

SEMBLANZA

**MIRADAS MIGRATORIAS:
FLUIR DE LA CRÍTICA Y PARADOJAS DE LA
REPRESENTACIÓN EN JULIO RAMOS**

MIGRATORY LOOKS:
FLOW OF CRITICISM AND PARADOXES OF
REPRESENTATION IN JULIO RAMOS

por

Mónica González García

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Obtuvo su Ph.D. en Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de California en Berkeley con una tesis sobre modernismos latinoamericanos dirigida por Julio Ramos y José David Saldívar. Es traductora y académica, y ha trabajado en universidades de Estados Unidos, Cuba y Chile. Fue Fellow del Townsend Center for the Humanities (UC Berkeley) entre 2007 y 2008, y presidió la sección Brasil del Latin American Studies Association (LASA) entre 2020 y 2022. En la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso fue distinguida con el Premio a la Docencia en 2019 y 2021. Se especializa en el análisis comparativo de las literaturas, cines y culturas de las Américas.

Contacto: monica.gonzalez@pucv.cl

ORCID: 0000-0002-0367-0689

DOI: <https://zenodo.org/record/8212709>

Quisiera dar curso a estas palabras, que esbozan una entrada posible a la obra de Julio Ramos, siguiendo uno de sus procedimientos críticos más notables y que, ciertamente, parece emerger de una circunstancia personal, biográfica: la inestabilidad inherente a una ciudadanía móvil en tanto sujeto caribeño, latinoamericano, en Estados Unidos y otras geografías continentales. Esta residencia movediza, compartida con algunos de sus objetos de estudio, me impulsa a comentar el fluir de la crítica de Ramos siguiendo algunas de las sendas por él trazadas para examinar, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (1989) y *Detroit's Rivera: The Labor of Public Art* (2017), el trabajo de dos íconos del latinoamericanismo más “heroico” de fines del siglo XIX y principios del XX: el poeta cubano José Martí y el pintor mexicano Diego Rivera. Se trata de soportes diversos: un libro de crítica literaria y un mediometraje documental o ensayo fílmico; que consideran, asimismo, textualidades disímiles: las crónicas de modernidad escritas por Martí en Nueva York y los murales de la industria automotriz pintados por Rivera en Detroit. Y aunque *Desencuentros de la modernidad* y *Detroit's Rivera* están separados por casi tres décadas, resulta interesante distinguir aquello que parece seguir incitando la reflexión crítica de Ramos: tanto el poeta cubano como el pintor mexicano registran, desde sus miradas de sujetos migrantes, de *otros* latinoamericanos, momentos emblemáticos de la modernización en Estados Unidos, a saber, la eclosión del imperialismo en la década de 1880 y el ocaso del fordismo en la de 1930. Al hilar más fino en esos archivos alternativos del progreso estadounidense, Ramos advierte que, no obstante la demanda por narrativas apologéticas, las crónicas de Martí y los murales de Rivera dejan ver aquellas paradojas y tensiones insoslayables a las desiguales experiencias de modernidad en las Américas –desvíos sugerentemente entretejidos por la crítica de Ramos con aquellas figuraciones del elogio exigidas a un arte heterónimo, por encargo, sujeto a ciertas normas de representación y a las leyes de mercado.

Al caracterizar la forma que adopta la crónica martiana, en busca de una literatura que dé cuenta de los tiempos cambiantes y “ruines” que habita en Estados Unidos, Ramos habla de una *retórica del paseo*: “El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados” (196). Si el paseo funciona en Martí como un modo “coherente” para estructurar una experiencia de modernidad intrínsecamente irregular,

