Vague» tal vez se encuentre en la trascendental lectura de *La Recherche de l'Absolu* y en el altarcito con una vela y una foto del novelista que Antoine Doinel (interpretado por Jean-Pierre Léaud) erige en su honor en *Les 400 coups* de Truffaut. Toda esta vinculación de Rivette y de la «Nouvelle Vague» con Balzac ha tenido un impacto cinematográfico considerable y ha recibido, por tanto, una merecida y extensa atención crítica (Baron, 1994; Dosi, 2011, 2014; Tavassoli, 2019).

Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo con *Mr Frenhofer and the Minotaur*<sup>1</sup>, la adaptación surrealista de *Le Chef-d'œuvre inconnu* que Sidney Peterson, influyente cineasta de la vanguardia norteamericana,

---

<sup>1</sup> Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=0rgbXQKgR9Y>>, consulta: 20 de octubre de 2022.

realizó en 1949. El film no aparece ni tan siquiera reseñado en el difundido artículo de Baron y Romer (2005) que recopila las numerosas adaptaciones de *La Comédie humaine* al cine, al teatro y a la televisión. No obstante, la figura de Peterson, aunque desconocida para un público general, es un referente para el desarrollo de las vanguardias audiovisuales norteamericanas de los años cincuenta, en las que influye de manera muy notable. La complejidad de su cine recoge además referencias literarias y culturales que, en el caso concreto de *Mr Frenhofer and the Minotaur*, como se verá enseguida, van mucho más allá de Balzac. En cualquier lugar, la suya es la primera adaptación del célebre relato; tendrían que pasar cuarenta y tres años para que, como ha quedado señalado, Jacques Rivette volviera a abordarlo. Que una obra de la importancia de *Le Chef-d'œuvre inconnu* haya generado tan solo dos adaptaciones cinematográficas de calado se debe seguramente a su mínima trama narrativa y a la hipertrofia de los aspectos teóricos sobre el arte en los que Balzac hace descansar su historia en la versión definitiva de 1837. No obstante, no parece ni mucho menos casual que un relato en el que tantos han visto una prefiguración del surgimiento de la abstracción y del desarrollo del arte moderno haya dado lugar a dos adaptaciones tan innovadoras como la de Rivette y, en el caso que nos ocupa, *Mr Frenhofer and the Minotaur*. Para un análisis más ajustado de la singular propuesta de Peterson es conveniente realizar antes una introducción somera a los principales aspectos del relato balzaquiano y a su fuerte impronta posterior.

## 2. LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

Pese a ser de sobra conocido, es útil recordar muy brevemente el argumento del famoso relato.

A finales de 1612, el joven pintor Nicolas Poussin se presenta en la puerta del taller de Porbus, el afamado pintor al que idolatra. Ambos personajes tienen un referente histórico obvio en los pintores homónimos. Poussin aprovecha la llegada de un enigmático anciano, que pronto se revelará como el gran maestro Frenhofer, para acceder al interior del taller. Allí, queda fascinado por el cuadro *Marie égyptienne*, encargado a Porbus por María de Médicis, pero el maestro Frenhofer,

tras contemplarlo detenidamente, emite un juicio contundente: Porbus copia la naturaleza como un observador atento, pero no logra ni captar ni expresar la vida, que es la misión última del arte. Con unas pocas pinceladas, Frenhofer vivifica la obra, pero se lamenta de su propia incapacidad para terminar *La Belle Noiseuse*, el retrato de la cortesana Catherine Lescault que ha acaparado todo su esfuerzo durante los últimos diez años. A Frenhofer le obsesiona el deseo de representar la belleza femenina en su pureza más elemental y vital, pero para estar seguro debe encontrar una mujer real con la que comparar su creación. Poussin le sugiere que sea su hermosa amante, Gillette, la que pose para él a cambio de poder contemplar el cuadro terminado. Frenhofer, tras mucha reticencia, acaba aceptando. Gillette, por su parte, teme que su pureza y su sincero amor por Poussin queden mancillados por la mirada del anciano y que finalmente Poussin acabe por preferir a la Catherine Lescault del cuadro. Pese a sus celos, acepta posar ante Frenhofer, al que la belleza de la joven inspira de tal modo que en poco tiempo remata el cuadro. Porbus y Poussin pueden por fin contemplar la obra maestra. Ambos quedan desconcertados ante el caos de colores del que tan solo emerge un pie femenino esplendoroso. Al contrario que Frenhofer, que ve en el cuadro su obra maestra definitiva, ellos no contemplan con claridad más que el pie. Desesperado, Frenhofer quema al día siguiente todos sus cuadros y muere en el incendio por él provocado.

El relato es singular en *La Comédie humaine* no tanto por su cortísima extensión, pues hay otros relatos breves, sino por la enorme ambigüedad semántica que dicha brevedad ha favorecido y que lo ha convertido en una de las obras más trascendentales de Balzac, de una enorme influencia, especialmente en el ámbito de la práctica y la teoría artísticas, en general, y pictóricas en particular (Didi-Huberman, 1985; Pitt-Rivers, 1993; Eigeldinger, 1998).

