



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 243-263

**Migración, commodificación, memoria:
el caso insólito de Martín Ramírez**

Robert McKee Irwin

University of California—Davis

¿Cómo interpretar la obra cultural desde la problemática de la memoria a través de una semiótica visual casi pura? No obstante la expansión de lo que Leonor Arfuch llama el “canon” de la memoria a géneros más allá de la expresión letrada tradicional (la narrativa autobiográfica, la memoria, el diario íntimo, la correspondencia personal) (21), el papel de la imagen, sobre todo la imagen no contextualizada claramente dentro de una narrativización de la memoria, sigue siendo un problema. Como afirma la misma crítica en otro contexto: “Ante tanta palabra está también el silencio” (148). Por lo tanto, nos interesa el caso excepcional de un artista visual de un estatus extremadamente marginado (hombre semialfabeto, desempleado, indigente, inmigrante indocumentado, marcadamente alienado, internado como enfermo mental durante la mitad de su vida), el que no dejó ninguna huella directa de expresión verbal. Interesa saber de la experiencia de un inmigrante mexicano de las primeras décadas del siglo XX, una experiencia indudablemente traumática, de sueños no realizados, pisoteados, de desterritorialización violenta, de fracaso, de desamparo, de indigencia. Su historia no será la que cuentan los estudios chicanos, hasta los más matizados, como es el

caso del libro de George Sánchez, *Becoming Mexican-American* (1993), el que cuenta entre sus conceptos claves: familia, vecindario, comunidad, organización y participación política, derechos civiles. El caso de Martín Ramírez no es el de un inmigrante que lucha y triunfa; se aproxima mucho más a un estado de excepción, o quizás un caso más extremo de lo que Ileana Rodríguez ha llamado “la ciudadanía abyecta” (16-17); y casi terminó como muchas historias desconocidas de migraciones violentamente truncadas, en el olvido—pero lo salvó su commodificación. No obstante su marginalidad y su silencio, unas 450 obras suyas, elaboradas en el manicomio DeWitt State Hospital en Auburn, California, se guardaron y nos ofrecen a través de varias capas densas de su recepción crítica, una expresión de la memoria de la emigración mexicana de las primeras décadas posrevolucionarias mexicanas.

Bosquejo biográfico de Martín Ramírez (1895-1963)

Martín Ramírez nació en un pueblito de los Altos de Jalisco en 1895. Sobrevivió la revolución mexicana, pero en los años 20 se encontró en la situación de ser dueño de un pequeño terreno, pero con una hipoteca prácticamente imposible de pagar; por lo tanto dejó a su esposa y tres hijas en 1925 para venir a los Estados Unidos a trabajar. No sabía que su esposa estaba embarazada y nunca conoció a su único hijo, quien nació unos meses después de su partida. Trabajó unos años principalmente en el ferrocarril y las minas en el norte de California (Espinosa y Espinosa 19-23). Pero sucedieron dos acontecimientos históricos importantes para su futuro.

En Jalisco, la Guerra Cristera (1926-29) tuvo efectos gravísimos en los Altos de Jalisco, donde una batalla importante tuvo lugar en el pueblo natal de Ramírez, Tepatiltán de Morelos, a unos 25 kilómetros de su propiedad. Las nuevas leyes del gobierno posrevolucionario pretendían limitar la participación de la Iglesia Católica en la vida pública mexicana, lo cual algunos interpretaron como un asalto a la fe misma, provocando rebeliones entre campesinos devotos y una guerra que asumió proporciones apocalípticas para muchos mexicanos. 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, a quien Martín

imaginaba ahora peleando al lado herético de los federales. Desde California, le contestó esta carta declarando que jamás volvería a México (Espinosa y Espinosa 23-24).

Luego en 1929, la economía de los Estados Unidos decayó y de repente el trabajo que se había ofrecido en muchos lados a los inmigrantes mexicanos se reservaba sólo a los ciudadanos angloparlantes. Hubo campañas agresivas de deportación, cuyas consecuencias abarcaba numerosos casos de *racial profiling*, es decir, de deportaciones no solo de inmigrantes recientes sino también de ciudadanos estadounidenses de herencia mexicana (Espinosa y Espinosa 24). Hubo una reducción en Los Ángeles, la zona metropolitana de mayor concentración mexicana en el país, del 33% de su población de mexicano-americanos (Sánchez 12). En este período, cuando Martín Ramírez ya había dejado de comunicarse con su familia, es muy improbable que haya seguido trabajando con regularidad.

Por lo tanto no sorprende que se haya encontrado viviendo como un indigente y aparentemente enloquecido en las calles de Stockton, California, donde lo internaron en Stockton State Hospital en 1931. Hay muchas dudas acerca de los diferentes diagnósticos registrados en los archivos oficiales sobre el caso de Ramírez. Exhibía síntomas de demencia, catatonía, 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 (Espinosa y Espinosa 24-25).

En 1948, Ramírez fue trasladado a DeWitt State Hospital en Auburn. Dos años más tarde, un investigador especialista en la terapia de arte y profesor de la recién fundada Sacramento State College (ahora Sacramento State University), un finlandés llamado Tarmo Pasto, inició un proyecto de investigación con los pacientes de DeWitt. Allí se enteró de que había un paciente de hábitos peculiares, el que buscaba cualquier material que pudiera hallar en la basura (pedazos de papel, cartón, periódico, revista) incluso comida (puré de papa, avena, jugo de fruta) para producir grandes lienzos (trozos de papel pegados con puré de papa y flema) y tinta (jugo de fruta, carbón de cerillos, sangre). Martín Ramírez dibujaba así de manera obsesiva aunque debido a su diagnóstico de tuberculosis, las

autoridades solían botar todo lo que creaba. Pasto empezó a trabajar con Ramírez y también a guardar sus obras, las que eventualmente exhibía como muestras de la capacidad creativa de los enfermos mentales (Espinosa y Espinosa 25-29).

