

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Diego Rivera, scenographer
and custom designer* ■ **Diego Rivera, escenógrafo
y diseñador de vestuario**

RECIBIDO • 28 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA / MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE ■
cenidiap.gguadarrama@inba.edu.mx ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

ballet ■
Horse Power ■
Diego Rivera ■
escenografía ■
Carlos Chávez ■
José Revueltas ■
El Cuadrante de la Soledad ■
teatro ■

Rivera es menos conocido como escenógrafo que como muralista y pintor, sin embargo, su participación en este rubro fue notable. Hizo mancuerna con el músico Carlos Chávez para crear *Horse Power*, ballet que buscaba ser una pieza de modernidad americana en las artes y conjuntaba música, danza y artes plásticas. Rivera diseñó escenografía y vestuario para los bailarines, en los que mostraba la diferencia entre el norte industrial y el sur rural, por lo que se consideró una obra antiimperialista que denunciaba la explotación capitalista en Latinoamérica. Hizo otro trabajo de escenografía con el escritor José Revueltas para la puesta en escena de *El Cuadrante de la Soledad*, para la que el pintor construyó una maqueta en la que integró diversos partes del entorno donde se desarrolla la trama para mostrar la desolación y miseria del lugar.

ABSTRACT

KEYWORDS

ballet ■
Horse Power ■
Diego Rivera ■
scenography ■
Carlos Chavez ■
Jose Revueltas ■
El Cuadrante de la Soledad ■
theater ■

Rivera is not as known as a scenographer, but his involvement in this activity was remarkable. He partnered with the musician Carlos Chavez to create Horse Power, a ballet that sought to be a piece of American modernity that combined music, plastic arts and dance. Rivera designed visuals, scenery and costumes for dancers that highlighted the difference between the industrial North and the rural South, hence was considered an anti-imperialist ballet piece because it showcased the capitalist exploitation of Latin America. He also worked with José Revueltas to make the set design and the scale model for the staging of his literary work El Cuadrante de la Soledad. In the model, Rivera integrated various parts of the surroundings where the plot takes place to show it's solitude and misery.

Diego Rivera, conocido mundialmente por sus murales y piezas de caballete, también tuvo entre sus actividades la realización de escenografías para piezas de ballet y obras de teatro. Este trabajo era común que lo realizaran los artistas plásticos en las primeras décadas del siglo XX, cuando confluyeron con escritores, compañías de danza, actores, coreógrafos y creadores musicales, para producir espectaculares puestas en escena, películas e ilustrar libros, entre otras actividades. Posteriormente se creó la carrera de escenógrafo profesional, separada de los artistas visuales.

Aunque Rivera empezó a hacer decorados para teatro de revista y comedias populares desde que regresó a México tras su larga estadía en Europa, entre ellas *Aires nacionales*, en 1921, y *El corrido de Juan Saavedra*, en 1929,¹ solo haré referencia a dos de sus trabajos escenográficos y de diseño de vestuario realizados en diferentes momentos cronológicos, para ejemplificar su incidencia en música, danza y teatro. Uno, *Horse Power (HP)* o *Caballos de vapor*² (1932), que conjuntó música, danza y artes plásticas, y el otro, *El Cuadrante de la Soledad* (1950), que unió literatura, artes plásticas y teatro. ¿Cuál fue la línea que siguió en dos obras alejadas en tiempo y tema?

Horse Power

HP una sinfonía de ballet fue un proyecto del compositor y músico Carlos Chávez, cual surgió con la intención de crear una estética musical americana con una visión nacionalista, paradigma que compartía con el estadounidense Aaron Copland. De Chávez se asegura que consolidó el movimiento musical nacionalista de México, y de Copland que creó un estilo genuinamente norteamericano con la intención de mantener un equilibrio entre la vanguardia y el folklore de Estados Unidos.³ Con

¹ Armando de Maria y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, p. 231.

² La traducción correcta es *Caballos de fuerza*, pero en muchas publicaciones lo traducen como *Caballos de vapor*. Así lo llamó en su artículo Robert Parker, "Copland y Chávez compañeros de lucha", *Pauta* 31. *Cuadernos de teoría y crítica musical*, México, julio de 1989, pp. 5-22. También así se llamó la muestra presentada en 2019, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. "La exposición *Caballos de vapor* destaca vínculo de Chávez con la plástica mexicana del siglo xx", *Cultura/INBAL*, Boletín núm. 1464, México, 24 de septiembre de 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/13028/la-exposicioncaballo-de-vapordestaca-vinculo-de-chavez-con-la-plastica-mexicana-del-siglo-xx> Consulta: 31 de octubre, 2023.

³ Vicent Lluís Fontelles, "Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX. Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica", enero de 2019, https://www.researchgate.net/publication/330753551_PERIODOS_MUSICALES_FINAL_del_siglo_XIX_y_siglo_XX_%27Del_posromanticismo_a_la_vanguardia_electica%27_Recopilacion_y_desarrollo_Vicent_Lluís_Fontelles Consulta: 29 de mayo, 2023.

esa idea, Chávez entabló conversaciones con Diego Rivera para que se encargara del diseño de las escenografías y el vestuario. Así, la suite *HP*, concebida como ballet, fue tomando forma.

La dupla se pudo dar porque ambos estaban trabajando sobre el proyecto artístico americano nacionalista modernista, aunque con diferente enfoque. El nacionalismo de Chávez consistía en “capturar” expresiones regionales y populares, a las que les impregnaba cierta abstracción y eliminaba lo trivial para incorporarlo a un lenguaje universal.⁴ Rivera, por su parte, era más radical porque su imaginario estaba rebosado de nacionalismo populista, folklorismo y “manía arqueológica”,⁵ contrario a Chávez, además de su ideología comunista y los temas políticos que plasmaba con literalidad, pero como tenía buen mercado en Estados Unidos fue el candidato ideal para ser el escenógrafo.

