

La pintura de Martín Ramírez: la existencia en los intersticios. Enfermedad, confinamiento, ciudadanía y la vida entre fronteras

Ana Moraña
Shippensburg University of Pennsylvania
anmora@ship.edu

Martín Ramírez (Jalisco, México, 1895–California, 1963) fue un inmigrante indocumentado quien, tras dejar en México a su familia —de la cual se desconectó— vivió en confinamiento en hospitales psiquiátricos en California por treinta años hasta su muerte. Padeció severa esquizofrenia, agravada por mutismo y períodos de catatonia. La pintura fue propuesta a Ramírez como terapia, y creó imágenes que muestran extensos muros, trenes, edificios y madonas usando materiales no tradicionales —saliva, basura— además de pinturas. Por carecer de entrenamiento formal como pintor, la academia lo define como artista *folk* o *outsider*. México y la comunidad chicana no lo reclaman como suyo, así como tampoco lo hace la comunidad cultural estadounidense, en parte, dada la falta de interacción intelectual que Ramírez tuvo con dichos grupos culturales. Los museos se han interesado perezosamente en su obra y los únicos que han clamado por él más significativamente han sido los coleccionistas —*marchands* y casas de remates. Este artículo analiza el lugar de Ramírez en el canon artístico y su identidad cultural y como ser humano. Estudia su obra, que reside en la internet fundamentalmente, la cual funciona como museo precario y pasajero, pero también masivo.

Palabras clave: Martín Ramírez, pintor *outsider*, pintura *folk*, enfermedad, confinamiento, museos, chicano, inmigración

Martín Ramírez (Jalisco, Mexico, 1895–California, 1963) was an undocumented immigrant who, after leaving his family—from which he disconnected—in Mexico, lived in confinement in psychiatric hospitals in California for thirty years until his death. He suffered from severe schizophrenia, aggravated by mutism and periods of catatonia. Painting was proposed to Ramírez as therapy, and he created images with extensive walls, trains, buildings, and Madonnas using nontraditional materials—saliva, trash—in addition to paint. Since he lacked formal training as a painter, the academy defines him as a folk artist or outsider. Mexico and the Chicano community do not claim his as their own, nor

does the US cultural community, in part due to his lack of intellectual interaction with them. Museums have scarcely been interested in his work, and the main ones clamoring for it have been collectors, *marchands*, and auction houses. This article analyzes Ramírez's place in the artistic canon, his cultural identity, and the artist as a human being. It studies his work, fundamentally available on the internet, which functions as a precarious and transient, but also massive, museum.

Keywords: Martin Ramirez, outsider painter, folk painting, disease, confinement, museums, chicano, immigration

Qué es el arte no es sólo una cuestión estética: hay que tomar en cuenta cómo se la va respondiendo en la intersección de lo que hacen los periodistas y críticos, historiadores y museógrafos, marchands, coleccionistas y especuladores. De modo semejante, lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios.

–Néstor García Canclini (*Culturas híbridas*, 18)

Introducción

En muchos casos la enfermedad se vincula al confinamiento, al menos en algún momento de su proceso. Eso lo entendimos todos en el inolvidable año 2020; vivimos y procesamos la enfermedad y el encierro. Entendimos en profundidad cómo se sufre la desconexión de la sociedad, la soledad y la incertidumbre. En Estados Unidos hubo otros encierros: inmigrantes latinoamericanos buscando asilo fueron hacinados en espacios imposibles, a veces separados de sus niños, por el gobierno de ultraderecha de Donald Trump y los ataques a la ciudadanía tomaron la forma del racismo contra las minorías a manos de grupos fascistas. En este contexto, más que nunca, podemos entender la figura de Martín Ramírez.

Martín Ramírez es un pintor mexicano y la información sobre él y su obra fue emergiendo en Estados Unidos a lo largo de las últimas décadas. Se sabe que nació en Altos de Jalisco en 1895 y que era un agricultor pobre. Muy joven abandonó su tierra y vino a Estados Unidos en busca de medios para mantener a su familia que

quedó en México. Inmediatamente se convirtió en un inmigrante indocumentado que transitaba la California que un día había sido México, donde vivió hasta su muerte. Nunca volvió a ver a sus tres hijas ni a un hijo que nació en cuanto él había cruzado la frontera. Trabajó como empleado de la compañía de trenes y como minero en el norte del estado, pero pronto se enfermó con depresión, perdió su empleo y, como otros inmigrantes, enfrentó el riesgo de ser deportado, lo cual incluso les pasaba a ciudadanos norteamericanos descendientes de mexicanos, como una expresión de reafirmación de ultranacionalismo institucional. Se comunicó con su familia en México hasta la guerra cristera, entre 1926 y 1929, pero fue entonces que rompió completamente lazos con su familia.¹

En 1929, la Gran Depresión lo encuentra indigente, viviendo en la calle, sin conocimiento del inglés. Este solo hecho a menudo bastaba para ubicar a la gente en hospitales psiquiátricos.² En ellos pasó la segunda mitad de su vida. En 1931 fue internado en Stockton State Hospital, en la ciudad del mismo nombre, ubicada al norte de California, y en 1948 fue trasladado a DeWitt State Hospital, en Auburn. Para entonces se le asignaba un múltiple diagnóstico de paranoia, esquizofrenia y catatonia (McKee Irwin 2014; Cooke et al. 2010). No volvió a hablar el resto de su vida con nadie, dicen algunos testimonios, o lo hizo raramente, y por supuesto, solo en español, lo cual no parecía contar para modificar su diagnóstico de mutismo. Jamás habló inglés. Y nunca antes había pintado, hasta donde se sabe.

En este artículo voy a analizar la obra de Ramírez y las circunstancias que rodearon su creación. Me interesan dos asuntos fundamentales. El primer asunto que cuestiono es cuál es su lugar como artista dentro y fuera de Estados Unidos. Para ello es necesario considerar qué significa ser un artista *folk* o *outsider* —“autodidacta” le dicen algunos— en oposición al artista “a secas”, el que está incluido en el canon artístico, lo cual permite el acceso de su obra al museo. En el caso de la valoración y de la difusión de la obra de Ramírez hay que tener también en cuenta la influencia que tuvo el mercado de arte y la presencia de *marchands* y galeristas. Un segundo asunto que me preocupa tiene que ver con la condición de Ramírez como ciudadano y el lugar que ocupa el arte ante el olvido sociocultural impuesto a una persona discapacitada y que es sometida a confinamiento. Finalmente, reflexionaré sobre su obra. Dibujó y pintó trenes, madonas y animales; diseñó espacios simétricos e

¹ “En un momento, por poco los federales fusilaron al hermano de Ramírez, Atanasio, quien fue salvado por una intervención de la esposa del emigrado. Martín Ramírez malinterpretó este acto, comunicado de forma ruda en una carta elaborada por el casi analfabeto Atanasio, como una traición de parte de su esposa” (McKee Irwin 2014, 244).

² “Exhibía síntomas de demencia, catatonia, paranoia, esquizofrenia, pero también los historiadores de los manicomios de California cuentan que estas instituciones muchas veces servían como lugares de reclusión para los indigentes y que no tenían en realidad los recursos adecuados para tratar a los internados como pacientes, sobre todo en casos de gente como Martín Ramírez que no hablaba inglés” (McKee Irwin 2014, 245).

imágenes repetitivas; se enfocó en el espacio público más que el privado. Estas imágenes y estos personajes, ¿residen en su memoria o son generados en su delirio?

