



**Entre la técnica y las materias primas. Sobre Detroit's Rivera. The Labor of  
Public Art de Julio Ramos**

**Matías Di Benedetto**<sup>1</sup>

Universidad Nacional de La Plata  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
matias.n.dibenedetto@gmail.com

**Resumen:** Este artículo analiza el corto documental dirigido por Julio Ramos acerca de los murales industriales que Diego Rivera pintó en Detroit a comienzos de la década del treinta. Nos centramos para ello en dos elementos de dicho trabajo documental: por un lado, en el relevamiento pictórico que hace Rivera tanto del caucho, materia prima del modelo productivo fordista, así como del rol de la industria médica en su relación con el mundo del trabajo. Y, por otro lado, hacemos hincapié en el trabajo a partir del método de montaje esgrimido por Ramos en tanto herramienta fundamental para sus fines expositivos.

**Palabras clave:** Montaje –Diego Rivera – Caucho – Medicina – Fordismo

**Abstract:** This article analyzes the short documentary directed by Julio Ramos about the industrial murals that Diego Rivera painted in Detroit at the beginning of the thirties. We focus on two elements of this documentary work: on the one hand in Rivera's pictorial survey of both rubber, the raw material of the Fordist production model, and the role of the medical industry in its relationship with the world of work. And, on the other hand, we emphasize the work from the assembly method that Ramos uses as a fundamental tool for his exhibition purposes.

**Keywords:** Mounting – Diego Rivera – Rubber – Medicine – Fordism

---

<sup>1</sup> **Matías Di Benedetto** es Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE-UNLP) en donde dicta clases de Introducción a la Literatura. Como becario postdoctoral de dicha casa de estudios, actualmente desarrolla una línea de investigación basada en las relaciones entre experimentalismo narrativo y cosmovisión andina en la literatura peruana reciente. Su principal campo de interés son los puntos de contacto entre las sustancias y las formas de representación literaria. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas y capítulos de libros acerca de dichas tensiones al interior de la tradición narrativa.

## La cámara indiscreta

El inicio del corto documental, escrito y dirigido por Julio Ramos<sup>2</sup> acerca de los famosos murales industriales que Diego Rivera pintó entre 1932 y 1933 para el Instituto de Arte de Detroit a instancias de Edsel Ford, hijo del magnate automotriz y miembro de la junta de síndicos del museo, nos da la pauta del contenido crítico desplegado a lo largo de sus casi 36 minutos de duración. Se trata de un momento de concentración temática: el plano inaugural muestra a Frida Kahlo bocetando, ella sonríe y enseguida señala a su marido, abocado también al desarrollo de su obra. La figura del indiscreto *cameraman* que los registra en pleno trabajo no es sólo un elemento disruptor de la dinámica artística sino que hace las veces de representante del factor técnico, fundamento principal del *film* puesto que el mismo se apoya, para su concreción, en un despliegue de imágenes de archivo en diálogo constante con los bocetos de Rivera.

El mencionado *cameraman* resulta esencial para el abordaje del componente técnico cuya centralidad sostiene el documental. Su cámara le permite hacer con la “textura de los datos” recabados una traducción ostensible de los fragmentos, tal y como el cirujano manipula con sumo cuidado su instrumental al conseguir un diagnóstico “múltiple” de lo real (Benjamin “La obra de arte” 58). Por lo tanto, el *cameraman* adquiere visibilidad ya que modela un régimen de las imágenes de corte rupturista capaz de alcanzar, luego de cercenar la epidermis técnica de lo moderno, las entrañas de lo múltiple, al igual que si seguimos la consabida comparación entre el pintor y el *cameraman* de Walter Benjamin: “Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del *cameraman* múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva” (“La obra de arte” 70).

---

<sup>2</sup> El trabajo documental de Ramos cuenta con los aportes de Tatiana Rojas y Martín Yernazian en edición así como también con el diseño sonoro y música de Max Heath. Este año el filme recibió varios galardones, tales como: el Gran Premio en el Festival Internacional de Documentales "Santiago Álvarez, In Memoriam", donde obtuvo los premios de edición, banda sonora original y de guión, el Premio al Mejor Cortodocumental en Ibizacinefest, el tercer premio en la categoría documental en United Latino International Film Festival (USA) y el premio al mejor documental en la Competencia Iberoamericana de Shorts México del Festival Internacional de Cortometrajes en su 13ava edición en DF.

En consecuencia, para hacerle frente a la disposición de los planos supeditados al concatenamiento lógico de las acciones, el *cameraman* señala, según un extracto de la autobiografía de Rivera transcrito en el documental, que está allí para realizar un registro visual del trabajo artístico por orden de Ford. Su tarea consiste en llevar adelante una articulación de lo disperso a través del procedimiento del montaje, herramienta de trabajo que, coincidentemente, el mismo Ramos pone a funcionar en su documental. El *cameraman* funciona como *myse en abisme* del trabajo que realiza Ramos al buscar la derogación del vínculo unilateral entre el torrente de imágenes y la chance de que broten, mediante su yuxtaposición, una serie de pliegues subjetivos no capitalizados por el sensorio del individuo.<sup>3</sup> La función del montaje, entonces, es doble: en primer lugar motiva un desborde de fragmentos sustentado en una “ley nueva”, como señala Benjamin más arriba, capaz de sonsacarle al sujeto, a través de la presentación de esos retazos puestos a dialogar, un desacomodamiento que lo someta a una terapia de choque. Y, en segundo lugar, expone una “forma de pensar” (Xavier 177) capaz de traducir el “conflicto” entre imágenes en una indagación acerca del presente:<sup>4</sup>