Un comunicado de prensa de Pasto para una exhibición de la obra de Ramírez, titulado “Art from the Disturbed Mind” [Arte de la Mente Trastornada] lo describe como “un esquizofrénico crónico” quien es “considerado incurable” y se retira del mundo de la “realidad dañina”, refugiándose en “el símbolo abstracto” de una manera “extremadamente constructiva” pero “rara” como “un niño voluntarioso” (Pasto 141). Una serie de exhibiciones en California en los años 50 se anunciaron en los periódicos bajo titulares como “Odd Art to Be Shown” [Arte Raro Se Exhibirá], “Schizo Art” [Arte Esquizo], “Insane Man’s Art” [Arte de Hombre Demente] (Anderson, “Silence” 42-43). Aunque Pasto perdió interés y dejó de visitarlo para finales de los 50, Ramírez seguía creando su arte, ahora con más apoyo de las autoridades del hospital. Murió en 1963 (Espinosa y Espinosa 29).

El arte de Martín Ramírez

En el arte de Ramírez se repiten ciertas imágenes obsesivas. El jinete, el que aparece en más de cien obras suyas (Anderson, “Drawing Landscapes” 22) es quizás la “figura fundamental” de su producción artística (Espinosa y Espinosa 32).¹ Se ha interpretado como un revolucionario (estilo Emiliano Zapata) o un vaquero (del cine de Hollywood) y puede que tenga algo de estas figuras, pero recientemente se ha sugerido que es un autorretrato de Ramírez de las primeras décadas de su vida, cuando, según recordaba una vecina, éste era “un hombre de caballo” de mucha habilidad: pocos tenían la maña que demostraba Martín con su “colorado retinto” (Espinosa y Espinosa 20). Los jinetes de Ramírez, casi siempre armados—aunque en sus últimos años de vida aparecen con menos frecuencia y muchas veces traen un clarín en vez de carabina (Anderson, “Martín Ramírez” 21)—se ubican en un proscenio construido de sistemas complejos de líneas paralelas.

¹ Ver el sitio de internet del Milwaukee Art Museum dedicado a su exhibición de la obra de Ramírez de 2007-8, cuya página “gallery” abarca una sección titulada “Horse and Riders”): <http://www.mam.org/ramirez/>

Otra imagen emblemática de la obra de Ramírez: trenes, o en algunas ocasiones, automóviles pasando por túneles, paisajes de nuevo caracterizados por sus sistemas hipnotizadores de líneas ondulantes.² Es el tema de 70 de las 285 obras analizadas por un equipo de investigadores (Espinosa y Espinosa 39 n85). A veces aparecen pequeñas figuras de animales o seres humanos (en algunos casos jinetes) dentro de estos paisajes, y en algunos casos predominan no los trenes sino los túneles. Una obra memorable de las últimas que produjo el artista consiste en cuatro niveles de cincuenta y siete arcos parecidos a los túneles de sus trenes, pero ahora reproducidos sin ningún contexto claro, paisajes que llevan a una oscuridad vacía (Anderson, *Martín Ramírez: The Last Works* 96-99).

Una tercera imagen que se repite mucho es una virgen coronada flotando encima de un globo invadido por una serpiente, de nuevo ubicado en un proscenio.³ Víctor y Kristin Espinosa la identifican como la Virgen de la Inmaculada Concepción, una figura representada muchas veces flotando encima de la luna, pisando a un demonio con la forma de una serpiente. Estos investigadores notan varias similitudes entre las representaciones de Ramírez y dos obras, una estatua y una pintura de esta figura, “La Purísima”, ubicadas en la Capilla de Milpillas, la pequeña iglesia donde Ramírez se casó en 1918 (20).

Ramírez se conoce

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. Los detalles de su historia personal más allá de su “locura” importaban poco en esta época, en la que abundaban las equivocaciones en torno a su biografía, las que siguieron repitiéndose por varias décadas. Estos errores se pueden encontrar hasta en reseñas muy recientes. Por ejemplo, una revista mexicana insiste en 2010 en su detención en 1931 en la ciudad de Los

² Ver la sección de la página “gallery” del Milwaukee Art Museum: “Trains and Tunnels”.

³ Ver Milwaukee Art Museum, “gallery”: “Madonnas”.

Ángeles, sitio que probablemente nunca visitó (fue detenido en Stockton) (“Martín Ramírez, el arte más allá...”). Se afirmaba que Ramírez había nacido en 1885 (nació en 1895); que emigró de México en 1915 (emigró en 1925); que fue internado originalmente en Los Ángeles (cuando en realidad fue en Stockton), que no habló ni una palabra por más de treinta años (sí hablaba en español de vez en cuando), y que murió en 1960 (murió en 1963) (Anderson, “Silence” 44-45). Enfatizo estas imprecisiones, las que volvieron a repetirse en exhibiciones que llamaban la atención a nivel internacional (en Nueva York, Chicago, Filadelfia, Milwaukee, San Francisco, Londres, otros sitios de Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Dinamarca, Japón) (Anderson, “Silence” 44-47), porque si se va a considerar su arte bajo el marco de memoria, habrá que ubicarlo bien en relación con alguna narrativa biográfica y un contexto histórico, plasmados con cierta precisión—su arte no puede reflejar su memoria de una vida inventada posterior a su muerte por críticos malinformados.

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. En su país natal, por primera vez su nombre se deletrea correctamente, con el acento en la “i” (Anderson, “Silence” 47). Todos los demás artistas que participaron estaban vivos; Ramírez, quién 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”. Comenta Paz: “[c]ierto, Ramírez es un caso, una anomalía, pero esta anomalía es una metáfora de la condición del artista hispano” (20), aseveración que provocó protestas entre los latinos estadounidenses, quienes tomaron a pecho el rol asignado a Ramírez. Justo en el momento del nuevo prestigio de una gran exhibición internacional de arte para una comunidad marginada, su cultura es definida—por un mexicano ya conocido por menospreciarla en *El laberinto de la soledad*—como alegoría de la esquizofrenia (Anderson, “Silence” 46-47).