Desde su internación y hasta su muerte en 1963 creó alrededor de cuatrocientos cincuenta obras que tardaron en descubrirse y valorarse.³ No es reclamado como representante ni de la comunidad estadounidense, ni de la mexicana, y tampoco la comunidad chicana o latina lo reconoce como un portavoz de su gente.⁴ Después de su muerte su obra ha sido valorada y se han organizado exposiciones y en la década de los noventa obtuvo visibilidad al ingresar al mercado de arte con ventas a alto precio y buenas cotizaciones. Robert McKee Irwin recuperó, gracias a su artículo “Migración, comodificación, memoria: el caso insólito de Martín Ramírez” (2014), la figura de Ramírez y lo puso bajo la lupa académica. Se han publicado, además, trabajos biográficos que a menudo incluyen una selección de obras con breves estudios de algunas de ellas, como los de Brooke Davis Anderson y los de Víctor Espinosa, entre otros.⁵ Dentro de los Estados Unidos se han publicado catálogos de museos y varios artículos periodísticos y se han hecho notas radiales, además de reseñas de sus exposiciones. En general es presentado como un artista *folk* o *outsider*—un artista autodidacta.

Primer asunto: el artista y el museo

La obra de Ramírez representa los espacios físicos y habla de ellos, además de sus sujetos. Su pintura combina el efecto del confinamiento y de la enfermedad con el mundo exterior, el mundo de la memoria y, quizás, del delirio. De alguna manera su obra también refiere la presencia de la frontera que, ciertamente, está presente en su identidad como ciudadano mexicano e inmigrante en California. La crítica a veces parece debatir si se trata de un enfermo mental que pinta o de un artista que sufrió una enfermedad mental. Quizás en otras circunstancias Ramírez no habría elegido la pintura como medio de expresión personal, si no hubiera estado confinado en una institución psiquiátrica, donde la pintura comúnmente es enseñada como alternativa terapéutica.

Una razón para cuestionar su obra tiene que ver, justamente, con lo antedicho. Alegan aquellos que “construyen” el canon que un pintor que no tiene taller, que no ha concurrido a una escuela y que no se asocia a una corriente no puede ser percibido

³ “Widely considered one of the 20th century’s self-taught masters of drawing, Ramírez produced approximately 450 known drawings and collages during the 15 years he spent as a psychiatric inmate at DeWitt State Hospital in Auburn, California” (Guggenheim Museum s/f).

⁴ El artículo de McKee Irwin alega, como una de las causas para la indiferencia de la comunidad latina, que Ramírez no presenta una historia de éxito y de realización del sueño americano, especialmente con su enfermedad y su internación (257).

⁵ Esos artículos aparecen en Cooke et al. (2010).

como un pintor académico. Se suma, o esto repercute, en que dicho artista no tendrá una colección o presencia en un museo —tanto el museo etnográfico como el centro cultural cuentan de manera diferente para el canon artístico. Ramírez nunca estudió arte, no tuvo estudio, ni mentores, no participó en debates ni estableció diálogos con otros artistas. Por todo esto, pasa a ser definido como un *folk artist* o un *outsider*, “artista marginal”, opuesto al “artista” a secas.⁶ Hoy en día, las obras de Ramírez se encuentran disponibles en libros, algunos museos, colecciones privadas y *websites* y han sido parte de exposiciones itinerantes por mucho tiempo, e incluso se han hecho estampillas de correo con algunas de ellas (ver figura 1).⁷ Desde los noventa, con la explosión del mercado de arte, algunos coleccionistas compraron su obra, la que ha sido conservada de manera muy parcial.⁸ Sin embargo, sus obras tardaron en entrar a los museos.

Irónicamente, cuando hace ya mucho que en la modernidad el artista ha quedado paulatinamente sin apoyo económico para financiar sus obras con la desaparición del mecenazgo, Ramírez sí tuvo apoyo para crear. En su caso fue el sistema médico, el hospital, el que parcialmente suplantó al mecenazgo; su centro de confinamiento funcionó como su mecenas, y su maestro de arte fue Tarmo Pasto, un profesor de arte y psicología finlandés que trabajaba como profesor visitante en Sacramento State College. Daba clases de arte a los pacientes en DeWitt State Hospital; él fue,

⁶ Lippard hace interesantes aportes al concepto del artista y su estudio. La crítica menciona que la mujer no siempre tuvo o tiene su propio estudio, y así las mujeres artistas improvisan estudios en espacios limitados, domésticos (la mesa del comedor, la cocina), como alternativas para crear. Esto se asemeja, en mi opinión, a lo que sugiere la fotografía de Ramírez que lo muestra creando ubicado debajo de una mesa en el hospital (Lippard 1994, 7).

⁷ Sobre algunas de sus exposiciones: “[His art teacher] Pasto also arranged for the artist’s work to be exhibited at venues such as the de Young Museum, San Francisco (1961), and even mailed a tube of his drawings to the Guggenheim Museum’s director James Johnson Sweeney in New York in 1955. Despite Pasto’s efforts, Ramírez’s work remained largely unrecognized until long after his death. In recent years, Ramírez has been the subject of solo exhibitions at numerous venues throughout North America and Europe, including the Centro cultural/Arte contemporáneo, Mexico City (1989); American Folk Art Museum, New York (2007, 2009); and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2010)” (Guggenheim Museum s/f). “In December 2013, a lost Madonna by Ramírez was unveiled by the Library of Congress” (Kennicott 2013). “In March 2015, ‘Untitled (Tunnel with Cars and Buses)’ (1954), as well as four other designs, were reproduced as a stamp by the United States Postal Service” (United States Postal Service 2015).

⁸ Sobre los dueños de sus obras: “In 1968 artist Jim Nutt encountered Ramírez’s drawings among Pasto’s course materials while teaching at Sacramento State and was impressed by the vivid world they delineate. Together with art dealer Phyllis Kind, Nutt purchased from Pasto a cache of three hundred drawings. Kind’s later exhibitions of Ramírez’s work established its aesthetic and commercial value, recontextualizing it within the burgeoning field of ‘outsider art’ ” (Pocock s/f).

además, su curador y hasta el agente de Ramírez.⁹ Se especializaba en incitar al paciente psiquiátrico a la creación artística con fines terapéuticos. Fue él quien organizó la exposición colectiva de sus pacientes, entre ellos Ramírez, en 1950, a la cual clasificó como “arte psicótico” o “arte esquizo” (McKee Irwin 2014, 249).

La pintura es una expresión artística y un legado iconográfico en el que una nación, o algunos sectores de esta, depositan parte de un código cultural e identitario de toda una época. Una pieza de arte desprende una imagen mental que se imprime en el sujeto que la observa, y habla de un tiempo y un espacio; genera una influencia y a menudo se impone con autoridad estética como un modelo a seguir o a debatir. A veces, toda una nación o una época se identifica con esa imagen; otras veces, la imagen irrita, ofende; habla en mal momento sobre historias que nadie quiere saber. En algunos casos el cuadro se convierte en un ícono en sí, como si fuera una estrella del rock, visitado por hordas que obsesivamente se detienen brevemente ante una tela en la sala del Louvre, para tomar una *selfie* y miran sin ver. Ese es el poder que tiene el canon y este es un fenómeno de la modernidad: hay expresiones de las artes plásticas que funcionan como referentes de un ritual de consumo; apelan al prestigio de la validez artística consagrada y a partir de ahí invocan un pacto cultural que es también un pacto de consumo. Tal es el caso del precio en alza de muchas obras de arte famosas o de pintores que son parte del canon artístico mundial que generan buenas inversiones basadas en la apreciación de su valor artístico o en la moda. A la pintura de Martín Ramírez el mercado la valoró antes que los críticos culturales o artísticos.

Por mucho tiempo, la presencia de Ramírez en el canon artístico fue centro de discusión. Los críticos —fundamentalmente curadores de los museos y fundaciones que auspiciaron sus exposiciones y aquellos que se encargaron de crear cierta literatura básica sobre su obra— se han estado enfocando en la naturaleza de su obra y las posturas varían. Hay quienes ven su obra como *folk art*, mientras que para los críticos mexicanos él fue poco más que un artesano —término no adecuado, pues el artesano produce objetos de utilidad práctica, inspirados en técnicas o usos tradicionales y Ramírez creó pinturas y dibujos (McKee Irwin 2014, 251). Es probable que nunca sepamos la intención de su creación y solo podemos especular sobre qué inspiraba su obra. ¿Quiso evocar el pasado de Altos de Jalisco, su gente y mitos, o quiso mostrar su mundo en California? ¿Quiso hablar con imágenes? ¿Encontró en el arte una expresión y visión del mundo, como cualquier otro ser humano que crea?