La teoría del montaje como conflicto se define justamente por la combinación de las representaciones con el objetivo de formar una

---

<sup>3</sup> Siguiendo los argumentos de Susan Buck-Morss en lo que refiere al proceso de inversión de la estética como disciplina, nos interesa dar cuenta del proceso de refuncionalización en virtud de un bloqueo de la realidad. En este sentido, sostendremos que el procedimiento del montaje intenta dismantlar el anquilosamiento sinestésico provocado por los avances técnicos que inundan de imágenes el campo de acción de la percepción de cada uno de los sujetos, llevando adelante un proceso de “sobrestímulo”, revirtiendo de alguna manera con ese fin dicho mecanismo de repliegue que lleva a cabo el aparato perceptivo. Dice Buck-Morss: “Por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado, y no registran nada. Así, la concurrencia de sobrestímulo y de torpor es característica de la nueva organización sinestésica como *anestésica*. La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar “en contacto” con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación” (...) quien ya no quiere hacer ninguna experiencia (...) no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal” (183).

<sup>4</sup> A la hora de referirnos a este procedimiento central para la estructura narrativa del *film*, Ismail Xavier en *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* se refiere al montaje como una herramienta capaz de exponer un método de pensamiento: “En la década de 1920, del principio básico de un cine antinatural basado en el montaje y en los poderes de la composición pictórica, la estética de Eisenstein se desdobra en la proposición del cine intelectual [...] En esta etapa, el proyecto se basa en lograr un montaje de imágenes como forma de escritura pictórica (semejante a la escritura jeroglífica) que, por la yuxtaposición de unidades discretas, conseguiría traducir el pensamiento articulado, y expondría conceptos” (179).

unidad compleja de naturaleza peculiar, apuntando hacia un sentido no contenido en los componentes, sino en su confrontación (Xavier 177)

Ramos dispone para ello en *Detroit's Rivera* del montaje en tanto que procedimiento capital para poner en relación las imágenes pictóricas de los murales de Rivera y un archivo económico con filmaciones del proceso de producción de automóviles de la Ford que funciona como cita invariable del discurso histórico.<sup>5</sup> Se promueve, de esta manera, una forma narrativa que busca en ese espacio virtual abierto a la novedad, el *shock* perceptivo logrado cuando dos imágenes, incluso dos discursos, se confrontan. Allí radica, en ese gesto técnico, la condición de posibilidad de la propuesta cinematográfica de Ramos. Al respecto, la específica incorporación de la técnica del montaje funciona en esta poética cinematográfica como nexo coordinante de dos discursos alejados por sus definiciones historiográficas; es decir que el montaje hace de vaso comunicante entre el mundo del arte y el de la historia al establecer interrelaciones más que productivas a la hora de representar (y a la vez participar) (d)el contexto sociohistórico. El documental logra, en efecto, hacer uso del segmento filmico en tanto que presentificación de un pasado signado por la expropiación de un modelo productivo sustentado en la esclavitud. Si el mural de Rivera, mediante sus imágenes, denuncia la contracara del capitalismo e incluso del modelo fordista, el corto de Ramos se dedica más bien a poner en práctica una actualización de ese testimonio. Y el montaje cumple, en este sentido, un rol fundamental.

No es casual, por lo tanto, la referencia a “*The man with a movie camera*” (El hombre de la cámara) de Dziga Vertov en una secuencia en donde se muestra el hospital Henry Ford. Vertov, miembro de ese grupo de experimentadores

---

<sup>5</sup> En su libro *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*, Natalia Taccetta aborda la cuestión de la Historia y su reformulación en la obra de Benjamin a raíz de su consecuente actualización mediante el uso efectivo de la cita. La propuesta benjaminiana, dice Taccetta, “conlleva una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” [...] Aquí aparece la lógica de la cita, que presentifica el recuerdo a través de la descontextualización, poniéndolo en movimiento, pero necesitando la detención. Discontinuidad y detención son los mecanismos que articulan la historia [...]” (137).

ligados a la vanguardia cinematográfica de la Unión Soviética durante los años veinte, junto con Sergei Eisenstein, Grigori Kosintsev y Leonid Trauberg fueron quienes promovieron la amalgama de futurismo y constructivismo en el cine. Este *film* de 1929, a través del cual el concepto de montaje se torna un instrumento capaz de hacer del intervalo una forma de relación entre los planos, destaca un aspecto supeditado a lo que Vertov denomina “montaje-inventario”, uno de los pasos previos a la captación del “montaje principal”.<sup>6</sup>

Al respecto, y son estas líneas de sentido del *film* las que nos interesa profundizar, los segmentos del documental analizados plantean dos vertientes de análisis: el primero de ellos hace hincapié en el tráfico del caucho desde Latinoamérica así como, el segundo, enfatiza en los usos que promueve la industria farmacéutica de las vacunas consideradas los estimulantes requeridos ante el agotamiento de la mano de obra. Se trata de las secuencias más independientes del documental, el cual está abocado, en su desarrollo principal, a la descripción del sistema de producción fordista mediante el registro que Diego Rivera efectúa en sus murales (Fig. 1).