¿Cuándo hablaron sobre su colaboración?, todo indica que fue antes del segundo viaje de Chávez a Nueva York, que realizó en septiembre de 1926. Durante ese año, el músico y el muralista se vieron con frecuencia. Los unían las mismas aspiraciones; el mismo deseo de dar al arte de México un impulso nuevo, de expresar a través de la música y la pintura una manera propia de pensar, de sentir y de vivir. De sus largas pláticas surgió la concepción de *HP*. Carlos Chávez había dado ese nombre a una pequeña obra suya para piano que contenía la idea básica del ballet. Diego Rivera se entusiasmó con el nombre y el planteamiento y juntos empezaron a trazar las líneas generales de su desarrollo.⁶

Una carta de Rivera a Chávez en ese año confirma lo anterior: “Te mando la sinopsis de *HP* [...] hazme el favor de venir a comer [...] será muy útil para el trabajo”.⁷ Poco después, el músico viajó a Nueva York, a donde llegó en septiembre, era su segunda es-

tadía. Dos meses más tarde, el 28 de noviembre, con apoyo del International Composer’s Guild,⁸ del que era miembro, se estrenó como concierto la suite *Danza de los hombres y las máquinas*, en el Aeolian Hall, de Nueva York. La orquesta fue dirigida por el compositor inglés Eugene Goossens. La pieza, compuesta para ser tocada por una pequeña orquesta, se convertiría en el primer movimiento del ballet completo.

Rivera, a su vez, inició en 1927 algunos diseños de escenografías y vestuario. En ese año pintaba los murales en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y de la entonces Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, y su producción gráfica se centró en ilustrar publicaciones tan disímolas como *Mexican Folkways* para el mercado estadounidense, o las Convenciones de la *Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, que fueron un reflejo de lo que pintaba en los murales donde plasmaba su radicalidad. Al mismo tiempo desarrollaba un intenso activismo político. Ese año fue electo secretario de la Sección Mexicana de la Liga Antiimperialista de las Américas, por lo que fue invitado a la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre, en Moscú. Llegó en ese mes y permaneció hasta junio de 1928. A su regreso colaboró en la organización del Bloque Obrero Campesino, del que fue nombrado presidente, un partido político que contendría en las elecciones de ese año.

Pero toda esa actividad no le impedía tener buenas relaciones con los capitales estadounidenses, que eran sus coleccionistas, entre ellos Dwight Morrow, embajador y exbanquero de J. P. Morgan, quien fue el mecenas del mural del Palacio de Cortés, en Cuernavaca. Esos vínculos fueron la causa de su expulsión del Partido Comunista Mexicano en 1929. A lo anterior se sumó su contratación para hacer murales en edificios emblemáticos del capital financiero del país del norte, concretamente en San Francisco, California, hacia donde viajó en noviembre de 1930. Parecía que su giro ideológico también había sido drástico, de manera que la fama de Rivera en Estados Unidos era ideal para hacer mancuerna con Chávez en la realización de *HP*.

⁴ Julián Orbón, “Las sinfonías de Carlos Chávez”, en *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015, pp. 220-223 y 228.

⁵ Raquel Tibol, “Diego Rivera en las hebras del tejido político”, en *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977, p. 95.

⁶ “Introducción”, en *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Teatro Hidalgo, temporada 1932, México, 2 de diciembre de 1932.

⁷ Gloria Carmona (selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 66. Chávez también solicitó dibujos a Agustín Lazo y Rufino Tamayo. Octavio Barreda le sugirió quitar Sandía y que Rivera lo asesorara sobre la iluminación.

⁸ En 1923 ya había tocado *Tres exágonos*, composición de Chávez, en el International Composer’s Guild, bajo la batuta de Edgar Varèse.

En San Francisco, además de pintar los murales *Allegoría de California* y *La construcción de un fresco*, el pintor continuó con los diseños para algunas escenografías y vestuario de la obra, afirmación basada en que una escenografía está fechada en 1931 y otras tres, que dejó sin fechar, tienen similitud con algunas imágenes que plasmaba en los murales referidos, las cuales aludían al desarrollo tecnológico y constructivo de Estados Unidos.

Chávez se encontraba en México. Había regresado en julio de 1928, y era director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional de Música, posiciones desde las cuales podía programar obras de los miembros del International Composer's Guild e invitarlos a dirigir la Sinfónica.⁹ Etapa en la que compuso *Danza del hombre*, fechada en 1930, así como el segundo y tercer movimientos de *HP*, que no están datados, porque los programó para que se estrenaran como concierto, bajo su dirección, en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México. La función se efectuó el 4 de diciembre de 1931.¹⁰

El director de la Filarmónica de Filadelfia, Leopoldo Stokowsky, que se encontraba en México por segunda vez y presente en el concierto, decidió que *Danza del hombre* sería el primer movimiento de *HP* a tocarse en Estados Unidos, el cual ya lo tenía programado, como lo mencionó en una carta a Chávez.¹¹ Ambos habían tenido su primer contacto por carta el 20 de diciembre de 1930, después de que la promotora estadounidense Frances Flynn Paine le comentó a Chávez que Stokowsky estaba interesado en dirigir su ballet en Nueva York. El mismo le escribió al músico para decirle que llegaría a México el 18 de enero del siguiente año y que "podría conducir una obra con su orquesta. Si es necesario podría llevar música".¹²

Entonces, Chávez procedió a ampliar la orquesta del segundo y tercer movimientos, con dos inter-

medios: Intermedio tropical e Intermedio II, y la reorquestó para una gran sinfonía; ya casi para su estreno internacional, en 1932, agregó *Danza general* para finalizar el segundo movimiento.¹³ También en ese año, Rivera terminó los diseños que faltaban.

