

DIALÉCTICAS DEL CUERPO, DE LA MIRADA Y DE LA INTERPRETACIÓN: EL CASO DE *LA BELLE NOISEUSE* (1991), DE JACQUES RIVETTE

Bértold Salas Murillo 

Universidad de Costa Rica (Costa Rica)

bertold.salas@ucr.ac.cr

RESUMEN

La belle noiseuse es una obra tardía de Jacques Rivette (1928-2016), una de las figuras centrales de la Nueva Ola francesa. A partir de «Le chef-d'oeuvre inconnu», de Honoré de Balzac, esta adaptación convierte las 30 páginas del texto literario en un largometraje de cuatro horas, en el que se exploran las tensiones entre pintores noveles y consagrados, marchantes, modelos y amantes. El presente artículo lo revisita a través del cuestionamiento de la que ha sido su interpretación hegemónica, según la cual es una obra sobre la creación pictórica. Como lectura alternativa se propone una revisión de la misoginia y la dinámica del poder propuesta por el guion y la puesta en escena, la cual es reconocida mediante el examen de las dialécticas del cuerpo y de la mirada. Esta estrategia es producto de una «reinterpretación preliminar», que también es cuestionada posteriormente. La nueva mirada lleva a reconocer una tercera dialéctica, la de la de interpretación, que permite una reflexión sobre los sucesivos procesos hermenéuticos en los que participa la pieza artística.

PALABRAS CLAVE: creación, pintura, cuerpo, misoginia, mirada, hermenéutica.

DIALECTICS OF THE BODY, THE GAZE, AND THE INTERPRETATION:
THE CASE OF *LA BELLE NOISEUSE* (1991) BY JACQUES RIVETTE

ABSTRACT

La belle noiseuse (1991) is a late work by Jacques Rivette (1928-2016), a central figure of the French New Wave. Based on Honoré de Balzac's «Le chef-d'oeuvre inconnu» (1831), this adaptation transforms the 30 pages of the literary text into a four-hour feature film, exploring the tensions between emerging and established painters, art dealers, models, and lovers. This article revisits the work by questioning its hegemonic interpretation, which views it solely as a piece about pictorial creation. As an alternative reading, the present work proposes a revision of the misogyny and power dynamics presented in the script and *mise-en-scène*, which is identified through an examination of the dialectics of the body and the gaze. This strategy is the product of a «preliminary reinterpretation,» which is also subsequently challenged. This new perspective leads to the recognition of a third dialectic, *interpretation*, which allows for reflection on the subsequent hermeneutical processes in which the piece of art participates.

KEYWORDS: creation, painting, body, misogyny, gaze, hermeneutics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.15>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 367-382; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Tres hombres conversan alrededor de una mesa en la que se amontonan los bocetos. El más joven, Nicolas (el actor David Bursztein), es un pintor cuyo talento comienza a ser reconocido. El más viejo, Édouard Frenhofer (Michel Piccoli), es también artista, uno de los mejores, pero tiene una década sin concluir su obra maestra, «La belle noiseuse». Los acompaña Porbus (Gilles Arbona), un marchante de arte, quien les presentó justamente ese día.

De manera sutil, e inesperada para los espectadores, la charla pasa de las dificultades del veterano pintor a un particular acuerdo: Marianne (Emmanuelle Béart), la novia de Nicolas, modelará para Édouard, ayudándole a acabar con su prolongado bloqueo creativo. Porbus es testigo del pacto y se compromete a comprar la obra. La muchacha se entera unos minutos más tarde, cuando se despiden del pintor y este le dice «Hasta mañana». El compromiso es también una sorpresa para Liz (Jane Birkin), la pareja de Édouard y su antigua modelo, la *belle noiseuse* original.

Marianne no está feliz con el pacto de caballeros: «Has vendido mi cuerpo», reclama a su pareja (46 m 40 s). Sin embargo, pese a la molestia, al siguiente día acude al estudio de Frenhofer. La primera sesión se desarrolla entre frases a medias, silencios y gestos equívocos: la joven, de pie frente al artista, primero vestida, después desnuda; sentada en posiciones incómodas, poniendo a prueba músculos, huesos y articulaciones sanguíneas. La tarea del pintor es igualmente penosa, descartando un boceto tras otro, apenas después de unos trazos.

En la segunda sesión, tan frustrante como la primera, Édouard comienza a compartir sus inquietudes creativas. Al caer la tarde el artista quiere abandonar el proceso, pero Marianne lo convence de lo contrario. Propone un cambio de rol y, a partir del tercer día, la modelo decide las posturas con el pintor, se pasea y examina los bosquejos que describen su desnudez, comparte detalles de su vida. Así, pese a las dificultades dentro y fuera del estudio, Frenhofer presenta un cuadro, que Porbus compra, pero que no impresiona a Nicolas, quien se ha percatado de que «ceder» a Marianne fue un error. Esta pintura no es, sin embargo, «La belle noiseuse». Esta obra solo es mostrada a Marianne, y también es vista, secretamente, por Liz. Los espectadores tampoco la vemos, pero sí somos testigos de cómo Édouard la esconde tras una pared y la cubre de ladrillos, antes de pintar un segundo cuadro, este sin entrega ni pasión, que es la pieza que entrega al marchante.

La belle noiseuse (mal traducida como *La bella mentirosa*¹) es un largometraje tardío de Jacques Rivette (1928-2016), uno de los integrantes del núcleo central de la Nueva Ola francesa. Adaptación de «La obra maestra desconocida» («Le chef-d'oeuvre inconnu», 1831), de Honoré de Balzac, el cineasta convierte las 30 páginas de la pieza literaria en un filme de cuatro horas. En el momento de su estreno en el Festival de Cannes —en el que ganó el Gran premio del Jurado, una suerte de segundo lugar—,

¹ Como es explicado en el primer encuentro con Frenhofer, «noiser» significa «turbar» o «fastidiar».



La belle noiseuse fue reconocida como un filme sobre los desafíos de la creación artística. Esta problemática, presente en el relato de Balzac, reaparece como imagen y duración en este largometraje, en el que no se escatiman minutos para mostrar las penurias por las que pasa un pintor en la búsqueda de su «obra maestra».