La primera versión del texto se publica en 1831 en la revista *L'Artiste* y aparece con el subtítulo de *Conte fantastique*, a pesar de que, en realidad, lo poco que hay de fantástico en la historia es cierto ambiente gótico muy de moda en la época. Además, dicho ambiente hay que vincularlo sin duda a la influencia del cuento de Hoffmann *Der Baron von B.* (1820), que ese mismo año de 1831 y en la misma revista se publica en francés con el título de *La leçon de violon*. Las conexiones intertextuales de *Le Chef-d'œuvre inconnu* con el relato de Hoffmann

son, por tanto, innegables (Hübener, 2004; Pankow, 2004; Ledo, 2006-2007).

En 1837 Balzac decide revisar profundamente *Le Chef-d'œuvre inconnu*, que acabará formando parte de los *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*. La recomposición del relato se fundamenta sobre todo en el notable desarrollo de las teorías artísticas de Balzac, que completará con *Gambara* ese mismo año y con *Massimila Doni* en 1839, relatos 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, por tanto, la película de Peterson.

Si bien las modificaciones de esa versión definitiva son varias, sin duda el cambio más significativo, el que justifica la consideración del texto como «filosófico», es la inserción en él de dos extensos discursos de Frenhofer sobre la pintura y el arte. Aunque la historia del relato se ambienta en los inicios del siglo XVII, los discursos de Frenhofer se explican sin duda alguna en el contexto de las disputas artísticas de 1830 entre los defensores del clasicismo y la posición romántica a favor de un arte liberador. En ellos, Balzac, mediante el personaje de Frenhofer y en clara conexión con las ideas de Delacroix, expone su teoría de que el artista debe ser un poeta en el sentido etimológico del término, es decir, un demiurgo creador, y no un mero copista de la naturaleza. Solo de la absoluta conciencia creadora podrá surgir la vida. La misión última del arte está estrechamente vinculada a la creación de vida y a su expresión por parte del pintor-poeta. Nos encontramos, como resulta obvio, ante una concepción muy romántica del genio creador y su incansable intento por forzar el arcano de la naturaleza para así acceder al secreto último de la belleza. Solo cuando el artista es capaz de lograr que la forma sea un medio de transmisión de ideas y sensaciones recibe la obra de arte la «sangre» necesaria para dotarla de vida.

Ambos discursos se erigen con claridad en el meollo teórico del relato y son, junto con la interpretación del ambiguo desvelamiento final del cuadro de Frenhofer, los aspectos esenciales que han marcado su enorme influencia en el arte moderno. Incluso un panorama muy general de dicha impronta en escritores, pintores y teóricos e historiadores del arte ocuparía un largo ensayo. Baste mencionar en este punto que *Le Chef-d'œuvre inconnu* ha inspirado a novelistas como Zola, que en *L'Œuvre*

(1866) plasma la lucha del protagonista, Claude Lantier (trasunto literario de Cézanne) por crear una obra de arte irreplicable, o a Henry James, que en *The Madonna of the Future* (1873) narra la obsesión del pintor Theobald por crear una *madonna* única, síntesis de las grandes obras del Renacimiento, pero de la que nunca llega a pintar un solo trazo; y también a pintores tan representativos como Cézanne (es célebre su «Frenhofer c'est moi»), Picasso (que ilustró en 1931 una hermosa edición conmemorativa), Anselm Kiefer (con un montaje de 2012 de título homónimo al del relato), Paula Rego (que en 2011 reinterpreta la historia desde perspectivas feministas en *The Balzac Story, Mary of Egypt* y *Painting Him Out*) o Eduardo Arroyo (que en 2014 incluye un collage sobre la historia balzaquiana en su ilustración de *La Comédie humaine*); y, en fin, a cineastas como los mencionados Peterson, Markopoulos y Rivette. Asimismo, el relato ha engendrado una hermenéutica extensísima que, por ejemplo, ha visto la materialización contemporánea del misterioso cuadro de Frenhofer en obras de Kandinsky, Matisse, de Kooning y otros muchos pintores y, particularmente, en el influyente cuadro abstracto de Jackson Pollock *The Deep* (1953), una obra que, a su vez, ha generado tanta o más hermenéutica que el propio cuadro de Frenhofer (Dufrêne, 2021: 45-46).

### 3. UN BALZAC PICASSIANO Y SURREALISTA: *MR. FRENHOFER AND THE MINOTAUR*

El corto *Mr Frenhofer and the Minotaur*, de Sidney Peterson, supone, gracias a toda su ambigüedad experimental y surrealista concentrada en tan solo veinte minutos, una lectura muy interesante y enriquecedora de *Le Chef-d'œuvre inconnu* desde los presupuestos artísticos de las vanguardias visuales.