El 31 de marzo de 1932, el ballet sinfónico fue estrenado en el Metropolitan Opera House de Filadelfia, tras una publicidad impresionante que lo presentaba como "una trama panamericana sobre la cooperación Norte-Sur",¹⁴ la cual tuvo gran audiencia. Para esta presentación, Chávez omitió algunas partes que recién había creado. La interpretación musical estuvo a cargo de la Orquesta de Filadelfia dirigida por Leopoldo Stokowsky, quién desde el atril condujo a 114 músicos que se encontraban en el foso y se comunicaba "con los electricistas que operaban las baterías de luz detrás del escenario" con un teléfono de escritorio.

Las coreografías fueron realizadas por Catherine Littlefield, primera bailarina de la Philadelphia Grand Opera Company, quien por primera vez ejercía esa actividad; el ballet estuvo a cargo de Caroline Doebele Littlefield, conocida como *Mommie*. Los bailarines principales fueron el ruso Alexis Dolinoff y Dorothe Littlefield, y la dirección escénica estuvo a cargo de Wilhelm von Wymetal Jr. Harry L. Hewes, cronista del *Bulletin of the Pan American Union*, escribió:

El comentario más irónico y caprichoso sobre los contrastes y conflictos de la vida en el continente norteamericano jamás producida en un escenario lírico, se vio en el Metropolitan Opera House en Filadelfia cuando la ampliamente publicitada sinfonía mexicana H.P. se presentó en su estreno mundial por el cuerpo de ballet de Philadelphia Grand Opera Company. El público que abarrotó el gran edificio hasta las puertas fue uno de los más distinguidos que se han reunido en Filadelfia en los últimos años.¹⁵

⁹ Al parecer solo Leopoldo Stokowsky tocó cuando estuvo en México.

¹⁰ "Concierto dedicado al Día Interamericano del Agua", programa de mano, 9 de septiembre de 2022, p. 14, https://www.orchestrasinfonicadexalapa.com/PROGRAMAS_MANO/SEP_09_IMPRESION.pdf Consulta: 23 de junio, 2023. Otra fuente da como fecha el 4 junio de ese mismo año.

¹¹ Anuncia que *HP* se presentaría a fines de marzo o principios de abril. "Carta de Stokowsky a Chávez", 24 de noviembre de 1931, en Gloria Carmona, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

¹² Francis Flynn Paine era propietaria de Mexican Arts Corporation, ubicada en Nueva York, y una gran promotora del arte mexicano en Estados Unidos. "Concierto dedicado al Día...", *op. cit.*

¹³ Harry L. Hewes, "The mexican ballet symphony", *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932, p. 421.

¹⁴ Christina Taylor Gibson, "The Reception of Carlos Chávez's *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure", *American Music*, vol. 30, núm. 2, Estados Unidos, diciembre de 2012, pp. 157-193 DOI: 10.5406/americanmusic.30.2.0157 Consulta: junio, 2023.

¹⁵ *Idem.*



Diego Rivera, estudio para el telón de fondo del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

De acuerdo con Hewes, Rivera, quien era conocido en Estados Unidos como el “artista gráfico más importante del mundo”, había impregnado todo su ingenio irónico en los diseños escenográficos y en el vestuario. Sin embargo, en el telón decidió significar los contrastes entre nuestro país y Estados Unidos. En la pierna izquierda, representó símbolos que aluden al México rural con el clásico caballo blanco *riveriano*, que el artista solía pintar en algunos murales, es decir, la épica nacional; a su lado trazó la palmera del trópico, emblema de lo paradisiaco-folclórico, atractivo para los turistas estadounidenses. En la pierna derecha representó lo tecnológico del país vecino con una enorme pila de energía voltaica, cuyos rayos se enlazan con las hojas de la palmera tropical. Las letras HP colocadas al centro, unen ambas regiones.

Los escenarios para los cuatro movimientos fueron el interior de un barco, medio de transporte usual en esos años; pero en este caso se trató de una embarcación

de carga. Para *Danza del hombre*, primer movimiento de *HP*,¹⁶ hizo un diseño minimalista de un barco anclado, posiblemente en Nueva York, deducción basada en los rascacielos que se ven al fondo, pero puede ser cualquier ciudad estadounidense; escenografía fechada en 1932, en la que sintetizó a ese país industrializado. Destacan enormes *tubos de ventilador* que semejan robots, ubicados sobre la cubierta del barco, figuras similares a las que Rivera acababa de pintar en su mural *Construcción de un muro*, en San Francisco, California. También incorporó un tablero sobre el que pintó una especie de brújula y sobre ella puso el signo de dólar, indicativo del sistema económico de ese país. A su lado colocó un aparato de comunicación.

En este movimiento, sólo hay un personaje principal que danza, tal como indica su título y el programa

¹⁶ Este diseño no tiene indicaciones para qué movimiento era, pero se percibe que se trata del escenario para la *Danza del hombre*, por la escasez de elementos.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Danza del hombre, ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.



