

**IMITACIÓN ENTRE PINTURA Y CINE *EL REQUIEM* DE OROZCO
RECREADO POR GABRIEL FIGUEROA**

Daniel Cuitláhuac Peña Rodríguez y Vicente Castellanos Cerda.¹

Resumen

El artículo ofrece una exposición desde la historia y teoría del arte acerca de la imitación entre distintas artes, entre artistas y los posibles motivos para que ocurra la copia de la pintura en el cine. El caso que sirve de referencia es la recreación del grabado de José Clemente Orozco, *El Réquiem*, que el cinefotógrafo Gabriel Figueroa Mateos elaboró en una película.

Abstract

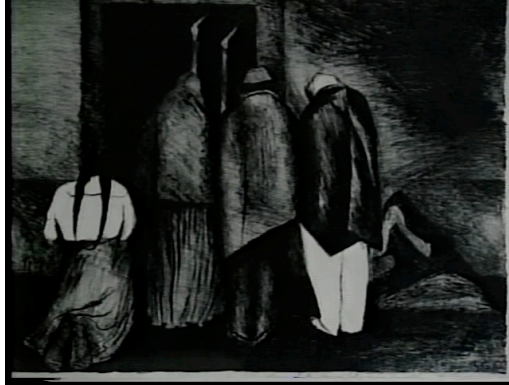
The article presents an exhibition from the theory and art history about imitation between various arts, including artists and potential reasons for the occurrence of the copy of the paint in a film. The reference case in point is the recreation of the painting *El Requiem*, by José Clemente Orozco copied into a film by the cinematographer Gabriel Figueroa Mateos.

Palabras clave

Pintura y cine, Gabriel Figueroa, José Clemente Orozco, imitación entre artes.

Se reconoce sin dificultad que la obra del fotógrafo de cine Gabriel Figueroa es arte por sus valores estéticos. Este tema ya ha sido abordado varias veces, y de manera muy lograda en la exposición que el Museo Carrillo Gil organizó en el año 1996 con el nombre de *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*. Tanto en ella como en el catálogo fueron exploradas las recurrencias plásticas entre las imágenes del cine y la pintura mexicanas. Elías Levín Rojo, curador de la exposición, seleccionó las imágenes cinematográficas que consideró instantes excepcionales para después ampliarlas, imprimirlas y exhibirlas en las salas del museo. Es decir, fueron presentados fotogramas tomados directamente de las películas fotografiadas por Figueroa, que no *stills*, y se les puso en comparación con algunos cuadros o grabados de artistas como José Clemente Orozco, David

Alfaro Sequeiros, Diego Rivera, Alberto Beltrán, Gerardo Murillo, José Guadalupe Posada, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, con el propósito de que al espectador le fuera más que evidente la mutua influencia entre pintura y cine. De esa manera Levín intentó transfigurar el sentido formal de cada imagen (AAVV, 1996:18), tal es el caso de las imágenes a continuación.



1. José Clemente Orozco, *El réquiem*, 1928, tinta sobre papel, 33x45cm. Col. INBA/MACG



2. *Flor Silvestre*, 1943, Dir. Emilio Fernández, CLASA Films Mundiales.

El grabado de José Clemente Orozco, *El réquiem*, y una toma de la película *Flor Silvestre* son las imágenes que detonaron la idea de llevar a cabo la exposición. Mostradas una al lado de la otra se constituyeron en la demostración de la influencia del pintor en el fotógrafo, pues es muy evidente que el parecido entre ellas es a causa de la composición común de los elementos dispuestos a cuadro.

El parecido entre las imágenes de la pintura y el cine merece al menos una explicación. La pregunta a responder es: ¿Por qué ocurre que un fotógrafo copia un grabado en una película? El hecho de que un fotógrafo tome como modelo una pintura no es un caso excepcional. Se trata más de la confirmación de un fenómeno que desde hace mucho tiempo se ha verificado en la historia del arte. Esta suerte de interferencias ocurre por la influencia recíproca de las artes y de la adaptación general, que refirió André Bazin. Consideró que si el cine tuviera dos o tres mil años, veríamos sin duda más claramente que no escapa a las leyes

comunes de la evolución de las artes. El cine es joven, pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia. (Bazin, 1966: 167-168) De ahí que surjan *sutiles interferencias*.² (Bazin, 1966: 166)