Peterson (1905-2000), uno de los representantes más destacados de la vanguardia estadounidense, se graduó en Berkeley y se formó como pintor y escultor en Francia, a finales de la década de 1920. Esos años fueron el cimiento para que, tras la Segunda Guerra Mundial, fundara el «Workshop 20» en la California School of Fine Arts, centro pionero en el estudio y la enseñanza teórica y práctica cinematográfica y embrión del actual y prestigioso San Francisco Art Institute. Junto con *Mr Frenhofer*

*and the Minotaur*; los cortos experimentales *The Cage* (1947), *The Petrified Dog* (1948), *Clinic of Stumble* (1948) y *The Lead Shoes* (1949) constituyen hitos de enorme influencia en el desarrollo del movimiento vanguardista, principalmente poético, conocido como «The San Francisco Renaissance». Aparte de su labor como docente y realizador, la carrera de Peterson se desarrolló posteriormente en el MOMA de Nueva York como director de producción de contenidos educativos de televisión y también en los estudios Disney de Los Ángeles, en los que trabajó como guionista de la secuela, nunca realizada, de *Fantasia*. Destaca también una más que notable novela, *A Fly in the Pigment* (1961), y un interesante y enriquecedor libro de memorias, *The Dark of the Screen* (1980).

Los cortos de Peterson acusan una destacada influencia del surrealismo, de cuyas técnicas e imaginería se sirve para crear unos filmes sin duda complejos y ambiguos, escasamente narrativos, con unas relaciones temporales inusuales y que se apoyan en un montaje muy sintético, en un uso muy eficaz de la banda sonora, tanto de la música como de la voz en off, y, sobre todo, en la utilización de unas imágenes distorsionadas a conciencia con el objetivo de poner en jaque la comodidad de la perspectiva a la que el espectador está habituado.

Como corresponde a un corto decididamente experimental, los veinte minutos de *Mr Frenhofer and the Minotaur* son de muy difícil síntesis, pues, al igual que en el resto de la obra de Peterson, el espectador se topa con una narración muy vaga y debe manejarse sobre arenas movedizas al tratar de reconstruir una línea narrativa que responda a cierta coherencia.

Los títulos de crédito con los que se inicia la película, y que ocupan poco más de un minuto, proporcionan ya información relevante para el entendimiento e interpretación de la misma. Sobre un fondo musical de guitarra, se lee que la historia se basa, en efecto, en el relato de Balzac, pero nada se dice del otro intertexto esencial, la *Minotauromaquia* de Picasso, de la que la película es también en buena medida una adaptación. De hecho, de la lista de personajes que se ofrece en dichos títulos se deducen varios provenientes del grabado picassiano (el minotauro, Ariadna, el hombre de la escala). Además, el fondo visual sobre el que se proyectan los créditos remite por asociación a la pintura



de Picasso y a la de otros pintores determinantes para el desarrollo del arte moderno como Munch, a cuyo célebre cuadro *El grito* parece remitir la primera de las pinturas mostradas nada más iniciarse el corto.

Tras unos fotogramas de un gato y un ratón, la película comienza precisamente con el estremecedor grito de una joven que despierta de una pesadilla para acabar cayendo otra vez, como desmayada, en un nuevo sueño, insinuado mediante la evidente distorsión de las imágenes cinematográficas. Comienza en ese momento la intervención de una voz en off femenina, presumiblemente la de la misma joven, que, como en un flujo de conciencia, va desarrollando un monólogo interior sobre la naturaleza y la esencia de la pintura. Esa voz es una de las aportaciones singulares de Peterson en su recepción de *Le Chef-d'œuvre inconnu*, pues es prueba de la relevancia que concede a la perspectiva femenina, una cualidad muy alabada por el influyente cineasta experimental Stan Brakhage (Adams Sitney, 2002: 166). En efecto, mientras que Balzac organiza su relato desde una típica omnisciencia decimonónica que tan solo permite que Gillette exprese poco más que su desasosiego ante la pérdida del amor de Poussin, más interesado en mercadear con su posado, en *Mr Frenhofer and the Minotaur* es la voz en off femenina la que dirige el relato desde las técnicas del flujo de conciencia que Peterson importa de la narrativa de Joyce.

Esa voz continuará a lo largo del filme resumiendo el argumento de *Le Chef-d'œuvre inconnu* e incluso recitando, en inglés, los pasajes iniciales del mismo. Se alternan así momentos de monólogo interior aparentemente inconexos con otros de cierta coherencia narrativa basada en el argumento del relato. En gran medida, la voz en off articula narrativamente el desarrollo de la película y consigue vincularla con mucha libertad, pero de modo muy efectivo, a la historia de Balzac y al grabado de Picasso. El uso de las técnicas del flujo de conciencia le permite a Peterson hacer que los pensamientos del personaje femenino puedan transitar oníricamente entre su identificación con la Gillette balzaquiana y la Ariadna mitológica de la *Minotauramaquia*. Durante toda la película se van alternando, por un lado, escenas vinculadas de manera muy flexible a *Le Chef-d'œuvre inconnu* y que el espectador debe ir hilando: Poussin y Gillette bailando sobre una cama y observados por Porbus; Gillette y Porbus bailando, observados esta vez por Poussin; Gillette tendida en la cama; Gillette acariciando un gato; Poussin