El presente artículo revisó esta primera interpretación, dirigida a la dimensión creativa. Esto porque, como resultaba evidente en el repaso del argumento, el filme muestra las condiciones patriarcales y misóginas de la práctica pictórica y cinematográfica, al constituir la manipulación y la exposición del cuerpo de una mujer el precio por pagar por la genialidad. Esto condujo a una suerte de «reinterpretación preliminar». Para corroborarla, se prestó atención a la dinámica del poder subyacente a las dialécticas del cuerpo y de la mirada que sostenían el proceso creativo descrito, entendiendo dialéctica como el diálogo –o la colisión– entre entidades dispares u opuestas (conceptos, discursos o formas), a partir de cuyo encuentro surgen nuevas entidades (las síntesis).

El examen de las dialécticas del cuerpo y de la mirada propició el reconocimiento de una tercera dialéctica, no prevista en principio: la de la interpretación. Aquí, entraron en juego las reflexiones del filósofo francés Paul Ricœur (1913-2005), y en particular la distinción expuesta en *Freud: Una interpretación de la cultura* (2007; original de 1965)², entre una hermenéutica de la sospecha, que desconfía de los textos y procura desentrañar los significados que esconden, y una de la escucha o amplificadora, que también persigue el significado de un texto, pero desde una postura afirmativa y de reconciliación. La opción metodológica es en alguna medida inusual, puesto que el pensamiento de Ricœur, y en general la hermenéutica contemporánea, han intervenido escasamente en los estudios de análisis cinematográfico; entre las excepciones se encuentran el estudio de Baracco o, en el mundo hispanohablante, los trabajos de García-Noblejas y Vela-Valdecabres³.

Es así como este artículo convirtió en algo más que el análisis de un filme, sino en el recuento de los sucesivos procesos hermenéuticos a través del cual fue comprendido. Procesos por los que la película de Rivette se constituyó, primero, como una obra sobre los desafíos de la creación artística; después, como una representación de la misoginia y la estructura patriarcal detrás de la mitología en torno a la creación; y al final del camino, pero provisionalmente –como toda interpretación–, en una reflexión, situada en cuanto edad y género, del proceso artístico.

² Paul Ricœur, *Freud: una interpretación de la cultura* (México: Siglo XXI, 2007). Sobre la distinción introducida en esta obra, así como sobre las concepciones de la hermenéutica que el filósofo francés desarrolló a través de su prolongada trayectoria, consúltense los estudios de Jean Grodin, *Paul Ricœur* (Barcelona: Herder, 2019) y «Los giros hermenéuticos de Paul Ricœur», en Francisco Díez-Fischer. *Paul Ricœur. Herencia, diálogo y horizontes hermenéuticos* (Quito: Editorial Universitaria, 2025): 19-43.

³ Alberto Baracco, *Hermeneutics of the Film World. A Ricœurian Method for Film Interpretation* (Londres: Palgrave Macmillan, 2017). En España, se pueden citar Juan José García-Noblejas, «Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos», *Comunicación y Sociedad* 7, n.º 2 (2004): 73-87 y Daniel Vela-Valdecabres, *Del simbolismo a la Hermenéutica: Paul Ricœur (1950-1985)* (Madrid: CSIC, 2005).

Desde su estreno, la interpretación hegemónica ha sido que *La belle noiseuse* es una obra sobre la dificultad y el misterio de la creación artística. No es una lectura antojadiza, pues el filme plantea la complejidad del acto creativo, mediante las palabras de Frenhofer y las réplicas de Marianne, Liz o Nicolas, pero principalmente a través de los largos pasajes dedicados a la orfebrería pictórica —en los que la mano del pintor Bruno Dufour (1922-2016) sustituye a la del actor—. Cuando la película fue presentada en Cannes, Rivette debió responder preguntas concernientes exclusivamente a la pintura⁴. En una lectura contemporánea al estreno, Lathers destaca el énfasis en el gesto pictórico, y considera que el filme entrelaza «las artes de la pintura y el cine en un sentido muy literal: lo que se filma es la lenta materialización de la obra maestra de un pintor»⁵. Por su parte, Elsaesser resalta que, entre las numerosas películas sobre pintores y pinturas, *La belle noiseuse* se distingue por dividir la atención entre el artista y sus materiales, enfatizando el proceso de creación en sí mismo⁶.

Estudios más recientes consolidan esta lectura. Morrey y Smith vinculan la estrategia expositiva de *La belle noiseuse*, colmada de detalles de la superficie de cuerpo y sensorialidad sonora, con la fenomenología cinematográfica⁷: Rivette cuestiona la fiabilidad de la evidencia visual, y al hacerlo revisa de qué forma el relato audiovisual accede a la experiencia de los sentidos⁸. Para Russo, el filme medita sobre las complejidades de la inspiración y afirma que «[n]inguna otra película registra con tanta intensidad los pequeños fracasos y avances de la creación, con minutos enteros durante los cuales el único sonido audible es el del lápiz sobre el papel o el del pincel sobre el lienzo»⁹. Mesnil se interesa por la relación del texto audiovisual con el literario, en el que ya se desarrolla una reflexión sobre la creación artística, y Wiles sitúa la obra en el marco de una doble discusión sobre la relación del cine con la literatura (la adaptación) y la pintura¹⁰.

⁴ En James R. Russo, *Jacques Rivette and French New Wave Cinema. Interviews, Conversations, Chronologies* (Liverpool: Liverpool University Press, 2023): 173-176.

⁵ Marie Lathers, «La Belle Noiseuse»: Take Two», *Nineteenth-Century French Studies* 21 n.ºs 3/4 (1993): 479.

⁶ Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005): 165-176.

⁷ Morrey y Smith retoman particularmente las reflexiones de Vivian Sobchack. De esta autora, ver *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992) y *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Oakland: University of California Press, 2004).

⁸ Douglas Morrey y Alison Smith, *Jacques Rivette* (Manchester: Manchester University Press, 2009): 216-220.

⁹ «No other film on the subject so intensely records the small failures and advances of creation, with whole minutes ticking by during which the only audible sound is that of pencil on paper, or brush on canvas». Russo, *Jacques Rivette...*, 8.