Diego Rivera, diseño para escenografía del segundo movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

ma de mano: “El Hombre [...] expresa en la danza, la energía contenida en sí mismo y descubre a cada paso, las fuerzas desconocidas que lo rodean, a las que busca someter.”¹⁷ El intérprete fue el bailarín ruso Alexis Dolinoff. En el diseño, su traje lo porta un híbrido birracial, un mestizo: piel morena y mano derecha blanca. El vestuario también fue una mixtura de dos culturas, lo tecnológico del norte, significado por los enormes lentes y grandes audífonos unidos por un casco cuadrado, que lo hace parecer un poco hombre del futuro, y con su mano izquierda carga una pila de Volta. En la pierna izquierda y en el brazo derecho lleva aros de color rojo, que parecen hechos de material plástico, así como un cinturón con luces. Los aros se replican como

significante industrial en su zapato occidental, que es mitad huarache, distintivo de las culturas originarias, enfatizado por el tono de piel que Rivera le pintó a su “modelo”. Los aros lo convierten en un huarache moderno, un guiño a las culturas del sur. Ese vestuario, mitad hombre, mitad máquina, está fechado en 1927, antes de que Rivera “descubriera” los avances tecnológicos del país del norte, pero que seguramente conocía.

El segundo movimiento contiene tres piezas: *El barco hacia el trópico*, *Tango de las sirenas* y *Danza ágil*, originalmente llamada *Gimnástica*. El programa de mano tituló a este conjunto como *Un carguero en el mar que simboliza el comercio entre el norte y el sur*. Su escenografía general es un barco carguero a punto de zarpar en



Diego Rivera, diseño para escenografía del tercer movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

¹⁷ Citado en Harry L. Hewes, *op. cit.*, pp. 421-424.



Diego Rivera, diseño para escenografía del cuarto movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

un viaje nocturno, deducción basada en que el personaje ubicado al centro del mástil agita las banderas de salida y en el fondo predomina la oscuridad. Pero cada pieza tuvo su propia tramoya.

Para *El barco hacia el trópico*, Rivera diseñó en la parte inferior del barco un pez saltando y, en el otro extremo, un garabato de guitarrista que parece ser una sirena tocando, prelude para la siguiente suite de ese mismo movimiento titulada *Tango de las sirenas*, en la que la sirena semeja, por su maquillaje, a las muñecas artesanales de cartón típicas de Celaya, Guanajuato; pero les hizo un vestuario muy tropical y con piernas formadas por la cola de pez partida en dos. Sobre ellas, en el programa se lee: “Las sirenas de los mares tropicales, seguidas por una caravana de peces, pasan por el costado del barco, expresando despreocupación, sensualidad y seducción.”

En *Danza ágil* bailan los marineros, el Capitán y la muchacha estadounidense, cuyo vestuario fue diseñado en 1931. En el programa se anota: “Aquí se interpre-

tan las relaciones entre hombres de diversos lugares y diferentes recursos”, es decir, norte y sur, riqueza tecnológica frente a riqueza natural, así se muestra la dominación. “Una danza gimnástica de marineros [que] denota vigor, actividad, condición física y fuerza [...] Todos quedan arrastrados por el placer frenético del ritmo, la síncopa y la danza.”¹⁸

El tercer movimiento aborda el sur exótico con tres piezas: *El trópico*, *Huapango* y *Sandunga*. La primera está escenográficamente representada con la exuberante vegetación que rodea al barco que atracó en un puerto para ser cargado con los productos y frutos de la región. En el programa de mano, el movimiento aparece titulado como *Un barco en el trópico*:

Calor y luz. Abundancia para la tierra y frutos en abundancia. Paz, tranquilidad y colorido exótico. Una

¹⁸ *Idem*.

ligera brisa hace que los árboles frutales se balanceen. Las frutas se animan gradualmente a medida que los nativos pasan vendiendo sus productos. Los marineros del barco llegan para recoger su cargamento de fruta. La escena se vuelve cada vez más viva, a medida que la danza final representa la carga de los frutos.¹⁹

El vestuario para las y los bailarines que representaron frutos y otros productos fueron diseñados por Rivera en diferentes momentos. En 1927 dibujó la piña y el cacao, también llamado hombre palmera. Caña de azúcar, tabaco, algodón, oro y plata no están fechados, pero probablemente los hizo en 1931, como se mencionó, y en 1932 trazó al platanero y el vestuario de los vendedores que están titulados indistintamente *Surianos* o *Vendedores de Tehuantepec*. Ellos, con traje de campesino, y ellas, vestidas de tehuanas, icono de varios pintores. En esta suite todos los productos y vendedores bailaban al ritmo de las sinfonías *Huapango* y *Sandunga*, como lo describe el programa de mano. La pieza *Sandunga* fue calificada en el ámbito musical de México como folclórica, muy criticada por algunos especialistas, pero tuvo buena recepción en el extranjero.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de La sirena, ballet *Horse Power*, 1927.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Vendedores de Tehuantepec, ballet *Horse Power*, 1932.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Tabaco y Algodón, ballet *Horse Power*, 1931.

¹⁹ *Id.*

Danza de los hombres y las máquinas fue el cuarto y último movimiento de *HP*, el cual ya había sido tocado en 1926, en Nueva York. Su escenografía consistió en un barco encallado en algún puerto de Estados Unidos, deducción basada en que al fondo se observan rascacielos en construcción, su maquinaria y su actividad mecánica, imágenes similares al mural *Construcción de un fresco* (1931) que Rivera pintaba en San Francisco. En el programa de mano este movimiento se llamó *La ciudad de la industria*:

El norte con sus rascacielos, su maquinaria y su actividad mecánica, recoge las materias primas de la tierra, oro, plata, algodón, tabaco, y la maquinaria le permite dominar su entorno y satisfacer sus deseos y necesidades. El mundo del trabajo, dominado por el indicador bursátil, denota una riqueza creciente. La lucha de la humanidad por su bienestar se rebela contra los meros valores materiales, volviendo a un deseo insaciable por los productos naturales de la tierra. Los hombres y las materias primas bailan y se mezclan al ritmo de *H.P.*²⁰