Las leyes por las que se producen tales interferencias se dan en el seno de la imitación. Ésta fue abordada por Gabriel Tarde,³ quien refirió una explicación: la imitación es la forma social de la repetición universal que acoge a la invención. Ésta difunde modelos en un radio inmenso, incalculable, a través de muchas personas que al propagarla de nueva cuenta, lo modifican y sintetizan, combinándolo con ideas distintas que antes se mostraban inconexas, apartadas, sin relación; es decir, hay mezcla e hibridación. De esta manera, la repetición imitativa es el origen de nuevas invenciones que, a su vez, se difunden en numerosas y complejas ondas imitativas, que originarán y causarán de sí, creaciones e imitaciones nuevas en la ciencia, el arte, la moda, las costumbres, el derecho, las lenguas, la política, la religión, etcétera. (Caso, 1980: 117)

El proceso de imitación para el caso de las obras de Gabriel Figueroa y los pintores mexicanos que le fueron contemporáneos no ocurrió a la manera de “imitar al arte” copiando ingenuamente algún estilo pictórico. Bazin refiere que la mayor parte de los pioneros de la fotografía buscaban reproducir los grabados por este medio. Soñaban con producir obras de arte sin ser artistas, por calcomanía. También era natural que el modelo más digno de imitación para el fotógrafo fuera el objeto de arte, ya que se suponía imitaba a la naturaleza pero “mejorándola”. Según Bazin, hizo falta un cierto tiempo para que el fotógrafo asumiéndose como artista, llegara a entender que no podía copiar más que la misma naturaleza. (Bazin, 1966: 17).

El proceso imitativo en la obra de Figueroa es distinto, pues si bien reproduce imágenes que pudieron ser consideradas representativas de lo mexicano, forma parte de esa especie de oleaje de imitación de modelos. Su obra muestra rasgos

comunes, pues no se encuentra aislada de otras producciones artísticas, de la influencia de otros artistas y depende del conjunto de textos artísticos que le anteceden y le rodean (Taine, 1994: 3), pues el artista y su obra están inscritos en un conjunto mayor: la escuela o familia de artistas del mismo país y del mismo tiempo al que él pertenece (Taine, 1994: 4). En el caso de la pintura y cine mexicanos de ese momento, compartían la aspiración por participar en la construcción de *lo mexicano* a partir de una supuesta esencia de lo nacional. Esa aspiración estaba sobre todo presente en los literatos y pintores mexicanos posrevolucionarios, y constituyó la tendencia a la que el cine se integraría y haría su contribución no mucho tiempo después de su aparición en México.

Ahora bien, ¿cómo ocurre esta influencia y modificación de modelos entre el cine y la pintura? Mucho se explica si revisamos las prácticas que los directores ya utilizaban desde hace mucho tiempo de manera consciente y calculada. Por ejemplo, Harold Clurman refiere que:

“Meyerhold mencionó a Manet y Renoir cuando se refirió a la búsqueda de los colores para su puesta de *La dama de las camelias*. Había algo de Brueghel en la versión de *La visita* de Peter Brook. La luz de Rembrandt suele ser ampliamente copiada. Para estudiar el movimiento dramático, Gordon Craig recomendaba al Giotto, a Masiliano y a Miguel Ángel; para las expresiones faciales y vestuario a Fra Angélico, Franz Hals, Teniers, Hogarth y Rembrandt; para Shakespeare, Capaccio...”.
(Clurman, 1999: 351)

El ejemplo que ha sido referido es de teatro, no de cine. Pero éste ha influido a la cinematografía a través la adaptación de prácticas para la producción y la realización. Y es común en la práctica cinematográfica tomar como modelos las pinturas para diseñar las gamas de luz, las paletas de color con las que los directores, fotógrafos y escenógrafos piensan sus imágenes cinematográficas. Pero también la práctica de incorporar en el cine recursos pictóricos o hacer referencia explícita a obras de arte ya reconocidas conlleva la intención de ser vista como obra de arte por aquel que conozca de arte, regularmente un especialista. Es decir,

que por configuración de indicios similares entre cine y pintura, por simple asociación del espectador, el film tenderá a ser leído como obra de arte. (Allen, 1995: 132) Lo que opera aquí es el reconocimiento de algo ya visto: copias y rasgos pictóricos que fueron introducidas aquí o allá a lo largo del film por aquél que diseñó la imagen cinematográfica para evocarlos en la mente del espectador. (Altman, 2002:182)

Otro factor de influencia es aludido por el curador Levín en el catálogo de la exposición. Afirma que tal composición pictórica en la fotografía de Figueroa se debe a que el fotógrafo aprendió de Leonardo da Vinci el valor de la luz. Cuando el curador mira en las películas los paisajes mexicanos de Figueroa, con esos formidables cielos, con esas nubes que le dieron fama, adivina al *Tratado de la pintura* de Da Vinci como la fuente de influencia de cinefotógrafo: ...Cuando el sol se halla en occidente, las nubes que están entre él y tú recibirán los rayos solares desde abajo; las otras quedarán oscuras, pero con una sombra radiante, y las partes transparentes tendrán poca sombra. (AAVV, 1996: 21, 22)