creemos que en la crítica de Julio Ramos existe una operación similar, de paseo atento a las desigualdades del discurso estudiado: paseo que, en su recorrido por distintas topografías de representación, acata sus accidentes y los torna teoría sobre el artista y su contexto. Podría sugerirse esta *mirada migratoria* como un entre-lugar crítico que permite no solo complejizar el trabajo de artistas como Martí y Rivera, sino también tensionarlo para abrir vías posibles de desmonumentalización. Y hablo de “mirada” no como gesto ocularcentrista de recepción crítica, sino más bien como metáfora que, entre otras cosas, recoge la centralidad del sentido de la vista en Martí y en Rivera para “verificar” la modernidad narrada. Ramos: “Decirlo es verlo’, insiste Martí en ‘El terremoto de Charleston’ (1963-1975, T. XI, p. 67), representando una de las convenciones fundamentales de la crónica periodística” (246).¹ Fascinante, asimismo, es comprobar que una fuente importante de Rivera para sus murales industriales son las filmaciones del trabajo automotriz registradas por mandato del propio Henry Ford. Sin embargo, según comentaremos en nuestro acercamiento a *Detroit’s Rivera*, aunque se trata de un ensayo fílmico sobre una obra pictórica, el paseo al que nos invita Ramos requiere de una confluencia de sentidos de entre los cuales, quizás, destaca la experiencia aural. Por ello, la metáfora de la “mirada” igualmente busca dar cuenta del diligente ejercicio de escucha que, en Ramos, habilita un fino trabajo de topografía del discurso y que, a su vez, provoca lúcidos efectos de fractura en los monumentos críticos erigidos a diversos “héroes” del latinoamericanismo.

José Martí en Nueva York

En esta sección me gustaría destacar dos dimensiones de las lecturas que Julio Ramos ha venido haciendo de José Martí y que han reordenado campos disciplinarios en diversas geografías del conocimiento en las Américas. La primera de ellas, más conocida por hispanohablantes, se relaciona a la manera en que el crítico teoriza la emergencia del modernismo latinoamericano, principalmente desde la crónica martiana –teorización crucial para el devenir de los estudios literarios y latinoamericanos en América Latina. La segunda dimensión tiene que ver con una lectura menos difundida en universidades hispanohablantes, pero igualmente relevante por su impacto en campos disciplinarios de la academia estadounidense, como los estudios de latinos en los Estados Unidos, estudios postcoloniales y decoloniales. Estos “efectos” de la

¹ De ahora en adelante se omitirá el año de publicación cada vez que se citen fragmentos de *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX* (2021).

crítica de Ramos se vinculan, según creo, con esa mirada migratoria que recorre y reconoce las irregularidades del discurso, visibilizando desvíos inadvertidos y exhibiendo, consecuentemente, otras rutas de análisis.

Relevante ha sido, asimismo, para la crítica literaria y cultural de las últimas décadas, el diligente estudio hecho por Ramos de las paradójicas estrategias adoptadas por artistas decimonónicos para relacionarse con el poder y autorizar su saber estético, en vistas tanto de agenciar su participación en instituciones estatales, como de objetar su exclusión de ellas cuando la modernización comenzó a asesorarse por el conocimiento “duro” del positivismo y las ciencias. Nelly Richard: “[...] Ramos insiste una y otra vez en la particularidad singularizante y diferenciadora de la modernidad latinoamericana (una modernidad periférica, residual, descentrada, heteróclita) que vive *irregularmente* estos procesos de separación discursiva y de especialización profesional de la literatura y de la política” (2021: 26). La atención prestada a las fricciones entre estas dos dimensiones del tejido cultural continental se vincula, como el propio Ramos sugiere en la última edición de *Desencuentros de la modernidad*, con las inquietudes introducidas por los estudios culturales en la academia –la dimensión política entre ellas–, las que llegaron a desestabilizar el canon y los límites disciplinarios:

En las universidades cobraba fuerza el quehacer de los expertos, la poda de los marcos epistémicos y formas de escritura académica derivadas de la especialización de los campos, pero al mismo tiempo se discutía el potencial crítico de los cruces disciplinarios que gradualmente se organizaban en torno de los estudios culturales. [...] Entre otras cosas, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* fue un intento de entender las condiciones históricas que hacían posible la intervención compleja de estos intelectuales y su ubicación en una posible genealogía de la autoridad *estético-cultural* que desde el siglo XIX ha sido decisiva en la historia intelectual del latinoamericanismo. (10)