Como alegoría, lo importante no es tanto la experiencia de Ramírez de inmigrante sino su enajenación y desequilibrio mental. El arte de Ramírez, el que en su primer momento de publicidad—en el momento en el que se convirtió en mercancía—se aislaba de cualquier contexto cultural por haberse producido en un manicomio, en este nuevo momento de afán de definirlo según el contexto cultural (el “hispano” de Estados Unidos) se mantuvo su pureza, su desvinculación con el mundo. Aunque los críticos habían empezado a insistir en buscar en la obra de Ramírez, a partir de 1981, algo más allá del “arte psicótico”—término empleado por Roger Cardinal, uno de los grandes promotores del artista a nivel internacional—⁴ muchos, como el crítico Donald Kuspit en 1986, seguían aseverando que Ramírez era “interesante desde el punto de vista clínico pero no artístico” (citado en Espinosa y Espinosa 30). Asimismo, Ramírez no ha sido rescatado por la cultura hispana o latina de Estados Unidos; como señala Víctor Zamudio-Taylor en el libro que conmemora la exhibición de su obra en el American Folk Art Museum en 2007 (discutida más adelante): “los problemas generados por la controversia en torno a la figura de Octavio Paz y la exhibición ‘Hispanic Art in the United States’ no se han resuelto. La reputación de Ramírez en los mundos del arte mexicano-americano, latino/latina e hispano no se ha recuperado de la caracterización planteada por el ganador del premio Nobel” (66).

Esta predisposición de menospreciar su obra por haberse producido en el manicomio se nota también en una anécdota del Guggenheim Museum, al que Tarmo Pasto había mandado unos diez cuadros de Ramírez en 1955. El museo ni siquiera acusó recibo del envío. Sólo unos 40 años más tarde, a mediados de los años 90, cuando Ramírez ya asumía una reputación de artista talentoso y no como mera curiosidad psicópata, encontraron estos cuadros en un archivo y los exhibieron por primera vez—aunque no en el Guggenheim, sino en el American Museum of Folk Art (Anderson, “Silence” 48).

No obstante las dudas de los críticos ante este artista autodidacta, al parecer psicótico y presunto mudo, dos años después del escándalo en Houston, en 1989, se organizó una exhibición de la obra de Ramírez en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, bajo el título “Martín Ramírez: pintor mexicano (1885-1960)”, el que propone de nuevo definir el contexto cultural de Ramírez, sacándolo del manicomio estadounidense y reubicándolo

⁴ Ver Cardinal, Anderson, “Silence” 46.

dentro de genealogías de expresión creativa en México. La exhibición, promocionada vigorosamente por su patrocinador Fundación Televisión, atrajo niveles muy elevados de asistencia, pero no un interés duradero en su obra en México (Anderson, "Silence" 47). Sin embargo, tanto en el catálogo de la exhibición como en otras publicaciones, los críticos empezaban, de a poco, a considerar la obra de Ramírez desde perspectivas más amplias que las de su esquizofrenia tutelar.

De repente se publicaron ensayos vinculando su obra con aspectos formales del arte popular mexicano. Randall Morris sostiene que Ramírez "provenía de una cultura artesanal" y se aproxima a su expresión creativa desde la "religión criolla" del "indocaticismo" (63-64). El arte de Ramírez, con sus paisajes y figuras en movimiento (montados a caballo, en trenes u otros vehículos), sus referencias espirituales (vírgenes, iglesias, venados que suelen ser símbolos de Jesucristo en el norte de México) "fue un intento de llegar al supramundo con información vital traída del inframundo por una especie de chamán metafórico. Estos dibujos con obras curativas del mundo y del individuo mismo" (65). El artículo de Morris se ilustra con objetos artesanales de cerámica, mosaicos de barro con figuras humanas y animales que se asemejan a las de Ramírez. Otro estudio del mismo libro oficial, conmemorativo de la exhibición, es de Nelson Oxman y plantea un argumento similar, afirmando que "[p]or medio del lenguaje plástico Ramírez [...] regresa a la raíz cultural" y que "[l]os recursos plásticos de Ramírez en ningún momento dejan de tener referencia con los recursos plásticos desarrollados por el arte popular mexicano" (71-72, 83). En este caso también acompañan el artículo una serie de ilustraciones, fotografías de objetos de arte popular mexicano: grabados en platón o madera, piezas ornamentadas de barro o de madera tallada, las que ofrecen varios puntos de comparación con los cuadros de Ramírez. Aunque este libro vuelve a publicar los artículos de Cardinal (el que retrataba a Ramírez como "mudo esquizofrénico") y Paz y sigue repitiendo los errores ya bien arraigados en los datos biográficos de Ramírez (hasta el mismo título de la exhibición incorpora fechas equivocadas de su nacimiento y fallecimiento), ahora destaca el contexto de su vida más allá del manicomio al enfatizar "su mexicanidad" (Littman 9).

No obstante el éxito de esta exhibición, Ramírez no se incorporó al gran canon de artistas mexicanos. Unos años más tarde se incluyó una sola obra suya en

una exhibición de gran visibilidad nacional del Museo del Palacio de Bellas Artes, “Solar abierto: historias de silencio y osadía: artistas del siglo XX en Jalisco”. Sin embargo, su catálogo, el que se enfocó en grandes artistas de renombre nacional, tales como José Clemente Orozco, María Izquierdo y Juan Soriano, no mencionó a Ramírez—más allá de repetir los ya bien arraigados datos biográficos erróneos y una sola frase descriptiva acerca del “sólido vínculo [que exhibe su obra] con representaciones del arte mexicano, como las que se plasman en la cerámica y en los amates” (Palomar Vereza 90).