---

<sup>6</sup> En su artículo “Kinoks: A Revolution” de 1923, aparecido en el primer número de la revista Lef, “precisamente en el mismo volumen en el que debutaba Eisenstein con su manifiesto sobre el montaje de las atracciones para el teatro” señala Vicente Sánchez Biosca (186), Vertov detalla los pasos a seguir según su protocolo de montaje: “Primera etapa. Montar es hacer inventario de todos los datos documentales directa o indirectamente relacionados con el tema elegido (en forma de manuscrito, objetos, carteles, fotografías, fragmentos de periódicos, libros, etc.) Como resultado de este montaje-inventario, a través de la selección y agrupamiento de los datos más valiosos, el plan cristaliza, se hace más claro, emerge en el proceso de montaje [...] El montaje es el resumen de las observaciones del ojo humano sobre el tema elegido (el montaje de sus propias observaciones o el relato de los informantes o expedicionarios). Un plan de rodaje, como resultado de seleccionar y organizar la observación del ojo humano [...] Tercera etapa. Montaje principal. Suma de las observaciones filmadas por el Cine-Ojo (Citado por Sánchez Biosca 87).



Fig.1. El *cameraman* nos muestra, en el centro del encuadre, a Diego Rivera, trabajando en uno de sus murales. En este caso, puede observarse que se trata de la imagen pictórica dedicada a la descripción del proceso de fundición del hierro y el acero para fabricar los motores.

El fordismo, representante de aquello que Antonio Gramsci denominó “americanismo”, implica el entendimiento de las ambiciosas iniciativas puritanas de los industriales norteamericanos al estilo Ford, según las cuales su única finalidad radica en la conservación, fuera del trabajo, de un cierto equilibrio psicofísico que impida el colapso fisiológico del trabajador, exprimido por el nuevo método de producción.<sup>7</sup> En este sentido, buscamos dar cuenta de la clara imbricación que adquiere no sólo la relación entre medicina y capital sino también la técnica del montaje (como ojo, diría Vertov) que reconoce el tratamiento de las materias primas involucradas en el proceso productivo fordista. Ambos aspectos toman relevancia en las páginas que siguen y nos parecen centrales para entender el proyecto teórico-cinematográfico (el

---

<sup>7</sup> Ver el ensayo de Antonio Gramsci “Americanismo y fordismo” en *Notas sobre Maquiavelo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

documental viene acompañado de un ensayo crítico alusivo a las problemáticas abordadas) de Ramos.

### **Poesía y capitalismo**

El archivo económico, al que nos referimos más arriba, pone sobre el tapete la emergencia de un conjunto de escenas recurrentes en la historia latinoamericana. Se trata del oro de Indias, de la extracción de minerales, hechos capitales que conforman ese archivo entendido como la memoria histórica de los saqueos de metales preciosos y su ulterior vaciamiento para ser trasladados a Europa como materias primas. La historia económica latinoamericana se vuelve, entonces, el archivo por antonomasia: a partir de él se despliegan episodios que sostienen constelaciones de sentido con escenas del presente y se busca, desde la dimensión simbólica que surge de la lectura del pasado, una aproximación crítica a la modernidad.

Muestras de dicha aproximación a ese archivo desde la literatura, por ejemplo, pueden ser los usos simbólicos que se han hecho de determinadas materias primas, inherentes al desarrollo económico de las diferentes naciones. Pensemos sino en la presencia del guano en *Trilce* (1922) de César Vallejo, o el petróleo en *La suave patria* (1921) de Ramón López Velarde, el palo brasil en *Pau Brasil* (el manifiesto de 1924 y la obra homónima de 1925) de Oswald de Andrade, el uso del tungsteno en *El tungsteno* (1931) también de César Vallejo, la caña de azúcar en *Motivos del son* (1931), *Songoro Cosongo* (1931) y *West Indies Ltd* (1934) de Nicolás Guillén, incluso los metales en las *Residencia en la tierra* (1933) y *España en el corazón* (1937) de Pablo Neruda. A su vez podemos traer a colación grandes ensayos latinoamericanos: nuevamente el guano sumado al salitre en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, o el paradigmático *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz (Foffani 297). Específicamente con respecto a la materia prima que tiende relaciones con los murales de Diego Rivera, el caucho se erige como eje de la novela de José Eustasio Rivera titulada *La vorágine*, de 1924.

En el caso particular del filme *Detroit's Rivera*, se exponen los avatares de una mercancía como lo fue el caucho en tanto que materia prima elemental para los destinos de una maquinaria socioeconómica de corte esclavócrata, cuya centralidad se torna vital para los destinos de un modelo de extracción capitalista y sus diversas formas de expoliación. Mecanismos de marcada herencia colonial que resultan centrales para el diagrama productivo implementado por la Ford. Dicho esto, nos proponemos revisar los elementos que componen en la obra pictórica de Rivera, así como en los fragmentos filmicos de Ramos, un imaginario<sup>8</sup> del caucho. El mismo funciona como latencia que se manifiesta en diferentes zonas y que, de alguna manera, hace maleable y flexibiliza lo que podemos traducir no tanto como un relevamiento temático concerniente a esa materia prima sino como proceso de simbolización.