En la parte superior del barco, Rivera colocó a los bailarines-obreros, que son los que manufacturan. Sobre el piso del barco ubicó a los bailarines pescadores y bailarines campesinos, los que obtienen alimentos, siembran y cosechan; todos danzan junto con la producción agrícola: caña de azúcar, piña y productos del mar, como el huachinango, y una sirena musical. Fue una danza mecánica que expresaba la transformación industrial de los productos de la tierra y del mar. En la parte central, la máquina tiene como carátula una enorme brújula o vector, que parece ser la *bomba de gasolina* (s/f) en el que está plasmado un enorme signo de dólares, su significante monetario. En el programa de mano se sintetizó la idea general:

El Ballet *H. P.* simboliza las relaciones de las regiones del norte con las del trópico, y muestra su interrelación. Los trópicos producen cosas en su estado primitivo, hay piñas, cocos, plátanos y pescado. El norte produce la maquinaria para fabricar a partir de los productos de los trópicos, las cosas materiales necesarias para la vida. El Ballet *H. P.* describe el hecho de que

el Norte necesita los Trópicos, así como los Trópicos necesitan la maquinaria del Norte, e intenta armonizar el resultado.²¹

La recepción de la música fue positiva: “a menudo humorística, en ocasiones brutal y por momentos fugaces, romántica”, escribió Hewes.²² La partitura está tan llena de contrastes como la vida en el norte del continente americano. Chávez escribió en el programa de mano:

La cultura latinoamericana y angloamericana, están dando a este continente su propia personalidad y sabor. Eso que el momento presente tiene de lucha y creatividad, aquello que en realidad vive en el mismo aire que nosotros respiramos, es lo que está contenido en *H.P.*, melodías y danzas indias se encontrarán en mi música no como una base constructiva, sino porque todas las condiciones de su composición, forma, sonoridad, etc., coinciden por naturaleza con mi mente, ya que ambos son productos del mismo origen.²³

En el caso de Rivera, la impresión también fue positiva. El *New York Herald Tribune* elogió sus diseños:

Sus peces, sirenas, cocos, caña de azúcar, plátanos, puros, y las bombas de gasolina proporcionan algo completamente nuevo y realmente distintivo en la investidura de ballet y conservan las cualidades de la luz del sol e intensa sencillez que siempre han sido el secreto de su éxito.²⁴

Sus diseños de decoración y vestuario ya se conocían porque se expusieron con gran éxito en un museo de Filadelfia semanas previas al estreno.

El 23 de diciembre de 1931, el pintor también había inaugurado una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Diego Rivera exhibits in New York*, integrada por una serie de paneles al fresco, entre otras obras más, en uno de los cuales estaba representado Zapata con su famoso caballo blanco, como el del telón de *HP*. La muestra fue considerada

²¹ *Id.*

²² Harry L. Hewes, *op. cit.*

²³ *Programa de mano, op. cit.*

²⁴ Citado en *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI.

²⁰ *Id.*



Diego Rivera, diseño para escenografía del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

una demostración del interés de Estados Unidos por la cultura mexicana, una “apertura a una mejor comprensión cultural entre los Estados Unidos y las Repúblicas del Sur”.²⁵

No sucedió lo mismo con la puesta en escena, ya que las críticas fueron adversas hacia la coreografía y la danza. Chávez llegó en febrero²⁶ a Filadelfia y Rivera a principios de marzo para asistir a los preparativos, pero ambos no tenían que ver con el desarrollo dancístico. Chávez dijo en una entrevista con un reportero del periódico *Excelsior* que la coreografía había sido débil.²⁷ Frida Kahlo escribió a su médico, Leo Eloesser:

[...] resultó una porquería con P de..., no por la música, ni las decoraciones sino por la coreografía, pues hubo un montón de güeros desabridos haciendo de indios de Tehuantepec que cuando necesitaban bailar la Sandunga parecían tener plomo en lugar de sangre. En fin, una pura y redonda cochina.²⁸

El *New York Times* comentó: “una vez más un músico ha emitido un formidable reto a un compositor de danza”,²⁹ lo cual no pudo lograr la coreógrafa.

¿Qué sucedió? La falla seguramente fue porque la coreógrafa nunca viajó a México, menos a Tehuantepec, Oaxaca, para involucrarse con el ambiente, lo que sí hizo Stokowsky, director de la orquesta, quien realizó dos viajes al sur. El primero en enero de 1931,

²⁵ *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932, pp. 48-55.

²⁶ En el *Bulletin of the Pan American Union* dice que ambos llegaron a principios de marzo, pero la especialista en Carlos Chávez, Gloria Carmona, afirma que fue en febrero. Véase <http://www.carloschavez.com.mx/pdf/haciaunanuevamusica.pdf> Consulta: 18 de enero 2024.

²⁷ Christina Taylor Gibson, *op. cit.*, pp. 157-193.

²⁸ Raquel Tibol, *Diego Rivera. Luces y sombras*, México, Random House Mondadori, 2007, p. 116.

²⁹ Citado en *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, *op. cit.*

cuando dirigió la Orquesta Sinfónica de México, y el segundo en febrero del siguiente año, cuando le escribió a Chávez: “¿Podremos ir juntos por el país, entre los indios? [...] Particularmente quiero ir a la costa, en el suroeste, hacia Tehuantepec.”³⁰ ¿Quién decidió qué compañía de ballet y qué coreógrafa se encargaría de esta sinfonía? De acuerdo con la nota de Hewes, fue la señora William C. Hammer, directora general de la Philadelphia Grand Opera y supervisora general de la producción del ballet, quien, pese a todo, consideró que todo estuvo bien:

HP es una pieza genial dentro de la música moderna. En *HP* hay ironía, ingenio y sátira y a la vez, muestra una imaginación plástica que produce en el espectador lo que podría llamarse emociones rítmicas. Este ballet nos trae con su música abstracta, fantasía, nuevos alientos y vigos en una forma lírica que muchos creían se hallaba en decadencia.³¹

Para el muralista, la producción sí se había desarrollado en torno al tema central de unidad entre la danza, la pintura y la escenografía, expresándose plásticamente con la música de *HP*, pero la confluencia no había funcionado en su totalidad porque no hubo trabajo colaborativo con la compañía de danza, ni con la coreógrafa.

