alter/nativas

No. 8, 2018

# MARTÍN RAMÍREZ: ARTE EN LOS MÁRGENES DE LA SOCIEDAD Y LA LOCURA

Víctor M. Espinosa
The Ohio State University

*Martín Ramírez (1895-1963) es un migrante sin formación artística que produjo un gran cuerpo de obras dentro de una institución psiquiátrica de California durante la década de 1950. Además de ser definido como el paradigma perfecto del arte outsider, Ramírez ha sido recientemente aclamado por los críticos como uno de los dibujantes más importantes del siglo XX. Su recepción y clasificación como artista mexicano o latino, sin embargo, ha sido problemática; además de no seguir ninguna tradición artística, Ramírez produjo todo su trabajo en un tercer espacio transnacional, lejos de México y sin ningún contacto con una comunidad artística en Estados Unidos. Este ensayo reconstruye las circunstancias históricas, culturales y personales bajo las cuales Ramírez produjo su arte con el objetivo de mostrar que sus dibujos, lejos de ser una manifestación inconsciente de su locura, como se creyó durante muchos años, muestran una necesidad urgente de comunicación y reconocimiento. Discuto, además, algunas de las dificultades que ha habido en el mundo del arte para clasificar y reapropiarse de su arte con el objetivo de mostrar que su trabajo es una manifestación temprana de una forma de arte transnacional, el cual es difícil clasificar utilizando los marcos modernistas que conciben a la nación como un espacio contenedor del arte.*

## *Introducción*

Martín Ramírez (1895-1963) es un artista sin formación académica que ha sido reconocido por los críticos como uno de los dibujantes más importantes del siglo XX (Smith 2007; Schjeldahl 2007 88-89). Este migrante y artista "outsider", como se le ha clasificado, nació en Jalisco, en el estado mexicano donde nacieron tres de los creadores más reconocidos en la historia de la literatura y el arte moderno de México: el escritor Juan Rulfo, el muralista José Clemente Orozco y el arquitecto Luis Barragán. Al igual que Ramírez, estos tres creadores comparten el hecho de haber tomado una distancia crítica respecto de su tierra de origen, de la que partieron en algún momento de sus vidas, pero a la que nunca dejaron de pertenecer cultural y emocionalmente. A diferencia de ellos, Ramírez es todavía poco conocido aun en

México, donde ningún museo o colección privada posee obra suya. Cuatro de sus dibujos formaron parte de la colección privada de Paula Cussi, la viuda de Emilio Azcárraga Milmo, el fundador de Televisa, pero fueron recientemente vendidos a coleccionistas de Europa a través de una galería de Nueva York. El controvertido Museo Muros de arte moderno y contemporáneo de Cuernavaca, que albergaba la famosa colección de Jacques y Natasha Gelman, fue la única institución mexicana que poseyó obra de Ramírez. Por iniciativa de Robert Littman, ese museo pagó alrededor de 95 mil dólares en una subasta organizada por la galería Christie's de Nueva York por una de sus piezas más reconocidas [figura 1]; pero la obra fue vendida en 2010 al Museo de Arte Moderno de Nueva York a través de la galería Rico/Maresca, la cual es representante exclusiva del arte de Ramírez. En Estados Unidos, además del Museo de Arte Moderno, su obra forma parte de la colección permanente del museo del Instituto de Arte de Chicago, el Museo Nacional de Arte de Washington, el Museo de Arte de Filadelfia y el Guggenheim de Nueva York.

Figura 1. *Martín Ramírez, sin título (Alamentosa), c. 1950. Lápiz de color y acuarela sobre pedazos de papel. 203 x 88cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

En el caso de México, el ser un artista migrante ha dificultado su clasificación a partir de ideas modernistas que enmarcan el arte en términos nacionalistas. Para algunos críticos, Ramírez no pertenece a la historia del arte mexicano por el hecho de haber producido toda su obra fuera de México. En el caso de la población latina, cuando su obra fue incluida en la primer gran muestra de arte hispano en Estados Unidos, el estigma de su enfermedad mental, aunado al hecho de ser un artista que produjo toda su obra en un espacio transnacional, completamente marginado y sin formar parte de ninguna comunidad artística, dificultaron que el campo del arte Chicano y Latino lo aceptaran de inmediato. Sólo en años recientes Ramírez ha comenzado a ser visto como símbolo de la experiencia migrante y como fuente de inspiración para algunos escritores latinos y latinoamericanos en Estados Unidos.[1] Este reconocimiento no ha obstado, sin embargo, su exclusión cultural debido a su diagnóstico de esquizofrenia. Si bien la locura ha sido utilizada como una marca de autenticidad en el campo del arte "outsider", también ha impedido, hasta ahora, su completa aceptación en el mundo oficial del arte.

Con el afán de demostrar que su obra se sostenía por su calidad, sin necesidad de recurrir a su biografía, curadores y críticos reforzaron por muchos años el mito de que su arte y su vida eran un misterio irresoluble. En el caso de los que introdujeron su obra en el mercado del arte outsider ese misterio fue incluso cultivado y explotado. Ese aparente desdén que mostró el mundo del arte por indagar sobre la vida de Ramírez me inspiró a realizar una profunda investigación con el objetivo de explorar el carácter autobiográfico de sus dibujos e intentar recuperar la identidad que le fue arrebatada cuando fue internado a la fuerza y diagnosticado como esquizofrénico incurable.[2] Hoy es posible afirmar que las fuentes de su arte se encuentran en la cultura visual vernácula de Los Altos de Jalisco, el arte religioso que contempló en las iglesias de su tiempo y la cultura popular de Estados Unidos a la que estuvo expuesto gracias al acceso que tuvo al cine y a algunas publicaciones altamente ilustradas, como el *Saturday Evening Post*, en los hospitales siquiátricos de California donde estuvo recluido.