En el mural oeste, tal como está emplazado en el Instituto de Arte de Detroit, una de las secciones de la obra del muralista mexicano expone una representación de la producción aeronáutica de la Ford. En su parte inferior se alude a las dimensiones del trabajo y del capital, conceptos hermanados en función de esta tarea productiva, y representados mediante dos figuras humanas. Por un lado vemos a un obrero, quien en su guante lleva una estrella roja y que tiene como fondo una caldera; por otro lado una turbina generadora de energía es la escenografía de un individuo parecido tanto a Edison como a Henry Ford. Encima de ambos se destaca un panel en blanco y negro que simboliza la relación entre el norte y el sur del territorio americano. Del lado del sur aparecen campesinos trabajando en las plantaciones de caucho, trasportando por agua hacia el norte el producto obtenido. En el centro del panel y por encima de las aguas, navega el barco carguero (Fig. 2), acompañado por una estrella con un rostro dividido en dos: hacia el sur se destaca una calavera y hacia el norte el rostro de George Washington.

---

<sup>8</sup> Extraemos la noción de imaginario de las reflexiones de Cornelius Castoriadis, específicamente de conceptos como “significante imaginario” y “significante social imaginario”. Castoriadis piensa a las sociedades como portadoras de una dimensión imaginaria fundamental para sus instituciones a través de los significantes sociales, cuya función principal consiste en posibilitar una identificación individual y colectiva que permita la institución del cuerpo social en su totalidad” (534).





Fig. 2. El montaje de Ramos en su máxima expresión: en la parte superior del fotograma puede observarse el registro cinematográfico de uno de los ríos que surcan el Amazonas extraído del archivo fílmico y, en la parte inferior, el fragmento de mural en donde Rivera plasma el transporte de las materias primas, escena cuyo elemento más destacado se trata de ese rostro dividido: una calavera de uno de sus lados y George Washington del otro.

A partir de este último sector del mural, y promediando el final del documental de Ramos, puede observarse un archivo fílmico que retrata a un grupo de campesinos en las plantaciones de caucho. Los retazos de imágenes puestas a dialogar con la obra de Rivera exponen una ficción ubicada en los vaivenes de una “modernidad bastarda” (Pizarro 142), la cual se articula con rémoras precapitalistas o coloniales y que tiene al sujeto cauchero como protagonista de una épica personal, sostenida entre la supuesta modernización asociada al extractivismo foráneo y un concepto de nación en ciernes.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ana Pizarro se refiere en *Amazonía. El río tiene voces. Imaginario y modernización* a la historia de la explotación del caucho, haciendo hincapié en varios de sus momentos más sobresalientes. En primer lugar, alude a sus inicios ya que era utilizado de manera tradicional en el universo de las prácticas indígenas, de acuerdo, dice Pizarro, “con los registros hechos por Colón y Pedro Mártir de Anglería en 1530”. Más tarde, en 1770, se descubre su uso como borrador del lápiz de

Con el fin de hacer alusión a los horrores que exponen en toda su extensión la selva y los árboles caucheros, Rivera en esa sección del mural incorpora las inflexiones de una voz denunciante en tanto materiales disponibles para su proyecto pictórico. El montaje de imágenes entre la obra del muralista mexicano y el archivo de cine industrial silente dedicado a la instalación de la Ford en territorio amazónico, nos ubica como espectadores de un relato de explotación (Fig. 3). El documental de Ramos, a partir de ese punto, responde a una morfología diferente; la impronta de lo fluvial cuaja en la composición narrativa y motiva tanto su fragmentario desarrollo como así también una cartografía de la zona de explotación cauchera surcada por los ríos. Se trata en sí del ejemplo de un conglomerado de:

discursos muchas veces conducidos por la navegación, como en el caso de los descubridores, [en donde] el agua aparece como instancia previa y se intercala en ellos, como en el de los exploradores científicos. Son textualidades que reposan sobre el decurso [...] en una geografía de aguas que cuando no lo invade todo se hace presentir en su cercanía, en su permanencia, en su ritmo (Pizarro 18).

Viajando a las “zonas sucias de la acumulación del capital” (Ramos 19) si traemos a colación las incursiones de Walter Benjamin por los puertos de Marsella, Rivera ilustra (y Ramos sostiene mediante su trabajo de montaje) un periplo indagatorio que sigue los avatares de una mercancía; “le sigue la pista” – al igual que el autor de *Tesis sobre la filosofía de la historia* hizo con el hachís<sup>10</sup>

---

carbón, en Inglaterra. Agrega que en 1803 llega a Saint Denis, cerca de París, y se lo utiliza en “un taller de elaboración de bandas elásticas, con lo que se inicia su uso industrial”. Prosigue este recorrido histórico con la mención de dos personajes que modifican exponencialmente el uso industrial del caucho: Charles Goodyear, quien descubre en Estados Unidos el proceso de vulcanización, “lo cual vigoriza su demanda”, y J.B. Dunlop, el que lanza la llanta neumática. Los caucheros, en conclusión, como representantes de la civilización, en su permanente despliegue de progreso arraigado a un terreno vacío como el de la selva, hacen del látex el repositorio perfecto de su expansión de la Patria, aunque en dicho ejercicio se recurra, sin embargo, al trabajo esclavo indiscriminado y a una batería de prácticas represivas inhumanas. Dice Pizarro: “En la construcción del sujeto cauchero la condición civilizatoria va unida a la noción de Patria, cuya valoración está ligada a un momento de reconocimiento y afirmación de las naciones, más aún, dentro de un espacio en el que las fronteras están siendo demarcadas en medio de tensiones políticas con los países limítrofes” (139).