⁹ “La obra de Ramírez fue descubierta en los años 70 por el mundo del arte estadounidense cuando Pasto vendió las casi 300 obras de Ramírez que tenía guardadas. El arte de Ramírez se presentó inicialmente por lo poco que se sabía de él con los apuntes de Tarmo Pasto, exhibiéndose bajo etiquetas de ‘arte primitivo’, ‘arte folklórico’, o ‘arte visionario’, siempre clasificado adicionalmente como ‘americano’ (implícitamente estadounidense). A Ramírez entonces se lo conocía como un esquizofrénico mudo” (McKee Irwin 2014, 257).

Para insertar a Ramírez en un canon nacional es necesario insertar al artista en una nación a la cual su obra representa y con la cual dialoga. ¿Cuál sería esa nación o comunidad?

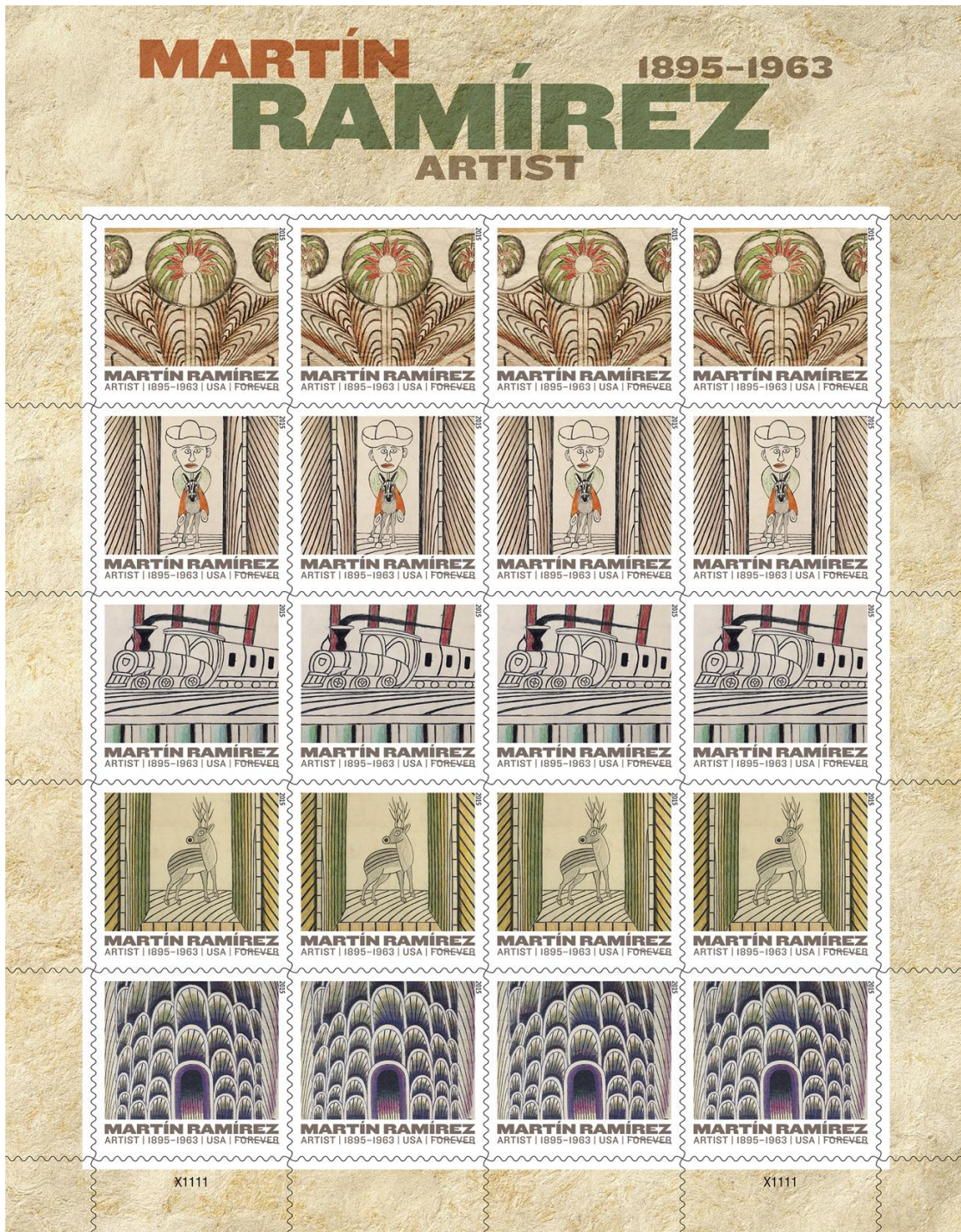


Figure 1. Martín Ramírez

© 2015 United States Postal Service®. All Rights Reserved. Used with Permission.

Octavio Paz estuvo a cargo de escribir un artículo para el catálogo de la primera exposición de arte hispano por el Museo de Bellas Artes en la ciudad de Houston (Texas), pero su trabajo resultó ser muy controvertido a causa de su visión negativa de lo que es la inmigración de ciudadanos mexicanos a los Estados Unidos, lo que provocó una reacción contra sus palabras por parte de los chicanos y en los mexicanos mismos. Como consecuencia, la figura de Ramírez no salió beneficiada.¹⁰ “No es un precursor ni un predecesor: es un símbolo. Mientras vivió fue un perfecto desconocido y sólo fue descubierto diez años después de su muerte, en 1970” (Paz 1987, 15). Dice además que Ramírez “renunció a la palabra, pero no a expresarse”; incluso lo reconoce como un artista que se aparta de lo que es el arte creado con fines terapéuticos por pacientes hospitalizados. Señala que Ramírez va más allá y agrega que, efectivamente, muestra objetos reconocibles, parte de una realidad “ligeramente distorsionada” (Paz 1987, 16) —¿cuándo el arte mostró la realidad al pie de la letra?, se pregunta uno.

Paz percibe el arte de Ramírez como una forma de comunicación cifrada; cumple con la “doble exigencia del arte”, clausura la “comunicación corriente” y crea otra, cifrada. “El Dr. Pasto dijo que, en parte al menos, los trastornos mentales de Ramírez habían sido una reacción frente a una cultura extraña e incomprensible” (Paz 1987, 17). Y a continuación comenta Paz: “Ciertamente, Ramírez es un caso, una anomalía, pero esta anomalía es una metáfora de la condición del artista hispano” (17). McKee Irwin señala que dicha “aseveración provocó protestas entre los latinos estadounidenses, quienes tomaron a pecho el rol asignado a Ramírez”, y agrega más adelante: “No obstante el éxito de esta exhibición, Ramírez no se incorporó al gran canon de artistas mexicanos” (McKee Irwin 2014, 249–250). El lector se pregunta si la interpretación de las palabras de Paz por parte de McKee Irwin no es dura, pero por otro lado, Paz se detiene demasiado en la naturaleza de Ramírez en tanto un artista con una seria dolencia mental. El concepto de “anomalía” es lo que irrita al lector de Paz y probablemente lo que le quitó admiradores al artista expuesto en Houston; suena a prejuicio, aísla la experiencia artística y a toda una cultura. Aquí vemos una de las maneras en que el intelectual quiebra su línea de comunicación con la comunidad que lo admira.