La investigación nos revela una vida signada por experiencias traumáticas de desesperación y confusión y dos eventos que se conjugaron de manera desafortunada en su

vida: el conflicto religioso en su tierra natal conocido como la Guerra Cristera (1927-1929) y la gran crisis económica en Estados Unidos (1929-1931). Ramírez fue un trabajador migrante que se volcó a la creación artística cuando sus circunstancias de exilio y reclusión lo obligaron a usar el lenguaje visual como el único medio disponible para expresar su experiencia de migración, dislocación cultural y encierro. Todo indica que su arte se convirtió en el medio perfecto para mantener vivas su identidad y sus memorias. Como lo muestran las imágenes incluidas en este ensayo, la obra de Ramírez gira obsesivamente en torno a los mismos temas: jinetes armados [figura 2], trenes [figura 1], iglesias y plazas de los diferentes pueblos donde vivió [figura 3], iconos religiosos como la Virgen de la Inmaculada Concepción [figura 4], estructuras arquitectónicas inspiradas en los hospitales donde estuvo internado [figuras 5 y 9]. En su arte hay, además, escenas nostálgicas que retratan su vida en Jalisco: personajes bailando jarabe al son de un violín y un guitarrón, toreros en plena suerte, el paisaje y la fauna de Los Altos de Jalisco [figura 6]. Sus dibujos, lejos de ser una manifestación inconsciente de su locura, como se creyó durante muchos años, muestran una necesidad urgente de comunicación y reconocimiento. Evitando caer en interpretaciones esencializantes sobre el "genio del outsider" o en dudosas conexiones entre locura y creatividad, este ensayo tiene dos objetivos muy precisos: presentar las circunstancias históricas y culturales bajo las cuales Ramírez produjo su obra y discutir algunas de las dificultades que ha habido en el ámbito de la crítica y la academia para clasificarla y darle su lugar dentro de la historia del arte.

***Los orígenes***

Martín Ramírez nació el 30 de enero de 1895 en Rincón de Velázquez, una pequeña ranchería habitada, actualmente, por treinta familias que se dedican a la cría de ganado lechero. El caserío está comunicado a Capilla de Milpillas, el pueblo más cercano, por una brecha muy angosta cubierta de piedra y tierra, en la que cabe un solo automóvil. Esta comunidad está localizada al noroeste de la ciudad de Guadalajara, en una región conocida como Los Altos de Jalisco, cuyos habitantes se han dedicado desde tiempos de la colonia a la explotación ganadera y la agricultura de temporal.[3] Esta área de México es mejor conocida por las películas de Jorge Negrete sobre rancheros apasionados y violentos, buenos para manejar el

caballo y la pistola,[4] así como por sus hermosas mujeres, supuestamente de origen francés, quienes son realmente el producto de una cultura que se aferró a los valores castizos españoles y trató de evitar la mezcla racial con los pocos indígenas que había en la zona.[5]

Figura 2. *Martín Ramírez, sin título (Jinete armado), c. 1954. Crayola y lápiz sobre pedazos de papel. 122 x 91cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

Por estas razones quizás, además de la cultura ranchera, la religión católica es uno de los elementos más importantes para entender el mundo de Ramírez. En esa parte de México, las prácticas católicas no se fusionaron ni impusieron a las prácticas indígenas, como ocurrió en otras partes de México donde surgieron formas sincréticas de religiosidad popular. En esa región, más que convertir indígenas al catolicismo, se les aniquiló en la Guerra Chichimeca (1550-1590), la más larga y cruenta de la conquista.[6] Por muchos años, la religión católica fue el elemento social y cultural integrador más importante de esas comunidades (Estrella, Rodríguez

Cruz y Fábregas 1979). Esta es una de las razones que explican la recurrente presencia de iglesias de tipo colonial en su obra. En algunos de sus dibujos es posible identificar elementos arquitectónicos que provienen de la iglesia más importante de Tepatitlán, lugar donde fue bautizado, de la pequeña parroquia de Capilla de Milpillas, donde se casó y de la iglesia de San José de Gracia, donde asistía a misa antes de partir rumbo a Estados Unidos [figuras 3 y 10].

No sabemos si Ramírez se basó únicamente en su privilegiada memoria en el momento de dibujar o si se apoyó en imágenes de iglesias coloniales vistas en las publicaciones a las que tenía acceso en el hospital. Pero podemos imaginar el impacto que debió tener en él la majestuosidad y la estimulante densidad visual de la decoración interior de esas iglesias, saturadas de murales, pinturas, retablos y esculturas de pasta. Esta experiencia visual debió ser impresionante, sobre todo para quienes vivían aislados en las rancherías en casas de adobe, piedra y teja, y solo visitaban las iglesias más grandes en ocasiones especiales. Sabemos, además, que Ramírez estuvo expuesto a los ex-votos que sirven como ofrendas y narran algún milagro recibido. En Tepatitlán, el Santuario dedicado al Señor de la Misericordia posee una de las colecciones más extensas de ex-votos existentes en México (Gallegos Franco 2001). En términos de técnica y dimensiones físicas, la obra de Ramírez no tiene nada en común con los retablos, sin embargo, aun cuando el elemento narrativo y autobiográfico es central en ambas expresiones artísticas. En el caso de la obra de Ramírez el carácter narrativo de su arte es aun más explícito en los casos en que utiliza un proscenio para enmarcar sus figuras, que parecen representar el drama o la comedia de su vida. Además del posible impacto que tuvo el cine y las marionetas, a los que estuvo expuesto de manera cotidiana en los dos hospitales psiquiátricos donde estuvo internado, es importante señalar que Ramírez proviene de un área cultural donde la pastorela, forma de representación teatral vernácula, tenía una fuerte tradición.[7]