intentando convencer a Gillette para que pose ante Frenhofer; la lectura que Gillette y Poussin hacen del relato de Balzac del que son personajes; Catherine Lescault posando para Frenhofer (una escena que el propio texto de Balzac no incluye); Poussin y Porbus contemplando desconcertados el cuadro de Frenhofer; y, por último, la muerte del pintor. Por otro lado, observamos escenas de un esgrimidor con una espada y, sobre todo, otras vinculadas indudablemente a la *Minotauromaquia* de Picasso: el propio minotauro, una niña con una vela, una ventana con dos personajes y una paloma, y un hombre que sube y baja frenéticamente una escala. La iconografía picassiana se va haciendo más frecuente hasta confluir con la procedente de *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cuando el esgrimidor, ya plenamente integrado en la recreación del grabado de Picasso, mata con la espada a Frenhofer y el minotauro contempla el enigmático retrato de Catherine Lescault que tanto desconcierta a Poussin y a Porbus al final del relato. La película concluye como empezó: el sueño de la chica, el gato y el ratón.

Pese a la aparente incoherencia argumental, la película se sostiene de manera admirable sobre la base de una poderosa combinación de elementos con los que Peterson rinde un particular homenaje al concepto de modernidad artística que *Le Chef-d'œuvre inconnu* y sus incontables interpretaciones y recreaciones han generado. Así, en el corto, la historia balzaquiana, que, pese al escasísimo hilo narrativo, se rastrea con cierta facilidad se mezcla principalmente, como se ha apuntado, con una serie de elementos provenientes de las representaciones picassianas del mito del minotauro, más en concreto de la *Minotauromaquia*, y, en segundo plano, con otros elementos que proceden, por un lado, del surrealismo, particularmente de Buñuel y de Dalí, de cuyas estrategias Peterson era plenamente consciente desde sus inicios como cineasta (Adams Sitney, 2002: 44), y, por otro, de las técnicas narrativas y poéticas del *stream of consciousness* y del monólogo interior de Joyce y de imaginistas como Eliot y Pound (Rees, 1999: 58). Literatura, pintura y cine quedan así fusionadas y condensadas de un modo complejo y muy sugerente.

Peterson establece ya desde el propio título del corto su posición hermenéutica con respecto al relato de Balzac. La fusión entre la *Minotauromaquia* de Picasso y *Le Chef-d'œuvre inconnu* es una elección muy consciente y efectista que invita al espectador a situarse ante la decisiva influencia del relato en el arte moderno. La elección del pintor

español no es ni mucho menos casual. Como es bien sabido, Picasso, cuya relación con la literatura fue especialmente fructífera (López Martínez, 2022), ilustró de modo muy personal, a petición de su marchante Ambroise Vollard y mediante doce aguafuertes, el cuento de Balzac en una célebre edición de 1931 que conmemoraba el primer centenario de la edición original<sup>2</sup>. En su ilustración, el malagueño no sigue de manera fiel el curso de la narración, sino que decide acercar el relato a sus inquietudes y centrar su aproximación al mismo en torno al propio acto de la creación artística y de la relación del artista con los modelos.

Además, su fascinación con la historia de Balzac lo llevó, desde 1936 a 1955, a establecer el estudio en el que en 1937 pintó el *Guernica* en el mismo edificio de la parisina Rue des Grands-Augustins donde la ficción balzaquiana sitúa el taller de Porbus (y no el de Frenhofer, como repetida y erróneamente se sigue afirmando y como tal vez hasta el propio Picasso creyó). Su identificación vital y artística con el personaje de Frenhofer es notoria, en línea con otros pintores que, desde Cézanne a de Kooning, han visto en su figura una representación del artista moderno y en su enigmática obra un precedente de la concepción moderna de la pintura y del arte. Que la obra de Picasso y la de otros pintores pueda verse como una materialización del modelo preconizado por Frenhofer es algo que la crítica ha venido sosteniendo de manera persistente. Las nuevas perspectivas de la realidad que proponen la obra de Picasso y la de tantos otros pintores determinantes del siglo XX tendrían así, desde tal lectura, un precedente en el final del relato de Balzac. Aun cuando las verdaderas intenciones de este en *Le Chef-d'œuvre inconnu* puedan y deban ser objeto de discusión, poco importan realmente ante la influencia decisiva de las interpretaciones que, como brevemente quedó apuntado más arriba, infinidad de críticos y de artistas, en uso de su irrenunciable libertad hermenéutica, han realizado del relato.