Lo cierto es que, con el paso de las décadas, algunas de sus obras fueron objeto de exposiciones nacionales e internacionales (Houston, Chicago, New York, México DF, Madrid) y, ya en los noventa y hasta el presente, llegaron a ser rematadas o vendidas en cifras que estuvieron en un rango de decenas de miles a más del millón en dólares

¹⁰ Cito a McKee Irwin: “En 1987 varias de sus obras fueron incorporadas a la exhibición ‘Arte Hispano en los Estados Unidos’, armada por el Museo de Bellas Artes de Houston, la que llegó a varios museos en los Estados Unidos y también a la Ciudad de México. . . . Todos los demás artistas que participaron estaban vivos; Ramírez, quien había muerto hacía 24 años (o hacía 27 años, de acuerdo al catálogo de la exhibición), fue implícitamente una figura fundacional, tema desarrollado en un controvertido ensayo, ampliamente difundido, que escribió Octavio Paz para el catálogo de la exhibición (se publicó una versión en español en *Vuelta*, la revista que dirigía Paz en México, y unos años más tarde se recopiló en el libro *Convergencias*, bajo el título ‘Arte e identidad (los hispanos de los Estados Unidos)’ en el cual Ramírez resultó hombre emblemático de la ‘identidad hispana’)” (McKee Irwin 2014, 248).

en el mercado del arte. Ramírez creó pinturas, dibujos y *collages* que incluían materiales como papel, lápiz, crayones, comida, basura y fluidos corporales (sangre, saliva, flema) (McKee Irwin 2014; Cooke et al. 2010).¹¹ Solo con esto, Ramírez se hubiera convertido en un artista de vanguardia, si la enfermedad no lo hubiera definido más poderosamente de lo que lo definió el arte (MacLagan 1994, 116). Dado que en una etapa de su internación padeció tuberculosis, los enfermeros del hospital tiraron a la basura muchas de sus pinturas de ese período, ya que contenían fluidos corporales.

El arte de Ramírez no parece responder a tradiciones artísticas de ninguna de las culturas que formaron parte de su vida, quizás porque creó desde parámetros de la realidad que otros no compartimos si no padecemos de su enfermedad. Sí que se reconocen en su obra signos culturales que pueden definir, más que su postura como artista, la naturaleza de su espacio interior. Su pintura debe leerse como una expresión íntima del artista y como un diálogo con el mundo exterior, aunque fue, en realidad, un diálogo peculiar, si no imposible, como sugería Paz. Con Ramírez se borran los “pactos de lectura” de la obra artística y su público. La ausencia del vínculo artista-obra-observador es la norma que no se produce intencionalmente en su caso.

El hecho de que su obra se produjera en la reclusión del espacio psiquiátrico es una desventaja más en su apreciación pues, además, se la tiende a considerar simplemente un ejercicio terapéutico y la enfermedad parece desautorizar la validez artística. Quienes sí se interesaron fueron los inversores. A propósito de esto, podríamos aplicar lo que dice García Canclini sobre el tema de la comercialización del arte de América Latina: “El auge que los pintores latinoamericanos hallan a fines de los ochenta y principios de los noventa en los museos y mercados de Estados Unidos y Europa, no se entiende sino como una parte de la apertura a lo no moderno iniciada algunos años antes” (García Canclini 1989, 50). En ese contexto se insertan las primeras ventas a precios realmente altos de las obras de Ramírez, precios que ya estaban subiendo a nivel mundial para otros mercados y otros artistas. García Canclini va más allá y nos recuerda la exposición de autores ingenuos o populares de 1978 en París en el Museo de Arte Moderno que reunió autores europeos que crearon sin categoría canónica —como Ramírez. El crítico cultural señala que esos creadores produjeron “sin preocupaciones publicitarias, lucrativas o estéticas —en el sentido de las bellas artes o las vanguardias” (García Canclini 1989, 53). Mientras la inclusión en el museo siempre es problemática si se trata de artistas marginales, el mercado se impuso en los noventa por encima de la recepción del público especializado, y creó el espacio de valoración que la academia fue renuente a darle al arte ingenuo,

¹¹ Una nota con una entrevista realizada a un testigo que produjo John Kalish para NPR da cuenta del proceso creativo de Ramírez y su uso de materiales inusuales. La entrevista revela a un hombre enormemente motivado hacia la creación (Kalish 2007).

autodidacta, marginal. En el caso de Ramírez, hoy sus pinturas son bien valuadas y muy a menudo, los sitios de previas exposiciones son comúnmente accesibles por internet. La red sustituyó al museo.

Reflexiones sobre el museo

Se dice que los museos son consagratorios. Solo así se explica la presencia de latas de sopa Campbell apiladas en el museo con la firma de Andy Warhol. Cuando el objeto de la vida diaria entra al museo, el espacio institucional lo consagra; absorbe los códigos vanguardistas o el lenguaje desestructurante del canon artístico, por los cuales el artista busca establecer lo nuevo. Lo que integra ese objeto (la lata de sopa) al canon artístico es el espacio mismo (el museo) y se establece un diálogo con otras obras y con los observadores; esto sucede gracias al museo. James Clifford observa que, en realidad, lo que consagra y permite o prohíbe el asentamiento de un artista como tal es el “art system, which determined the classification and authentication of artistic or cultural artifacts in Europe and North America since the late nineteenth century” (Clifford 1997, 108). Es decir, que el establecimiento del canon se articula en diálogo con estándares creados en los centros y no en las periferias. Es también un factor a tener en cuenta que la identidad cultural y nacional de Ramírez —muy clara en su pintura— sin embargo, flota imprecisa como referente, hecho que está agravado por la ausencia de un reclamo de su persona artística por las diferentes comunidades culturales. Así, Ramírez queda a la intemperie como artista y como sujeto civil.

Ramírez fue percibido primero como un esquizofrénico, y no digo, a propósito, “una persona con esquizofrenia”: la enfermedad primó sobre el sujeto-ciudadano a la hora de juzgar su obra. Algunos de los museos y de las exposiciones que lo consagraron fueron en instituciones que albergan trabajos etnográficos o antropológicos, tal como Clifford lo establece en su diagrama sobre el criterio en que se funda el “art-culture system” Clifford 1988, 224).¹² Esto hace que su condición de *outsider* se profundice.

¹² La página web de la exposición en el American Folk Art Museum, New York (2007) ofrece la lista de instituciones, centros financieros y culturales, incluso de los medios de comunicación estadounidenses, que auspiciaron su obra. En ese sitio, la introducción sobre la exposición de 2007 dice: “Martín Ramírez (1895–1963) created nearly 300 drawings of remarkable visual clarity and expressive power within the confines of DeWitt State Hospital in northern California, where he resided the last 15 years of his life. Ramírez has been codified primarily as a ‘schizophrenic artist’; this project goes beyond the boundaries of Ramírez’s diagnosis of mental illness and considers the artistic quality and merit of his artwork. In this way, Ramírez’s works are understood—and appreciated—for the complex, multilayered drawings that they are. ‘Martin Ramirez,’ the first major retrospective of the self-taught master in more than 20 years, features approximately 97 works on paper and is accompanied by a full-color catalog.” La exposición está auspiciada por “JP Morgan Chase Bank. Additional support is provided by Altria Group, Inc., the National Endowment for the Arts, the New York

Curiosamente, lo que salva a Ramírez y a su obra es el mercado de arte, que valora lo que el “art system” niega.

Varios teóricos no dudan en decir que “el museo es el espacio de patrimonio” (García Canclini 1989; Barnes 1997; Clifford 1997; Puebla 2015), lo cual explica la resistencia a integrar a Ramírez a un espacio donde lo nacional y lo canónico se unen para representar a una nación y una tradición, y donde Ramírez no entra. Consideremos por un momento algunas perspectivas expresadas en el debate sobre la naturaleza del museo en la modernidad. Para algunos críticos el museo es el espacio donde se despliega el patrimonio y el pasado, esperando que personas y grupos se identifiquen con dicha narrativa. Sería una versión inmovilizada de la nación (Puebla 2015, 240–241). Son espacios en los que se producen categorizaciones basadas en discursos hegemónicos, en los que se retrata al “Uno” o al “Otro”, y se generan visiones etnocéntricas y categorías de civilización o barbarie que dialogan con una sociedad o una clase social (Puebla 2015, 241).