¹⁰ Michel Mesnil, «Peinture et cinéma : grêle fruit», *Esprit* 181, n.º 5 (1992): 134-142, Mary M. Wiles, *Jacques Rivette* (Chicago: University of Illinois Press, 2012).

Russo reconoce rasgos autobiográficos en el personaje de Frenhofer, pues se trata del artista veterano que, como Rivette, ve renovada su inspiración al descubrir los placeres de la orfebrería y el detalle¹¹. En el mismo sentido, Wiles encuentra un paralelismo entre la pintura que Frenhofer finalmente muestra y el destino del filme: de la misma manera que el pintor presenta a Nicolas y Porbus una impostura, en la que no debió invertir su sangre, Rivette estrenó en 1993 una versión abreviada de *La belle noiseuse*, con el significativo título *Divertimento*.

La belle noiseuse, en su versión original de cuatro horas, no es ciertamente un *divertimento*. Como el del relato de Balzac, el Frenhofer del filme padece, y es consciente de los riesgos que implica conseguir la verdad de la belleza: «Si voy hasta el final, hay sangre en el lienzo», afirma frente a Nicolas y Porbus (24 m 30 s)¹². Al recuperar el título de la pieza inconclusa del veterano pintor, el largometraje confirma esta posición respecto a la vocación artística: «*La belle noiseuse*», la obra maestra desconocida, expresa esta belleza incómoda y fascinante, que demanda todo del creador y lo conduce a un punto tras el que «no hay vuelta atrás» (2 h 25 m 30 s), como también dice el pintor¹³.

La belleza tiene un precio y, en un giro que nuestra reinterpretación preliminar consideró misógino, el que debe pagar Nicolas para que Édouard Frenhofer, legendario pintor, le muestre el alcance de su genio, es Marianne. Por supuesto, la aventura también tiene un costo para el artista, quien expone su vulnerabilidad, creativa y moral, fracasa una y otra vez sobre el papel o el lienzo, comparte sus temores con la muchacha y pone en riesgo su relación con Liz. Concluye un cuadro, uno que deja sin palabras a Marianne, pero prefiere mostrar otro, un *divertimento*, a Nicolas y Porbus. Sin embargo, es la condición de la mujer de moneda de cambio en una transacción la que motivó este nuevo ingreso al relato audiovisual, con la atención dirigida no a las palabras sobre la creación o los pasajes de orfebrería artística, como hasta ahora, sino al rol del poder, materializado en miradas y cuerpos, sobre la voluntad femenina.

¹¹ Russo, *Jacques Rivette...*, 8. Puede agregarse que la dinámica en las sesiones de Frenhofer y Marianne resulta semejantes a la descripción que Emmanuelle Béart ofrece del trabajo con Rivette; en Richard Porton, «Acting as the Joy of Discovery: An Interview with Emmanuelle Béart» *Cinéaste* 29, n.º 1 (2012): 15-17.

¹² Baron llama la atención sobre cómo en distintas obras de Balzac, y particularmente en «Le Chef-d'œuvre inconnu», la reflexión en torno al arte roza lo místico. Coincide con Collini, quien opina que esta es una posición típicamente romántica. Para Tavassoli Zea, el ligamen entre las prácticas artística y religiosa emparenta a Balzac y Rivette. Anne-Marie Baron, «Fondements métaphysiques de l'image balzacienne» *L'Année balzacienne* 1, n.º 5 (2004): 21-38, Patrizio Collini, «Iconolâtrie et iconoclastie. "Le Chef-d'œuvre inconnu" et le romantisme allemand», *L'Année balzacienne* 1, n.º 5 (2004): 75-85 y Zahra Tavassoli Zea, *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette* (Londres: Palgrave Macmillan, 2019): 166.

¹³ Para Tavassoli Zea, esto es congruente con la obra de Rivette, quien en sus críticas de cine afirmaba que cualquier artista que busque la verdad debe enfrentarse al problema ético de la representación. *Balzac Reframed*, 170.



La interpretación predominante de *La belle noiseuse*, según la cual es un relato sobre los compromisos de la creación, fue también la de quien escribe estas líneas, después de verla en un par de oportunidades a inicios de los años 2000. Sin embargo, más de dos décadas después, el recuerdo del argumento, entremezclado con nuevas experiencias y lecturas –en términos de la hermenéutica contemporánea: la historicidad del intérprete– habían conformado una suerte de «reinterpretación preliminar», una forma de comprender el texto, que enfatizaba la misoginia de la premisa, según la cual el cuerpo de una joven mujer se sometía estoicamente a los mandatos de una mirada masculina.

Toda interpretación se eleva desde el suelo del lenguaje y la materialidad y estructura del texto, pero también las circunstancias del intérprete y la información que posee con antelación: predisposiciones o prejuicios que guían, para bien y para mal, la comprensión. En el caso de *La belle noiseuse*, se quiso revisitarse el filme con el acompañamiento de estas nuevas predisposiciones, es decir, inquietudes actuales respecto al problema del género y el poder y el problema de la mirada cinematográfica (*gaze*). Como metodología, se propuso reconocer el encuentro y la puesta en relación de cuerpos y miradas, y la forma en que, de estas dialécticas, surge una trama de sentido.

La intriga de *La belle noiseuse* es la de personajes masculinos que posan su mirada, y en ocasiones sus manos, sobre los femeninos. Al pacto de caballeros que convierte a Marianne en modelo de Frenhofer, se suma el hecho de que cerca de la mitad del metraje está dedicado a una mujer que atiende indicaciones de un hombre. El coleccionista, Porbus, quien compra la obra presuntamente surgida de las sesiones de modelaje con Marianne, expresa igualmente que se trata de la posesión de un cuerpo femenino a través de una mirada materializada en el lienzo. Los estudios sobre *La belle noiseuse* no suelen destacar este componente misógino del relato. Entre las excepciones se encuentra Tavassoli Zea (2019), quien a propósito de ello recuerda la problemática masculinidad subyacente a los filmes de la *Nouvelle vague*¹⁴.