El examen de la “autoridad *estético-cultural*” en la América Latina decimonónica, período de producción de discursos fundacionales y ficciones identitarias, así como el cuidado en la forma literaria concebida en el devenir de sociedades cambiantes, son, justamente, coordinadas desde donde Ramos deduce que “[...] la literatura moderna se constituye y prolifera, paradójicamente, anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad” (39). Para Ramos, la literatura *modernista* emerge en el reclamo de su lugar de autoridad desde una diferencia valórica respecto de los discursos racionales que legitimaron el progreso finisecular. Ante

las transformaciones materiales e inestabilidades de sentido provocadas por la modernización en Estados Unidos, dice Ramos, Martí busca la “sutura estética” –saber “moderno”, en tanto su condición de posibilidad es la modernidad, de una literatura que “autoriza” su intervención pública, incluso política, subrayando el valor del estilo, es decir, “sobreescribiendo” y “estetizando” las fealdades de la máquina del progreso. En última instancia, especialmente considerando los devenires catastróficos que Martí divisa en la modernidad estadounidense, así como su deseo de “corregir” la política con su saber estético –de con él construir el “buen gobierno” en Nuestra América, particularmente en Cuba–, Ramos sugiere que la literatura latinoamericana se explica a sí misma, hacia el final del siglo XIX, “como un campo de estudio o de reflexión necesario para la formación estético-espiritual del ciudadano moderno” (402).

Por su parte, una de las variables ineludibles en el análisis que Ramos hace del modernismo latinoamericano tiene que ver con su particular experiencia cosmopolita. Uno de los antecedentes de la crónica finisecular, recalca Ramos, es la literatura de viajes, la visita a Europa o Estados Unidos que “autoriza” la palabra de los grupos dirigentes de las primeras décadas republicanas en América Latina. Hacia finales del siglo, el viaje “autoriza” la palabra por razones diferentes; es el momento en que emerge una particular forma de cosmopolitismo: “la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana” (43). El viaje de Martí a Estados Unidos es condición de posibilidad de un emergente antiimperialismo, pues percibe las fracturas de un progreso problemático, germen de transformaciones geopolíticas que tendrían impacto continental y global; y también de su fuerte “reterritorialización” latinoamericanista pues el espacio del otro, del *ellos*, dice Ramos, insta al cubano a delimitar el *nosotros* en oposición al territorio habitado, identificándose paradójicamente con la tierra que, como exiliado, no puede pisar. Esta dimensión crítica de la modernidad es lo que distancia la crónica martiana de la literatura de viajes de décadas anteriores –lo cual, en todo caso, no la exime de tensiones porque tal dimensión, a la vez, posibilita la autoridad del discurso estético (146). Así, mediante su autorización en tanto discurso crítico, valórico, la literatura promueve su propio agenciamiento “político”, elaborando nuevas (y problemáticas) políticas del “nombrar”:

Martí solía decir que no habría literatura hasta que no existiese América Latina. Si la identidad no es desde siempre un dato externo al discurso que

la nombra –si la forma, la autoridad y el peso institucional del sujeto que la designa determinan en buena medida el recorte, la selección de los materiales que componen la identidad– acaso hoy podríamos decir, recordando a Martí, que no habría Latinoamérica hasta que no hubiese un discurso autorizado para nombrarla. La literatura cargaría con el enorme y a veces imponente peso de esa *representatividad*. (47-48)