<sup>10</sup> En su ensayo “Descarga Acústica”, Ramos aborda el análisis de los protocolos de alteración del aparato sensorial que Benjamin pone en práctica a partir del consumo de sustancias como el *haschisch*, sometiendo su propio cuerpo a la búsqueda de dimensiones de la experiencia por fuera de los parámetros espaciotemporales definidos por la conciencia: “(...) en Marsella Benjamin le sigue la pista al hachís, una de esas mercancías coloniales, como el tabaco, el café, el opio, o el

al caucho, y se detiene en las consecuencias de su propia economía de extracción. La misma se basa en la explotación de esa materia prima destinada a las necesidades de la industria automotriz y eléctrica europea, por mencionar sólo algunos de sus usos. Demanda emergente a fines del siglo XIX y comienzos del XX con la primera guerra mundial, la cual motiva la presencia de las tristemente famosas casas comerciales de caucho instaladas a lo largo de la región del Caquetá y del Putumayo, como por ejemplo la famosa Casa Arana, basadas en el aprovechamiento de la mano de obra procedente de las tribus indígenas. Así, la matriz constructiva del documental sobre el mexicano Rivera se asienta en la confluencia entre, como dice Barrera en una carta dirigida a Arturo Cova en *La vorágine* del otro Rivera, el colombiano, las dimensiones de la poesía y del capitalismo. El cauchero define al poeta perdido en la selva como un individuo que, infructuosamente, “trata de introducir en los dominios de la poesía la propuesta de un negocio burgués” (Rivera 113).

Las imágenes que van desgranándose a medida que el documental avanza responden a esta poética del montaje capaz de atender a las variables económicas que el mural aborda pictóricamente. A través de una narración basada en la discontinuidad, la interrupción y la fricción de las piezas, las cuales ubican al espectador en un lugar por demás incómodo, Ramos lleva adelante ese “mostrar por montaje” que Georges Didi-Huberman describe como “un trabajo arqueológico destinado a levantar ese “inconciente de la vista” del que Benjamin ha hablado tan profundamente” (*Ante el tiempo* 98). Las interrelaciones que el montaje suscita confeccionan un modelo de legibilidad basado en lo heterogéneo y que tienen como objetivo el relevamiento de las implicancias entre el archivo económico latinoamericano y la confluencia de temporalidades superpuestas que el caucho, como mercancía extraída de la selva y trasladada hacia las metrópolis, expone en su propia historización.

---

chocolate, el ron –que al decir irónico de Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)– estimularon no solo el crecimiento de la economía de los imperios europeos, sino que también fomentaron el establecimiento de las grandes rutas marítimas y terrestres, transcontinentales (...) Tales mercancías contribuyeron de modos más duraderos, como también sugería Fernando Ortiz, a la alteración sensorial del cuerpo occidental” (19).



Fig. 3. En esta imagen puede observarse otra muestra de la utilización del método del montaje: un fotograma del cine silente de la época es acompañado por un fragmento de la obra pictórica de Rivera. Ambos aluden a las peripecias del sujeto cauchero.

### Modernidad y caucho

No hay, a fin de cuentas, modernidad sin caucho. Es tan imprescindible, para nuestros fines expositivos, entender la importancia destacada de las materias primas para el desarrollo de la modernidad ya que sostienen, por añadidura, otro aspecto de este período histórico, un escenario funcional a la contextualización de nuestro comentario de la obra pictórica de Rivera: no hay modernidad sin esclavitud.<sup>11</sup> En sí mismo, el sujeto cauchero se erige como uno

<sup>11</sup> Es Eduardo Grüner en *La modernidad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* quien sostiene que la utilización y superexplotación de fuerza de trabajo esclava durante la colonización de América fue una “parte sustantiva” de la conformación de la modernidad, es decir, del modo de producción capitalista centrado en Europa. La operación de lectura de este autor pone en relación el ejemplo de la esclavitud con la famosa “teoría del sistema-mundo” de Immanuel Wallerstein, según la cual las relaciones de producción esclavistas locales se integraron a la lógica del desarrollo capitalista a nivel mundial. Es decir, el esclavismo de la “periferia” es la condición de posibilidad para el desarrollo capitalista en el “centro”, así lo expresa Grüner: “La esclavización moderna fue, desde este punto de vista, parte del proceso de proletarianización mundial [...] no en cuanto condición jurídica de los esclavos, pero sí en cuanto a

de los principales elementos del documental. Su voluntad de enriquecimiento cristaliza en algunos individuos en particular; al interior de ese imaginario del caucho toman la forma de determinados personajes, los cuales no siempre estiman como objetivo primordial el lucro sino que ese elenco incluye también a los protagonistas de otras peripecias, de esas que no siempre finalizan bien. Los caucheros, en conclusión, como representantes de la civilización, en su permanente despliegue de progreso arraigado a un terreno vacío como el de la selva, hacen del látex el repositorio perfecto de su expansión de la patria, aunque en dicho ejercicio se recurra, sin embargo, al trabajo esclavo indiscriminado y a una batería de prácticas represivas inhumanas. Dice Pizarro:

En la construcción del sujeto cauchero la condición civilizatoria va unida a la noción de Patria, cuya valoración está ligada a un momento de reconocimiento y afirmación de las naciones, más aún, dentro de un espacio en el que las fronteras están siendo demarcadas en medio de tensiones políticas con los países limítrofes (139).