Clifford, por su parte, considera que los museos son “contact zones”: “I have argued that it is inadequate to portray museums as collections of universal culture, repositories of uncontested value, sites of progress, discovery, and the accumulation of human, scientific, or national patrimonies” (Clifford 1997, 213). Siguiendo a Raymond Williams, Clifford sostiene que, mientras en el siglo diecinueve la clase burguesa se asociaba con producciones de alta cultura de alcance universal, en correlato con el cambio industrial y social que estaba ocurriendo, las culturas indígenas, minoritarias y/o tribales respondían a historias de exclusión y silenciamiento en los museos y centros culturales. El museo de la modernidad y de la posmodernidad es una institución urbana, nos dice Clifford, y es también el espacio de la mercantilización y del consumo, al punto de que, siguiendo a varios críticos, Clifford señala que el museo se compara con la tienda de departamentos.

Pero lo cierto es que hoy en día los museos son espacios de colección y exposición; expresan los intereses de las tribus, las naciones y el capital transnacional. Son colecciones y despliegues que pueden mostrar a la élite o la cultura popular, y hablan de tradición, costumbres, ciencia, historia, etc. Los museos son espacios de recolección, lugares donde se agrupan expresiones de nostalgia (Clifford 1997, 215–216). Me interesa especialmente la consideración del museo como un espacio en el que se tipifica; un espacio de contacto, pero también un lugar que marca el adentro y el afuera de sectores y vínculos sociales. Son espacios que consagran, como decía al principio, pero también son espacios que silencian; lugares donde lo que no está

State Council on the Arts, the Horace W. Goldsmith Foundation, and Agnes Gund and Daniel Shapiro. Support for the catalog has been provided by Furthermore, the publication program of the J.M. Kaplan Fund.”

realmente representado, como dice el dicho, es lo que a veces “brilla por su ausencia”.¹³

Hoy en día, y aún más ahora, en tiempos de pandemia y aún después de ella, se da lo que se pensaba ya hacía tiempo: que “el museo del futuro se tenía que entender y configurar como una red de bases de datos por la que el público pudiese transitar y plantearse intercambios enriquecedores” (Ruiz Gómez 2018, 41). El museo y los catálogos *online* están accesibles a todos los que tengan una computadora o un teléfono si entramos en la gran técnica de la globalización que es la “*googlización*” (Ruiz Gómez 2018, 40). La obra de Ramírez fundamentalmente consta de una colección que ha surgido de manera más o menos intencional y que incluye imágenes y artículos que recuperan su arte y que tienen una presencia clara en la red, a la cual se llega por motores de búsqueda. Hay algunas piezas permanentes expuestas en museos y otras en colecciones privadas (ver figura 2 del Museo Guggenheim).

Con respecto a la valoración de Ramírez como artista, no sabemos si creó “por dirección terapéutica” o por inspiración, aunque más de cuatrocientas obras a lo largo de una década probarían la existencia de una vocación. Creó bajo la influencia de una enfermedad mental que era inescapable. Imaginamos que no reflexionó intelectual o racionalmente sobre sus creaciones y que creó por un impulso irresistible, irracional. Los románticos lo habrían adoptado como uno de sus favoritos, sin duda, al igual que los dadaístas y los surrealistas. Podríamos considerar a otros artistas como Yayoi Kusama, uno de los pilares indiscutidos del arte psicodélico, quien ha vivido en un hospital para enfermos psiquiátricos por décadas, y de donde sale para ir a su estudio regularmente (BBC Mundo 2014), o los casos de Vincent van Gogh o Paul Gauguin, quien padecía enfermedad mental debido a la sífilis. En el caso de Frida Kahlo, sabemos que tuvo que batallar contra la discapacidad física y la adicción a la morfina tardíamente en su vida y que, al igual que Ramírez, nunca estudió pintura. Claro que Kahlo, como Ramírez, fue olvidada por décadas, pero tuvo una obra que adquirió visibilidad y no se le cuestionó su “falta de escuela”, pues la figura patriarcal de su esposo, Diego Rivera, la avaló en los ojos de los críticos. Igual que Ramírez, Kahlo, en vida, no vendió casi ninguna obra y casi no hizo exposiciones. Pero Kahlo nunca fue vista como artista *outsider* o *folk*, probablemente porque el elemento de representación cultural-tradicional de lo mexicano prima en su obra.¹⁴

¹³ “. . . vernacular artists are rarely given the chance to speak for themselves. Interviews and artists’ statements are hard to find” (Lippard 1994, 9). Como Lippard, la autora del ensayo llama “vernacular” (en español, “vernáculo, nativo, doméstico”) a estos artistas como Ramírez.

¹⁴ También hay, en la pintura de Ramírez un estilo *naïve*, pues predomina en su obra la imagen infantil en la presentación de figuras humanas y otras formas, fundamentalmente delineadas como lo hacen los niños.



Figure 2. Martín Ramírez
Untitled
1954

Graphite, colored pencil, watercolor, and crayon on paper
52 3/16 x 23 15/16 inches (132.6 x 60.8cm)
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Gift of the Estate of Martín Ramírez, 2008

Desde mi punto de vista, lo más interesante en el caso de Ramírez es que lo que rescató su obra y su nombre fue el mercado del arte y no la academia, ni los medios de comunicación, ni los críticos de arte. Su visibilidad coincidió con el crecimiento de la globalización y la fijación de la mirada de los inversores en otros espacios y el desplazamiento de la atención de políticas culturales centrales a mercados artísticos periféricos, como está en el espíritu de la posmodernidad. Ya no solo interesa encontrar mercados y materias primas en el Sur Global; el arte es también un foco de ganancia. Se relaciona también con el crecimiento del discurso de diversidad y multiculturalismo en Estados Unidos, que de una forma distinta a como lo había hecho el orientalismo cien años antes, tiñó lo que antes era exotismo con otro tono, más políticamente admisible.

Una tercera capa que se suma a la apreciación del arte no central por los centros globales tiene que ver con el hecho de que también se produjo el reconocimiento de la masiva presencia latinoamericana en Estados Unidos e, incluso, en Europa —una presencia contundente, real y cotidiana.¹⁵ Así se explica que la mayoría de las exposiciones de Ramírez fueran en los noventa y después, e incluso una de ellas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2010 (Guggenheim Museum s/f). Para ese entonces, la presencia chicana y latinoamericana en general en los Estados Unidos se traducían en múltiples voces artísticas. Y los noventa fueron años en que la inversión en arte se multiplicó, incluso en formas no tradicionales de arte, como es el caso de Ramírez. Estas inversiones fueron apareciendo cada vez más, a menudo promovidas por la multiplicación de fortunas y hasta amparando a quienes tenían que invertir dinero oscuro que querían hacer viable, que fue lo que hizo ricos a inversores sagaces (García Canclini 1989, 50, 53 y 59). Se sumaron también empresas que buscaron la inversión fuera del ámbito financiero, a veces muy volátil (McKee Irwin 2014, 253–254). Este fue el punto en que se confundió, como es común en la modernidad, valor y precio, arte y ganancia. Ante este debate, el arte de Ramírez sobrevive impoluto; su enfermedad lo salva y lo valida.

¹⁵ En mi opinión, es muy importante la presencia de inmigrantes en un medio social para condicionar la casi inmediata reconsideración de políticas culturales de la nación que los recibe. Desde los sesenta, las diferentes comunidades de latinoamericanos fueron llegando a Estados Unidos, cada una motivada y tratada de manera distinta. Con la globalización y el debilitamiento de mercados, industrias y de producción local de bienes, los diversos países latinoamericanos perdieron gran parte de su población, la que se transformó, muy a menudo, en inmigrantes indocumentados que llegaron a otros países, muy frecuentemente, a los Estados Unidos.