Estos agenciamientos movedizos son un buen punto de entrada a la relevancia de Ramos en los estudios de latinos en Estados Unidos. En “Migratorias”, ensayo de 1994 añadido como capítulo a la edición chilena de *Desencuentros de la modernidad*,² Ramos analiza el poema “Dos patrias” de Martí desde su lugar de enunciación *migrante*, describiendo al poeta como “uno de los primeros intelectuales de la comunidad latina de Nueva York” (373). La pieza aparece en *Versos libres*, poemario que recopila poemas de la década de 1880 y que Ramos califica como la inscripción, “con una intensidad verbal insólita en su época, [de] la compleja experiencia del desplazamiento del poeta en la modernidad”; “como una temprana reflexión sobre la situación cambiante, desplazada, del escritor en la ciudad capitalista” (373). En “Dos patrias”, Martí figura una identidad fundamental pero fracturada en la que el país natal aparece como fantasmagoría. En este y otros poemas de *Versos libres*, dice Ramos, Martí “jerarquiz[a] los lugares –el aquí y el allá– en una especie de topografía simbólica que hace posible la identificación del sujeto” porque “[e]l que se va pierde y corre el riesgo, en el contacto con la tierra ajena, de convertirse en eco, en resto, en simulacro o secundariedad” (375). El anhelo martiano de unidad como regreso a la patria contrasta con la topografía simbólica de poéticas posteriores que también, dice Ramos, recogen el flujo migratorio como nostalgia e identidad. Sin embargo, en el nuyorrican Tato Laviera, estas no se manifiestan como pérdida de un territorio original, sino como un texto mediado, en la cita de una canción, “como si el origen fuera desde siempre, para el sujeto, un discurso saturado, una forma maleable y en permanente circulación con la cual establece –incluso mediante el pastiche– una intensa identificación” (380).

Ya José David Saldívar –académico chicano reconocido por *interrumpir* la idea estadounidense de “lo americano” y de “literatura nacional” con objetos culturales y geografías continentales “menores”– había subrayado, en *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique, and Literary History* (1991), la larga estadía de Martí en Nueva York como lugar de enunciación crucial para su obra y para la cultura crítica de las Américas: “to fully understand Martí’s call for Latin

² Publicada por editorial Cuarto Propio en 2003.

American cultural autonomy, nationalism, and self-determination in ‘Nuestra América’, it is essential to note his emergent sociopolitical radicalization in the United States” (8-9). Para Saldívar, “Nuestra América” de Martí es un texto clave para la construcción de un corpus crítico de lo que llama “indigenous American cultural studies” (5), pero especialmente para los estudios de latinos en Estados Unidos por su potente crítica a la cultura estadounidense: “For all its rhetorical significance, its expressive emphasis, its tropic melodic variety, and its delicate use of repetition and balance, the real power behind Martí’s discourse is not merely in its grammatical play, but in its historical challenge to U. S. domination” (10). Si bien Saldívar no había leído *Desencuentros de la modernidad* cuando publicó *The Dialectics of Our America*, escribió el prólogo para la versión en inglés del libro de Ramos, publicado por Duke University Press en 2001 como *Divergent Modernities*.³ El título del prólogo, “Migratory Locations: Subaltern Modernity and Inter-American Cultural Criticism”, insinúa de entrada la relevancia de la crítica de Ramos para interdisciplinas, como los estudios de latinos en Estados Unidos, interesadas en socavar la “autoridad” del idioma inglés y de cierta idea etnocéntrica de “americanidad” todavía presente en la academia estadounidense. Saldívar parte con las siguientes preguntas: “How is the migratory subaltern subject, in an inter-American politics of location, to be conceptualized as revolutionary and antimilitaristic, Latin American and North American at one and the same time?”, “What are the limits of our modern notions of citizenship, identity, and residence for activist intellectuals involved in intense processes of deterritorialization?”, “How does José Martí’s residence in New York City and the United States (1880-1895) map out the boundaries of a ‘transnationally local’ genealogy of modernist discursive practices?”. A modo de respuesta, Saldívar sugiere el posible impacto que la traducción del libro de Ramos puede tener en los lectores angloparlantes de la academia estadounidense:

While it is undeniable that Ramos’s superb book on Martí’s “minor writings” has received exceptional attention and critical praise over the past decade among Latin American studies scholars from all over the Americas –including Puerto Rico, Cuba, México, Argentina, Colombia,

³ Cabe notar que lo primero que leemos en *Divergent Modernities* son los descargos del traductor, John D. Blanco, acerca de las imposibilidades de traducir *Desencuentros de la modernidad*, sugiriendo con ello que el desplazamiento de una lengua a otra también implica una sutura imposible en la “representación” del pensamiento y el estilo de otro. (Recordemos que la “*pasión de estilo*” de Julio Ramos es elocuentemente encomiada por Nelly Richard en la edición chilena de *Desencuentros*).

and the United States, his book’s timely translation into English allows me the opportunity to begin a contrapuntal reading of selected sections of the book so that readers in (North) American studies can better understand the historical significance and critical potential Ramos’s Martí has for developing a new, comparative, inter-American cultural criticism. (xii).