La gran máquina de política cultural mexicana lo admite como artista menor, si no mero artesano, pero claramente mexicano, jalisciense. Ya no es representante del arte folklórico estadounidense sino del arte folklórico mexicano—como si no fuera emigrante que vivió más de la mitad de su vida y produjo su obra completa en el extranjero. Sin embargo, informes recientes indican que “[n]o existe una sola pieza del jalisciense en México. La mayoría está en Estados Unidos. Las cinco que estuvieron en México, en colecciones privadas, fueron vendidas” (“Un momento”). También se indica que “el artista sigue siendo un desconocido en Jalisco” (Ríos). A partir de la exhibición de 1989, ninguna de las siete exhibiciones individuales de sus obras, las que se estrenaron en varias ciudades de Estados Unidos y Europa, llegó a México.

Ramírez se consagra

Entre 1993, el año de la exhibición en Bellas Artes, y la actualidad, el prestigio de Martín Ramírez ha aumentado de forma notable al nivel internacional. Hoy día Ramírez se conoce como “el Van Gogh mexicano” (Ríos) y uno de “los Tres Grandes” de los artistas marginales (“outsiders”) del siglo XX, junto con el suizo Adolf Wölfli y el estadounidense Henry Darger (Schjeldahl 151). Su arte dejó de conocerse principalmente a través de su incorporación en exhibiciones de arte folklórico estadounidense (o por etiquetas similares) o muestras de pequeñas galerías y asumió un prestigio internacional al presentarse en una serie de exhibiciones individuales en los grandes museos. Especialmente notables son tres exhibiciones de gran notoriedad al nivel mundial realizadas entre 2007 y 2010: en 2007 el American Folk Art Museum de Nueva York montó la exposición “Martín Ramírez”, la que viajó a varios sitios de Estados Unidos; en 2008, con el descubrimiento de unas 150 obras nunca antes exhibidas públicamente, el mismo

museo lanzó “Martín Ramírez: The Last Works” (Brooke Davis Anderson, la curadora de estas primeras dos exhibiciones, se refiere a estas piezas, irónicamente, como obras “indocumentadas”) (“Martín Ramírez” 17); y en 2010 el Museo Nacional Central de Arte Reina Sofía en Madrid organizó “Martín Ramírez: Reframing Confinement”.

Acompañando estas grandes exhibiciones: tres libros bellos, con ensayos que finalmente contextualizan profundamente las circunstancias de producción de su obra, sobre todo al tomar en cuenta la investigación biográfica realizada por Víctor y Kristin Espinosa, la que incorpora entrevistas con familiares y vecinos de Ramírez de sus años en Jalisco, empleados varios de los dos hospitales donde produjo toda su obra y diferentes materiales de archivo que finalmente confirman las diferentes fechas fundamentales de su historia, las circunstancias de su emigración, sus relaciones con su familia, sus métodos de producción artística, sus condiciones de vida en los hospitales y sus capacidades físicas (sí hablaba).

Desde entonces, se eliminan prácticamente todos los errores biográficos de las décadas anteriores en las discusiones sobre Ramírez. Sin embargo, con la última exhibición individual en Madrid, quizás por una inferencia basada en estereotipos, algunos críticos empezaron a referirse a Ramírez como el “campesino de ascendencia indígena” (García Muñoz 23; “Martín Ramírez: el indio...”) a pesar de la insistencia de Espinosa y Espinosa, quienes no especularon sobre la raza de Ramírez, en que el artista era de una zona “caracterizada por la predominancia cultural de una población criolla que exaltaba sus raíces españolas encima de cualquier herencia indígena prehispana” (19). Otros informan que “Ramírez fue altamente influenciado por el espíritu y el estilo de los muralistas mexicanos” (Bayod Espoz) pese a que este movimiento apenas se lanzaba y su impacto se notaba principalmente en la capital en 1925 cuando Ramírez partía para Estados Unidos, agregando así nuevos aspectos míticos a su biografía. Esta última crítica encuentra también aspectos de la cultura azteca y también la maya (ésta cultural y geográficamente muy alejada de su tierra natal de Jalisco) en su expresión.

Este nuevo renombre ha tenido otras repercusiones interesantes. En el primer caso, se trata tanto de una precondition para la atención prestada por los museos como una consecuencia inevitable de esta atención: las obras de Ramírez, por las cuales el artista jamás fue compensado en vida, de repente se venden a

precios exorbitantes, con sumas que llegan, según algunos informes, a medio millón o un millón de dólares, o más (Gómez, Durand, “Un momento”). El segundo caso se deriva tanto de esta nueva visibilidad como de esta comerciabilidad: aparecen de la nada unos parientes de Ramírez, quienes recurrieron a vías legales para reclamar una porción de los beneficios (Durand)—a pesar de que sus antepasados, quienes en un momento habían recibido por correo algunas de sus obras—enviadas desde el sanatorio—las habían botado (Espinosa y Espinosa 37n31). En realidad, algunos miembros de su familia intentaron acercarse a Ramírez en los años 80: dos parientes mexicanos se comunicaron con el Centro Cultural de Arte Contemporáneo y con los medios nacionales, sin recibir ninguna respuesta (Espinosa y Espinosa 39n79). Este grupo, bajo el nombre “La familia de Martín Ramírez” participó formalmente en la exhibición de las últimas obras, la de 2008, publicando una breve nota en el catálogo “[dando] las gracias a Dios por darnos la oportunidad de vivir esta experiencia tan increíble, y dedica[ndo] este libro a nuestros queridos padres y abuelos Martín y Ana Ramírez” a quienes imaginan siempre unidos de alguna forma, con la imagen de ésta apareciendo en varias de sus obras (8).