En el filme de Peterson, las dos líneas argumentales, la balzaquiana y la picassiana, confluyen de manera muy poderosa y simbólica al final de la película, cuando el minotauro contempla el cuadro de Frenhofer, una contemplación que inevitablemente se sitúa en paralelo a la que Poussin

---

<sup>2</sup> Disponible en línea: <<https://www.moma.org/collection/works/29301>>, consulta: 20 de octubre de 2022.

y Porbus realizan al final del relato de Balzac. La fuerza que en la película de Peterson adquiere ese brevísimo momento en que observamos al minotauro frente a la enigmática obra se comprende y se justifica por la profunda identificación moral de Picasso no solo con el personaje de Frenhofer, como ya se ha señalado, sino también con la figura y el mito del minotauro. En este punto final de la película, puede afirmarse que es el Minotauro-Picasso el que contempla su propia obra, la del Frenhofer-Picasso. Y se comprende así que el título de la película, *Mr Frenhofer and the Minotaur*, pueda leerse también como «Mr Frenhofer y Picasso» o incluso, identificando ambas figuras, «Mr Frenhofer o Picasso».

La obsesión del pintor con la figura del minotauro es patente en las múltiples representaciones que le dedicó a lo largo de varios años. Por su relevancia, destacan, por un lado, las contenidas en la famosa serie de cien grabados conocida como *Suite Vollard*, realizada entre 1930 y 1936, quince de los cuales están dedicados al mito del minotauro<sup>3</sup>. Dichas representaciones apuntan con meridiana claridad a que la peculiar lectura que Picasso hace del mito griego tiene un marcado carácter personal y autobiográfico, pues no hay que olvidar que sobre el conjunto de la *Suite Vollard* sobrevuelan los difíciles años de la relación del pintor con su esposa, Olga Jojlova, y con su amante, Marie Thérèse Walter. La evolución personal de Picasso se aprecia en el conjunto de los cien grabados y, en lo que respecta al minotauro, su interpretación, en general, se aparta de la literalidad de la historia para utilizar la figura del mismo como representación de su propia personalidad arrolladora, ya como artista genial y demiúrgico, ya como ser humano rebosante de energía y sexualidad. Algunos títulos de los grabados, como bien señala Alcalde Martín (2008: 201-204), son muy relevantes en este sentido: en unos se manifiesta la voluptuosidad de las situaciones (por ejemplo, en *Escena báquica con minotauro*, *Mujer contemplando a minotauro dormido*, *Minotauro acariciando a una mujer dormida*), mientras que en otros son la violencia y la muerte las que dominan (*Minotauro herido*, *Minotauro moribundo*, *Joven matando a minotauro*). De nuevo, por su conexión con la película de Peterson, destacan los grabados de la *Suite Vollard* que tratan el tema del minotauro ciego guiado por una niña.

---

<sup>3</sup> Disponible en línea: <<https://www.moma.org/collection/works/series/282302>>, consulta: 20 de octubre de 2022.

Precisamente la niña, esta vez sosteniendo una vela con la mano izquierda hacia la que se dirige el minotauro, es uno de los motivos dominantes de la *Minotauromaquia* (1935), el celeberrimo grabado, considerado génesis del *Guernica*, que, junto con *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, se erige en el otro pilar esencial del entramado intertextual de *Mr Frenhofer and the Minotaur*.

Por último, de las representaciones picassianas del minotauro es muy destacable también, para el tema que nos ocupa, la portada que el malagueño creó para el primer número, de junio de 1933, de la revista *Minotaure*, una de las publicaciones de bandera del movimiento surrealista, una representación a la que Peterson no pudo ser ajeno, dada la consciente vinculación de su película con los presupuestos del surrealismo. El minotauro, al que extrañamente Picasso dibuja blandiendo una daga (y tal vez no haya que olvidar que en la película de Peterson Frenhofer muere apuñalado por el esgrimidor), se erige para los surrealistas en símbolo esperable de la libertad absoluta, del desenfreno sexual y vital, de la rebeldía violenta ante el poder establecido, de la reivindicación de la naturaleza oníricamente monstruosa del ser humano y también de la energía creativa desbordante, aspecto este que Peterson explota en su película al asociar sabiamente las figuras del minotauro mítico y de Frenhofer a la de Picasso. Sin duda, además, Peterson es muy consciente de que personajes como Frenhofer, demiurgos monomaniacos y de una capacidad artística e intelectual desbordante que los devora, son muy del gusto del novelista francés, como bien explica Zweig (2004, 2005) en sus hermosos libros sobre Balzac. No resulta demasiado arriesgado afirmar en este punto que Picasso, con su arrolladora capacidad artística y vital, hubiese sido también, como Frenhofer, un personaje muy del gusto de Balzac.

### 3.1. *La anamorfosis como herramienta*

El acierto de Peterson en *Mr Frenhofer and the Minotaur*, al abordar el relato balzaquiano desde su fusión con la estética y los presupuestos artísticos picassianos, permite también una interpretación muy sugerente de la propia estética vanguardista de la que la película hace gala. Para ello, debemos situarnos de nuevo en los momentos finales de la película, con la contemplación del cuadro por el minotauro, y

contrastarlos con los del relato, cuando unos desconcertados Poussin y Porbus contemplan, ante la presencia de un Frenhofer alucinado, lo que ellos únicamente pueden asimilar como un caos de colores del que tan solo emerge un pie majestuoso.