Desde el mencionado pasaje del documental tenemos noticias de las caucheras. Ese segmento inaugura no sólo las resonancias sino también las materializaciones de un imaginario del caucho pero que, en este punto del filme, justamente es un simple gesto de anticipación, un adelanto del espanto, aunque disimulado, mediante un conjunto de imágenes que conforman un simulacro de bienestar. La “vindicación del imperio del caucho”, frase que se lee en el documental de Ramos a propósito de la promoción del proyecto de Ford en el Amazonas, establece vías de contacto con la figura de Barrera, el personaje de *La vorágine* que viene en busca de sus “enganchados” y con ese fin reparte entre su público una serie de fotografías, “postales de colores” (Rivera 227) en las que podemos ver una promesa de riqueza. Se trata de retratos de trabajadores acodados en los barandales de casas de dos pisos; “figurantes”, según Didi-

---

la función que el esclavo cumplió en ese proceso de expansión/acumulación, y que fue básicamente la misma que la fuerza de trabajo proletaria: la de la producción de un excedente de valor, una plus-valía, ilimitada, del sistema-mundo en formación. Porque [...] sólo el sistema capitalista requiere por su lógica intrínseca que su dominación mundial sea, no “también”, sino fundamentalmente económica. Y ya se sabe: el resorte fundamental de la “economía” es el control, sea como sea, de la fuerza de trabajo (121).

Huberman, del colonialismo<sup>12</sup> tal como aparecen en los retratos en primer plano que el documental muestra; extras del subdesarrollo descubiertos a través del encuadre de la cámara menos como comunidad que como masa anónima, expectantes mientras ven las “lanchas de vapor [...] en el puertecito” (Rivera 232).

El dispositivo propagandístico conformado por las imágenes de Barrera sostiene lo que el mismo Arturo Cova, protagonista de la novela, denomina el “pensamiento de la riqueza”: arraigado tanto en el seno de esta textualidad así como en el relato cinematográfico de Ramos, ambas narraciones con claras geografías ribereñas, se vislumbra en sus centros esplendorosos “el oro restaurador” (Rivera 243) cuya sustancia recorre los resortes de las aspiraciones individuales que buscan el éxito redentor en la extracción del caucho. Cada uno de los que sale a “trabajar goma” (Rivera 210) en esa región aún por explorar se supedita no sólo a las exigencias de los capataces, sino que también sucumbe ante el relato del capital, cuyas versiones de lo relacionado con el peculio forman el otro lado, ya casi indisociable, de esta mercancía.

El caucho se vuelve la vía para la configuración de un referente histórico que apunta, si bien de soslayo, a la búsqueda de riquezas por parte de los conquistadores europeos a fines del siglo XV, “cual lo hicieron los legendarios hombres de la conquista” (Pizarro 171). De la misma manera podemos leer esa escena en la que se reparten entre los oyentes fotografías de lo portentoso que resulta el negocio del caucho, ocultando detrás de las barracas toda la violencia que conlleva dicha actividad. Es decir: cada sujeto bien puede ser explotado o, si logra abrirse paso a través de la circularidad de la deuda<sup>13</sup> con que las empresas

---

<sup>12</sup> Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Los “figurantes” pueden definirse, en el mundo del cine, como los “actores de nada” (154); figuran, no actúan, y por lo tanto carecen de particularidades intrínsecas. Es decir, poseen rostros y cuerpos pero nunca se les otorga mayor preponderancia frente a la cámara. Nos parece pertinente trazar un paralelismo entre esos sujetos y estos individuos que mutan como consecuencia de su inclusión en el plano cinematográfico: pasan de improvisado, como en “La salida de los obreros de la fábrica” de los Lumière, de trabajadores a actores.

<sup>13</sup> Nos referimos a esas notas preparatorias que Walter Benjamin dejó inconclusas, denominadas “El capitalismo como religión”. La relevancia de las mismas para nuestra exposición se debe a su tesis principal: el capitalismo es una religión y actúa como tal. Tres características conforman dicha aproximación a este sistema económico: en primer lugar es una religión de culto, en segundo lugar ese culto es permanente y es un culto a la ganancia y finalmente ese culto en vez de expiar la culpa, la suscita, la crea. La imagen que utiliza es la del parásito, como ya vimos: el

explotan a sus trabajadores, adornarse con las fortunas obtenidas. Tal y como lo muestra el mural de Rivera al conformar una estrella con un rostro de dos caras por encima de las imágenes de expoliación, la muerte y los dólares forman el anverso y el reverso del esquema extractivista que Ford implementa en el río Amazonas. El imaginario del caucho, por lo tanto, condensa ambos aspectos, las dos caras del negocio: la violencia desmedida como trayecto hacia la fortuna; “siringa y sangre” (Rivera 179).