Por su parte, el *New York Tribune* respondió a las opiniones que expresaban el tono político de *Horse Power*: “*H. P.* no es una exposición de ideas de propaganda a favor o en contra de tal o cual punto de vista, sino el desarrollo de incidencias plásticas y musicales, cuyo tema está de acuerdo con el ritmo de nuestras aspiraciones, intereses y necesidades de nuestra existencia social.”³² Sin embargo, es posible afirmar que ambos artistas, tal vez sin intención consciente, visibilizaron, a través de sus obras, las debilidades de uno y otro país en su relación de dominio y sumisión. El norte, poderoso y tecnológico, *versus* lo agrícola del sur, es decir, lo técnico en contraposición con lo rural.

HP, llamado el ballet imposible, nunca más se presentó como fue proyectado, sólo se tocaron versiones parciales, en diferentes foros y fechas, acompañadas

con otras suites, interpretado por la Orquesta Sinfónica de México que dirigía Carlos Chávez, aunque no siempre fungió como su director. La primera fue a finales del año de su debut, es decir, el 2 de diciembre de 1932, en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, donde se tocaron las suites *Danza del hombre*, *Barco hacia el trópico* y *Danza de los hombres y las máquinas*.³³

En el Palacio de Bellas Artes se hicieron presentaciones en diferentes fechas. El 23 de agosto de 1936, durante el 2º concierto gratuito para trabajadores se tocaron *Danza ágil*, *Huapango*, *Tango de las sirenas* y *Sandunga*. En el concierto del 19 de julio de 1940 se incluyó el mayor número de suites: *Danza del hombre*, *Danza ágil*, *Interludio*, *Barco al trópico*, *Huapango* y *Sandunga*, *Interludio II* y *Danza de los hombres y las máquinas*. En el Teatro Rex de Monterrey, Nuevo León, el 17 de septiembre de 1943, se tocaron *Barco hacia el trópico*, *Huapango* y *Sandunga*.³⁴

Rivera había comentado que *HP* podía existir con éxito sin danza ni escenografía, y tocarse en medio de cualquier multitud, ya que se compone de la música de nuestro pueblo. Así se hizo, aunque no en plazas abiertas, sino en teatros.

En 1954, once años más tarde, la versión completa de *HP* volvió a ser tocada en Estados Unidos. La primera vez en Los Ángeles y la segunda en Portland, Oregon, por supuesto sin coreografías y sin escenografía, porque implicaba gastos mayores.

Después de *HP*, Carlos Chávez no cejó en su empeño de repetir el experimento de reunir diversas disciplinas. En 1928 compuso el ballet *Fuego nuevo* y Agustín Lazo hizo la escenografía, y en 1951 produjo *Los cuatro soles*, Miguel Covarrubias hizo los diseños escenográficos y la coreografía fue de José Limón.³⁵

El Cuadrante de la Soledad

Diego Rivera tuvo al menos otra participación como escenógrafo. En 1950 trabajó con el escritor José Revueltas para la obra de teatro *El Cuadrante de la Soledad*. La puesta en escena fue dirigida por Ignacio Retes, quien

³⁰ Carta de Leopold Stokowsky a Carlos Chávez, 24 de noviembre de 1931, en Gloria Carmona, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

³¹ Entrevista de Harry L. Hewes, en *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, *op. cit.*

³² Citado en Harry L. Hewes, *op. cit.*

³³ *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, *op. cit.*

³⁴ *Programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Palacio de Bellas Artes, México, varias fechas.

³⁵ En *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015, p. 104.

recién en 1948 había fundado el grupo de teatro experimental La Linterna Mágica y esta obra era su debut. Elegir al muralista como escenógrafo, en una época en la que ya existía la carrera profesional de escenógrafo teatral, pudo estar ligado a su ideología política debido a que tanto Revueltas como Rivera eran miembros del Partido Comunista Mexicano y posiblemente el escritor lo sugirió, con la necesaria anuencia de Retes, para garantizar el mejor resultado.

La obra alude a la marginalidad y pobreza del barrio de La Merced, aledaño al Centro Histórico de la Ciudad de México, de manera muy descarnada y realista. Revueltas tuvo como primera intención hacer una adaptación cinematográfica, lo cual la misma obra literaria lo permitía, porque de acuerdo con el crítico José Joaquín Blanco, la novela es en sí misma una obra “casi cinematográfica, con múltiples escenarios y abundancia de pequeñas tramas entrelazadas”.³⁶ Además, el autor ya había sido guionista desde 1944. Entre las películas para las que hizo guiones se encuentra *La Escondida*, lo que le daba la experiencia necesaria para su obra. Revueltas tenía como objetivo para *El Cuadrante de la Soledad* que llegara a un público más amplio.