La ambigüedad con la que Balzac trata la escena del singular desvelamiento del enigmático cuadro permite elucubrar con el significado último de que la obra maestra sea «desconocida», tal y como nos indica el título del relato. Se pueden argüir razones diversas y no necesariamente excluyentes. De entrada, podemos acudir a la razón más simple y evidente: la obra, en efecto, es desconocida porque desaparece físicamente, pasto del incendio en el que también perece su creador. Se puede pensar también que quizás la obra maestra solo exista en la mente de Frenhofer, como seguramente interpretó Henry James para su relato *The Madonna of the Future*. Asimismo, puede deducirse, como parecen indicarnos las miradas de Poussin y de Porbus, que realmente la obra no existe más allá de la susodicha amalgama de colores y el esplendor del pie en cuestión, lo que podría indicar al mismo tiempo que la obra existió, pero ha sido casi borrada por el propio artista enajenado.

No obstante, sin descartar ninguna de las opciones anteriores, puede también inferirse que la obra sí que existe, pero que las miradas de Poussin y de Porbus son erróneas y no pueden descifrarla. En esta interpretación, que está en sintonía absoluta con el significado que la modernidad artística ha atribuido al relato, las miradas de ambos serían metáfora de una perspectiva anticuada, incapaz de reconocer la novedad artística radical propuesta por el cuadro de Frenhofer. De hecho, el asunto de la perspectiva es clave para entender la hermenéutica moderna del relato, pues para esta el cuadro de Frenhofer prefiguraría el cuestionamiento radical que el arte más influyente del siglo XX hace de la mirada tradicional sobre la realidad. En este sentido, Peterson, al fusionar en *Mr Frenhofer and the Minotaur* a Balzac y a Picasso, uno de los representantes incuestionables de la perspectiva moderna, da en la clave del asunto y, como se analiza a continuación, convierte su propia película en una materialización del tipo de arte moderno prefigurado por Frenhofer y su obra.

En cierto momento del corto (minutos 2:42-2:47), la voz en off femenina afirma: «It's an obsession, really, the eye. He'd sell his own

mother for a look». Se plantea así de lleno, nada más iniciarse la película, el tema fundamental de la obsesión del artista por la mirada, es decir, por la perspectiva, y el contraste entre, por un lado, los variados recursos que, por ejemplo, un pintor como Picasso (o Frenhofer) tiene en sus manos para alterarla a voluntad, y, por otro, las limitaciones que, al menos de entrada, el uso de la lente impone al cineasta. De hecho, los recelos de muchos pintores, entre ellos el propio Picasso, ante la cámara y ante el proceso cinematográfico y fotográfico en general tienen que ver en gran medida con el tipo de mirada desapasionada propiciada por la objetividad de la lente. Si bien el cine y la pintura tienen en la mirada un componente fundamental para su propia existencia y justificación artísticas, el cineasta se enfrenta siempre a cómo resolver el problema básico que le plantea la lente fotográfica, pues, salvo intervención activa del artista para manipularla a conciencia, esta tenderá siempre a cercenar de algún modo la subjetividad de cualquier perspectiva. De este conflicto surgen las múltiples estrategias de los cineastas de vanguardia para sortear tales limitaciones y hacer del cine un medio de expresión artística innovadora, al nivel de la pintura moderna. En el caso de *Mr Frenhofer and the Minotaur*, Peterson recurre con gran éxito a la creación de imágenes anamórficas que proponen una perspectiva rompedora y, por ello, como sucede con la obra de Frenhofer o la de Picasso, de difícil acceso y comprensión.

La anamorfosis, término que se empezó a utilizar en el siglo XVII derivado del griego ἀναμόρφωσις ('transformación'), designa una técnica de distorsión de las imágenes surgida del descubrimiento de la perspectiva a partir de las innovaciones de Brunelleschi en las primeras décadas del siglo XV y de su posterior difusión, sobre todo por Leon Battista Alberti en 1435. Durante los siglos XVI y XVII aparece ya incluida en la mayor parte de los tratados y manuales de dibujo. Célebre ejemplo es la calavera situada en primer plano en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven (1533). Durante el siglo XX, la anamorfosis y sus implicaciones recibieron una atención muy especial por las ramas de la psicología centradas precisamente en la percepción. Las técnicas anamórficas representan un intento por parte de los artistas de subvertir las leyes de la perspectiva tradicional para así frustrar la mirada convencional. Mediante ellas, las imágenes se aprecian extrañas, alargadas o achatadas, si se las mira de frente, pero adquieren otra

naturaleza cuando se contemplan desde un ángulo distinto o reflejadas en una superficie curva. En el caso del cine y de la fotografía, una lente anamórfica produce una imagen que aparenta estar distorsionada si se proyecta con una lente convencional, pero aparece normal si se proyecta con una anamórfica que corrija las distorsiones. Sin embargo, en *Mr Frenhofer and the Minotaur*, Peterson concibe las imágenes anamórficas para que permanezcan así y produzcan un efecto de distorsión de la realidad cotidiana, efecto que además se potencia con un uso muy relevante y eficaz de la cámara lenta.