En *La belle noiseuse*, el cuerpo central en estas operaciones dialécticas es el de Marianne: uno que es fundamentalmente paciente y sobre el cual actúan varios agentes: para comenzar, Nicolas, quien cree poseerlo y por ello lo cede a Édouard. El veterano pintor, por su parte, manipula el cuerpo de la muchacha mediante indicaciones verbales o con sus propias manos y, en busca de su «verdad», lo lleva a sus límites. El relato se sirve de un juego de diferencia y repetición, pues entre una y otra sesión las posturas se repiten, además de que el artista reproduce, en el cuerpo de Marianne, posiciones ensayadas con antiguas modelos y amantes. Cuando la joven

¹⁴ Ofrece como posible explicación que los realizadores de la *Nouvelle vague* se cultivaron cinematográficamente con obras como las del cine negro y de Alfred Hitchcock, cuya misoginia es patente. Ver Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 182.

muestra signos de incomodidad o cansancio, Frenhofer le cuenta que, en el pasado, se ataba a las modelos, y recuerda que una vez le dislocó un hombro a Liz.

La escritura cinematográfica de Rivette favorece esta reinterpretación del texto audiovisual a partir del encuentro de cuerpos y miradas. La mayor parte de las escenas de *La belle noiseuse* se desarrollan en el espacio cerrado del estudio de Frenhofer, con una cámara que, en consonancia con la apuesta realista de la *Nouvelle vague*, recurre a sobrios planos secuencia, se pasea entre los personajes, presta atención a la geometría de miradas y cuerpos y se sirve de un económico montaje. La cámara es también un cuerpo que interviene en esta dialéctica del poder; su constitución es menos evidente, pero se expresa en cada plano y movimiento de cámara. Al igual que Frenhofer, Rivette escoge una perspectiva y revela una agencia, que determina finalmente la mirada del espectador. Respecto a esta invisibilidad corporal, en una entrevista a propósito de *La belle noiseuse* Rivette contrastaba las actividades del cineasta y del pintor: «Un director no se arriesga tanto como un pintor en su relación con sus modelos, sus actrices. Un director se esconde. Se esconde tras la cámara»¹⁵.

Los cuerpos intervienen además en una segunda dialéctica, reconocible tanto por los personajes como por los espectadores: la que ocurre entre el cuerpo *presentado*, el de Marianne, expuesto principalmente a Frenhofer, y el *representado*, que aparece en el papel o el lienzo, como resultado de la labor interpretativa del artista. Este que llamamos resultado es, a su vez, el producto del cruce, en ocasiones frustrante, entre el cuerpo presentado y la mirada del pintor; como la figura del lector en la hermenéutica *ricœuriana*, quien descubre en el texto una otredad, Frenhofer encuentra en el cuerpo de Marianne, y en su propia obra pictórica, un otro, con el que parece difícil una conciliación. En esta accidentada dialéctica se distinguen el todo y las partes: en los bocetos y primeras versiones de la pintura, el cuerpo de Marianne solo aparece parcialmente: espalda, abdomen, hombros; esta fragmentación corporal es coherente con las posturas que Frenhofer pide de la modelo, siempre al límite de las estructuras ósea y muscular. Para el pintor se trata de una interpretación que revela aquello que el cuerpo, pese a su desnuda inmediatez, esconde: «No quiero sus pechos, su boca... ¡Quiero más! ¡Lo quiero todo! La sangre, el fuego, el hielo de dentro. Los quiero. Los haré salir..., e irán al cuadro» (2 h 4 m 45 s)¹⁶.

También los cuerpos de Édouard y Liz intervienen en las dialécticas propuestas por el relato audiovisual. El de Édouard, pese a que en principio tiene una función de agente, deviene, conforme avanza el filme, cada vez más paciente, como consecuencia de su vejez, cansancio y dudas. Esta caracterización, debe reconocerse, no había sido contemplada en la reinterpretación preliminar. En cuanto al esbelto cuerpo de Liz, la cámara de Rivette lo sigue fielmente cuando recorre las salas y jardín del viejo castillo donde vive con el pintor, y al asomarse, furtivamente, en el estudio donde

¹⁵ Russo, *Jacques Rivette...*, 175.

¹⁶ El pasatiempo de Liz, pareja de Édouard y su antigua modelo, muestra otra posibilidad de esta dialéctica entre lo *presentado* y lo *representado*. Según podemos ver, ella se dedica a la taxidermia, es decir, que toma cuerpos de aves (inmediatos, como el de Marianne) y los convierte en una suerte de escultura, que constituye una fijación de lo corporal, como las pinturas de Frenhofer.





trabajan el artista y su modelo. Aparece igualmente representado en las antiguas obras de Frenhofer, versiones preliminares de «*La belle noiseuse*» que constituyen el triste testimonio del devenir de los afectos entre el pintor y su antigua modelo. Como en el caso del cuerpo de Marianne, el de Liz interviene en esta dolorosa dialéctica, cuando el artista realiza trazos, evocadores del cuerpo de Marianne, sobre una pieza que representaba el rostro de Liz.

Marianne y Liz son conscientes de la misoginia implícita en el juego de la representación. La protesta de la joven a Nicolas no se limita al hecho de que la comprometió a ser modelo de Frenhofer, sino al tipo de pinturas que caracterizan su obra: los desnudos femeninos. Para ella, el discurso del veterano artista sobre la «verdad» y la «sangre» no son más que palabras que solamente un ingenuo tomaría en serio y no valen la entrega de su cuerpo. Por su parte, Liz reclama el empleo de una pintura inacabada con sus facciones para continuar con la obra con Marianne; ha sido reemplazada, y de una forma humillante: «Has sustituido mi cara por un par de nalgas» (3 h 20 m 20 s). Este tipo de reclamos por parte de los personajes femeninos no habían sido considerados en la reinterpretación preliminar, y solo fueron redescubiertos en este nuevo ingreso al texto. Esto invitó a revisar, entonces, no solamente el filme de Rivette, sino el mismo proceso de interpretación.

