

## Review / Reseña

Ramos, Julio. *Detroit's Rivera*. 2017.

**Gonzalo Aguilar**

Universidad de Buenos Aires

*Detroit's Rivera* (2017), el documental de Julio Ramos sobre los murales de Diego Rivera en el Instituto de Artes de Detroit, puede ser leído como una reescritura de *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*.<sup>1</sup> En su libro publicado en 1989, Julio Ramos había deconstruido la antítesis entre la literatura y la máquina, investigando las zonas contaminadas y obturadas por la dicotomía. “El peso del binarismo”, escribió, “desplaza una relación fluida, rica en desajustes y contradicciones. El análisis parte de esas zonas desplazadas por el binarismo. No se trata de proponer la síntesis, sino de señalar la contaminación de los campos cuya pureza proyecta la antítesis”. El discurso antitecnológico de la literatura del siglo XIX sería, antes que la expresión de un miedo, una construcción estratégica de legitimación de los intelectuales “cuya relación con la utopía del progreso y la modernidad se había problematizado”.<sup>2</sup>

En *Detroit's Rivera*, Ramos se desplaza al siglo XX y al mural *La industria de Detroit* que Diego Rivera pintó para el Instituto de Artes de esa ciudad en 1933.

---

<sup>1</sup> El film se encuentra en Vimeo: *Detroit's Rivera*, <https://vimeo.com/channels/1269502>.

<sup>2</sup> *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 158.

Rivera, quien ya había estado en la Unión Soviética y pertenecía al Partido Comunista, era un artista excepcional en diversos sentidos, entre otras cosas porque en un momento en que el internacionalismo se erigía como lo opuesto al cosmopolitismo, él consideraba que los procesos cosmopolitas de circulación de personas, ideas y mercancías se continuaban o eran compatibles con el internacionalismo, es decir, con la politización de ese proceso. Para Rivera no había oposición entre cosmopolitismo e internacionalismo, sino que ambos eran modos diferentes de una misma realización histórica: en un mundo maquínico, las transformaciones comunistas en la vida social y en la producción se darían, tarde o temprano, también en los países capitalistas (eso dotaba a Rivera de una comprensión del capitalismo muy diferente a la que tenían sus compañeros de militancia). Esto explica que Rivera escriba sus críticas al arte desarrollado en la Unión Soviética nada menos que en la revista *Fortune*, que fue creada después de la crisis de 1929 y en ese entonces con una visión crítica del capitalismo.

Rivera no sólo viaja a Estados Unidos poco después de haber visitado la Unión Soviética en el décimo aniversario de su revolución, sino que se desplaza (después de haber estado en San Francisco y New York) al centro material y simbólico del nuevo capitalismo: la ciudad de Detroit, donde estaba la Fábrica Ford que había implementado la línea de montaje que había revolucionado la producción industrial en las primeras décadas del siglo XX. Invitado por Edsel Ford (el hijo de Henry), Rivera pintó un mural en el Instituto de Artes de Detroit que ocupa 433.68m.<sup>2</sup> Su título general es *La industria de Detroit* y consta de 26 tableros siendo los dos centrales los muros norte y sur que representan el interior de las fábricas con una descripción realista de las máquinas y de los obreros fabricando el modelo Ford V8 (norte) y haciendo el ensamblaje final (sur). En los otros paneles se representan las cuatro razas (cobriza, negra, blanca y amarilla), la tecnología del aire y del mar, el transporte marítimo del caucho de las selvas brasileñas a Estados Unidos, y varios paneles dedicados a la otra gran industria de Detroit: los laboratorios Parke-Davis (hoy propiedad de Pfizer). Los dos más importantes de esta última serie (Farmacéutica y Vacunación) fueron los más polémicos, sobre todo el segundo en el que Rivera representa la escena de la vacunación según la iconografía del nacimiento de Jesús.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Me baso para la descripción en el ensayo que Laura González Matute escribió para el libro *Diego Rivera. Obra mural completa*, de Luis Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (México: Taschen/Conaculta, 2007). En su libro, *Máquinas de vanguardias: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, Rubén Gallo analiza las fotografías que Charles Sheeler tomó en la fábrica en 1927 en las que se basó Rivera.