Segundo asunto: espacio y ciudadanía

*1,950 mile-long open wound
dividing a pueblo, a culture,
running down the length of my body,
staking fence rods in my flesh,
splits me: splits me
me raja me raja
This is my home
this thin edge of
barbwire.*

–Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 2-3

¿Es la condición de artista *outsider* o *folk*, es la enfermedad, o es la ausencia de una nación que lo reclame lo que le impide entrar en el canon artístico? La obra de Ramírez parece habitar la frontera como un espacio en blanco; el no-lugar de Marc Augé (2008), o el intersticio de García Canclini, quien afirma: “Toda escritura, todo mensaje están plagados de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca sentidos inéditos” (1989, 142). En las obras de Ramírez, los espacios de su pintura son creados con trazos infinitos, simétricos y formas voluminosas. Pero por encima de todo, lo que Ramírez ofrece al observador, en un ejercicio de secreta escopofilia, es el enigma. El observador tiene el placer estético de ser testigo de un mundo, pero no lo puede identificar biográficamente debido a su mutismo y por tanto, no puede tejer una narrativa anecdótica de su mundo familiar. En cambio, sí atisba la enfermedad que lo “en-ajena”, es decir, que “lo hace ajeno, otro”; su pintura es el balbuceo de “un ser Otro”.

Podría sumarse también la definición de *Nepantla*. Según palabras de Anzaldúa (tal como lo expresa en más de una ocasión):

And I now call it *Nepantla*, which is a Nahuatl word for the space between two bodies of water, the space between two worlds. It is a limited space, a space where you are not this or that but where you are changing. You haven't got into the new identity yet and haven't left the old identity behind either—you are in a kind of transition. And that is what *Nepantla* stands for. It is very awkward, uncomfortable and frustrating to be in that *Nepantla* because you are in the midst of transformation. (Anzaldúa en Scott y Tuana 2017, 2)

Según esta definición, *Nepantla* es un espacio de intermediación, un puente que nunca se cruza, un espacio transitorio y variable. Esta definición no se aplica completamente

a Ramírez, sujeto masculino, dudosamente dueño de la capacidad de elegir identidades —el artista parece sobrevivir a todo intento de clasificación. Pero la zona incierta de Nepantla, los relatos del regreso hasta hoy alimentados como alternativas reales y míticas de un espacio intermedio, ciertamente son las zonas donde Ramírez pareció detenerse, bajo un puente cuyos extremos dejó de frecuentar.

Hay que considerar que la identidad de la nepantlera, según Anzaldúa, es una identidad móvil: “In a constant state of mental nepantilism, an Aztec word meaning torn between ways, la mestiza is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” (Anzaldúa 1987, 100). Pero la nepantlera es mujer entre dos aguas y es, eventualmente, políglota. La nepantlera elige. Como dice Martina Koegeler-Abdi, “A nepantlera no longer affiliates herself with any side to which the bridge connects” (2013, 73).

Históricamente, el confinamiento es el lugar simbólico de la enfermedad; esta ha justificado por siglos que desaparezcan los derechos de un ciudadano confinado. Basta leer a Michel Foucault en su historia de la locura y las instancias que hicieron concebir a las sociedades la alternativa del confinamiento. Según el filósofo francés, el confinamiento es una invención de la iglesia y la policía, que representa al gobierno, y preserva la creación de ciudades. En cuanto medida económica y precaución social, apareció como práctica para los enfermos mentales en el siglo diecisiete, “the moment when madness was perceived on the social horizon of poverty, of incapacity for work, of inability to integrate among the problems of the city” (Foucault 1988, 63–64).

En el caso de Ramírez, además haber vivido en confinamiento la mitad de su vida, comprendemos que la frontera viaja con él, como sujeto en constante negociación con identidades reales, imaginarias y las que se le atribuyen.¹⁶ El mismo McKee Irwin señala que Ramírez “apenas tuvo durante su vida la oportunidad de ejercer los derechos de la ciudadanía” (2014, 257) y Gareth Williams dice que el movimiento

¹⁶ Aquí vale la pena comparar a Ramírez con la figura de Raúl Cabrera Alemán “Cabrerita” (Uruguay, 1919–1992), un pintor uruguayo quien también sufrió enfermedad mental, quien vivió en la calle por mucho tiempo, y quien estuvo internado por tres décadas en una institución pública para enfermos mentales, donde —según testimonios— sus dibujos fueron robados para ser vendidos sin su permiso. Cabrerita también pasó largos períodos sin hablar. La diferencia es que Cabrerita vivió siempre en Uruguay, tuvo maestros y formó parte del diálogo cultural con otros pintores y con los escritores de la generación del cuarenta y cinco. Además, hizo exposiciones en vida, y recibió reconocimientos, incluso una pensión pagada por el Estado uruguayo, antes de su muerte. Fue, para decirlo de alguna manera, parte de un diálogo nacional sobre la cultura, la pintura y su propia obra. Incluso, y con respecto al tema del lenguaje, hay quienes decían que Cabrerita tenía un amigo con quien conservaba un estrecho vínculo que les permitía a ambos comunicarse muy efectivamente, en un código casi secreto: “Hablaban de tal manera que a veces no se les entendía nada. Era como una especie de código”, se comentó sobre José Parrilla, en un testimonio que recoge Pablo Thiago Rocca (2018, 12). Se suma a la situación el hecho de que Cabrerita nunca estuvo expuesto a la necesidad de procesar una existencia bilingüe.

por los derechos de las personas con discapacidad en Estados Unidos batalló, desde un principio, por impedir la negación de dichos derechos y de recursos (2002, 235).

Hasta donde podemos suponer, nunca tuvo el derecho a modificar sus condiciones de existencia. Este hecho es enormemente violento en sí mismo. Colin Barnes hace una breve historia de la discriminación contra las personas discapacitadas en el mundo occidental, para concentrarse en el Reino Unido (1997). A lo largo del capítulo este autor analiza la importancia que la indigencia tuvo en el imaginario social y cómo funcionó como aliciente en muchos períodos para llevar a la gente a los hospitales, hospicios o diferentes confinamientos para personas con discapacidad física o mental. La confusión, a veces intencional, entre pobreza y enfermedad mental, persistió desde la antigüedad. En el contexto de la industrialización y sociedad de consumo, hacia las primeras décadas del siglo veinte, el discurso se complicó con la ideología darwinista y eugenista que en Estados Unidos fue ampliamente defendida por grandes personalidades y famosos científicos. No fue casual que dicha perspectiva coincidiera con el avance del nacional-socialismo en Alemania. Por esa época Ramírez fue ingresado al hospital. No estoy diciendo que no fuera necesario su tratamiento; sin embargo, es claro que muchas de las condiciones del encierro pudieron ser diferentes. Williams dice que el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad en Estados Unidos llegó, justo después de la guerra de Vietnam, a la cola de los movimientos feministas y por los derechos civiles, con una agenda básica, empezando desde abajo. Las quejas eran, justamente, la negación de los derechos que tiene el ciudadano, negación de respeto y de recursos (Williams 2002, 235).

Queda claro pues, que la enfermedad mental y las discapacidades en general han sido, históricamente, excusas para múltiples formas de opresión y aislacionismo de grandes secciones de la sociedad. Los ideales de consumo y productividad entran en conflicto con formas de pensar, moverse, expresarse diferentes. En el caso de Ramírez, es clave lo que señala McKee Irwin: “Alcanzó la mayoría de edad en México en época de plena guerra y poco después emigró, efectivamente indocumentado, a los Estados Unidos; apenas tuvo durante su vida la oportunidad de ejercer los derechos de la ciudadanía” (2014, 257). En otras palabras, nunca fue ciudadano de ningún país, y la enfermedad lo ayudó a desconectarse de su espacio físico.