Ramírez y la memoria

Cuento todo este trasfondo porque me parece importante para la cuestión de la memoria, la que “implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido” (Valdata 173). Se supone que un texto de memoria asume un valor social—lo que Leonor Arfuch ha llamado “valor memorial”, el que “trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica para la experiencia individual y/o colectiva” (24)—sólo cuando entra en la esfera pública. Pretende corregir una historia oficial incompleta, incorpora una perspectiva política silenciada, o permite la irrupción de una postura subalterna. El texto cultural puede servir, como sugiere Ileana Rodríguez, como “tribuna” a una discusión pública (17). Pero desde 1951, cuando Tarmo Pasto organizó la primera exhibición de las obras de Ramírez en la E.B. Crocker Art Gallery en Sacramento, hasta por lo menos 2007, no hubo manera de interpretar las instancias de trauma, de abyección y de enajenación experimentadas por Martín Ramírez. Solo muy recientemente se ha delineado su historia como mexicano,

como jalisciense, inmigrante indocumentado, mexicano-americano, aislado de familia, e internado de manicomio.

Los estudios de memoria generalmente dan por sentado un terreno, un contexto histórico en debate, una narrativa particular no resuelta, y por lo tanto, no se aplican a la producción artística de Ramírez durante las décadas en las cuales ésta se interpretaba como producto de su enfermedad y aislamiento del mundo. A partir de 2007 es cuando la memoria se vuelve un concepto que surge con frecuencia en la crítica sobre el arte de Ramírez. En el mismo estudio que presenta lo que Lawrence Grossberg llama una “contextualización radical” (20), Víctor y Kristin Espinosa sugieren que el arte de Ramírez representa “la sobrevivencia” y sirve de “recurso de memoria” (29), citando al pintor jalisciense Juan Soriano, quien aseveró que “toda pintura es una memoria” para explicar la razón por la cual Ramírez pintaba: “Quizás rara vez haya sido tan urgente la necesidad de preservar la memoria en el arte como en el caso de Martín Ramírez” (30). Si bien su argumento que “[e]n cuanto Ramírez fue internado en un hospital psiquiátrico y separado del mundo externo, todo parece haberse congelado en su memoria” en contraste con “las imágenes de progreso y abundancia que le ofrecían las revistas americanas en papel satinado de los 1950s” (Espinosa y Espinosa 30) parece reafirmar la noción problemática de un México estancado y un Estados Unidos dinámico, también plantea una revisión radical a la aproximación crítica a la obra de Ramírez. Ésta que ya no se entiende como mera expresión esquizofrénica al vincularse no sólo con un contexto cultural—y no se trata ya del mero contexto mexicano pensado por sus críticos en el catálogo de la exhibición mexicana de 1989 sino de “las dimensiones transculturales de su visión” (Espinosa y Espinosa 31)—sino también con una historia personal evocada por una “prodigiosa memoria visual” (Espinosa y Espinosa 33).

Brooke Davis Anderson, quien, como directora del Contemporary Center del American Folk Art Museum de Nueva York, ha sido quizá la mayor impulsora de Ramírez, también señala la importancia de la noción de memoria en la aproximación crítica a la obra de este artista. Anderson propone que “Ramírez grabó su herencia (México), su travesía (Estados Unidos) y su aislamiento (el manicomio) en cada dibujo” en “una narrativa continua” (“Silence” 42). Anderson subraya la importancia de difundir los datos biográficos (los correctos) de Ramírez para pensar su obra más allá de los “mitos e imprecisiones sobre la historia de su

vida que se han perpetuado a través de las décadas” y propone dejar al lado las etiquetas de “artista ‘demente’ de los 1950s, el genio autodidacta ‘aislado’ de los 1970s, el artista hispano malentendido de los 1980s y el ‘fuereño’ [outsider] de los 1990s” y recurrir a la de “pintor de memoria” [memory painter], una categoría prominente en el arte folklórico, para así superar el problema de su putativo “silencio” y lograr “una comprensión más holística del artista y su obra” (“Silence” 49). Las intervenciones de Anderson en una serie de publicaciones, entrevistas y conferencias públicas, junto con las varias publicaciones de Víctor y Kristin Espinosa sobre la biografía de Ramírez, se han convertido en referencias obligadas para el estudio de Ramírez, y por lo tanto, la memoria se ha vuelto un tema importante en la crítica. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Art in America* titulado “Narratives of Displacement and Memory”, Richard Kalina también comenta que “[l]o que parece representarse es un acto de memoria e imaginación—una fusión de dentro y fuera, movimiento e inmovilidad, pasado y presente, y no algún tipo de psicodrama sexual universal” (189).

Martín Ramírez, ¿mexicano-americano?

Una narrativa en la que interviene de forma interesante Ramírez es la que se ha elaborado para explicar la mexicanización del suroeste, la de “volverse mexicano-americano”, que articula George Sánchez en su libro de este título sobre la historia de Los Ángeles de la primera mitad del siglo XX. Algunos argumentos de Sánchez son útiles para la lectura crítica de la obra de Ramírez. Un lugar común en la crítica ha sido interpretar el contraste entre las referencias mexicanas en su obra (el jinete, los animales, ciertos paisajes, las vírgenes) con las estadounidenses (el ferrocarril, las mujeres modernas de las revistas, los automóviles) como un choque entre la paz idílica de la estática tradición mexicana y el cambio vertiginoso de la modernidad estadounidense. Representación hiperbólica de la diferencia cultural norte-sur promulgada hasta por Octavio Paz en una descripción de los mexicanos emigrados a Estados Unidos de su reseña de la exhibición de Houston de 1987:

Profundamente religiosos, tradicionalistas, tenaces, pacientes, sufridos, comunitarios, inmersos en un tiempo lento hecho de repeticiones rítmicas, ¿cómo no comprender su desconcierto y sus dificultades para adaptarse a los modos de la vida de los Estados Unidos y a su frenético individualismo? Choque de dos sensibilidades y dos visiones del tiempo. (17)