Una fuente de inspiración que ha sido más fácil de localizar es la devoción que Ramírez parece haber tenido por la imagen de la Inmaculada Concepción, uno de sus temas centrales y más misteriosos por el carácter simultáneamente sacro y profano que parece tener esta imagen en sus dibujos [figura 4]. Esta versión apocalíptica de la Inmaculada Concepción con la luna a sus pies y encima de un demonio en forma de serpiente fue la protectora de los conquistadores españoles antes de convertirse en patrona de la Nueva España. En Los Altos de Jalisco, por el

origen criollo de sus habitantes, esta imagen tuvo una influencia más fuerte que en otras regiones de México. Ramírez tuvo contacto con muchas versiones de esa imagen en varias iglesias y altares privados, pero la imagen que probablemente inspiró sus dibujos es una virgen con los brazos abiertos que aún se conserva en Capilla Milpillas y que nos recuerda algunas pinturas del artista español Francisco de Zurbarán.

Figura 3. *Martín Ramírez, sin título (Paisaje horizontal ), c. 1950. Crayola, lápiz y collage sobre pedazos de papel. 92 x 137cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

***Revolución y migración***

Ramírez creció en un tiempo en que ese mundo campesino y ranchero organizado alrededor de la religión católica estaba entrando en un periodo de grandes cambios e inestabilidad política. Ramírez tenía 15 años de edad cuando estalló la Revolución Mexicana (1910-1917). El hecho de vivir muy cerca de un importante cruce de caminos que conectaban a

Capilla de Milpillas con Guadalajara le permitió ver pasar a cientos de revolucionarios en su camino rumbo al Bajío guanajuatense, lugar donde se libraron algunas de las batallas más importantes de la Revolución. Como su arte lo demuestra, esas imágenes debieron quedar muy grabadas en su memoria. A pesar de que no hubo ninguna batalla importante en esa región, su familia tuvo que migrar a causa de la crisis que ocasionó la Revolución en muchos pueblos pequeños. Bernabé, uno de sus hermanos mayores, salió hacia Zapotlanejo y después a Guadalajara. Martín se fue a Tototlán, justo después de casarse, el 31 de mayo de 1918, con María Santa Ana Navarro Velázquez. Los Ramírez eran una familia pobre, de campesinos sin tierra, que trabajaban como medieros y jornaleros en una de la hacienda de la zona. Santa Ana provenía de un origen social aun más humilde, ya que había quedado huérfana de padre a los siete años de edad. Su padre, que murió "de irritación" a los cincuenta y dos años, fue "sepultado de limosna" en el panteón municipal. Al momento de la boda, tanto los padres de Martín como los de Santa Ana ya habían muerto. En la familia cuentan que la boda fue muy sencilla (entrevista con Juana Ramírez Navarro 2000), pero, como era costumbre, después de la ceremonia religiosa se hizo una pequeña fiesta donde hubo alcohol y música a cargo de un violín y un guitarrón. Martín tenía entonces veintitrés años de edad y Santa Ana diecisiete.

Entre 1919 y 1923 nacieron las tres hijas de Martín y Santa Ana, Juanita, Teófila y Agustina. Fueron registradas en el municipio de Tototlán y según las actas de nacimiento, las tres niñas fueron clasificadas como de "raza indígena con blanca". En 1924, Martín regresó al municipio de Tepatitlán y compró a crédito veinte hectáreas de tierra que incluían dos áreas para sembrar, una pequeña huerta familiar y una casa de adobe, piedra y teja en una ranchería cercana a San José de Gracia. Atanasio, hermano mayor de Martín casado con la hermana menor de Santa Ana, también llegó a vivir en esa misma ranchería donde ayudaba a trabajar la tierra. La pequeña propiedad estaba asentada en un valle fértil y lleno de vegetación. San José de Gracia formaba parte de una economía muy diversificada gracias a su cercanía a Atotonilco y por ser, en esos años, paso obligado entre Arandas y Guadalajara. San José contaba, por ejemplo, con dos curtidurías que se dedicaban a la producción de zapatos y sillas de montar. También se fabricaban ollas enormes que la gente usaba para agriar el suero y que se conocían como ollas "de a tlaco", por su bajo precio e ínfima calidad, así como cántaros, jarros y loza de

barro vidriado a base de plomo, como las que se producían en Tonalá. Es importante mencionar esa alfarería utilitaria, no decorativa, producida para las cocinas y las mesas de las casas alteñas, por lo mucho que se ha especulado sobre las supuestas semejanzas formales y temáticas entre el arte de Ramírez y las imágenes que decoran la cerámica de Tonalá (Morris 1989 67). Esas semejanzas llevaron a imaginar que Ramírez había sido un artesano con habilidades en el uso de utensilios de dibujo antes de partir para los Estados Unidos. Esto, conectado a la creencia infundada de que Ramírez pertenecía a una etnia indígena, llevó a algunos críticos a ver en sus dibujos reinas indígenas, mujeres en huipiles, tambores, imágenes de Santo Santiago, jaguares o "guerreros chamanes" y venados con un "simbolismo totémico" o sagrado (Morris 1989 68). Como demuestra mi investigación, no hay ninguna evidencia de que Ramírez haya sido artesano (Espinosa 2015 201-210). Su mundo estaba ligado a una cultura criolla con más influencias del Mediterráneo que de las culturas indígenas.