Es inevitable, en este punto, señalar que este hombre sin voz, sin derechos y sin ciudadanía es un ejemplo claro del subalterno, en los términos en que lo define Gayatri C. Spivak (1988). Es un sujeto subsumido por códigos que se le imponen; alguien que no se expresa por sí mismo y por quien nadie habla, en teoría. Aunque no es mi intención demorarme en esta línea de interpretación sobre Ramírez como el subalterno —o no— en el sentido de Spivak, no podemos negar que su famoso ensayo nos viene a la mente en este análisis. Sin embargo, Ramírez es capaz de manifestarse, a través del tiempo, en su pintura, la cual emerge como un detallado

relato de sí mismo y de su época. Este subalterno habla en su obra. Alegaría el discurso subalternista que, si eso pasa, entonces no es ya más un subalterno (Spivak 1988), y aún así, es difícil percibir a Ramírez de otro modo. Un defensor de la postura de Spivak puede argumentar, con parcial razón, que a Ramírez, a diferencia de los ejemplos que la teórica india ofrece en su ensayo (el *sati*), al mexicano le fue dada la oportunidad de la expresión artística —clases, maestro y materiales que le proporcionó el hospital; que le fue dada una suerte de agencia. Yo respondería —en este diálogo imaginario que estoy teniendo— que la enorme lista de obstáculos que sufrió como sujeto social ciertamente disminuyen el valor de las clases de arte en el sanatorio como una oportunidad excepcional para Ramírez.

El lenguaje de sus obras: iconografía y memoria

Su obra se inserta directamente en el contexto del siglo veinte y aún hoy se nos impone de manera irrevocable. La misma podría ser considerada como un producto culturalmente híbrido, especialmente cuando aparece el *collage* con imágenes de la propaganda o de periódicos en sus paisajes interminables y repetitivos. La obra de Ramírez representa su existencia fronteriza: la frontera de la enfermedad, la de las identidades complejas —después de todo fue un mexicano que, en la década del veinte, “volvió” a un territorio que los mexicanos consideraban como propio, quizás como aún lo hacen.

García Canclini entiende que el artista y la obra dependen de la recepción del público, pero que toda obra tiene espacios en blanco, como mencioné arriba. Son las interpretaciones que residen en los intersticios que la lectura de un texto habilita (tomemos el concepto de “texto” en sentido amplio): “La estética de la recepción cuestiona que existan interpretaciones únicas o correctas, como tampoco falsas de los textos literarios. . . . Las obras, según Eco, son ‘mecanismos perezosos’ que exigen la cooperación del lector, del espectador, para completarlas. Por supuesto, las obras suelen incluir instrucciones más o menos veladas, dispositivos retóricos, para inducir lectura y delimitar la actividad productiva del receptor” (García Canclini 1989, 142–143).

Por tanto, podría afirmarse que la obra de Ramírez deja abierto el espacio de la interpretación y se puede analizar de muchas formas pero, sobre todo, se revela como un *corpus* que crea espacios en blanco, produce silencios y habita los intersticios de la nacionalidad, la validez artística y la ciudadanía cuestionada, y esto sin incluir la reflexión sobre la enfermedad y su influencia en el artista y el observador. Estos intersticios son los espacios quizás más significativos de la modernidad, donde no se resuelve la ciudadanía de un sujeto, zonas inciertas de existencia híbrida y pasible de ser objeto de duda o discriminación.

Siguiendo la reflexión sobre espacios físicos y espacios de acción y representación humana, Marc Augé define el no-lugar de la supermodernidad como un espacio donde no se vincula al sujeto con historias personales, ni con tiempos ni espacios de su cultura. El antropólogo francés menciona como ejemplos aeropuertos, estaciones de trenes, centros comerciales, aunque nos recuerda que no hay no-lugares absolutos (2008, 28). Si en el aeropuerto se diluye la identidad de los sujetos, pues se está “en tránsito”, en las aduanas y en el hospital psiquiátrico la identidad está claramente señalada. Son espacios de identidad altamente vigilada, espacios de ser y de no ser, de múltiples definiciones, donde se producen confesiones y afirmaciones de existencia.

Ramírez representa en sus obras el espacio que no se conecta con la identidad ni con la tradición cultural, el lugar de la lengua madre que está negada en su vida. Es así que el artista habla en imágenes: trenes, arcadas urbanas repetidas, líneas eternas (ver, por ejemplo, en figuras 1 y 2). Pero quedan colgando las preguntas: ¿está representando el tren en el que, según Augé, la identidad se pierde, donde los lazos humanos se simplifican a falta de una interacción humana que construya al ciudadano, o está ofreciendo en su obra una visión de espacios que en realidad representaron su ser personal —como trabajador para la compañía de trenes en California? ¿Es el espacio de la memoria? ¿Son esos los trenes interminables que cargaban a las tropas durante la revolución mexicana, de la que Ramírez no se escapó, como ningún otro mexicano de su generación? Los jinetes y los ciervos de sus pinturas, ¿son los de su infancia, o es el espacio del sueño o del delirio? Ramírez es un enigma; solo hay que apoyarse en la obra y aceptar su silencio por todo mensaje.

Pero si el arte de Ramírez habla de realidades que probablemente han existido en el pasado, también ofrece a la mirada su presente particular y su espacio de deseo. Los paisajes sugieren un mundo conocido, de trenes, túneles, o quizás, minas. Los animales no solo sugieren la fauna familiar, sino que los ciervos representarían a Jesús en el norte de Jalisco (ver figura 1), según McKee Irwin, y parecen reinar sobre los otros seres. Las vírgenes sugieren el mundo católico al que perteneció en su juventud o son simplemente imágenes del pasado indígena mexicano.¹⁷ Es de resaltar la profundidad de algunas imágenes, que casi definiríamos de 3D, en los dibujos de túneles y arcadas, junto al uso que hace de líneas paralelas simétricas y armoniosas pero eternas, que se suma al uso del color a fin de sugerir concavidades y leves

¹⁷ Randall Morris resalta en su artículo que no se ha estudiado lo suficiente la influencia de la religión en la pintura de Ramírez, espacialmente vinculada con el trasfondo indígena. Como habitante de Los Altos, el sincretismo de lo católico y lo indígena agrega una perspectiva adicional a la lectura de su obra (Morris 2002, 57–58).

tonalidades sobre telas o papeles. Y estos últimos hacen pensar en el papiro histórico, por su grosor y por la textura que se impone a la vista.

En contraste con los espacios simétricos están las imágenes definidas, de animales y personas, incluyendo las imágenes religiosas. Estas figuras muestran un diseño incipiente en la representación de la forma humana, casi como diseño *naïve* (ahí va otra etiqueta, el arte que imita el dibujo infantil). Esto no invalida su obra, sino que crea un contraste con el enorme control que tiene el artista en la definición del paisaje, simétrico, sofocante y tranquilizador en su repetición. Hay una combinación de sensualidad en las imágenes femeninas recortadas de revistas y aplicadas a algunos paisajes —*collages*—, que se presentan como una forma de procesar la cultura estadounidense, y que contrasta con la fortaleza de la figura masculina, armada y activa en la figura del jinete mexicano con el pecho atravesado por cartucheras de balas. El tren es la representación más cercana a la emotividad del pintor, pues no solo fue su fuente de trabajo, sino que fue el tren histórico y guerrero. Parecen sacados de la revolución mexicana que Ramírez, nacido en 1895, ciertamente vivió en carne propia (tenía quince años cuando empezó). El tren no fue solo su fuente de trabajo en California y recuerdo del pasado en México, de la contienda que dejó un millón de muertos, sino que para este granjero pobre de Jalisco fue quizás un ícono de la modernidad y reencontró al tren en California. Con objetos, representaciones espaciales, humanas y animales, con espacios que crecen ante los ojos del observador, en su obra Ramírez cuenta una historia.

Sus dibujos se definen por la repetición, por el sincretismo cultural, hasta donde podemos presumirlo, y ahí están, en mi opinión, los lugares que habitó en el mundo, su pasado, su experiencia californiana, su conexión con la naturaleza, sus miedos a los monstruos urbanos, los embotellamientos de tráfico en interminables autopistas y las solemnes arcadas solitarias dibujadas ladrillo por ladrillo (ver figura 2). Allí están sus animales, sus hombres armados y mujeres blancas, quizás deseables. Finalmente, allí está su experiencia religiosa en vírgenes coloridas y quizás también hay figuras que parecen indígenas venidos del pasado. Ningún espacio narrado en imágenes por Ramírez refiere una nación o cultura completamente, aunque la mexicanidad está presente, pero también puede ser lo chicano en Ramírez. Un observador dispuesto a caer en el estereotipo de lo mexicano ve lo primitivo en su obra, lo cual lo ha hecho un pintor digno de inversiones.