Como demuestra Sánchez con amplias evidencias, las circunstancias de emigración de los mexicanos de la primera mitad del siglo reflejan un país que experimenta en esa época una revolución, pugnas entre el gobierno federal y la iglesia católica, una urbanización rápida, y, aunque sea una nación menos moderna que los Estados Unidos, también experimenta con intensidad la modernización en esos años (9-10). De acuerdo a Richard Rodríguez, para Ramírez “México y América forman un improbable continuo” (15). El tren en la obra de Ramírez no es necesariamente el tren estadounidense que el artista recordaba de su trabajo en el ferrocarril de California o el que veía en las revistas modernas o el que había escuchado desde su habitación del hospital en Stockton, sino que a lo mejor se refiere más bien al modo de transporte que lo llevó de Jalisco a la frontera estadounidense (Espinosa y Espinosa 23) –o al que lo llevaría algún día de vuelta a su tierra natal (Espinosa y Espinosa 32).

Sin embargo, establecer nuevas “tradiciones” es un objetivo clave para las olas de mexicanos que llegan a los Estados Unidos, lo cual implica fijar ciertos aspectos de la cultura mexicana en contraste con otro mundo ajeno, el angloamericano (Sánchez 10). Sánchez describe la construcción de estas tradiciones como un acto realizado en un contexto cultural en el cual algunos términos clave son “familia”, “labor”, “consumo” y “comunidad”, ninguno de los cuales se aplica de forma importante a la vida de Ramírez durante sus décadas de productividad artística. Dejó de tener contacto con su familia en la época de la Guerra Cristera en los 1920s (la única excepción: la visita de un sobrino, el que viajó a Estados Unidos como parte del Programa Bracero en 1952 y dialogó con su tío durante dos días) (Espinosa y Espinosa 26); dejó de trabajar con la caída de la economía en 1929; dejó de ser consumidor activo de productos comerciales con su internación en 1931 cuando también dejó de formar parte de una comunidad mexicano-americana; por lo cual eligió dejar de hablar con sus posibles interlocutores, casi todos angloparlantes. Víctor Zamudio-Taylor señala que Ramírez “nunca se asimiló a la cultura dominante angloamericana” (63), pero hay que tomar en cuenta que tampoco se asentó entre los mexicano-americanos de California. Como muchos viajeros mexicanos que sueñan con una vida mejor en los Estados Unidos y terminan deportados, encarcelados, muertos en el desierto o asesinados por narcotraficantes, una población importante que se conoce mucho

mejor por las estadísticas que por historias personales o colectivas, nunca logró volverse mexicano-americano. Como indica Zamudio-Taylor, su “nueva identidad no fue tanto mexicana ni americana ni [...] la fusión de las dos como una dislocación permanente” (63). 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. Por lo tanto, la historia que cuenta no cabe dentro de las categorías de estadounidense o mexicano, pero tampoco dentro de la de mexicano-americano por mantenerse en una aporía de no tener ningún estatus oficial durante la mayor parte de su vida en ningún lugar más allá del manicomio.

Zamudio-Taylor sugiere que Ramírez no ha sido acogido por los mexicano-americanos por la controversia generada por Paz, es decir, por la asociación de Ramírez con el desequilibrio mental. Otra explicación por la falta de identificación de los mexicano-americanos con Ramírez es esta falta de realización del sueño americano que representa su internación. Sin embargo, aunque algunos han asegurado que “la obra de Ramírez ha sido rechazada rotundamente por esta comunidad” (Anderson, “Drawing Landscapes” 24), otros enfatizan que “entre la comunidad latina se le considera un héroe”, lo cual se evidencia en el hecho que “son decenas los jóvenes que llevan tatuadas en sus brazos algunas réplicas de las obras de Martín” (Ríos). En la exhibición de sus obras en Madrid de 2010, algunos mexicano-americanos comentaron que “[e]s un orgullo para todos los migrantes mexicanos [...] venir al museo y mirar su obra” y que “[l]os niños y niños hijos de inmigrantes lo ven como un artista de los nuestros y una esperanza para el futuro” (“Martín Ramírez: el indio”). Los mexicano-americanos no rechazan a Ramírez por haber sido un enfermo mental, sino que lo acogen y hasta se identifican con él por haber experimentado desafíos similares a los de la vida cotidiana de los inmigrantes y sus hijos. Parece que su nuevo renombre internacional junto con la comodificación de su obra le generan una reivindicación de parte de algunos mexicano-americanos y provocan acusaciones de “expropiación” en México (Durand).

Otro ángulo interesante en cuanto a la interpretación de su obra se ofrece en un concepto articulado por Debra Castillo en su aproximación a los estudios de memoria desde el contexto de la frontera estadounidense-mexicana, la de “objetos umbilicales”, los que ofrecen “una valoración positiva que puede incluir factores

de estatus social” (233). Observa que “los inmigrantes usan estos objetos como una forma, no tanto de hacer referencia a un espacio ideal otro”—y en el caso de individuos como Ramírez, se fueron de México definitivamente por no ver soluciones satisfactorias de los acontecimientos traumáticos que se asocian con su país natal—“sino a un yo ideal otro, que puede no haber existido nunca pero que siempre se anhela” (237). De acuerdo a su hija mayor, Juana, quien recordó que en muchas de las imágenes que él les había mandado, dibujadas en los márgenes de las cartas de sus primeros años de separación y antes de romper definitivamente con su familia Ramírez “siempre decía que tener un buen caballo y una buena pistola le haría feliz aunque no tuviera calzones” (Espinosa y Espinosa 31).