Y si de flujos migratorios se trata, cabe añadir que el prólogo a *Divergent Modernities* fue trabajado como capítulo para el siguiente libro de Saldívar, *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Colonialities and the Cultures of Greater Mexico* (2012), en el cual el chicano propone un nuevo mapeo de las culturas críticas de las Américas que incluye, como parte de esas voces divergentes, la lectura que Julio Ramos hace de José Martí.

Diego Rivera en Detroit

El trabajo cinematográfico de Julio Ramos sugiere otra faceta de su exploración por las orillas del archivo y su atención al movimiento como lugar de enunciación. En *Detroit’s Rivera: The Labor of Public Art* (2017), el Diego Rivera que suscita el interés del crítico no es el encargado de “narrar” la épica de la revolución mexicana en los muros públicos de su país, sino aquel contratado por Henry Ford para pintar, en 1932 y 1933, una monumental apología de la producción en serie capitalista en el corazón de su imperio automotriz: la ciudad estadounidense de Detroit. Ramos busca rearmar la experiencia urbana de un artista revolucionario sometido a las leyes del mercado mediante la recopilación de materiales visuales y aurales *otros* –materiales con los que ensambla un alucinante ensayo fílmico sobre las contradictorias condiciones de posibilidad de los “Murales de la Industria de Detroit”. Resulta sugerente, en este sentido, el título en inglés del documental pues fuerza a detenerse en el desplazamiento del pronombre posesivo –movimiento que, a su vez, parece implicar una sustitución o alternancia de agenciamientos–: no se trata del “Detroit de Rivera” (*Rivera’s Detroit*), algo así como la versión pictórica que Diego Rivera podría hacer de la ciudad; sino del “Rivera de Detroit” (*Detroit’s Rivera*), acaso la versión (¿o fase?) *detroitina* del pintor. La experiencia posible del Rivera *de* o *en* la ciudad de Detroit –cuya “oferta” de sensorio urbano se ve intensificada, a inicios de la década de 1930, por proyectos industriales, experimentos científicos, crisis económica, protestas obreras y represión policial– es montado como un “paseo” multisensorial cargado de digresiones y yuxtaposiciones. Aunque en otro lugar comenté este documental, me gustaría hacer énfasis algunos recursos críticos de Ramos en tanto creador de un

lenguaje cinematográfico, como el cuidado otorgado a las formas fílmicas “menores”, el trabajo de *escucha* y (re)construcción de un sensorio aural, y los vínculos (sugeridos) entre el régimen de la plantación y la serialización capitalista.

Cabe señalar que, cuando en marzo de 2018 *Detroit's Rivera* obtuvo el “Gran Premio” del XVI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam, realizado en Santiago de Cuba, la Agencia Cubana de Noticias dijo que se distinguió la “maestría del lenguaje fílmico en el uso de materiales de archivo” (*El Periódico*). En su recorte y reensamblaje de “retazos” de diversos archivos fílmicos, técnica conocida como “metraje encontrado” (*found-footage*),⁴ Ramos incluye el rodaje de la elaboración de los murales; registros de la “Marcha del Hambre” o “Ford Hunger March” realizada el 7 de marzo de 1932 debido a un despido masivo de obreros automotrices; “citas” del documental *Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov; fragmentos radiales de la controversia en torno al “Vaccination Panel” de Rivera; fotografías del pintor y su esposa Frida Kahlo en Detroit; titulares de prensa, etc. Estos materiales residuales —lo que podríamos describir como la forma fílmica *menor* del “metraje encontrado”— son incorporados en una economía alternativa de circulación de imágenes que resignifica, mediante el montaje, su sentido original y que, de paso, cuestiona el “imaginario imperial” presente en filmaciones como las de la propia División Cinematográfica de la Compañía Ford.⁵ Asimismo, el alquímico ensamblaje de imágenes, sonidos y música de *Detroit's Rivera* —que he descrito como “montaje sinestésico”—⁶ consigue incorporar afectivamente al espectador en un complejo sensorio de época que, entre