Y tampoco le es difícil a Levín imaginar la descripción de otra película fotografiada por Figueroa cuando lee a Da Vinci:

Colocarás la figura oscura sobre un campo claro y la figura clara sobre un campo oscuro, y si el claro está oscuro coloca la parte oscura sobre el campo claro y la parte clara sobre el campo oscuro... (AAVV, 1996: 22)

Las correspondencias encontradas son válidas, pues cualquiera puede verificarlas si visualiza las composiciones de Figueroa teniendo en mente los preceptos de Da Vinci. Pero no sólo por esa correspondencia el trabajo del cinefotógrafo es arte. Si se ha tratado de encontrar algún paralelismo o relación entre los preceptos para la pintura del Renacimiento y la cinematografía nacionalista, hay un elemento que podría dar un contexto más amplio para explicar la relación cine y pintura: la concepción de arte. Entre esas concepciones tenemos una formulada por Rudolf

Arnheim. Contra aquellos que sostenían que la cámara era una simple máquina registradora automática de la realidad visual, Arnheim argumentó que incluso para la reproducción fotográfica más simple es necesaria una sensibilidad hacia su naturaleza que va más allá de toda operación mecánica. Y que en la fotografía y el cine artístico en modo alguno se escogen siempre los aspectos que presentan mejor las características de un objeto determinado; otros aspectos a menudo son seleccionados deliberadamente con el fin de obtener objetos específicos. (Arnheim, 1996: 20-21).

De alguna manera, esta defensa del cine como arte funciona por el hecho de que pone el énfasis en la capacidad de selección visual del que filma. Sin embargo, no es del todo completa. Un concepto que da cuenta más amplia del trabajo de Figueroa como arte es el heredado desde el Renacimiento, formulado por Jacob Burckhardt: *arte es una creación calculada y consciente*.⁴ (Burckhardt, 1999: 2) Esta concepción surge cuando ocurría el desarrollo de una actividad multifacética no exclusiva de los artistas, sino que fue una característica de la sociedad renacentista. Rudolf Chadraba describe la actitud del individuo de ese entonces: experimentaba la ambición por sobresalir en todos los aspectos de la vida. La obra de Da Vinci es la expresión clásica de esa actitud. (Vasari, 2000: XXI) Tanto señores feudales, burgueses, intelectuales inconformes y artistas representaron un nuevo tipo de energía consciente de su poder y siempre estuvieron dispuestos a nuevas empresas. Era el descubrimiento del individualismo que resulta en el inicio del proceso que da como resultado nuestra civilización contemporánea. (Vasari, 2000: XV) El proceso surge cuando los arquitectos, escultores y pintores no eran apreciados; su actividad se ubicaba al lado de las artes mecánicas, no libres, pues “se ensuciaban” con la materia. Para cambiar el prestigio de su actividad, los artistas del Renacimiento utilizaron el argumento de que al usar la geometría, que era un arte liberal, dignificaban su oficio, pues hallaban la medida correcta del hombre y de las cosas (Vasari, 2000: XXIII) Por ello no es de sorprender que Da Vinci advierta a sus lectores, en uno de sus proemios al *Tratado de la pintura*,

sobre esta actitud de cálculo: “No lea mis principios quien no sea matemático” (Da Vinci, 1996: 91). Esta frase es sintomática de la noción de arte como acto calculado y de la unidad entre ciencias y representación artística.

La consecuencia de que el arte sea producto tanto de la observación, de la deliberación y la representación calculada, matemática y geométrica, resulta en la actividad, primero del pintor y después del fotógrafo, de recomponer la realidad. No se trata de escoger únicamente un punto de vista conveniente para la representación, como sustentó Arnheim, sino además *el artista habría de disponer la posición de los objetos* que serían trasladados al lienzo o, en este caso, a la emulsión fotográfica para construir la imagen, minimizando en algún grado el papel del azar.⁵ La composición calculada, geométrica, intervenida, es común a algunos pintores y fotógrafos con el propósito de *superar al modelo natural*.

Así como el pintor escoge y selecciona un punto de vista y un momento representativo de una acción a trasladar al lienzo, el fotógrafo escoge una mirada y recompone los elementos que tiene frente a cámara para contribuir a sugerir una acción en un espacio ordenado. Así como el pintor selecciona sus pigmentos y los mezcla para lograr diversos rangos de colores y tonos para disponer en el lienzo, el fotógrafo aprovecha al sol y a las luces artificiales para impresionar y aprovechar la latitud de una emulsión fotográfica para lograr distintos tonos y coloraciones.