Figura 4. *Martín Ramírez, sin título (Virgen de la Inmaculada Concepción), c. 1951. Grafito, temple y crayola sobre papel. 229 x 81cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

Respecto al supuesto significado espiritual de los venados que aparecen en sus obras, este es un elemento propio de las culturas indígenas de los Yaquis o los Mayos de Sonora. En el caso de Ramírez, lo más probable es que esos animales fueran un elemento importante en su vida diaria pero no por razones mágicas o rituales. Según cuenta Víctor Ramírez (entrevista 2000), uno de sus sobrinos, le apasionaba la cacería de venados. Como lo sugieren sus dibujos y confirman sus familiares, tenía dos venados en uno de sus corrales [figura 7]. Tal vez esto último explica por qué los venados en su obra tienen, estéticamente, una cierta personalidad que no está presente en el arte popular de Tonalá [figura 8]. Los venados pintados por los artesanos son una representación genérica y universal de esos animales con propósitos puramente decorativos u ornamentales. Los venados de Ramírez, por el contrario, tienen una personalidad y un género bien definidos, así como constituyen un elemento narrativo al estar inspirados en venados concretos de su pertenencia, mezclados en el corral con otros animales.

En suma, todo parece indicar que Ramírez vivió dedicado al trabajo agrícola y la crianza de animales de corral hasta que decidió irse a trabajar a Estados Unidos. En esos años, Ramírez era ya un "hombre de a caballo" que había dejado de pertenecer al estrato social más pobre de jornaleros y campesinos sin tierra. Al parecer, fue su relativa mejoría económica lo que lo empujó a buscar una vía más rápida para acumular dinero con el propósito de terminar de pagar su pequeña propiedad y conseguir recursos para explotar su tierra de una manera más intensa con la ayuda de su hermano Atanasio, quien se quedó al cuidado de las dos familias.

***Migración transnacional***

El 24 de agosto de 1925 Martín Ramírez y tres amigos abordaron un tren que los llevó hasta la frontera con Estados Unidos. Según lo que él mismo declaró al ser interrogado en el hospital donde fue recluido por primera vez, entraron a Estados Unidos por El Paso, Texas, a principios de septiembre de 1925.[8] Allí, fueron enviados por una oficina de contratación a trabajar en los ferrocarriles y después en las minas del Norte de California. Trabajando como peón, Ramírez pudo enviar periódicamente dinero a su hermano Atanasio para pagar la deuda por la compra de la tierra y alimentar y vestir a su familia. Sin descartar el sentimiento de aventura ligado a los viajes y la migración, debió enfrentarse sin duda a jornadas extenuantes

de trabajo en un mundo laboral marcado por el racismo hacia los mexicanos. Sin embargo, es interesante que en la obra de Ramírez solo se haya identificado hasta la fecha un solo dibujo que hace referencia directa a su vida como trabajador migrante en la reparación de las vías de ferrocarril.[9] Aun así, su obra parece indicar que su experiencia de desplazamiento espacial y cultural afectó la forma y el lenguaje visual de su arte. Como artista, uno de los problemas formales que tuvo que resolver fue la búsqueda de un recurso visual que le permitiera representar en un espacio bidimensional su experiencia de desplazamiento transnacional. Ramírez lo consiguió a través de sus paisajes o "mapas transnacionales", usualmente de formato vertical, que narran su odisea migratoria y cultural entre el mundo rural tradicional en Los Altos y la opresiva modernidad del norte de California, cuya expresión más drástica fue su confinamiento en una institución psiquiátrica [figura 9]. Sus dibujos más espectaculares muestran su habilidad para producir un sentido de profundidad y distancia a base del simple uso de líneas y sin utilizar las convenciones tradicionales de la perspectiva. Mediante esas líneas repetidas y alucinantes, logró crear un lenguaje visual y un estilo único, reconocible de inmediato [figura 1]. En algunos de sus mapas transnacionales, sus dos mundos culturales están conectados por trenes que entran y salen de túneles interminables, sugiriendo un espacio alterno, sin fronteras, donde un mundo rural idealizado existe sin contradicción alguna junto a los edificios modernos, las autopistas y los automóviles que vio en Estados Unidos [figura 10].