LA DIALÉCTICA DE LA INTERPRETACIÓN

Al menos dos procesos interpretativos son reconocibles en *La belle noiseuse*: uno que opera al interior del texto audiovisual y que involucra a los personajes, y otro al exterior, que acontece durante el visionado del filme y tiene a la persona espectadora como protagonista. En el proceso *interior*, Frenhofer y Marianne hacen posible esa «obra de arte desconocida» que permanece oculta, en el fuera de campo. Rivette consagra las cuatro horas del filme a esta búsqueda estética y vital. El proceso interpretativo *exterior* resulta incluso más prolongado: nunca concluye, sino que renace con cada nuevo encuentro con el relato, como fue claro para quien escribe estas líneas. Esto es algo que ocurre con cualquier texto, sin importar el soporte y el código, pero acontece especialmente con los artísticos, en los que es más evidente la diferencia entre la *explicación* y la *comprensión*¹⁷.

El nuevo ingreso a *La belle noiseuse* partió de una reinterpretación preliminar que fue revisada en el redescubrimiento del relato audiovisual. Esta puesta a prueba suscitó, a su vez, el examen de los procesos hermenéuticos. Como en el caso de la reinterpretación preliminar, esta nueva inquietud se originaba en experiencias y lecturas que nos constituyen como intérpretes, específicamente al encuentro con el pensamiento de Paul Ricœur. Se halló que, a la par de las del cuerpo y de la mirada, operaba una dialéctica de lecturas que suscitaba una reflexión respecto a la

¹⁷ Sobre esta distinción, ver «Expliquer et comprendre», en Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (París: Seuil, 1986), 179-203.

naturaleza de la comprensión, que es justamente una de las definiciones que el filósofo francés ofrece de la hermenéutica¹⁸.

Al reencontrarnos con *La belle noiseuse*, un par de elementos de la propuesta de Ricoeur aparecieron con mayor potencia: la distinción entre dos tipos de hermenéutica y el involucramiento del sujeto en el acto interpretativo. El primer asunto retomaba además el principal recurso metodológico de la presente investigación, también de procedencia ricœuriana: la dialéctica. Como apunta Marcelo (2014), Ricoeur no dedicó una obra al problema de la dialéctica, pero esta figura a lo largo de casi toda su trayectoria, y merece un capítulo de *Freud: una interpretación de la cultura* (*De l'interprétation*, 1965), en el que «opone dos distintos métodos de búsqueda de sentido: el modelo arqueológico, freudiano, y el modelo teleológico, hegeliano (en el que la verdad de cada figura es ser encontrada en la siguiente)»¹⁹. Esta oposición está relacionada con la distinción que hace entre la hermenéutica de la sospecha, que desconfía de los textos y persigue su desenmascaramiento²⁰, y la de la escucha o amplificadora, que despliega el sentido gradualmente. En esta segunda hermenéutica, cada «nuevo paso nos da un sentido más verdadero, más amplio, que comprende lo que ha sido mostrado hasta este punto pero que continúa más allá de él»²¹. Como explican Maceiras y Trebolle (1990), este estilo hermenéutico, ciertamente promocionado por Ricoeur, «podría ser tildado de “remitificador”, atento a la palabra que encierra el símbolo, a la escucha de su mensaje, que es dirigido como una proclama, “como un Kerygma” incitante a una rica promoción de sentido»²².

La distinción entre la hermenéutica de la sospecha y la de la escucha describe las aproximaciones sucesivas a *La belle noiseuse* expuestas en este estudio. Como adelantamos, se comenzó con una reinterpretación preliminar que prestaba atención al problema del poder a través de la identificación de las dialécticas del cuerpo y de la mirada. El signo predominante era, efectivamente, la sospecha: bajo la reflexión sobre la creación artística subyacía un relato manchado de misoginia. Sin embargo, con el ingreso en el texto y la confrontación entre esta lectura preliminar y ciertos detalles olvidados del relato, se permitió que la obra interpelara al intérprete, como recomienda Hans-Georg Gadamer²³. Esto llevó a revisar no solamente el relato de Rivette, sino la actividad de comprensión, que empleaba o desechaba nociones que pretendían describir el filme, como «creatividad» o «misoginia».

¹⁸ Ricoeur afirma que la hermenéutica significa, «como mínimo», tres cosas: 1, un método compuesto de rigurosas reglas; 2, una reflexión respecto a la naturaleza de la comprensión; y 3, una filosofía que ofrece una vía distinta de inteligibilidad (esta es la propuesta de Hans-Georg Gadamer). En cualquiera de estas tres definiciones, se trata de una epistemología. *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Laury* (Madrid: Síntesis, 2010), 104.

¹⁹ Gonçalo Marcelo, «Del conflicto a la conciliación y viceversa: Algunas notas acerca de la dialéctica de Paul Ricoeur», *Universitas Philosophica* 31, n.º 63 (2014), 187.

²⁰ En *Freud: una interpretación de la cultura*, Ricoeur nombra a Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud como los «maestros de la sospecha».

²¹ Marcelo, «Del conflicto...», 189.

²² Manuel Maceiras y Julio Trebolle, *La hermenéutica contemporánea* (Bogotá: Cincel, 1990), 130.

²³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 2007).





En obras como *Du texte à l'action* (1986), Ricoeur resalta que la interpretación de un texto desemboca en la interpretación de un sujeto que se comprende a sí mismo, de distinta e incluso mejor manera. De esta forma, la hermenéutica deviene una suerte de filosofía práctica, dedicada al acto de habitar. Esto resultó de interés al contrastar lo recordado de un par de visionados de *La belle noiseuse*, acontecidos dos décadas atrás; lo que ahora creía saberse –y que conformó una reinterpretación preliminar–; y lo que se descubriría en la nueva revisión de la película de Rivette. Fue evidente, primero, que la reinterpretación preliminar no contemplaba un elemento crucial en el argumento: cuando Édouard está a punto de darse por vencido y abandonar el proceso creativo al final del segundo día –atribulado por sus limitaciones como artista y consciente de las dificultades que el proceso suscitaba en su relación con Liz–, es Marianne quien lo impide: «Yo también cuento», le dice (2 h 24 m 55 s). A partir de ese momento la joven asume un rol en la creación: ahora no es *mirada*, como en la primera parte del largometraje, sino que *se da a mirar*. Cuenta detalles de su vida personal como Frenhofer. Él pinta, ella habla, generando una nueva dialéctica al interior del relato, entre la imagen y la palabra.