*Multitudes en las calles y en las fábricas*

En su documental, Julio Ramos se dirige al corazón de este proceso que bien puede ser una alegoría del siglo XX: una obra de arte realizada por un artista mexicano y comunista en las paredes del Institute of Arts de la ciudad más industrial y capitalista de Estados Unidos que, hacia fines del siglo XX, quedaría en ruinas en una era que, justamente, se denominó “postfordismo”. Y ya no lo hace con la escritura crítica implacable y filosa de *Desencuentros de la modernidad*, sino con un pensamiento por imágenes, en un montaje que también apuesta por la contaminación y rechaza la síntesis, pero que se inclina más por la demostración que por la demostración, en un montaje constelar que se opone a la linealidad de pensamiento, tanto fabril como escrituraria. Compuesto con las filmaciones que se hicieron en la época en la que fue pintado *La industria de Detroit* y que forman parte del Archivo Ford, el documental está narrado a partir de núcleos temáticos: la llegada de Rivera y su esposa Frida a Detroit; el encargo del mural por parte de Edsel Ford; la expulsión de trabajadores después de la crisis (en los que se destaca la presencia de los afroamericanos); las huelgas y los enfrentamientos con la policía, el funeral de los cinco obreros asesinados; la relación de Ford con el caucho amazónico; y, finalmente, los laboratorios y hospitales de la ciudad y el aborto involuntario de Frida en el Hospital Henry Ford que ella misma representaría en una de sus obras. La estructuración de los materiales en el documental está basada en el contrapunto: por un lado, las imágenes del mural optimista de Rivera que celebraba el poder de la industria, del trabajo y del progreso y, por el otro, las huelgas, el colonialismo, la represión y la pérdida del embarazo de Frida.

La película comienza con una analogía entre la rueda del automóvil y el rollo de celuloide. La fábrica de Ford y la fábrica de los sueños, como la bautizó Ilya Ehrenburg, se combinan como dos engranajes de un mismo mundo maquínico. En el mural, las grandes máquinas distribuyen el espacio y determinan la distribución de los cuerpos en una coreografía mecánica y serial con la que el documental se mimetiza en la primera parte. Como en *The Crowd* (1928) de King Vidor, la visibilidad de la ciudad moderna se despliega en un organismo giratorio y ordenado, aun en su caos aparente, formado por humanos y máquinas: la “era of gear-and-girder”, según la denominación de Cecelia Tichi.<sup>4</sup> La máquina es la modernidad visible y su modelo es el músculo y los ejercicios físicos con su gasto de energía que se transforma en productos. Es el paisaje del capitalismo, pero también del comunismo, como lo testimonian los bocetos que el propio Rivera había realizado

---

<sup>4</sup> Ver Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987).

en su estadía en la URSS, donde –bueno es recordarlo– no pudo acceder a los murales públicos por su visión crítica de la figura emergente de Stalin.

La masa coreográfica del trabajo que pasa del musical a la fábrica, de la fábrica de sueños a la fábrica de autos, no solo es la fusión de arte y máquina sino también de lo mecánico y lo orgánico: los cuerpos bailan el progreso. Es como si Julio Ramos, en su documental, estuviera reinscribiendo las tensiones entre el arte y la máquina ya no bajo el signo de una supuesta antítesis sino como un horizonte de fusión y utopía. En el revés de trama de esta pulsión utópica, *Detroit's Rivera* exhibe la descomposición de esta coreografía que se produce por los conflictos laborales, las huelgas, las marchas y los enfrentamientos con la policía: las masas salen a la calle a protestar y los movimientos de las multitudes ya no siguen el orden prefijado por la explotación productiva y la línea de montaje. La rueda de la historia gira, pero produce un remolino, un vórtice y una dispersión que pone en cuestión su armonía u orden. En sus escenas de masa, el documental de Julio Ramos subraya la presencia de los negros en el paisaje urbano de la ciudad y acá ya plantea una primera divergencia con Rivera quien, pese a que estaba muy atento a la coloratura racial de sus personajes, no incluye negros entre los personajes de su mural (sí lo hace en las figuras alegóricas de las cuatro razas, pero éstas se encuentran despojadas de toda historicidad). Del mismo modo, los rostros de los cadáveres en los cajones (los cinco abatidos por la policía durante los disturbios que muestra el documental) resuenan como rostros también excluidos de la representación del mural: ya no son cuerpos que bailan con las máquinas, ni siquiera que lo hacen en las manifestaciones callejeras, sino cuerpos inmóviles, cadáveres, restos de una ciudad que moviliza una imagen de progreso, de la cual Rivera es un engranaje más (Ramos utiliza aquí los *newsreels* de los movimientos sindicales). Aunque puede argumentarse que Rivera se debía a sus comitentes y por eso excluía los conflictos laborales con los que seguramente simpatizaba (había pasado poco tiempo del crack financiero del 29), también podría pensarse que una visión a largo plazo (el triunfo del hombre por sobre la naturaleza gracias a la mediación de la máquina) le atraía más que los conflictos del momento (las figuras alegóricas de las razas serían entonces, justamente, la celebración de una pluralidad previa y futura a los conflictos que se desarrollaban en las calles mientras Rivera pintaba sus murales).<sup>5</sup> La cuestión es que al traer esas escenas, el film de Julio Ramos nos lleva a preguntarnos sobre el lugar del arte, el valor pedagógico de los murales y, sobre todo, el modo en que el muralismo intervenía en las nuevas configuraciones de