***Guerra Cristera y exilio***

Si bien carecemos de información de primera mano sobre los detalles de su vida como trabajador migrante, podemos imaginar que el nacimiento de su único hijo varón el 2 febrero de 1926, cuando él se encontraba en Estados Unidos, debió alterar su tranquilidad y hacer más difícil su estancia lejos de la familia, sobre todo porque, al parecer, él no sabía que su esposa estaba embarazada al momento de su partida. Sabemos, además, que Ramírez se vio obligado a permanecer en Estados Unidos más tiempo del planeado porque en enero de 1927, dieciséis meses después de partir, dio inicio en Los Altos de Jalisco la Guerra Cristera, una rebelión armada en contra del gobierno mexicano que se extendió a todo el occidente del país por más de dos años (Meyer 2000). Algunas de las batallas más decisivas de esa guerra se libraron en el

municipio de Tepatitlán (Tuck 1982). A causa de la guerra, los campos fueron abandonados, miles de familias forzadas por el gobierno a abandonar todas sus pertenencias y a concentrarse en las poblaciones más grandes, con el objetivo de aislar a los Cristeros levantados en armas. En los caminos era cosa común encontrar colgados a aquellos que se habían negado a obedecer las órdenes del gobierno o que habían sido considerados sospechosos de colaborar con los Cristeros. Todas las iglesias fueron primero cerradas por el clero como protesta y después usadas como caballerizas o saqueadas por las tropas del gobierno. Misas, procesiones y otros actos religiosos fueron suspendidos. Las imágenes religiosas que pudieron ser salvadas, fueron escondidas en casas particulares o en cuevas en las montañas, donde se oficiaba misa a escondidas, arriesgando la vida.

Figura 5. *Martín Ramírez, sin título (Hospital), c. 1954. Lápiz, lápices de colores sobre pedazos de papel. 103 x 91cm. Colección del Museo de Arte de Milwaukee. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

Aquellos que se encontraban en Estados Unidos fueron aconsejados por sus familiares de no regresar hasta que pasara la guerra, no sólo por el peligro sino también porque los dólares que llegaban de Estados Unidos se hicieron aun más necesarios para la sobrevivencia de las familias concentradas en Tepatitlán. Ramírez seguramente escuchó muchas historias sobre los desastres de la guerra a través de los amigos o vecinos que tuvieron que salir rumbo a California, muchos de ellos ex-cristeros. Fue a través de una carta enviada desde Tepatitlán por su hermano como Ramírez se enteró de la pérdida de todos sus animales y de cómo Atanasio y un amigo habían sido falsamente acusados de ser espías de los cristeros. De manera poco clara, en esa carta Atanasio le informaba que Santa Ana había tenido que hacerse pasar por su esposa para evitar ser colgado de un árbol, mientras que su amigo había tenido que unirse al ejército. Al parecer, la carta le sumió en una profunda depresión y una gran confusión que lo llevó a tomar la drástica decisión de no regresar a México. Luego de una larga espera, su hermano recibió una carta donde Ramírez le pedía que "recogiera sus hijos" en caso de que Santa Ana siguiera peleando al lado del gobierno porque él ya no iba a regresar a Jalisco. Esa carta indicaba que Ramírez había entendido que su esposa también había sido forzada a unirse al ejército federal. Lo anterior debió ser un anatema para él, no solo por su catolicismo, sino por lo extremadamente conservadora que era esa sociedad rural respecto a las mujeres.

A pesar de vivir la Guerra Cristera a la distancia, el conflicto encierra muchas de las emociones y significados que están detrás del tema más recurrente de toda su obra: un revolucionario armado con carrilleras, a punto de disparar y montado en un caballo que repara [figura 2]. Algunos críticos han sugerido la posibilidad de que estos jinetes tengan su origen en alguna película western que hubiera visto. Sin negar esa posibilidad, estos dibujos nos muestran, ante todo, el conocimiento y la pasión que tenía por los caballos y las armas, dos símbolos muy importantes de masculinidad y distinción social en la cultura ranchera de Los Altos de Jalisco. Por otra parte, la identidad del jinete abre un abanico muy amplio de posibilidades. La investigación realizada hasta hoy sugiere que los dibujos donde el jinete es una mujer fueron inspirados por sus confusiones respecto a la supuesta participación de su esposa en el conflicto armado. Otra posibilidad es que muchos de sus jinetes estén inspirados

en Mónico Velázquez, uno de los personajes más controvertidos y populares de esa época en el mundo rural de Los Altos.

Figura 6. *Martín Ramírez, sin título* (Venado, músicos y personajes bailando, torero*), c. 1950. Lápiz y temple sobre papel.* 155 × 90 cm. *Colección particular. © Patrimonio of Martín Ramírez.*

Según la leyenda que cuentan en Tepatitlán, el Güero Mónico, como se le conocía en la región, fue un asaltante de caminos hecho prisionero y llevado por el ejército federal a pelear en la guerra contra los Yaquis (Gallegos Franco 2008). El Güero desertó, pero fue luego capturado y llevado a pelear contra una rebelión indígena en el estado de Chiapas, donde volvió a escapar para unirse esta vez voluntariamente al ejército de Pancho Villa. Decepcionado por el