La distorsión que produce la anamorfosis remite en Peterson a la vinculación tan del surrealismo con el mundo de los sueños y con los estados visionarios y, sobre todo, subvierte la mirada y la visualización objetiva supuestamente garantizadas por las leyes de la perspectiva clásica. Peterson rechaza la objetividad de la lente para, en cambio, exprimir al máximo un tipo de mirada y de visualización subjetivas. De hecho, para él, la anamorfosis es «the most subjective of all the branches of linear perspective» (Peterson, 1980: 20) y, por tanto, un mecanismo destinado a enfatizar «the subjectivity of the viewing process» (Peterson, 1980: 20). Lo que *Mr Frenhofer and the Minotaur* consigue con sus oníricas imágenes distorsionadas es que desaparezca el sentido de las proporciones y que la solidez del mundo tridimensional dé paso a una multitud de formas ondulantes que, con mucha probabilidad, apuntan a un referente daliniano. El mensaje último es que no existe una representación única de los objetos en el espacio, sino que todo depende de las perspectivas alternativas que se derivan de la utilización de la lente anamórfica.

El uso deliberado de la anamorfosis es uno de los grandes aciertos de Peterson a la hora de interpretar *Le Chef-d'œuvre inconnu* y su carácter visionario del arte moderno, pues puede deducirse que, en su lectura del relato, Peterson vincula sugerentemente la incomprensión de Porbus y de Poussin ante el cuadro de Frenhofer a la naturaleza diríase «anamórfica» del mismo, que necesitaría para su desvelamiento de una «lente» distinta a la convencional que vehicula las miradas de ambos pintores al final del relato, lo que explicaría su desconcierto. Esa lente, para Peterson, sería la de Picasso, de ahí que sea el Minotauro-Picasso el que contempla el cuadro al final y lo descifra.



La subjetivación del proceso de visualización que realiza Peterson fue tan apreciada por la vanguardia americana como rechazada por las tendencias mercantiles dominantes en el cine de la época. De igual modo, cabría ver en el cuadro de Frenhofer un intento de subjetivación incomprendido en su momento y que solo el arte más innovador del siglo XX sería finalmente capaz de decodificar. De hecho, todo apunta a que Balzac expuso en *Le Chef-d'œuvre inconnu* y en la figura de Frenhofer una concepción artística radicalmente opuesta no solo al clasicismo obsoleto sino también a la vulgarización y a la mercantilización del arte que desarrollaría en 1839 mediante el personaje de Pierre Grassou, protagonista del relato homónimo.

#### 4. CONCLUSIÓN

Las principales razones que explican la permanencia de *La Comédie humaine* como fuente inagotable del cine son fáciles de imaginar. Ante todo, la inmensa capacidad narrativa de Balzac para contar historias, pero también su habilidad para la creación de unos personajes que, mediante un hallazgo narrativo genial como es su reaparición en diversas novelas, acaban por dotar al conjunto de una verosímil espesura de realidad social casi única en la historia de la literatura. A ello hay que añadir su maestría para el retrato de una sociedad concreta, la de la Francia de la Restauración y de la Monarquía de Julio, con sus preocupaciones y anhelos particulares, pero que, gracias al profundo conocimiento que Balzac tenía de la naturaleza humana, ha trascendido su época y ha conseguido mantener una validez permanente para las sociedades posteriores, incluida la contemporánea, que se ve reflejada en el mundo de *La Comédie humaine* de manera asombrosa, como bien ha demostrado el éxito de la adaptación cinematográfica de *Illusions perdues* realizada por Xavier Giannoli en 2021.

En el contexto de ese interés constante del cine por Balzac, llama poderosamente la atención que un tipo de narrativa decimonónica clásica como la de *La Comédie humaine* haya sido de especial interés para ciertos movimientos cinematográficos y cineastas particulares que han destacado por su determinante contribución al desarrollo del lenguaje cinematográfico y de sus posibilidades narrativas y artísticas.

De entrada, pueden aducirse los casos de un pionero como D. W. Griffith o de algunos de los integrantes más destacados de la «Nouvelle Vague», que, frente al rechazo de Balzac del que el «Nouveau Roman» hizo gala, reivindicaron la influencia de su obra no solo en los argumentos de sus películas sino también en otros estratos narrativos más profundos.

Aún más llamativa es la atracción por Balzac de ciertos cineastas de la vanguardia más radical, como Gregory Markopoulos o Sidney Peterson. Pese a las evidencias de dicha atracción, el acercamiento crítico al tema se ha realizado por lo general desde un conocimiento básico de la obra del novelista y sin realizar un análisis exhaustivo de su integración artística en el medio cinematográfico.