La pertinencia de la hermenéutica de la sospecha, que guiaba la reinterpretación preliminar, se veía cuestionada, pues este crucial detalle del argumento restaba fuerza a la tesis respecto a la misoginia del relato. Otros elementos, de índole textual, paratextual y extratextual, consolidaron este cuestionamiento, pues sugerían que Rivette era consciente del componente patriarcal del argumento. En primer lugar, como destaca Tavassoli Zea (2019), el cineasta convierte a la tímida Gillette del cuento de Balzac, enamorada de Nicolas y reluctante modelo de Frenhofer, en una Marianne terca, que «hace ruido» («cherche noise»)²⁴, se molesta con su compañero y asume un rol en las sesiones creativas. El título confirmaba este cambio: mientras que el del texto literario pone el acento en la pieza artística («Le Chef-d'oeuvre inconnu»), el del filme alude tanto a la pintura como a Liz y Marianne, las sucesivas *belles noiseuses*. Finalmente, la revisión bibliográfica ofreció una nueva objeción a la reinterpretación preliminar: Rivette explicaba en una entrevista que el origen del filme fue la pregunta sobre la condición de la persona que modela. Fue así como, a partir del relato de Balzac, decidió contar la historia de «una joven que se ve obligada a ser modelo y, al principio, lo hace como un reto, pero después se deja llevar por la actuación»²⁵.

Estas evidencias, pero principalmente las que ofrecía el mismo texto audiovisual, que demandaba ser «escuchado» y «amplificado», vinieron, no a demoler la reinterpretación preliminar, sino a enriquecerla. De esta manera, la comprensión era el producto de la conciliación que Ricoeur propone como resultado del encuentro de tesis dispares.

²⁴ Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 175.

²⁵ En Russo, *Jacques Rivette...*, 173.

Realicemos un recuento de las dialécticas reconocidas al interior de *La belle noiseuse*: la de los cuerpos, los cuales interactúan, por lo general con unos sometiendo a otros; la de las miradas, que se cruzan, se reconocen u oponen; y una suerte de síntesis de las anteriores, en la que el cuerpo *se muestra* y la mirada *mira*. Esta triple dialéctica se despliega fundamentalmente alrededor del cuerpo de Marianne, quien aceptó posar para el veterano artista. La mirada, en cambio, es plural y carece de centro: están, en primer lugar, las miradas de los personajes, incluidas la del pintor, quien observa y actúa sobre el cuerpo de la modelo, y la de Marianne, quien es *mirada* y *mira* su cuerpo representado. También hemos de reconocer la mirada que presenta el relato, detrás de la cual hay un hombre de 62 años, Jacques Rivette, veterano artista como Frenhofer. En esta mirada, que es compartida con los espectadores, no se escatiman minutos para la mostración del cuerpo, desnudo y estoico, de la muchacha, y los esfuerzos del artista.

En *La belle noiseuse*, el poder sobre los cuerpos se ejerce mediante la mirada, pues esta es, primero, signo de agencia (unos tienen el privilegio de mirar) y, después, recurso para la interpretación y fijación de una corporalidad paciente (la de Liz o Marianne) en un nuevo cuerpo, el representado en la pintura. Esto es claro desde el punto de partida del relato, en el que Nicolas cede a Frenhofer la posibilidad de mirar a su pareja, con el fin de que el pintor convierta esta cesión en una obra excepcional, también dispuesta para la mirada.

Sin embargo, si la mirada funciona como intermediaria de la posesión, resulta significativo que la primera escena del largometraje muestra a Marianne mientras fotografía furtivamente a Nicolas, anticipando que también es creadora y dueña de imágenes. Su agencia espectral es evidente en la primera visita al estudio de Frenhofer, cuando lo recorre, contemplando los bocetos, mientras los otros escuchan al pintor. Esta condición explica que su voluntad sea capaz de romper el bloqueo creativo del artista a partir de la tercera jornada de modelaje. La joven «no es un personaje al que se pueda «mirar» unilateralmente, pues posee la autoridad para devolver la mirada»²⁶. Esta autoridad la faculta para decir a Frenhofer, cuando este se confiesa derrotado, que quiere continuar: «Su manera de trabajar es cosa suya. Pero déjeme ser como soy. Déjeme encontrar mi sitio, mi movimiento, mi ritmo. Si no le gusta, lo dejamos» (2 h 38 m 35 s).

Conforme avanza el relato audiovisual, la actividad espectral de Marianne, así como la de Liz, cobran relevancia. La joven modelo se permite mirar los cuerpos representados, el suyo o el de Liz. Esta última, por su parte, se escabulle en el taller, asiste a las sesiones de modelaje y es una de las escasas personas que ve la obra concluida. Las dos son miradas, en su presentación (el cuerpo) y representación (las piezas pictóricas), pero también miran. Entre los personajes masculinos, en cambio, solamente Frenhofer mira, y ninguno, ni siquiera él, merece una mirada. Se confirma

²⁶ Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 175.





la relación entre mirada y posesión: al mismo tiempo que Nicolas y Édouard miran menos, su «posesión» de la voluntad y el cuerpo de la muchacha mengua. Porbus compra una pintura que no es la legítima representación de Marianne, sino una impostura, acabada rápidamente y sin complicaciones. El filme concluye con una conversación en la que Nicolas propone a su pareja un viaje a España, como si la entrega a Frenhofer fuera un asunto olvidado. La respuesta de Marianne cierra el filme: «No» (3 h 56 m 17 s).

La dialéctica de la mirada en el marco de la diégesis, es decir entre los personajes, contradice la reinterpretación preliminar y enriquece la comprensión del texto. La puesta en escena de *La belle noiseuse*, con sus planos próximos y prolongados, se presta para un estudio de inspiración ricœuriana en torno al reconocimiento, al mostrar a individuos cuyas miradas son cada vez más recíprocas y simétricas (Édouard y Marianne), o que se reconocen en la representación (Marianne y Liz)²⁷.