curso que tomó la Revolución, regresó a su ranchería y se dedicó a trabajar la tierra. En 1915, Mariano Azuela, el reconocido escritor de los Altos de Jalisco, saludó de mano a Velázquez cuando él y las tropas del general villista Julián Medina se detuvieron en Tepatitlán de camino a Guadalajara. Azuela sabía sobre el Güero Mónico porque, según la leyenda, este "viejo hombrecillo [...] con algunos camaradas que poseían un conocimiento íntimo del terreno, pudo contener en muchas ocasiones un número superior de federales" (Robe 1979 51). Ramírez debió conocer muy de cerca al personaje y su leyenda, ya que además de ser vecinos, ambos quedaron emparentados a través del matrimonio con Santa Ana, cuya madre era prima hermana del Güero. Al estallar la Guerra Cristera, el Güero se levantó en armas contra el gobierno. Después de participar en algunas batallas fue hecho prisionero, pero se le perdonó la vida y terminó luchando del lado federal. No sabemos si Ramírez estuvo al tanto de esos cambios de bando del Güero Mónico, pero es muy probable que las historias que escuchó sobre la Guerra Cristera estuvieran plagadas de este tipo de contradicciones y ambivalencias, haciendo aun más verosímiles sus confusiones sobre la guerra. Todo lo anterior sugiere, por tanto, que los jinetes en sus obras están visualmente influidos por los revolucionarios que él mismo vio durante la Revolución Mexicana o tal vez en algunas imágenes que provienen del cine, pero lo más seguro es que en términos narrativos fueran inspirados por las historias que escuchó sobre la rebelión cristera y la supuesta participación de su esposa en el conflicto.

***Crisis económica y reclusión psiquiátrica***

Su situación de exilio, ansiedad y confusión a causa de la Guerra Cristera se complicó a causa de la Gran Depresión que azotó a la economía de Estados Unidos en 1929. Ramírez, al igual que miles de migrantes, se quedó sin empleo. La situación fue especialmente difícil porque en algunas partes de California se prohibió dar trabajo a todo aquel que tuviera apariencia de mexicano. El objetivo de esa medida era tratar de preservar los escasos empleos que había para los estadounidenses blancos, lo que incrementó el "vagabundeo", sobre todo de migrantes. El gobierno de California respondió de manera drástica y decidió expulsar del país a todo aquel que tuviera aspecto de mexicano. Ante esta situación, los compañeros de viaje de

Ramírez decidieron regresar a México por voluntad propia, pero Ramírez mandó decir a su hermano Atanasio que se hiciera cargo de sus hijos, porque él ya nunca iba a regresar.

Figura 7. *Martín Ramírez, sin título (Mujer labrando y corral con venados), c. 1950. Crayola, lápiz y temple sobre papel. 154 x 80cm. Colección particular. © Patrimonio of Martín Ramírez.*

Se desconoce la manera en que Ramírez logró sobrevivir durante esos años de crisis económica, pero en enero de 1931 fue detenido por la policía por encontrarse en un estado emocional "agitado, violento, peligroso, destructivo y deprimido". El doctor que lo examinó diagnosticó que sufría de "depresión maniaca". Con el argumento de que estaba muy confundido y era incapaz de cuidarse —"cantaba para sí mismo y se reía de una manera muy estúpida sin ningún motivo"—, Ramírez fue enviado el 9 de enero de 1931 al Hospital Estatal de Stockton, la institución para enfermos mentales más antigua de California. El 2 de febrero, después de estar un mes en observación, fue examinado, con la ayuda de un traductor de origen mexicano, por un comité de nueve médicos. En esa primera evaluación se decidió posponer el diagnóstico, porque cinco miembros del comité consideraron que Ramírez se encontraba únicamente confundido. Tres meses después de este primer examen, Ramírez aprovechó que lo habían asignado a trabajar en la granja del hospital para intentar escapar por primera vez, pero al parecer regresó por su propia voluntad dos días después. Todo parece indicar que regresó al hospital porque allí al menos tenía comida y un lugar donde dormir. De hecho, durante el primer examen, Ramírez negó estar loco, pero respondió de manera afirmativa cuando se le preguntó si estaba feliz en el hospital.

El 12 de agosto de 1932 Ramírez fue sometido a una segunda *conferencia clínica* en la que estuvieron presentes siete médicos. Esta vez, sin la ayuda de un intérprete y por voto unánime, Ramírez fue diagnosticado como demente precoz o esquizofrénico de tipo catatónico. El médico que dirigía el interrogatorio le preguntó por qué cantaba y reía todo el tiempo, pero Ramírez se limitó a repetir que él no sabía inglés y no estaba loco. La precisión del diagnóstico que le fue impuesto por el sistema psiquiátrico californiano es uno de los aspectos más controvertidos de su biografía. Si bien es difícil saber con certeza la gravedad de su estado de confusión, depresión o crisis emocional, la información disponible en su expediente médico muestra que el diagnóstico fue impuesto de manera arbitraria, dado el clima de rechazo contra los migrantes mexicanos, sus limitaciones lingüísticas y, sobre todo, la enorme barrera cultural entre él y los médicos. Independientemente de las dificultades para saber si el diagnóstico fue correcto o no en el momento de su detención, es aún más difícil evaluar de qué manera su reclusión involuntaria en dos hospitales psiquiátricos durante más de 32 años afectó su

condición psicológica. Desde muy temprano, el hospital contactó a su familia con la intención de deportarlo, pero no tuvieron éxito porque ellos no tenían recursos para ir por él y Ramírez, según los médicos, no estaba en condiciones de viajar solo.

Figura 8. *Martín Ramírez, sin título (Venado), c. 1950. Crayola y lápiz sobre pedazos de papel. 150 x 75cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

***Creación artística***

En 1935, poco después de su tercer intento de fuga fallido, Ramírez comenzó a dibujar durante el tiempo que le quedaba libre después de trabajar en la granja del hospital. Según los reportes médicos, producía "dibujos realmente excelentes" y "disfrutaba dándolos a quien los aceptara". En 1948, por problemas de sobrepoblación, fue transferido al Hospital Estatal de DeWitt junto con otros enfermos mentales considerados incurables, que sufrían retraso mental o que padecían tuberculosis. A raíz de su trasladado a DeWitt, el arte se convirtió en la actividad central de los últimos quince años de su vida. En ese hospital pudo asistir una vez por semana a un taller de cerámica dirigido por Marie DeSchene, artista y ceramista a cargo del programa de terapia ocupacional donde Ramírez tuvo contacto con otros internos con intereses artísticos.