Ramírez es entonces un jinete (no el revolucionario sino el charro) hábil, altivo, alegre, no un peón ninguneado por los acreedores y otras autoridades, sino el protagonista en una narrativa heroica donde se destaca en un escenario quizás como mexicano, pero quizás como héroe estadounidense también, ya que a veces sus atavíos parecen mexicanos (el sombrero o en algunos casos los colores rojo y verde) y en otras ocasiones son más estadounidenses (en algunos trae una bandera de rayas con estrellas).⁵ Aunque en muchos casos lleva una cadena de municiones a lo revolucionario mexicano, a veces esta misma figura se vuelve cazadora que lleva su presa, un conejo. Y aunque deja de hablar con su familia y nunca se anima a aprender bien el inglés para posibilitar la comunicación con los anglos, es un hombre cuyo mensaje se comunica con brío y altivez, una idea que se aclara en algunas de sus últimas obras, en las cuales el jinete ya no está armado sino que toca un enorme clarín.

Este charro mexicano se volvió un símbolo nacional del machismo, sobre todo a través del cine mexicano donde su popularidad se estableció en 1936 con el triunfo internacional de la película *Allá en el Rancho Grande* y cuyo poder duradero se confirmó una y otra vez con los filmes de Jorge Negrete, empezando con *¡Ay, Jalisco no te rajes!* en 1941 y culminando en su colaboración monumental con el otro gran ídolo masculino del cine dorado mexicano, Pedro Infante, *Dos tipos de cuidado* en 1953 (De la Mora). Aunque el charro mexicano parece representar una tradición profundamente arraigada en la cultura mexicana, en realidad fue un arquetipo prácticamente extinto para los años 30 cuando se

⁵ Ver Anderson, *Martín Ramírez* 86; *Martín Ramírez: The Last Works* 79-81.

resucitó en el cine nacional y pronto se convirtió en una fantasía que representaba tantos ideales nobles de la masculinidad como una convivencia pacífica de clases sociales que ignoraba la realidad de la revolución mexicana y sus secuelas sociales (García Riera). Pero éste no es el cine que habría conocido Ramírez a través de las películas que pasaban los sábados en DeWitt, las que habrán incluido filmes de vaqueros estadounidenses. Por lo tanto, el charro jalisciense de Ramírez no es necesariamente el orgulloso símbolo de la masculinidad omnipotente de la cultura nacional mexicana, el hombre que jamás se raja (Irwin 193-94).

El charro jalisciense que conoce Ramírez es un hombre diestro en la caballería, pero también es un hombre humillado por los terratenientes, por el gobierno nacional, por la industrialización que establece la hegemonía del tren y el automóvil por encima del caballo, un modo ya muy primitivo de transporte tanto en los Estados Unidos como en México. También la soberanía del campesino mexicano, del cual el charro es una subespecie, ha sido desafiada por la nueva participación de la mujer en la vida pública. Un aspecto controversial de la revolución mexicana, la que se volvió más pronunciado en la guerra cristera, fue la participación de las mujeres como combatientes. De hecho, de acuerdo a la leyenda familiar, una prima de la esposa de Ramírez había peleado en la guerra revolucionaria mexicana al lado de Pancho Villa (Espinosa y Espinosa 39n83). Ramírez, quien entendió que su esposa “peleaba” al lado de los federales en contra de los cristeros, representa a esta mujer guerrera y moderna, de una forma curiosa. A diferencia del hombre, el que siempre se dibuja, la mujer que se inserta en la obra de Ramírez proviene muy frecuentemente de las revistas ilustradas de las que Ramírez también sacaba imágenes de coches y otros productos industriales. La mujer que evoca la iglesia de su juventud, la mujer santa, casta, se dibuja, pero la mano de Ramírez se resiste a dibujar a la vaquera o a la mujer moderna perturbadora que surge de la tranquilidad del paisaje moderno. Hay varias instancias memorables de mujeres inquietantes (casi siempre cortadas de revistas) en sus obras (ver, por ejemplo, Anderson, *Martín Ramírez* 91): jinetes dibujados similares a los de otras obras pero con caras pegadas de mujer; una obra de un tren cruzando un puente con el enorme busto de una mujer flotando encima (33); un paisaje collage con una vaquera feliz de proporciones mayores que las del resto del cuadro en la parte superior, saludando a un tren que llega a la escena (90); una escena en la que una larga mujer alegre y moderna lleva una cuerda larga atada a la

cintura de un hombre pequeño que parece estar dentro de un pozo u otra estructura subterránea, el que se ha interpretado como marioneta de la mujer o una figura casi perdida a la que ella rescata (169). Es curioso que no aparezca ninguna de estas mujeres misteriosas entre las últimas obras de Ramírez. Pero es notable que ni la mujer ni el paisaje son necesariamente estadounidenses o mexicanos. Por ejemplo, la mujer imponente del paisaje del tren la cortó de una revista estadounidense, pero Ramírez le alargó el pelo tal como conocía el pelo de las mujeres mexicanas, de acuerdo a la interpretación de Espinosa y Espinosa (31-33). Parece que para Ramírez no importa tanto la nacionalidad de la mujer, ya que las dos culturas estaban sujetas a cambios inquietantes, cambios traumatizantes no solo de avances tecnológicos sino también de valores fundamentales respecto a los papeles de género.

Para concluir, quisiera señalar una paradoja con la obra de Ramírez, aproximada desde el marco de la memoria: aunque su arte se produjo fuera del mercado, más allá del alcance del capitalismo, su circulación medio siglo después de su producción—la que finalmente permite su interpretación informada—ha dependido de su comodificación. Idelber Avelar argumenta que la “mercancía anacrónica y obsoleta, museizada, desechada o reciclada, encarna formas de supervivencia de lo que se ha vuelto obsoleto en el mercado. Al producir incesantemente y descartar lo viejo, el mercado también crea una variedad de restos que apunta hacia el pasado” (2) y señala el contexto que irónicamente posibilita el análisis de la obra de Martín Ramírez. Sugiero que las indagaciones sobre la vida de Ramírez jamás se hubieran realizado sin este interés comercial. Es decir, el rescate de la obra de Martín Ramírez por el mercado de arte internacional como resto de su experiencia personal permite finalmente que la memoria representada en su obra nos hable, más allá de los conocidos tropos de lucha y triunfo de los inmigrantes (formación de comunidad, participación política, superación económica), de los mexicano-americanos. El arte de Ramírez memorializa su experiencia de inmigrante que nunca logró acomodarse en las nuevas comunidades mexicano-americanas en el suroeste estadounidense, un hombre alterado por un mundo transnacional, mexicano-estadounidense, que le presentaba cambios radicales y difíciles de asimilar. Gracias al arte de Martín Ramírez intuimos algo de la historia de un inmigrante que dejó de ser mexicano sin

volverse mexicano-americano, una categoría de migrante cuya experiencia se pierde en las aporías entre las historias nacionales.