Al no encontrar interesados en producir la película optó por montarla como obra teatral, pero con su visión cinematográfica, de manera que en trabajo colaborativo, autor, escenógrafo y director de escena se propusieron reflejar el dolor y la soledad de los que habitan en ese lugar. Al leer el manuscrito, Rivera expresó que si fuera dramaturgo, él hubiera querido escribirla:

Ya que no tuve la suerte de escribir *El Cuadrante de la Soledad*, quiero pintarla y darle a su escenografía todo el tremendo clima de angustia y dolor que se vive en aquel barrio mexicano de la Soledad, no solo por el nombre de la virgen que lo ampara desde los cielos, sino por la inmensa soledad que existe en el alma de quienes lo habitan.³⁷

³⁶ Alessandro Rocco, “José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos, *Graffylia*, núm. 19, México, julio-diciembre de 2014, http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1159/02.pdf

³⁷ Armando de María y Campos, “La realidad teatral mexicana culmina con el estreno de *El Cuadrante de la soledad* de Revueltas”, *Novedades*, México, 11 de mayo de 1950, https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=784 Consulta: junio, 2023.

Para la puesta en escena se necesitaba una escenografía no convencional, un escenario múltiple. Así lo hizo Rivera, quien trabajó en una maqueta-escenario, diferentes puntos de enfoque y una forma de unir visualmente las varias historias de los bajos fondos que confluyen en la calle de la Soledad del barrio de La Merced, que en esos años era frecuentado por cargadores, prostitutas y migrantes que hacían de ese lugar su hogar. A su alrededor había bares y hoteles. Así lo describía Revueltas en su novela, quien en el programa de mano señaló que su intención fue:

Denunciar lo insoportable del mundo en que vivimos. Firmar la conciencia de que es imposible vivir así; de que todos nuestros actos están impregnados de corrupción, de esa soledad indigna y maldita. Si hay una tarea para el arte, ninguna mejor que ésta, quizá la única en este lado del mundo. Se explica así que *El Cuadrante de la Soledad* no pida el aplauso. Es una obra escrita para otras cosas, el autor busca perturbar y desazonar a los otros, tanto como él está, desnudo y sin espada, dispuesto a combatir.³⁸

Así inició la dramaturgia urbana. En mutua colaboración con Revueltas y Retes, se propuso reflejar la desolación, sufrimiento y tristeza del lugar. Para el crítico teatral Armando de María y Campos, la sola presencia de Rivera en teatro, con una escenografía valiente, sólida y costosa, muestra la importancia del teatro llamado comercial.³⁹ El muralista en ese momento estaba en su labor de constructor del Anahuacalli, para el que trazaba planos junto con Juan O’Gorman, por lo que no le fue difícil hacer la maqueta ni los dibujos.

En un documento fotográfico en el que se ve a Rivera y Retes observando la maqueta del escenario, se puede distinguir dentro de uno de los locales comerciales de esa zona la imagen de *La molendera*, uno de sus cuadros de caballete más conocidos. Posiblemente la recreó porque era una actividad cotidiana en un negocio de comida en ese espacio de la ciudad; es un personaje que Revueltas no incluyó en su libro, ni en su reparto, pero es interesante ver que Rivera quiso marcar el sello en su obra.

³⁸ José Revueltas, *El Cuadrante de la Soledad*, México, Organización Editorial Novaro, 1971.

³⁹ Armado de María y Campos, *op. cit.*



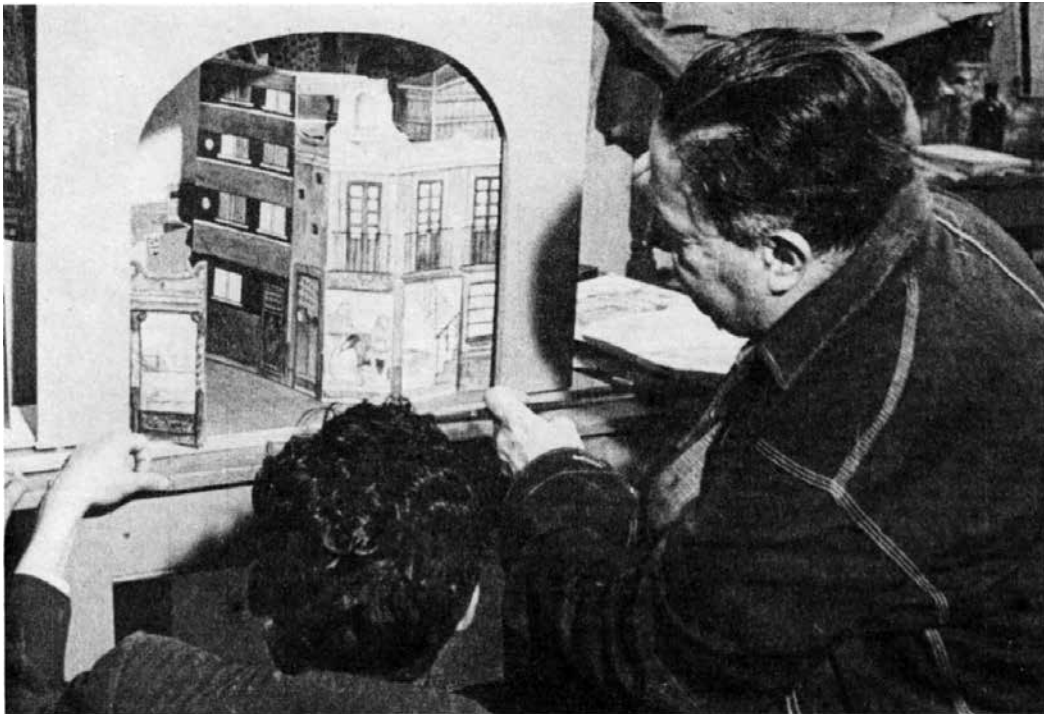
Ignacio Retes (sentado) y Diego Rivera observando la maqueta para el escenario de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Diego Rivera, boceto para escenografía de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Diego Rivera, boceto para escenografía de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Ignacio Retes y Diego Rivera observando la maqueta para el escenario de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.