Los ex empleados del DeWitt entrevistados cuentan que Ramírez no ayudaba, como era la obligación de los pacientes que estaban en condiciones de hacerlo, en las tareas de limpieza del pabellón donde se encontraba recluido.[10] Así que, fuera del tiempo de las comidas, se dedicaba únicamente a "fumar y a producir copiosas cantidades de arte" hasta que se apagaban las luces del pabellón a las ocho de la noche. Como el hospital nunca fue capaz de satisfacer su enorme demanda de materiales para trabajar, Ramírez se levantaba por las noches y recogía residuos de papel que encontraba en los botes de basura del pabellón. Cuando consideraba que ya tenía material suficiente, pegaba los pedazos (memorandos, sobres, cartas, vasos de papel aplanados, hojas de revistas o periódicos, páginas de libros o el papel que se usaba para cubrir las mesas de exploración) con una goma que él mismo fabricaba con lo que tenía a su alcance: pan, papa o avena mezclada con saliva o hasta con sus propias flemas. De acuerdo a la investigación más reciente sobre los materiales que utilizaba, Ramírez tuvo acceso a adhesivos como los usados en bibliotecas para pegar libros o los pegamentos baratos de uso escolar (Stratis 2017 106).

Según cuentan los que tuvieron la suerte de verlo dibujar, Ramírez trabajaba en el suelo, en cuclillas, en la misma postura en que los hombres de campo se ponen a conversar, hilar y fumar a la orilla del camino. Ramírez hacía los trazos iniciales con lápices de grafito o con el carboncillo de la punta de fósforos de madera ya usados que también recogía de la basura.

Después pintaba los dibujos con crayones de cera, grafito, lápices de colores, acuarelas, plumones, gises, tinta para zapatos y hasta el jugo que extraía de algunas frutas; además, fabricaba una pasta espesa, mezclando con avena algunos materiales de los ya mencionados en vasijas fabricadas por él mismo. Cuando no tenía acceso a pinceles, aplicaba sobre las líneas esa "pintura" con los palillos de madera de los fósforos ya usados. Para 1950, la noticia sobre la originalidad de su técnica, su alta productividad y lo consistente de su temática atrajeron la atención de algunos artistas, estudiantes y profesores de arte del área de Sacramento. Uno de los pintores entrevistados que visitó el DeWitt para ver trabajar a Ramírez es Wayne Thiebaud, uno de los principales exponentes del Arte Pop en Estados Unidos (Thiebaud 2003). Thiebaud me confirmó en entrevista personal cuánto le fascinaba su rutina diaria de trabajo y la manera en que empastaba las líneas de sus dibujos a pesar de sus limitaciones materiales. Sin embargo, Thiebaud creía que Ramírez "no tenía idea de que estaba haciendo arte" (2008 11). Para él, Ramírez no era un artista propiamente dicho, sino únicamente una fuente que le servía de inspiración. Esta noción paradójica de una obra de arte producida por un no artista es fundamental para entender la construcción de la reputación de Ramírez como un artista outsider o marginal.

Durante los treinta y dos años que estuvo recluido en los dos manicomios, Ramírez recibió únicamente una visita de dos días. El 6 de enero de 1952 lo fue a ver su sobrino José Gómez Ramírez, quien trabajaba como bracero en una granja localizada en Temple City, California. Para entonces habían pasado ya veintisiete años desde que había salido de México. Ese día, después de conversar por varias horas con su sobrino, Ramírez reafirmó de nuevo su decisión de no volver a México. Según José Gómez, su tío le dijo que prefería quedarse donde estaba. Sus últimas palabras, cuando su sobrino le pidió un mensaje para Santa Ana, dejaron una marca muy honda en la memoria de sus descendientes: "Dile a Anita que allá nos vamos a ver en el Valle de Josafat", dijo, refiriéndose al lugar del juicio final.

Todo parece indicar que esta visita le estimuló a dibujar de manera aun más intensa y obsesiva, por lo que habría tenido un impacto decisivo en la magnitud y la temática de su obra. Durante sus conversaciones, José se dio cuenta, por ejemplo, que el tiempo se había detenido de una manera extraña en la mente de su tío. Seguramente la conversación le obligó a tratar de

poner en orden sus dudas y contradicciones sobre su esposa, la Guerra Cristera y su decisión de no regresar a México. Es muy probable que esa decisión le obsesionara hasta los últimos días de su vida. Como muestran algunos de sus mejores dibujos, Ramírez veía pasar el ferrocarril desde las ventanas de su pabellón a unos cuantos metros del hospital. El tren que lo había traído a Estados Unidos también podría llevarlo de regreso a México. Algunos de sus dibujos nos invitan a pensar que pudo realizar ese viaje de regreso a su tierra una y otra vez, de manera incansable y obsesiva, pero únicamente en sus sueños o a través de sus dibujos, donde los trenes entran y salen de túneles que comunican su mundo de reclusión con el mundo rural que mantenía vivo en la memoria [figura 10]. Después de aquella visita, nadie más volvería a visitarlo.