⁴ Aunque el término se ha venido asociando con los falsos documentales de terror, David Bordwell (2012) propuso una distinción conceptual para no obliterar el uso original de “metraje encontrado”: “I’m not delighted by this term because for a long time ‘found-footage’ has referred to films like Bruce Conner’s *A Movie* or Christian Marclay’s *The Clock*, assembled out of existing footage scavenged from different sources. So I’ll call fictional movies like *Blair Witch* and *Cloverfield* ‘discovered footage’ films”.

⁵ Ella Shohat y Robert Stam (1994) señalan que, en sus orígenes, el cine sirvió para difundir, entre espectadores europeos y estadounidenses, el imaginario imperial desplegado por la última ola de colonialismo global: “Just as colonized space was available to empire, and colonial landscapes were available to imperial cinema, so was this psychic space available for the play of the virile spectatorial imagination as a kind of mental *Lebensraum*” (101).

⁶ En “Los sentidos del progreso: biopolítica y catástrofe en el montaje sinestésico en *Detroit's Rivera*” (2021), recojo la teorización del montaje de Eisenstein para describir el “montaje sinestésico” en *Detroit's Rivera*: “se refiere a una polifonía de sentimientos estimulada por una transferencia afectiva entre materiales provenientes de fuentes diversas y dirigidos a distintos sentidos, pero que debieran unirse en una ‘performace total’ (Eisenstein en Robertson 180)” (133). El montaje del documental de Ramos estuvo a cargo de Tatiana Rojas y Martín Yarnezan, también premiados en el XVI Festival Internacional de Documentales.

otras experiencias, intenta reconstituir la ira de los trabajadores de Ford y la angustia de Frida Kahlo en Detroit.

La (re)construcción de un sensorio aural “de época” que se aproxime a la experiencia de *escucha* de la década de 1930 en la ciudad industrial de Detroit, pero que también figure metafóricamente la dimensión catastrófica de esa modernidad, requiere de una operación de ensamblaje de imágenes y de una o más pistas sonoras que el cineasta Sergei Eisenstein llamó *montaje vertical*.⁷ Al inicio de *Detroit's Rivera*, la temporalidad capitalista es metaforizada por el rumor de la trepidación continua del “rodar”: el carrete del celuloide en el cinematógrafo y la rueda de un automóvil en la carretera dan cuenta de un cambio de paradigma en la velocidad de la modernidad en el siglo XX, aventajando la celeridad que el rodar del tren le había impreso al progreso del siglo XIX. La rueda, emblema de la tecnología puesta al servicio de la humanidad, parece metaforizar la relevancia de Henry Ford como agente de esa nueva modernidad al masificar el rodar del automóvil con su producción serializada sostenida en la línea de montaje. Pero la máquina de la civilización es también la máquina de la barbarie, según insinúa la secuencia sobre la División Aérea de las industrias Ford: el rodar de tanques y otros vehículos de guerra son seguidos por un desfile de bombas –planos montados verticalmente al son de las sirenas de potenciales ataques aéreos. La temporalidad angustiante de un capitalismo potencialmente “catastrófico” es texturizada, asimismo, en el excepcional diseño sonoro de *Detroit's Rivera* –a cargo de Max Heath–⁸, con perturbadores sonidos “emitidos” por máquinas que parecen conformar una industrialización latentemente “monstruosa”.