El caso concreto de *Mr Frenhofer and the Minotaur* es palmario en tal sentido. Que la película se basa en *Le Chef-d'œuvre inconnu* se reconoce sin ambages desde el inicio mismo de los títulos de crédito. Sin embargo, la singularidad de la adaptación de Peterson procede de la acertadísima síntesis del relato con los presupuestos artísticos picassianos. Más allá de los muchos elementos de consciente arbitrariedad que el carácter surrealista de la película en cierto modo exige, la primera gran aportación de Peterson en su recepción de Balzac es la fusión, explícita en el propio título del corto, entre el personaje de Frenhofer y la figura mítica del minotauro. De hecho, el título, que en principio podría parecer una *boutade* surrealista más, se revela clave para calibrar en su justa medida la posición hermenéutica de Peterson, que hace descansar su interpretación del relato en la identificación vital y artística de Picasso tanto con Frenhofer como con el minotauro.

La figura de Picasso y su determinante papel en las nuevas perspectivas abiertas por el arte moderno están detrás de la otra gran aportación de Peterson en *Mr Frenhofer and the Minotaur*: el consciente uso artístico de la anamorfosis en la película, que, con sus hipnóticas imágenes distorsionadas, se convierte en gran medida en una materialización del tipo de arte prefigurado por el enigmático cuadro del relato de Balzac.

Gracias a sus singulares aportaciones, *Mr Frenhofer and the Minotaur* no es solo un hito indudable en el desarrollo de las vanguardias visuales norteamericanas, sino que también lo es en la larga estela de

interpretaciones y recreaciones que *Le Chef-d'œuvre inconnu* ha ido generando desde su publicación.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMS SITNEY, P. (2002): *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: OUP.
- ALCALDE MARTÍN, Carlos (2008): «El minotauro y Picasso». *Minerva*, 21, 195-209.
- BARON, Anne Marie (1994): «*Le chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac à Rivette». *L'Année balzacienne*, 15, 91-99.
- BARON, Anne Marie y ROMER, Jean-Claude (2005): «Filmographie de Balzac». *L'Année balzacienne*, 6, 395-409 (<https://doi.org/10.3917/balz.006.0395>).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985): *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit.
- DOSI, Francesca (2011): «Balzac et Rivette: L'énigme d'une rencontre». *L'Année balzacienne*, 12, 337-363 (<https://doi.org/10.3917/balz.012.0337>).
- DOSI, Francesca (2014): *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*. La Madeleine: LettMotif.
- DUFRÈNE, Thierry (2021): «Faire voir *Le Chef-d'œuvre inconnu*». En Dufrière, Thierry (ed.): *Balzac, Le Chef-d'œuvre inconnu*. Paris: Paris Musées (Maison de Balzac), 39-59.
- EIGELDINGER, Marc (1998): *La Philosophie de l'art chez Balzac*. Genève: Slatkine Reprints.
- HÜBENER, Andrea (2004): *Kreisler in Frankreich: E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- LEDO, Jorge (2006-2007): «Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac». *Thélème*, 21, 97-113; 22, 135-166.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Isabel (2022): *Los poetas de Picasso*. Málaga: UMA.
- PANKOW, Edgar (2004): «Literatur – Geschichte. Honoré de Balzac und E.T.A. Hoffmann und die Genese von Traditionen im Élixir de longue vie». *arcadia*, 39.1, 27-54 (<https://doi.org/10.1515/arca.39.1.27>).
- PITT-RIVERS, Françoise (1993): *Balzac et l'art*. Paris: Éditions du Chêne.
- PETERSON, Sidney (1980): *The Dark of the Screen*. New York: Anthology Film Archives-NYU Press.
- REES, Alan Leonard (1999): *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute.

- TAVASSOLI, Zahra (2019): *Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Cham: Palgrave-Macmillan.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo (2020): «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». *Thélème*, 35, 105-113 (<https://doi.org/10.5209/thel.66569>).
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo (2022a): «A masterpiece or nothing»: Balzacian and Jamesian Elements in Jacques Rivette's *La belle noiseuse*». *Australian Journal of French Studies*, 59.2, 130-143 (<https://doi.org/10.3828/AJFS.2022.11>).
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo (2022b): «On Artists, Models and Artworks: Balzac's *The Unknown Masterpiece* and Ibsen's *When We Dead Awaken* in Jacques Rivette's Art Theory». *Theory Now*, 5.2, 185-204 (<https://doi.org/10.30827/tn.v5i2.24602>).
- ZWEIG, Stefan (2004): *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. Joan Fontcuberta (trad.). Barcelona: El Acantilado.
- ZWEIG, Stefan (2005): *Balzac. La novela de una vida*. Aristides Gamboa (trad.). Barcelona: Paidós.

Pablo ZAMBRANO CARBALLO  
*Universidad de Huelva*  
zambrano@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0001-5728-1753>