---

<sup>5</sup> No sucedió lo mismo con sus frescos del Rockefeller Center donde, aún sabiendo que ocasionaría un gran conflicto, incluyó a Lenin, Trotsky y Marx.

masas: ¿era una visibilidad que ejercía control y exclusión? ¿O era un dispositivo de representación y de proyección hacia la utopía futura?

Los murales son, en este caso, parte de un *Art Institute* por lo que el carácter pretendidamente extemporáneo y separado de la vida cotidiana de la institución arte posibilita mantener la tensión entre su carácter masivo y de delectación estética sin necesidad de tener que dar cuenta de lo que pasa en la calle. A diferencia de lo que sucede en el mural del Rockefeller Center, Rivera parece apostar acá a largo plazo, a una teleología histórica que, sin dudas, también incluirá a los Estados Unidos.

*Detroit's Rivera* no solo interviene en la visibilidad contemporánea a la realización del mural sino también en lo que quedó de esa alianza majestuosa entre el hombre y la máquina que el mural celebra. ¿Cómo es ver estos murales después de la modernidad, desde el posfordismo? ¿Qué nuevos “desencuentros” expresan y cómo hacerlos visibles? ¿Qué relación existe entre las ruinas urbanas de la actual Detroit y ese sueño de progreso que se elevaba raudo hacia el cielo como un globo aerostático?

#### *La anunciación de la vacuna*

Rivera amaba las maquinarias, pintaba las tuberías y los engranajes como si fueran desnudos. Miraba la fábrica desde los murales renacentistas y buscaba en la organización fordista la medida áurea. Los cuerpos son como engranajes, excepto los femeninos que están totalmente ausentes en “Producción y manufactura de motores y transmisiones Ford V-8” (mural norte) y en “Producción del exterior automotriz y ensamblaje final” (mural sur). El espacio está masculinizado y sólo se ve a lo lejos unas mujeres que observan y que por las cruces que llevan colgadas parecen pertenecer a una organización católica. No son trabajadores sino ‘espectadoras’ y están por fuera del circuito maquínico. ¿Será porque la mujer es reproducción y no producción? Posiblemente, ya que si observamos “Vacunación” o “Farmacéutica”, dos paneles laterales pero de gran importancia, vemos que el número de mujeres excede al de los hombres. Rivera se quería un punto de unión de la creatividad masculina de los Médicos y Vladimir Lenin, Leonardo da Vinci y Henry Ford, Benozzo Gozzoli y Serguei Eisenstein, pero a su alrededor, en Frida y en el mural mismo, pugna por hacerse visible la sociedad posfordista o “farmacopornográfica”, según la definición de Paul Preciado.<sup>6</sup> Uno de los paneles muestra a un embrión humano rodeado de células y venas; otro llamado “Cirugía” exhibe dos manos que entran en un cuerpo y muestran su interior (intestinos, riñones, pulmones). Son laterales y menores desde ya, pero permiten otra mirada a

---

<sup>6</sup> Beatriz Preciado, *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

la del mundo *gear-and-girder*: un mundo orgánico invisible—el de las células y las venas—que, en el mural, adquiere un exceso visual apremiante. ¿Cómo conviven ambos mundos, uno regido por la lógica del trabajo y la producción y el otro, por la labor y la reproducción?