### **“El viaje de Parke Davis”**

El otro aspecto relevante del documental de Ramos es, como mencionamos al comienzo, la imbricación entre la medicina y el mundo del trabajo, línea argumental abordada a partir del mural sur de Rivera, dedicado al universo de la industria farmacéutica y a la relevancia que adquieren las drogas en tanto sustancias intervinientes en las formas de subjetivación disponibles. Ese pasaje del documental problematiza una poética del agotamiento, de los vaivenes de la energía física del individuo, de los altibajos en las cargas vitales, tal y como, para dar un ejemplo, Frida anota en una de sus cartas, utilizada como material del documental, en la que hace referencia a la incesante tarea de su marido, quien roza los límites de la extenuación al dedicarse en extremo a su trabajo artístico. Dichos vaivenes de las fuerzas productivas trazan un paralelismo con el abordaje de las ciencias de la vida en tanto que “motor” de las mismas (Muñiz 274), anticipando las relaciones modernas entre capital, medicina y trabajo. Remedadas por una sustancia que atraviesa el organismo, las potencias de lo anímico en tanto que, en este caso, materia prima del modelo fordista, se retratan en el documental mediante el contrapunto con una serie de imágenes de archivo que tienen a la empresa Parke Davis como principal protagonista.

El registro visual de las diferentes actividades llevadas a cabo en los laboratorios, escenas en la que resuena el experimentalismo decimonónico

---

capitalismo se metamorfosea en el cristianismo pues ambos poseen una estructura similar, fundada en la deuda, palabra ambigua en alemán: Schuld significa tanto “deuda” como “culpa”.

(Carneiro “La fabricación del vicio”),<sup>14</sup> gana preponderancia en este pasaje del documental (Fig. 3). El método del montaje al que recurre Ramos tiene como objetivo la cristalización de los diferentes usos de las sustancias que emplea la experimentación científico-económica occidental en tanto mercancía que pone en entredicho la autonomía del sujeto como máxima aspiración de los discursos higienistas.<sup>15</sup> En ambos sentidos se filtra lo que Miriam Muñiz ha denominado “el fármaco colonial”: un esquema de acción biotecnológico que se adjudica, a través de la persecución y apropiación de patentes y *copyrights*, la capacidad de delimitar “lo viviente”. Es decir, una jerarquización de los saberes y los discursos que tiene como objetivo principal la producción de la “vida misma como en el posfordismo” (145). El rol preponderante del recién nacido en el centro del mural, custodiado por grandes maquinarias, o la revisión de lo orgánico que efectúa un médico rodeado de asistentes, ofrecen la pauta acerca de la manipulación de lo viviente a nivel industrial que Rivera problematiza.

---

<sup>14</sup> Este artículo de Carneiro promueve una historización de los conceptos médicos al revisar de qué manera fluctúan sus significados según los intereses de turno, tanto de diferentes grupos sociales como de determinadas instituciones. Tal es así que parte de la operación de “demonización del drogado”, ligada particularmente a la especulación acerca de la crisis de voluntad que conlleva el acto de consumo, rasgos propios de un modelo clínico ubicable en los albores del siglo XIX como es el de la toxicomanía, hasta llegar a la conceptualización moderna de las drogas. Estas, actualmente, se definen en tanto que “tecnologías”, sustancias que logran programar y planificar específicos estados de ánimo. Señala que la mencionada experiencia decimonónica de las drogas “funda la psicología en la medida que suministra un instrumento de producción de diferentes estados de conciencia que permiten la observación de uno mismo como nunca antes se había logrado [...] Esta actitud experimental frente a la conciencia inaugura una ciencia cuyo objeto es el mismo sujeto observador” (11).

<sup>15</sup> Sedgwick Kosofsky en su artículo “Epidemias de la voluntad” ilumina la modificación en el concepto de adicto bajo la presión taxonómica de las autoridades médicas e incluso jurídicas de finales del siglo XIX, a partir del cual el sujeto se convierte en el objeto de disciplinas institucionales prescriptivas. En concomitancia con esto, en “Avital Ronell y el rush del pensar”, la reconocida pensadora subraya cómo los discursos sobre la adicción han sido atravesados por el componente de fracaso que se le asigna a la tan mentada autonomía del sujeto.





Fig. 4. Dos segmentos del mismo mural: el médico rodeado de sus asistentes en plena revisión de material orgánico.

El “viaje de Parke Davis”, frase que se lee en la portada de un periódico y que interrumpe las imágenes del mural de Rivera dedicadas al mundo de la medicina, le da nombre a este pasaje del documental al hacer énfasis, irónicamente, en las retóricas del relato de viaje que el estímulo de las sustancias desencadena (Fig. 5). Este tipo de travesías que las sustancias ofrecen enfatizan dos aspectos superpuestos de las drogas. En primer lugar se reconocen las implicancias del trazado de pasajes entre los diferentes aspectos del modelo industrial de la Ford: los testimonios de la explotación de mano de obra por parte de los caucheros, así como los modos de experimentación propios de la actividad científica efectuados por la Parke Davis conforman un itinerario, el específico viaje de las materias primas hacia el norte que el carguero surcando las aguas representa en el mural.



Fig 5. La representación de la otra industria pujante en los murales de Rivera: La Parke and Davis en su auge productivo introduce en el documental la temática de las sustancias y las alteraciones de las fuerzas productivas de los obreros.