El artista dibujó también cuatro proyectos escenográficos más. Se trató de cuatro perspectivas de la mencionada calle Cuadrante de la Soledad en las que se ven diversos ángulos. En dos está esbozada la Parroquia de la Soledad y los otros “exploran” espacios más cercanos de esa calle y sus construcciones, estas últimas actualmente desaparecidas.

La obra se estrenó el 12 de mayo de 1950, en el teatro Arbeu de la Ciudad de México. De acuerdo con la prensa, tuvo gran éxito de público, pero fue muy criticada por el Partido Comunista, principalmente dirigida contra Revueltas. Eso determinó que “mientras la obra estuvo en cartelera se le hicieron una enorme cantidad de cambios de escenas y de diálogos”,⁴⁰ no obstante, fue la primera pieza teatral mexicana que alcanzó las cien representaciones.

Como conclusión se puede afirmar que Diego Rivera realizó una crítica al sistema económico im-

perante en las escenografías para estas dos obras, aunque lo negó en *HP*, ya que tanto él como Carlos Chávez sostuvieron que se trataba del afianzamiento del nacionalismo americano moderno, pero para muchos fue evidente que se recreó la relación de dominio y dependencia del imperio sobre el continente americano, concretamente en México. En *El Cuadrante de la Soledad*, por ser obra de teatro, experimentó con la poliangularidad, necesaria en una obra que requería la convergencia visual de las calles que hacen esquina con el Cuadrante de la Soledad en las que se muestra el entorno social y la extrema pobreza de la zona, consecuencia del sistema económico dominante, énfasis señalado sobre todo por José Revueltas; pero visualizado a través de las escenografías de Rivera. Realizar esos trabajos en mutuo diálogo con los autores es una clara muestra de que la interdisciplina lleva haciéndose durante muchos años. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015.
- CARMONA, Gloria (selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.
- _____, “La realidad teatral mexicana culmina con el estreno de *El Cuadrante de la Soledad* de Revueltas”, *Novedades*, México, 11 de mayo de 1950.
- HEWES, Harry L., “The mexican ballet simphony”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932
- “Diego Rivera exhibits in New York”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932.
- MAC GREGOR, Emily, *Interwar Symphonies and Imaginations. Politics, identity and the sounds in 1933*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2023.
- MAYER-SERRA, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlante, 1947.
- *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Teatro Hidalgo, Ciudad de México, 2 de diciembre de 1932.
- *Programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, temporadas 1936, 1940 y 1943.
- REVUELTAS, José, *El Cuadrante de la Soledad*, México, Organización Editorial Novaro, 1971.
- SANDOVAL TORRES, Ivett, *Rosaura Revueltas. Trayectoria teatral de 1949 a 1958*, Puebla, Universidad de las Américas, 1999.
- TIBOL, Raquel, *Diego Rivera. Luces y sombras*, México, Random House Mondadori, 2007.
- _____, “Diego Rivera en las hebras del tejido político”, en *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- *Diego Rivera hoy. Simposium sobre el artista en el centenario de su natalicio*, México, INBA, Secretaría de Educación Pública, 1986.

⁴⁰ Ivett Sandoval Torres, *Rosaura Revueltas. Trayectoria teatral de 1949 a 1958*, Puebla, Universidad de las Américas. 1999.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Catherine Littlefield, american ballerina, choreographer, and director (1905-1951)”, https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Littlefield Consulta: junio, 2023.
- FONTELLES, Vicent Lluís, “Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX. Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica”, enero de 2019, https://www.researchgate.net/publication/330753551_PERIODOS_MUSICALES_FINAL_del_siglo_XIX_y_siglo_XX_%27Del_posromanticismo_a_la_vanguardia_electica%27_Recopilacion_y_desarrollo_Vicent_Lluís_Fontelles Consulta: 29 de mayo, 2023.
- MIRANDA, Carolina A., “Dos exhibiciones muestran cómo Diego Rivera y otros construyeron la identidad latinoamericana”, *Los Angeles Times*, 31 de octubre de 2022, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2022-10-31/dos-exhibiciones-mues-tran-como-diego-rivera-y-otros-construyeron-la-identidad-latinoamericana> Consulta: junio, 2023.
- ROCCO, Alessandro, “José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El Cuadrante de la Soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos”, *Graffylia*, núm. 19, México, julio-diciembre de 2014. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1159/02.pdf Consulta: junio, 2023.
- TAYLOR GIBSON, Christina, “The Reception of Carlos Chávez’s *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure”, *American Music*, vol.30, núm.2, Estados Unidos, diciembre de 2012, <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/am/article-abstract/30/2/157/262894/The-Reception-of-Carlos-Chavez-s-Horsepower-A-Pan?redirectedFrom=fulltext> Consulta: junio, 2023.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA • Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Autora de *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural; El Frente Nacional de Artes Plásticas, un colectivo nacionalista en tiempos de cambio; La construcción de una utopía. Enseñanza artística en la posrevolución; La Galería José María Velasco, un espacio público de promoción*, y *Miguel Salas Anzures, la Ruptura y la política de exposiciones del INBA*, publicados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Ha impartido cursos y conferencias sobre historia del arte mexicano e historia del muralismo. Entre sus curadurías destacan *Indicios. Cordelia Urueta 1975-1985* en el Museo de Arte Moderno; *David Alfaro Siqueiros. Visión técnica y estructural* en el Museo del Palacio de Bellas Artes; *Pioneros del muralismo*, en el Museo Mural Diego Rivera; cocuradora de *La Olimpiada Cultural a cincuenta años del 68* y coordinadora de la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros de investigación del INBAL*. Ha organizado cinco foros sobre muralismo y el coloquio *Mujeres en los andamios*. Su tema actual de investigación versa sobre las producciones en muro del siglo XXI.