Referencias

- Anderson, Brooke Davis. "Drawing Landscapes of Longing: Martín Ramírez's Worldview." Ed. Lynne Cooke. *Martín Ramírez: Reframing Confinement*, 2010. 19-25. Impreso.
- , ed. *Martín Ramírez*. New York: Marquand Books/American Folk Art Museum, 2007. Impreso.
- . "Martín Ramírez: The Last Works." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez: The Last Works*, 2007. 17-23. Impreso.
- , ed. *Martín Ramírez: The Last Works*. San Francisco: Pomegranate, 2008. Impreso.
- . "Silence and Memory: Fifty Years of Literature about Martín Ramírez." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez*, 2007. 41-51. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999. Impreso.
- Bayod Espoz, Justine. "Letter from Madrid: Martín Ramírez, Works of Reclusion." *Art Monthly Australia* 235. nov. 2010: 49. Impreso.
- Cardinal, Roger. "The Message of Martín Ramírez" [1981]. Ed. Lynne Cooke. *Martín Ramírez: Reframing Confinement*, 2010. 142-43. Impreso.
- Castillo, Debra. "Los objetos umbilicales: el cruce de fronteras e identidades." Ed. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. *Memoria y ciudadanía*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 227-45. Impreso.
- Cooke, Lynne, ed. *Martín Ramírez: Reframing Confinement*. Munich/Madrid: Prestel/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Impreso.
- Durand, Jorge. "Martín Ramírez, pintor expropiado." *La Jornada*. 16 nov. 2008. Web. 19 jun. 2014.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/16/index.php?section=opinion&article=011a1pol>.

- Espinosa, Víctor y Kristin Espinosa. "The Life of Martín Ramírez." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez*, 2007. 19-39. Impreso.
- The Family of Martín Ramírez. "Foreword." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez: The Last Works*, 2008. 8-9. Impreso.
- García Muñoz, Graciela. "Reflexiones sobre la obra de Martín Ramírez." *Revista Sans Soleil: Estudios de la Imagen* 3. dic. 2011: 22-30. Impreso.
- Gómez, Edward. "Revisiting Ramírez." *Fluence*. 28 ene. 2013. Web. 19 jun. 2014. <http://www.ricomaresca.com/fluence-post-3/>.
- Grossberg, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Impreso.
- Kalina, Richard. "Martín Ramírez: Narratives of Displacement and Memory." *Art in America* Oct. 2007: 184-89, 245. Impreso.
- Littman, Roberto, "Presentación." *Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*, 1989. 9-10. Impreso.
- "Martín Ramírez: el indio que result ser un genio." *Psicodelik: todo lo que usted necesita saber*. 8 mayo 2009. Web. 19 jun. 2014. <http://todoloqueustednecesitasaber.blogspot.com/2009/05/martin-ramirez-el-indio-que-resulto-ser.html>.
- Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1989. Impreso.
- Milwaukee Art Museum, "Martín Ramírez." 2007. Web. 19 jun. 2014. <http://mam.org/ramirez/>.
- Morris, Randall. "Mapas de visiones: los dibujos de Martín Ramírez desde una nueva perspectiva." *Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*, 1989. 61-69. Impreso.
- Oxman, Nelson. "Martín Ramírez: las imágenes primordiales de la conciencia." *Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*, 1989. 71-85. Impreso.
- Palomar Vereas, Juan, ed. *Solar abierto: historias de silencio y osadía*. Guadalajara/México: Gobierno del Estado de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. Impreso.

- Pasto, Tarmo. "Art from the Disturbed Mind" [1954]. Ed. Lynne Cooke. *Martín Ramírez: Reframing Confinement*, 2010. 141. Impreso.
- Paz, Octavio. "Arte e identidad" [1987]. *Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*, 1989. 13-21. Impreso.
- Ríos, Julia Alejandra. "Martín Ramírez: fama póstuma." *Proceso*. Web. 22 abr. 2007 <<http://www.proceso.com.mx/?p=92950>>.
- Rodríguez, Ileana. "Ciudadanía abyectas: intervención de la memorial cultural y testimonial en la *res publica*." Ed. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. *Memoria y ciudadanía*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 15-37. Impreso.
- Rodríguez, Richard. "The Eye of the Gull." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez: The Last Works*, 2008. 13-15. Impreso.
- Sánchez, George. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. New York: Oxford University Press, 1993. Impreso.
- Schjeldahl, Peter. "Mystery Train: Martín Ramírez, Outsider" [2007]. Ed. Lynne Cooke. *Martín Ramírez: Reframing Confinement*, 2010. 150-51. Impreso.
- "Un momento en la vida de Martín Ramírez." *Informador*. 26 oct. 2013. Web. 19 jun. 2014. <<http://www.informador.com.mx/cultura/2013/493433/6/un-momento-en-la-vida-de-martin-ramirez.htm>>.
- Valdata, Marcela. "Memoria." Coord. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009. 173-77. Impreso.
- Zarmudio-Taylor, Víctor. "Living in Nepantla: Martín Ramírez's Complex Journey to Becoming Mexican-American." Ed. Brooke Davis Anderson. *Martín Ramírez*, 2007. 61-68. Impreso.