Conclusión

He reflexionado en este artículo sobre dos asuntos principales en el arte y la persona artística de Martín Ramírez: por un lado, el vínculo que existe entre el artista y el museo, y por otro, los desafíos que se presentan ante la necesaria asociación de un artista o un sujeto civil a un espacio; la necesidad de una conexión entre su obra y

la percepción o real asunción de una identidad y de una ciudadanía. Una de las conclusiones que aún encuentro asombrosa al llegar a este punto de mi reflexión es cuán importantes siguen siendo las limitaciones que algunas clasificaciones imponen al artista. Todo esto afecta la diseminación de su obra y su inserción en el discurso artístico circundante.

¿Qué perjudicó más la posible inclusión de Ramírez al canon de la pintura? ¿Su discapacidad y su inhabilidad para expresarse? ¿Su desconexión con culturas que lo reclamaran? ¿Su falta de formación teórica? Todos estos elementos tuvieron diferente impacto, sin duda. Otros pintores han tenido enfermedades mentales y han creado, incluso desde el *sanatorium* (Cabrerita, Kusama). Ciertamente no ayudó que casi no tuvo con quien hablar (en sentido literal y simbólico) o quién hablara por él —Spivak aparece otra vez— con excepción de Tarmo Pasto, y esto con las limitaciones que la misma Spivak señala sobre aquellos que hablan por el otro. La incapacidad de Ramírez para producir un discurso teórico en torno a su trabajo lo convirtió en un ejecutante exclusivamente —lo que no es poco. Su falta de formación teórica también se vincula con el lenguaje o la ausencia del mismo. En mi opinión, fue la desconexión cultural, la falta de una cultura que reclame al artista lo concluyente para su anonimato. No se puede existir sin una cultura; no se puede existir sin un referente, aunque la conexión sea de debate y el mutismo cierra la puerta a la conexión arte-lengua-cultura.

Por otra parte, rescato un hecho de esta historia de tristeza y superación: gran parte de la obra de Ramírez fue valorada cuando ya estaba muerto. Dicho sea de paso, Ramírez logró, a largo plazo, lo que lo había motivado cuando decidió emigrar a Estados Unidos: sus descendientes, que fueron apareciendo con los años, generaciones de ellos, han sido beneficiados, hasta el presente, con los resultados pecuniarios de su obra.¹⁸

Agradecimientos

Quisiera agradecer a los lectores de este artículo, cuyas sugerencias fueron muy valiosas. En especial, quisiera agradecer a los editores de MARLAS que coordinaron con entusiasmo la rápida corrección de este artículo y agregaron recomendaciones. No se detuvieron ahí, sino que, muy diligentemente, se conectaron con el servicio de correos de Estados Unidos (USPS), el cual le permitió a MARLAS la reproducción de las estampillas de correo emitidas en 2015 con imágenes de obras de Martín Ramírez (figura 1). Además, solicitaron al Museo Guggenheim la autorización para reproducir la imagen de una obra de Ramírez de su colección (figura 2). Nuestro profundo

¹⁸ Ver el artículo de Shattuck (2007) sobre la familia de Ramírez y su visita a la muestra de 2007 en New York.

agradecimiento al Servicio Postal y al Museo Guggenheim por su generoso permiso de uso.

Ana Moraña es Profesora de Español, Department of Modern Languages, Shippensburg University of Pennsylvania. Es, además, la directora del programa de Ethnic Studies en esa institución.

Obras citadas

American Fork Art Museum, New York

2007 "Martin Ramirez". <https://folkartmuseum.org/exhibitions/martin-ramirez/>

Anzaldúa, Gloria

1987 *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Augé, Marc

2008 *Non-Places: Introduction to Supermodernity*. London: Verso.

Barnes, Colin

1997 "A Brief History of Discrimination and Disabled People". In *The Disability Studies Reader*, 3d. ed., edited by Lennard J. Davis, 20–32. New York: Routledge.

BBC News Mundo

2014 "Las obsesiones de Yayoi Kusama, la artista japonesa que vive en un psiquiátrico". 24 de octubre.

http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/10/141021_galeria_mexico_mexico_yayoi_kusama_jcps

Clifford, James

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cooke, Lynne, Brooke Davis Anderson, Victor M. Espinosa, and James Lawrence
2010 *Martín Ramírez. Reframing Confinement*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Foucault, Michel

1988 *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. 1965. New York: Random House.

García Canclini, Néstor

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo.

Guggenheim Museum

s/f "Martin Ramirez". <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/martin-ramirez> Consultado 17 mayo 2021.

Kalish, Jon

2007 "Art Retrospective Recognizes 'Schizophrenic' Genius' ". *All Things Considered*. NPR, May 12, 4:43 pm.
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=10143165>

Kennicott, Phillip

2013 "Work by Martín Ramírez, key 'outsider artist,' to be unveiled at Library of Congress". *The Washington Post*, December 7.
https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/work-by-martin-ramirez-key-outsider-artist-to-be-unveiled-at-library-of-congress/2013/12/07/3985668a-5e9e-11e3-95c2-13623eb2b0e1_story.html

Koegeler-Abdi, Martina

2013 "Mestizas, Nepantleras, and Gloria Anzaldúa's Legacy". En "New Perspectives on Puerto Rican, Latina/o, Chicana/o, and Caribbean American Literatures", número especial. *MELUS* 38 (2): 71–88.

Lippard, Lucy

1994 "Crossing into Uncommon Grounds". In *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, edited by Michael D. Hall, Eugene W. Metcalf, Jr., and Roger Cardinal, 3–18. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Maclagan, David

1994 "Bound in a Nutshell. Reflections on the Work of Martin Ramírez". In *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, edited by Michael D. Hall, Eugene W. Metcalf, Jr., and Roger Cardinal, 115–122. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

McKee Irwin, Robert

2014 "Migración, comodificación, memoria: el caso insólito de Martín Ramírez". *A Contracorriente* 12 (1): 243–263.

Morris, Randall

2002/03 "Martin Ramirez Revisited". *Folk Art*, Magazine of the Museum of American Folk Art 27 (4): 52–59.

Paz, Octavio

1987 "Arte e identidad: los hispanos en los Estados Unidos". *Letras libres*, de *Vuelta* 126 (mayo): 10–17. <http://www.letraslibres.com/vuelta/arte-e-identidad-los-hispanos-los-estados-unidos>

Pocock, Antonia

s/f "Martín Ramírez". National Gallery of Art, Washington, DC. <https://www.nga.gov/features/exhibitions/outliers-and-american-vanguard-artist-biographies/martin-ramirez.html> Consultado 17 mayo 2021.

Puebla, María Florencia

2015 "Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina". *Revista del Museo de Antropología* 8 (2): 239–250

Ruiz Gómez, Ariadna

2018 "El museo virtual en América Latina". *Cuadernos Hispanoamericanos* 814: 40–55.

Scott, Charles, and Nancy Tuana

2017 "Writing (from) the In-Between". *The Journal of Speculative Philosophy* 31 (1): 1–15.

Shattuck, Kathryn

2007 "Outsider to His Kin, but a Ghost No More". *New York Times*, January 23. <https://www.nytimes.com/2007/01/23/arts/design/23rami.html>

Spivak, Gayatri C.

1988 "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press.

Thiago Rocca, Pablo

2018 "Del otro lado del agua. Raúl Javiel Cabrera o la estrella permanece". *Exposición Donación Raúl Cabrera "Cabrerita" (1919–1992)*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales y Ministerio de Educación y Cultura.

United States Postal Service

2015 "Stamp Announcement 15-12: Martin Ramirez Stamps". *Postal Bulletin* 22409 2-19-15.

Williams, Gareth

2002 "The Sociology of Disability: Towards a Materialist Phenomenology". In *The Disability Reader. Social Science Perspectives*, edited by Tom Shakespeare, 234–244. New York: Continuum.