A esta concepción del arte como acto calculado le acompaña otro postulado que viene de las artes plásticas, como la pintura y la escultura, y después podemos verificarlo en el cine, en tanto que se mantengan como artes de imitación del mundo visible; este postulado, dice Panofsky, es el concepto de *superación de la naturaleza*, originado en la Antigüedad y retomado en el Renacimiento. La superación del natural consiste en que, eligiendo y corrigiendo los elementos a representar, se debe traducir en forma visible un grado de la belleza que no se encuentra en la realidad de manera natural o espontánea. Panofsky refiere que

junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza, continuamente repetidas, encontramos la invitación a elegir siempre lo más bello entre la multiplicidad de los objetos naturales, e ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza. Este postulado exigió a la obra de arte, a la vez fidelidad a la naturaleza y belleza. (Panofsky, 1985: 47-48) Desde esta concepción, se explica que el trabajo de Figueroa tiene valor artístico pues *calculó y dispuso ordenamientos de tipo geométrico* que responden a esa aspiración por *superar y embellecer el natural*. A manera de ejemplo de lo antes que antes he expuesto, algunas imágenes extraídas de las películas que Figueroa fotografió:



3. *Maclovía*, 1948. Dir. Emilio Fernández, Filmex



4. *Río Escondido*, 1947, Dir. Emilio Fernández, Raúl de Anda Prods.



5. *La perla*, 1945, Dir. Emilio Fernández, Águila Films.

El parecido encontrado entre la cinefotografía de Gabriel Figueroa y las pinturas de los artistas que le fueron contemporáneos puede verificarse de manera muy evidente en algunos casos, y habría casos en los que parecería que muchos elementos son similares por su composición, y podría hablarse de un acto

consciente y calculado por aludir a fuentes pictóricas. Pero hay otros casos, la mayoría, en los que hasta ahora se pueden encontrar únicamente coincidencias, y sólo eso; pero se explica porque los artistas de distintas artes comparten una actitud y una manera similar de ver al mundo, y que tal visión, se sabe, fue la aspiración de encontrar la esencia nacional en el pasado para la construcción del México Revolucionario.

Finalmente, que un artista copie a otro tampoco es una práctica reciente, aunque las motivaciones son diversas. Por ejemplo, Miguel Ángel Buonarroti se inspiraba por medio del estudio y la contemplación del arte, como demostró al hacerse un hábil copista. Imitó dibujos antiguos de famosos maestros que teñía y envejecía con humo de manera que parecieran antiguos, haciendo que se confundieran con los originales. El propósito de Buonarroti era quedarse con los originales para estudiarlos y superarlos. (Vasari, 2000: 59) En este caso, *la motivación del artista es la admiración* que siente por la obra de otro.

Pero la copia también puede ser originada por la competencia entre artistas, por demostrar que se es mejor que otro, que se le supera. En este caso, la motivación es la *envidia*. Por ejemplo, Rafael de Urbino tuvo un cambio en la manera de pintar gracias a la influencia de Miguel Ángel, cuya obra pudo estudiar detalladamente en la Capilla Sixtina cuando Buonarroti la ocultaba a todos. Por un disgusto con el Papa, Miguel Ángel temió ser castigado, por lo que huyó, pero le confió las llaves de la Capilla Sixtina al arquitecto Bramante, quien aparentaba ser su amigo. Debido a que Bramante deseaba el descrédito de Miguel Ángel, le permitió a Rafael de Urbino, el competidor de Buonarroti, entrar a la capilla y hacer apuntes. Cuando Miguel Ángel se enteró de la traición del arquitecto, se enemistó tanto con Bramante como con Rafael. Pero a partir de ahí y por la influencia de Miguel Ángel, Rafael mejoró y engrandeció su obra. (Vasari, 2000: 121,122)

Bien, qué decir de la actitud de Figueroa por copiar de una manera muy explícita un grabado de Orozco. El mismo Gabriel Figueroa contó que:

“Y copié un cuadro de José Clemente Orozco, casi completo. Es la única vez que he copiado un cuadro. A la hora que enseña Dolores [del Río] su película [*Flor Silvestre*] a los amigos, a todos los pintores, los poetas, los literatos, todos ellos... Y me toca estar sentado junto a José Clemente Orozco. Entonces yo estaba esperando el momento en que saliera esa escena. Y en el momento que salió, él se irguió un poco así.