En principio podría haber cierta continuidad en los murales norteamericanos con el discurso higienista propio de la pedagogía muralista que Diego representó en los murales de la Secretaría de Salud en México: “Educación”, “Profilaxis”, “Salubridad”, “Higiene” y “Microbiología” son las palabras que acompañan las manos y los virus del mural. En Detroit, sin embargo, estas palabras adquieren otro matiz: los laboratorios Parke-Davis están a la vanguardia de la investigación científica y eso es para Rivera motivo de celebración, algo comparable al nacimiento de Jesús. Para la representación de la industria farmacéutica, Rivera usa el mismo esquema de composición de “La cena del capitalista” y “Banquete de Wall Street”, realizado en 1928 para la Secretaría de Educación Pública. Es más, en el “Banquete” y en “Farmacéutica” hay una máquina de calcular para ingresar los dividendos y en esta última los remedios se guardan en una caja fuerte similar a la de un banco. En “Vacunación”, Rivera utiliza la iconografía de la Sagrada Familia, del pesebre y de la visita de los Reyes Magos (representados acá por tres científicos). Al niño lo representa con una aureola y, según algunas versiones, sería un retrato del hijo secuestrado del aviador Charles Lindbergh que había causado conmoción en 1932 (los aviones, además, cumplen un papel protagónico en el mural). En cuanto al personaje de María hay una versión que sostiene que su rostro estaría inspirado en Jean Harlow, tal vez porque la actriz estaba en la contratapa de la revista *Fortune* en la que Rivera había publicado los dibujos que había hecho en su paso por la Unión Soviética. Más allá de estas claves, ambas representaciones encajan perfectamente en la tarea higienista y pedagógica que se había propuesto Rivera a la vez que releía la tradición iconográfica cristiana en clave moderna y progresista. Los sectores conservadores y religiosos de Detroit reaccionaron negativamente a “Vacunación” e hicieron una campaña contra los murales, contra Edsel Ford y, obviamente, contra el comunista Diego Rivera. En la biografía de Patrick Marnham se lee que, según la prensa local, los murales eran “antiamericanos y difamatorios”, “un insulto contra Detroit”, “pornográficos y comunistas”.<sup>7</sup>

El documental de Julio Ramos pone en relación las escenas del microscópico mundo orgánico con los trabajos en el laboratorio. El contrapunto del montaje a la vez que subraya la modernidad avanza hacia lo no visible de los murales. No sólo

---

<sup>7</sup> Patrick Marnham, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera* (Barcelona: Plaza y Janés, 1999).

las marchas, las huelgas, la represión y los conflictos raciales sino dos aspectos que tienden a cuestionar tanto la organización industrial de la fábrica como la biopolítica de los laboratorios que Rivera celebra: en primer lugar, *Detroit's Rivera* exhibe el proceso de extracción y explotación colonial que está en la fabricación de los autos; en segundo lugar, observa la estadía del matrimonio en Detroit desde el punto de vista de Frida Kahlo.

A partir de otro de los paneles inferiores, de dibujos no coloreados, *Detroit's Rivera* desmonta la línea de montaje fordista a través del montaje cinematográfico. En una representación simétrica, Rivera pone en el extremo izquierdo a los obreros industriales de un puerto norteamericano y, en el otro extremo, a los indígenas brasileños del Amazonas que extraen el caucho de un árbol. El panel horizontal representa un río. Desde el lado izquierda se ven los barcos que navegan desde el norte en dirección al sur en busca del caucho y, del lado derecho, peces que se dirigen en dirección opuesta. Como emblema que gobierna ese intercambio, hay una estrella y dos rostros cortados por la mitad: de un lado, un rostro humano; del otro, una calavera, señal sutil pero evidente de lo que Rivera pensaba de este tráfico. Más allá de la crítica del comunista Rivera, es obvio que compartía con el capitalista Ford—como se ve en varios de sus murales—la idea de que la Naturaleza constituía un recurso que podía explotarse sin desencadenar una transformación profunda en los procesos climáticos y geológicos.

Mediante documentales de época, también del archivo Ford, Ramos impugna la línea de montaje que incluye como materia prima la extracción y explotación de los recursos naturales. Se demora particularmente en el uso de los fertilizantes de sulfato de amonio (que en sí no son dañinos pero exhiben la lógica del extractivismo) y, sobre todo, en el rostro de los trabajadores que, en un gesto que recuerda al de la fotógrafa Claudia Andujar, exigen una mirada disidente del archivo. La mirada de esos rostros que hace Ramos no se caracteriza por ser distanciada y paternalista sino que es afectiva y comprensiva. Los *desencuentros* ya no se producen solamente entre literatura y máquina sino entre cine y fábrica, capital y trabajo, producción y naturaleza.

Si el núcleo temático amazónico desmonta la línea de montaje (o la invierte de la dominación colonial), el pasaje dedicado a Frida y la pérdida de su embarazo opone a la línea de montaje y la producción (la política del trabajo en la figura de Diego Rivera), la labor de reproducción (la política de la vida), la fragmentación, y lo que acompaña la modernidad fordista (en la figura de Frida Kahlo).