Entre los cuestionamientos de *Detroit's Rivera* al “imaginario imperial” del archivo de la División Cinematográfica de la Ford, quisiera comentar el trabajo con los recortes fílmicos sobre la fundación de Fordlândia en el Amazonas brasileño, difundidos en la época como noticieros cinematográficos –algunos de ellos titulados “Redeeming a Rubber Empire” y “Ford Builds an Industry in the Amazon Jungle”. La “ciudad” fue creada por Henry Ford en 1928 para instalar una plantación de caucho de 20 mil hectáreas y una planta industrial para procesarlo y

⁷ Cuando fue incorporado el sonido al cine, Eisenstein imaginó el montaje audiovisual a partir de dos variables espaciales: una línea horizontal que remite a la secuencia de imágenes yuxtapuestas para formar una narrativa, y una vertical que alude al sonido y la música que acompaña cada plano: “Each part develops in a forward movement along the horizontal. No less important and decisive a factor, however, is the vertical: the musical interaction between the various elements of the orchestra in every given bar” (Eisenstein, 2010: 330).

⁸ También premiado en el XVI Festival Internacional de Documental Santiago Álvarez.

enviarlo a Detroit. El plano que inicia esta secuencia es una “cenefa” – forma pictórica menor, suerte de “nota al pie” de la gran narrativa automotriz de Rivera– pintada en tonos grises para crear efecto de relieve en piedra (Banks Down, 1999: 85). En la cenefa, titulada “Interdependence of North and South” y localizada bajo los paneles de los aviones de guerra, la industria de Detroit y la plantación de Fordlândia aparecen frente a frente separadas por una masa de agua que representa el encuentro de los ríos Detroit y Amazonas –alegoría del intercambio entre la agricultura del sur y las manufacturas del norte. Pero el enfrentamiento puede leerse también como “confrontación” norte y sur, como “antítesis” acaso originada por el imperialismo estadounidense: una de las máquinas localizadas junto a los obreros del “norte” parece un arma “apuntando” hacia el sur, mientras que, del otro lado se observa cierto descuido: los peces nadan tranquilos y los agricultores trabajan con distracción. En medio de las ciudades, una rosa de los vientos aparece blindada por medio rostro masculino (George Washington) y media calavera –referencia, según Rivera, a la máscara de vida y muerte de la cultura precolombina de Tlatilco. En seguida vamos vía marítima al Amazonas, donde contemplamos la quema de la selva, la tala de árboles y el reclutamiento de trabajadores– ordenados en geométricas y tupidas filas, similares a las que formarían las seringueiras y que propiciarían sus plagas.

Esta mirada dirigida a la violenta fundación de Fordlândia para insertar en la selva amazónica una plantación de árboles de caucho – también organizados en estrictas “líneas de montaje”–, apunta a los vínculos entre los regímenes coloniales de plantación y la producción en serie capitalista. La subordinación de humanos y plantas al *rubber empire* de Henry Ford sugiere, a su vez, las biopolíticas neocoloniales involucradas en el reclutamiento de cuerpos para alimentar su industria automotriz. No es casual que en Detroit el mayor contingente obrero haya llegado con la Gran Migración afrodescendiente del sur segregacionista al norte industrial, ni que Fordlândia se haya nutrido de los migrantes (*retirantes*) expulsados del *sertão* brasileño por sequías reiteradas y abusos terratenientes.

Esta violencia biopolítica tiene su momento más intenso en la dolorosa experiencia urbana de Frida Kahlo, *leitmotiv* esbozado por el documental como contrapunto ético y estético de Diego Rivera en la modernidad estadounidense. Mientras el pintor sacraliza la protección de la vida por la química farmacéutica en el controvertido “Vaccination