Entonces lo tomé una pierna y le dije

-Maestro, soy un ladrón honrado. Eso es de usted.

-Si, pero usted tiene una perspectiva que yo no logré [dijo Orozco]. Usted necesita invitarme a verlo trabajar para ver cómo logra la perspectiva

Me dio un aliento tremebundo esa opinión de Orozco”. (Gabriel Figueroa, 1996)

Ahora podemos dar varias respuestas a la pregunta ¿por qué ocurre que un fotógrafo copia un grabado en una película? En el caso de Figueroa y Orozco ha operado la influencia mutua entre las artes; que la obra de los pintores, en especial los mexicanos posrevolucionarios, sirvió de molde a imitar por Figueroa; que tanto esos pintores y fotógrafos, incluidos Orozco y Figueroa respectivamente, tienen como contexto de producción de su obra a otras manifestaciones artísticas que compartieron el esfuerzo por definir lo mexicano; que Figueroa imitó un grabado de Orozco y los recursos pictóricos para dar legitimidad al cine como arte, y a él mismo como artista, ante los ojos de los intelectuales que le fueron contemporáneos; que el cinefotógrafo, en conciencia de su individualidad, de su potencial creador y en su necesidad de destacar, llevó a cabo acciones calculadas para que las imágenes que producía fueran una superación de lo retratado a través de disponerlas en formas geométricas, de ahí que las imágenes producidas por él tengan valores estéticos y su trabajo tienda a ser visto como arte; finalmente, considero que la motivación primera, la más fuerte, que es causa de la copia entre estos artistas, puede inferirse del mutuo elogio entre el cinefotógrafo y pintor que he citado líneas arriba: se trató de la admiración que Figueroa tenía por Orozco.

Referencias consultadas

AAVV. 1996. *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*. Catálogo de la exposición. Museo de Arte Carrillo Gil: México.

Allen, Robert C; Douglas Gomery. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Altman, Rick. 2002. *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.

Arnheim, Rudolf. 1996. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

Bazín, André. 1966. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.

Burckhardt, Jacob. 1999. *La cultura del Renacimiento en Italia*. México: Porrúa.

Caso, Antonio. 1980. *Sociología*. México: Publicaciones Cruz.

Clurman, Harold. 1999. *El director teatral*. en Cevallos, Edgar. *Principios de dirección escénica*. México: Escenología.

Da Vinci, Leonardo. 1996. *Tratado de pintura*. México: Ramón Llaca y Cía.
Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana. 1996. Video documental de la exposición. Director: Daniel C. Peña Rodríguez, Producción: Museo de Arte Carrillo Gil, Dur. 27 min. U-Matic, NTSC, Color.

Panofsky, Erwin. 1985. *Idea. Contribución a la historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Taine, Hipólito. 1994. *Filosofía del arte*. México: Porrúa.

Vasari, Gigorgio. 2000. *Vidas de grandes artistas*. México: Porrúa.

¹ Daniel Cuitláhuac Peña Rodríguez es Maestro en Historia del Arte y académico en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Realizó documentales para el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, INBA, y participó en proyectos de divulgación para la protección del patrimonio cultural en el INAH. Obtuvo premios y menciones a su trabajo documental en Japón y España. Ha sido jurado en eventos organizados por el ITESM, IFE, UAE Morelos, y ponente en foros relacionados con el cine y la historia del arte. Correo electrónico: dpennia@gmail.com Vicente Castellanos Cerda. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM, Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Unidad Cuajimalpa de la Universidad Autónoma Metropolitana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. vcastell@correo.cua.uam.mx

² Las interferencias de las que habla Bazin pueden tener sinónimos en las palabras influencias, cruces, mestizajes, citas o si se quiere, intertextos, entre otros. Para este artículo, usaremos *Interferencias*, *Influencias* o *imitación* indistintamente.

³ Las *Leyes de la imitación* de Gabriel Tarde son expuestas por Antonio Caso (1980).

⁴ Burckhardt refiere que esa concepción de arte es propia la época y es aplicada a otras actividades que requieren del cálculo y la deliberación, como la construcción del Estado y la ejecución de la guerra.

⁵ No se trata de afirmar que el azar deba ser eliminado, pues de siempre ha sido un factor de encuentros y hallazgos productivos. La diferencia es el uso del azar *conscientemente* para obtener variedad en los recursos de la representación. Ejemplo de esto lo tenemos en el mismo Leonardo da Vinci, que solía poner unas gotas de tinta en una hoja de papel y a continuación la aplastaba con otra hoja para obtener manchas que le sugirieran nuevos efectos que le indujeran a nuevos ensayos. (Vasari, 2000: 44)