Es pertinente ahora examinar la mirada que ofrece la cámara, a través de la cual accedemos al relato, y que responde a las decisiones narrativas, estéticas e ideológicas de Rivette. Es una mirada móvil, continua y sobria, que se acerca y aleja para mostrar las interacciones o los sutiles gestos que acompañan los diálogos, y muestra durante minutos, sin hacer uso de cortes, el trabajo de Frenhofer sobre el lienzo o el cuerpo de la joven. Para Morrey y Smith (2009), la duración de los planos de Marianne revela la corporalidad en su sencillez y densidad y neutraliza en última instancia sus componentes eróticos o lascivos²⁸. Efectivamente, estos prolongados pasajes, así como ciertos elementos determinados por el guion, como el cansancio o aburrimiento de la joven o la mirada melancólica y los gestos secos de Édouard, propician una aproximación que podría considerarse, en principio, desprovista de deseo²⁹. Al respecto, en un estudio comparado sobre *La belle noiseuse* y *Prénom Carmen* (1983), de Jean-Luc Godard, Thibault (2005) afirma que mediante los incontables planos de la desnudez de la actriz Emmanuelle Béart, Rivette «educa» la mirada voyeurista del espectador, y la convierte en contemplación³⁰. Tavassoli Zea (2019) parece coincidir e incluso se refiere a una «liberación» del cuerpo femenino, que evade la cosificación y el erotismo:

²⁷ La última obra de Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2003), está dedicada a este problema, que considera descuidado por parte de la tradición filosófica. La componen tres ensayos, dedicados al reconocimiento como identificación, el reconocimiento de sí mismo y el reconocimiento mutuo. *Parcours de la reconnaissance* (París: Gallimard, 2005).

²⁸ Morrey y Smith, *Jacques Rivette*, 219.

²⁹ Esta ausencia del deseo explicaría el por qué *La belle noiseuse* no se encuentre entre las casi 2000 películas citadas en *El sexo en el cine y el cine de sexo*, de Freixas y Bassa. Sin embargo, ese estudio, a medio camino entre el sobrevuelo temático y la polémica cultural, recuperaba el debate en torno a la distinción entre lo erótico y lo pornográfico, y señalaba que lo primero se asocia con la actividad intelectual y la figuración estática, dos componentes que aparecen en el vínculo entre Frenhofer y su modelo. Ramón Freixas y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo* (Barcelona: Paidós, 2000).

³⁰ Bruno Thibault, «La Transposition dans "Prénom Carmen" de Jean-Luc Godard et dans "La Belle Noiseuse" de Jacques Rivette», *The French Review* 79, n.º 2 (2005): 334.

Para evitar que estas connotaciones culturales reduzcan el papel de Marianne a un objeto sexual pasivo, la cámara captura implacablemente la totalidad de su cuerpo, desde diferentes ángulos y con la distancia necesaria para acostumbrar la mirada del espectador a la realidad material de su piel, curvas y músculos³¹.

Esta es una interpretación convincente de los propósitos de Rivette: en efecto, encontramos una pedagogía de la mirada en *La belle noiseuse*. Sin embargo, la experiencia de la comprensión se da siempre en situación, y depende de la persona espectadora el que, con independencia de las intenciones creativas, se encuentre o no un componente erótico en el visionado del texto audiovisual. Pese a las salvaguardas dispuestas por el guion de Pascal Bonitzer, Christine Laurent y Jacques Rivette, y la austera puesta en escena del realizador, el relato ostenta rasgos que se cruzan con las prácticas eróticas y sexuales. Por ejemplo, Gubern menciona *La belle noiseuse* como un ejemplo de la confluencia entre un elemento recurrente de la tradición pictórica, como es el desnudo femenino, y el deseo masculino³². Debe considerarse además la posibilidad de que la persona intérprete saque las imágenes de contexto, irrespectando la trama prefijada por Rivette: se trata de la desnudez de un cuerpo joven y exuberante, frente al que se posiciona el de un artista, un hombre mayor, descrito por Liz como alguien seductor. Principalmente en la primera mitad del largometraje, entre el artista y la modelo se desarrolla una dinámica en la que la voluntad de uno se impone sobre la de la otra, como ocurre en las operaciones de dominación que con frecuencia hacen parte de los juegos eróticos. Junto con las connotaciones culturales del personaje de Frenhofer³³ y sus interacciones con Marianne, se ha de señalar, igualmente, la sexualidad de la misma persona espectadora, quien puede o no reconocer el cuerpo de Émmanuelle Béart como un objeto de deseo.

Este componente erótico ligado con frecuencia a la dinámica de poder resulta coincidente con la reinterpretación preliminar, la cual giraba en torno a los componentes patriarcales y misóginos del relato. Con Mulvey, encontramos una mirada educada para reconocer las imágenes que satisfacen el espectador masculino³⁴. Esta construcción cultural adversa los buenos propósitos de Rivette, cuando recupera y resalta las figuras femeninas del relato (Marianne y Liz). Por otra parte, lo cierto es

³¹ «To prevent these cultural connotations from reducing the role of Marianne to a passive sexual object, Rivette's camera relentlessly captures the entirety of Marianne's body, through different angles and with the necessary distance to accustom the spectator's gaze to the material reality of her skin, curves and muscles». Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 180.

³² Román Gubern, *Dialectos de la imagen* (Madrid: Cátedra, 2017), 153.

³³ Por ejemplo, Lynda Nead relaciona el personaje de Frenhofer con la presentación de Pablo Picasso —célebre por su tumultuoso vínculo con las mujeres— en el documental *Le mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot. También recuerda que en el relato de Balzac se expresaba también una sexualización de la operación creativa, pues el Frenhofer balzaciano describía su labor como la de un amante. «Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity» *Oxford Art Journal* 18, n.º 2 (1995): 59-69.

³⁴ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures (Second Edition)* (Londres: Palgrave Mac-Millan, 2009).



que, al interior del filme, la mirada que se impone inevitablemente es la de Frenhofer, quien pinta dos versiones de la modelo, una que esconde tras los ladrillos de la pared, y otra, carente de compromiso vital, que muestra a Nicolas y Porbus. Súmese que los espectadores accedemos a la historia a través de la mirada dispuesta por Rivette, un hombre como el personaje del pintor. Se imponen, entonces, las miradas masculinas.