Asimismo, entre ambos extremos del proceso productivo llevado adelante por la maquinaria industrial fordista, ese que va de la dimensión extractivista de las materias primas a la inoculación de las drogas en los cuerpos de los obreros, la pintura de Rivera halla un resquicio para exponer las continuidades entre ambos eslabones del esquema capitalista. Las materias primas funcionan, entonces, no sólo como mercancías requeridas por la industria automotriz sino también como insumos explotados por la medicina, capaces de potenciar la productividad del trabajador.

A modo de conclusión, podemos acotar que no sólo la tecnología, en este caso el montaje, aparece como el elemento que subvierte el aparato perceptivo, sino que también apelamos a los efectos desprendidos de la droga vista como otra de dichas tecnologías. El binomio droga-cuerpo, por lo tanto, reconfigura la experiencia sensorial, al igual que la estética, la cual “está basada en lo que le

sucede al sujeto cuando está excitado o conmovido por algún tipo de forma sensorial [...] Así que las drogas o la experiencia cercana a la de las drogas están muy cerca de lo que nuestra sociedad aprecia más” (Ronell 6). En el establecimiento de un juego de relaciones entre las sustancias trastornadoras de la subjetividad y la puesta en uso del régimen de lo discontinuo generado por el montaje, se hace efectiva una dislocación de las formas de representación. En relación con este aspecto, una escena descrita en *Calle de dirección única* de Walter Benjamin puede funcionar como sustrato de sentido de nuestra argumentación. Nos referimos al fragmento titulado “Policlínica” en donde se describe el ritual de un escritor que se sienta a la mesa de un café para trabajar, y en donde, a su vez, se establecen relaciones con ese famoso pasaje del *cameraman* aludido al comienzo de este artículo. Escribe Benjamin:

El autor deposita la idea sobre la mesa de mármol del café. Larga contemplación: pues *utiliza el tiempo* en el que aún no tiene delante el vaso, *esa lente* bajo la que atiende al paciente. Luego desempaca paulatinamente su instrumental: estilográficas, lápiz y pipa [...] *El café*, preventivamente servido y de igual forma saboreado, *pone al pensamiento bajo cloroformo*. Lo que este piense ya no tiene que ver con la cosa misma más que el *sueño del narcotizado con la intervención quirúrgica* (102, el subrayado es nuestro).

Como vemos, este estado de ebriedad, este “sueño del narcotizado” es el que le permite al “autor” abordar de alguna manera la “idea” que tiene sobre la mesa, trabajando así en el cuerpo del paciente, accediendo, como lo hacía el *cameraman*, a la perspectiva “múltiple” que le ofrece el montaje. A través de la cita, como se observa, logra tematizarse la idea de un sensorio siempre alterado, de un trabajo de economía cognitiva que tiene a la droga, al café en este caso pero también agregamos a la lista a las vacunas de la Parke Davis, como prótesis, efectos retóricos (Derrida 33), que redundan en el plano neurológico.

Se observa, de esta manera, las injerencias de unos protocolos de alteración provenientes tanto de las sustancias como de la técnica. Así, mercancías y tecnologías, antes que aletargar, hacen de la imagen, quizás, de su propia materialidad, un elemento que sufre un proceso de adecuación a la propia modernidad. Retornamos así al comienzo de este trabajo: las interrelaciones que

el montaje suscita en cuanto tecnología que se prueba en el cuerpo del sujeto, confeccionando un modelo de legibilidad basado en la interrupción, tienen como objetivo el relevamiento de las obturaciones que sufre el aparato sinestésico en el seno de la sociedad moderna. Para hablar del modelo extractivista y esclavócrata del fordismo, tanto Rivera como Ramos plasman en sus obras una lógica lo más alejada posible de las estrategias argumentativas de la literatura denunciacionista; ponderan, en consecuencia, una estética de lo fragmentario en detrimento de los buenos modales de la industria (y la ciencia) capitalista.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 2011.

Benjamin, Walter. "El capitalismo como religión". *Revista Katatay* X. 13/14 (2016). Traducción de Enrique Foffani y Juan Ennis.

Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Carneiro, Henrique. "La fabricación del vicio". Ramos, Julio y Lizardo Herrera (eds.). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcocráfica*. Santiago de Chile: Universidad Central, 2017.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2013.

Derrida, Jacques. "Retóricas de la droga". *Revista colombiana de psicología*. 4 (1995): 33-34.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Foffani, Enrique. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

Gramsci, Antonio. "Americanismo y fordismo". *Notas sobre Maquiavelo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

Grüner, Eduardo. *La modernidad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

Muñiz, Miriam. "El (fárma)con colonial: la bioisland". *Adiós a la economía: seis ensayos sobre la crisis*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2013.

Pizarro, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

Ramos, Julio. "Descarga acústica". *Ensayos próximos*. La Habana: Casa de las Américas, 2012.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Ronell, Avital. *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. Buenos Aires: Eduntref, 2016.

Sánchez Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1996.

Sedgwick, Kosofsky, Eve. "Epidemias de la voluntad". Ramos, Julio y Lizardo Herrera (eds.). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central, 2017.

Taccetta, Natalia. *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos aires: Prometeo, 2017.

Xavier, Ismael. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos aires: Manantial, 2008.