Rivera comenzó el mural el 25 de julio de 1932 y lo terminó el 13 de marzo del año siguiente. Diego había llegado a Estados Unidos con Frida Kahlo con quien

había contraído matrimonio en 1929. Al llegar a Detroit, Frida se encontraba embarazada y se quejaba de que el niño le hacía daño por los problemas con la cintura y con la pelvis fracturada. Primero tuvo una grave hemorragia y finalmente, en el hospital de Detroit, un aborto doloroso en julio de 1932 que dejó plasmado en una pequeña pintura, casi un exvoto: *Henry Ford Hospital (The Flying Bed)*. Su primer título había sido *The Lost Desire*.

#### *El exvoto de Frida*

En la imagen se ve a Frida Kahlo en una cama suspendida en un paisaje vacío, con una hemorragia y seis hilos rojos que la conectan con seis objetos enormes: un caracol, un tulipán, una pelvis, el feto de "Dieguito", un corsé y una máquina medicinal. En un paisaje desértico e industrial al mismo tiempo, en la cama en la que está acostada Frida se lee: "Henry Ford hospital", industria automovilística y farmacéutica. Frida es clara: la producción está en la vida misma, su materia prima es la imaginación y su combustible el deseo (los haces en espiral vertiginosos de Rivera que sugieren dinamismo fabril acá están en la lentitud de un caracol). Su finalidad no es la emancipación sino la satisfacción (o insatisfacción) y, por lo tanto, la vuelta a empezar. Su lugar ya no son las fábricas sino los hospitales donde se interviene en la población y en su salud. Son dos economías (de la imagen) diversas que Rivera todavía subsume a las leyes de la perspectiva y de la figuración mientras Frida las deja liberadas como en un sueño surrealista exhibiendo la asimetría entre ambas economías.

*Henry Ford Hospital (The Flying Bed)* puede ser leída en contrapunto con *La industria de Detroit*: es pequeña frente al mural, no provoca el retorno de la iconografía religiosa central en clave moderna sino que ella misma es un exvoto, una pieza de devoción religiosa (y de agradecimiento al hospital), no es el triunfo de la producción sino el fracaso de la reproducción (esfera que, como mostró Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, el marxismo excluyó en su interpretación de las relaciones de dominio y explotación). Si en la visión modernista de Rivera la escena de la vacuna desenmascara la tradicional imagen del nacimiento de Jesús, en la composición de Frida se quiebra el orden lineal (la perspectiva y la producción en serie de la línea de montaje que estructura el mural de Rivera) y las creencias se transforman en las más importantes materias primas. Frida convierte la fábrica Ford en un paisaje lejano, bien asentado en la tierra, pero ajeno a su drama (la perspectiva no sirve para integrar sino, mediante el desierto, para separar y escindir). Hay algo ominoso en *The Flying Bed* que abre una fisura en el yeso de los murales.

*Detroit's Rivera* de Julio Ramos marca esta diferencia con un procedimiento que no utiliza para los murales: somete a las imágenes de Frida a una animación de modo que los hilos se mueven y los seis elementos se desprenden finalmente de su cuerpo. Los cuadros *Autorretrato en la frontera*, *Henry Ford Hospital (The Flying Bed)*, “Frida y el aborto” y “Frida y la operación cesárea” son, además, combinados con imágenes de pacientes en los hospitales y con un parto que es comparado con una pieza que sale de una máquina.

No es casual que las imágenes de Frida antecedan al final de la película, como si la lentitud del caracol nos dijera algo sobre la velocidad del automóvil. Esos cuerpos que, en el fresco de Rivera, se complementan con la máquina, son exhibidos en sus vísceras por Frida Kahlo: su cuerpo ya es una máquina, no se trata de una alianza como los que muestra Rivera sino del anuncio del cyborg. Pero además Frida desarma la narración, hace un montaje de lo heterogéneo, un desencuentro que no es ni posmoderno ni antimoderno sino que indica una nueva lógica del pensamiento en el que se mueve *Detroit's Rivera*: el bricolage y el montaje como modo de pensar las derivas de la historia en el siglo XX. El contrapunto Kahlo – Rivera nos muestra que el *posfordismo* ya estaba ahí. Está la línea de montaje, pero también los filamentos de los órganos biológicos. Como si la proyección utópica de Rivera dejara demasiadas cosas afuera que el documental vuelve a reponer, porque en ese exceso es donde se juega la política hoy en día y no en los ordenamientos que imaginó el modernismo de Rivera. ¿Y si mientras el fordismo se muestra visible y poderoso ya se estuviera anunciando su crisis y la aparición en el horizonte de la biopolítica y el poder farmacológico? Mediante asociaciones, collages y ensamblajes de imágenes, *Detroit's Rivera* (2017) de Julio Ramos nos lleva a reflexionar sobre los desencuentros no sólo del siglo XX sino también los del siglo que recién comienza.