CONCLUSIONES

El presente artículo ha dado cuenta de un retorno a *La belle noiseuse*, una película vista un par de décadas atrás. El regreso partía de una «reinterpretación preliminar» que se nutría de sospecha y según la cual esta obra, reconocida generalmente como una reflexión sobre la creación artística y la pintura, encerraba una historia colmada de misoginia. Para confirmar esta reinterpretación preliminar, que se erigió como una suerte de hipótesis, se decidió examinar la dinámica del poder que se expresaba en las dialécticas del cuerpo y de la mirada desplegadas en el relato audiovisual.

El encuentro efectivo con el texto audiovisual mostró la pertinencia de una posición más conciliadora con el texto, a la manera de la hermenéutica de la escucha descrita por Paul Ricoeur. Esto suponía, ante el hecho de que un texto puede decir muchas cosas, desarrollar la conciliación de diferentes tesis en procura de una mejor comprensión. De esta manera, tras un nuevo trayecto interpretativo, *La belle noiseuse* se mantuvo como un relato que reflexiona, mediante los diálogos y el detalle y la duración de los planos, sobre los compromisos con el acto creativo. Sin embargo, encontramos un segundo elemento, también central, y es que la dialéctica del cuerpo y la mirada se prestaban también para una problematización «desde» el género, en parte prevista por el realizador y guionista. Se halló una situación paradójica: un sistema de miradas, el que la masculina –la de Rivette, la de Frenhofer– parece consciente de las posibilidades de la femenina. Se reconoció una misoginia, pero esta es producto de historicidad del realizador y, evidentemente, de los espectadores, determinados igualmente por su historicidad (género, sexualidad, vivencias, actitudes).

La relectura de la obra de Rivette fue útil para reconocer la complejidad, apertura y movilidad de la interpretación de los textos artísticos, literarios o audiovisuales: como la creación artística, la aventura hermenéutica es un proceso. También, de la misma manera que la creación puede tener un cierre –como sería una obra artística–, la interpretación también, pero este es fundamentalmente provisional, pues la labor de la comprensión recomienza con cada encuentro con el texto, como ocurre con las sucesivas interpretaciones del filme a las que alude este artículo. Es notorio que en el filme de Rivette haya una obra que permanece fuera de campo, como dejando abierta la definitiva fijación –interpretación– del cuerpo, y de la mirada que dio cuenta de este. Una interpretación pictórica que satisfizo a Frenhofer, dejó sin palabras a Marianne, sumió en la melancolía a Liz y que nadie más, ni siquiera nosotros, conseguimos ver.

RECIBIDO: 18/11/2025; ACEPTADO: 15/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARACCO, Alberto. 2017. *Hermeneutics of the Film World. A Ricœurian Method for Film Interpretation*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BARON, Anne-Marie. 2004. «Fondements métaphysiques de l'image balzacienne». *L'Année balzacienne*, 1 (5): 21-38.
- COLLINI, Patrizio. 2004. «Iconolâtrie et iconoclastie. "Le Chef-d'oeuvre inconnu" et le romantisme allemand». *L'Année balzacienne*, 1 (5): 75-85.
- ELSAESSER, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. 2000. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.
- GADAMER, Hans-Georg. 2007. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. 2004. «Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos». *Comunicación y Sociedad*, 7 (2): 73-87.
- GRONDIN, Jean. 2019. *Paul Ricœur*. Barcelona: Herder.
- GRONDIN, Jean. 2025. «Los giros hermenéuticos de Paul Ricœur». En Francisco Diez-Fischer. *Paul Ricœur. Herencia, diálogo y horizontes hermenéuticos* (p. 19-43). Quito: Editorial Universitaria (Universidad Central del Ecuador).
- GUBERN, Román. 2017. *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- LATHERS, Marie. 1993. «"La Belle Noiseuse": Take Two». *Nineteenth-Century French Studies*, 21 (3/4): 479-481.
- MACEIRAS, Manuel y TREBOLLE, Julio. 1990. *La hermenéutica contemporánea*. Bogotá: Cíncel.
- MARCELO, Gonçalo. 2014. «Del conflicto a la conciliación y viceversa: Algunas notas acerca de la dialéctica de Paul Ricœur». *Universitas Philosophica*, 31 (63): 181-211.
- MESNIL, Michel. 1992. «Peinture et cinéma : grêle fruit». *Esprit*, 181 (5): 134-142.
- MORREY, Douglas y SMITH, Alison. 2009. *Jacques Rivette*. Manchester: Manchester University Press.
- MULVEY, Laura. 2009. *Visual and Other Pleasures (Second Edition)*. Londres: Palgrave MacMillan.
- NEAD, Lynda. 1995. «Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity». *Oxford Art Journal*, 18 (2): 59-69.
- PORTON, Richard. 2003. «Acting as the Joy of Discovery: An Interview with Emmanuelle Béart». *Cinéaste*, 29 (1): 15-17.
- RICŒUR, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. París: Seuil.
- RICŒUR, Paul. 2005. *Parcours de la reconnaissance*. París: Gallimard.
- RICŒUR, Paul. 2007. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- RICŒUR, Paul. 2010. *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Laury*. Madrid: Síntesis.
- RUSSO, James R. 2023. *Jacques Rivette and French New Wave Cinema. Interviews, Conversations, Chronologies*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SOBCHACK, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Nueva Jersey: Princeton University Press.



- SOBCHACK, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*. Oakland: University of California Press.
- TAVASSOLI ZEA, Zahra. 2019. *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Londres: Palgrave Macmillan.
- THIBAUT, Bruno. 2005. «La Transposition dans “Prénom Carmen” de Jean-Luc Godard et dans “La Belle Noiseuse” de Jacques Rivette». *The French Review*, 79 (2): 332-342.
- VELA-VALLDECABRES, Daniel. 2005. *Del simbolismo a la Hermenéutica: Paul Ricœur (1950-1985)*. Madrid: CSIC.
- WILES, Mary M. 2012. *Jacques Rivette*. Chicago: University of Illinois Press.