Panel”⁹ *Detroit’s Rivera* crea otra alegoría yuxtaponiendo, en un provocativo montaje, materiales que incluyen fotografías de Kahlo, filmaciones de humeantes chimeneas industriales, mujeres en trabajo de parto tomadas del documental de Vertov, una máquina “pariendo” un motor y la animación de las obras “Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos”, “Henry Ford Hospital”, “Frida y el aborto” y “Frida y la operación cesárea”, pintadas por Kahlo en Detroit. Esto nos lleva a un nuevo desplazamiento o alternancia de significados, también inscrito en el título del documental, que apunta a la relevancia de Frida Kahlo en *Detroit’s Rivera*. En inglés, *labor* es un concepto polisémico: significa trabajo obrero, mano de obra y trabajo de parto. Podría pensarse inicialmente que con *The Labor of Public Art* el cineasta alude al trabajo colaborativo de Rivera pintando los murales de Detroit, o a los obreros retratados en el muro del Instituto de Arte, quizás a los obreros que protestan en la “Marcha del Hambre”. Solo al final del documental podemos añadir el último movimiento semántico con la historia de Frida Kahlo que, de hecho, es la última escala del “paseo” ensamblado por Ramos. Su aborto añade otra capa de significaciones al ensayo fílmico al interpelar, con las pinturas de su feto muerto, a los lozanos bebés retratados por Rivera –panegíricos de la ciencia moderna de la vida. La desigual yuxtaposición entre el enorme muro automotriz de Rivera y el pequeño lienzo “testimonial” de la agonía de Kahlo entre dos culturas, en el plano del minuto 30:04, quizás sugiera la “no escalabilidad”¹⁰ que el fordismo pretendió imponer, a nivel global, sobre los humanos y las plantas sometidos a su línea de montaje.

Bibliografía

ANÓNIMO. “Festival de documentales de Cuba premia a estadounidense ‘Detroit’s Rivera’”. *El Periódico*. Disponible en elperiodico.com

⁹ La composición del panel remite a un nacimiento cristiano, con un bebé en el centro sostenido por una enfermera y del otro lado un doctor que lo vacuna. Los reyes magos serían, según Dorothy McMeekin, tres científicos ganadores del Premio Nóbel por sus aportes en bacteriología: Louis Pasteur, Elie Metchnikoff y Robert Koch (Banks Downs, 1999: 111).

¹⁰ En “On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales” (2012), Anna Tsing propone una teoría de lo “no escalable” pues argumenta que la escalabilidad ha sido uno de los fundamentos de las plantaciones coloniales y, más tarde, de la expansión global del capitalismo: “The expansion that counted as progress did not allow changes in the nature of the expanding project. The whole point was to extend the project without transforming it at all. Otherwise it would not have added to the universal prowess imagined as progress. This was a technical feat involving scale –that is, the relationship between the small and the large.” (506-507)

- BANK DOWNS, LINDA. *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals*. New York & London: The Detroit Institute of Arts, W. W. Norton and Company, 1999.
- BORDWELL, DAVID. “Return to Paranormalcy”. *David Bordwell’s Website on Cinema*, 13/11/2012.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>
- EISENSTEIN, SERGEI. “Vertical Montage”. Michael Glenny & Richard Taylor (eds.). *Sergei Eisenstein. Selected Works. Volume II: Towards a Theory of Montage*. Trad. Michael Glenny. London & New York: I.B. Tauris, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, MÓNICA. “Los sentidos del progreso: biopolítica y catástrofe en el montaje sinestésico de *Detroit’s Rivera*”. Hugo Herrera Pardo. *Estética y justicia. Homenaje a Julio Ramos*. Valparaíso: Colección Dársena, 2021.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
---. *Detroit’s Rivera*. Estados Unidos & Puerto Rico. Palenque Films, 2017.
- RICHARD, NELLY. “Introducción a la edición chilena”. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- SALDÍVAR, JOSÉ DAVID. “Migratory Locations: Subaltern Modernity and Inter-American Cultural Criticism”. *Divergent Modernities. Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Trad. John D. Blanco. Durham & London: Duke University Press, 2001.
---. *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durham & London: Duke University Press, 1991.

SHOHAT, ELLA & ROBERT STAM. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London & New York: Routledge, 2014.

TSING, ANNA LOWENHAUPT. “On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales”. *Common Knowledge* vol. 18, núm.3, 2012.