En el invierno de 1963, Ramírez cayó gravemente enfermo a causa de un "agudo edema pulmonar". Después de varios días de enfermedad, el 17 de febrero de 1963, murió en su cama de DeWitt a las 6 de la mañana a causa de un infarto cardíaco. Tenía 67 años de edad. Según el informe del forense que hizo la autopsia, Ramírez había padecido por varios años de "diabetes y de arteriosclerosis muy severa con oclusión". A través del Consulado Mexicano en Sacramento, el hospital de DeWitt notificó a la familia de su muerte. Sin embargo, como la familia no contaba con los recursos suficientes para pagar el traslado de su cuerpo a México ni para cubrir un entierro en Estados Unidos, una funeraria de Auburn, California, se hizo cargo del cuerpo. Ramírez fue sepultado en un rincón del Cementerio del Calvario, en Sacramento, en un área que no estaba entonces destinada a las tumbas.[11]

***La recepción de su arte***

Ramírez pudo haber quedado completamente en el olvido, como muchos migrantes mexicanos que han muerto en el transcurso de sus viajes a Estados Unidos y que nunca regresaron a casa. Pero se salvó del anonimato por haberse dedicado a dibujar de manera obsesiva, y gracias a la intervención de tres actores que estimularon su actividad artística y preservaron alrededor de 500 dibujos:[12] Tarmo Pasto, pintor y profesor de arte y psicología de la Universidad de Sacramento que esporádicamente le proporcionaba papel, lápices y crayolas; Max Dunievitz, médico a cargo del pabellón donde Ramírez estuvo internado durante los

últimos años de su vida, y Gail Northe, voluntaria de la Cruz Roja que lo conoció en DeWitt y quien también le proporcionaba materiales de dibujo. Northe fue además quien hizo las conexiones necesarias para introducir sus obras en el mundo del arte de la bahía de San Francisco. Gracias a su intervención, Don Birrell, diseñador visual y director de la Galería de Arte Crocker, en Sacramento, tuvo acceso a sus dibujos, los cuales le atrajeron de inmediato por el carácter inusual, la "calidad inquietante" y su capacidad para atraer la atención tanto del público como de los artistas (Birrell 1952). En 1952, Birrel organizó la primer exposición individual de Ramírez. Medio siglo después, todavía recordaba tres elementos que le habían impactado: la originalidad para dibujar animales, el "mundo fantástico" que inspiraban sus paisajes y el uso de líneas a la manera de "mapas topográficos" (Birrell 2003). Birrell, a su vez, introdujo el arte de Ramírez a Alfred Neumeyer, exiliado alemán e historiador de arte, entonces director de la Galería de Arte del Colegio Mills de Oakland. En 1954, Neumeyer organizó en esa galería la exposición individual más importante en vida del artista, la cual fue reseñada por los tres periódicos de mayor circulación del área de la Bahía de San Francisco. Neumeyer definió entonces a Ramírez como una "personalidad dotada de una verdadera creatividad artística" y como una especie de "Henri Rousseau mexicano". Por su parte, Pasto exhibió los dibujos de Ramírez en varios espacios universitarios, entre ellos la Universidad de California, Berkeley y la Universidad de Syracuse en el estado de Nueva York. Fue también a través de Pasto como Ramírez fue exhibido por primera vez en México. En 1971, algunos de sus dibujos fueron incluidos en la exposición colectiva de "Arte y psicopatología" que se organizó en la Ciudad de México de manera paralela al Quinto Congreso Mundial de Psiquiatría.[13] Sin embargo, en las reseñas de prensa y en todas las exhibiciones mencionadas, nunca se mencionó el nombre del creador. El estigma de la enfermedad mental y las barreras legales y éticas relacionadas con el arte que se producía dentro de los hospitales psiquiátricos impidió también la comercialización de su arte.

Si bien esa primera etapa de reconocimiento fue fundamental para la producción y conservación del arte de Ramírez, en esos años, al igual que en Europa, el interés en la supuesta relación entre creatividad y locura no se había extendido más allá de un pequeño círculo de psicólogos, artistas y curadores.[14] Sus dibujos alcanzaron un nuevo nivel de reconocimiento

cuando fueron introducidos en el mercado de arte de Nueva York como un caso paradigmático del *Art Brut* o arte outsider. Su primera exhibición en esa ciudad abrió en 1976 en la Galería Phyllis Kind, y recibió excelentes reseñas en las principales publicaciones de arte en Estados Unidos. Peter Schjeldahl, por ejemplo, definió a Ramírez como un "artista maravilloso" cuya "sofisticación pictórica es asombrosa" (1976 114). Carter Ratcliff alabó los dibujos sumamente estilizados de Ramírez por su extraordinaria complejidad (1976 29). Para Sherman Drexler, Ramírez era un "importante artista menor" que había creado a partir de algo difícil de llamar "papel" una obra alegre, misteriosa y exquisita (1976 60).

Desde el momento en que Ramírez es introducido en el mercado del arte, se planteó la dificultad de clasificar o enmarcar su obra. En el anuncio publicado por la Galería Phyllis Kind en la revista *Art in América*, se presenta a Ramírez como un artista naif estadounidense contemporáneo, la única categoría que existía entonces para un artista marginal y autodidacta en el mundo del arte neoyorquino. Lo mismo demuestran las respuestas de los críticos, quienes se refirieron a Ramírez como "uno de los más espectaculares talentos 'naif' de nuestros tiempos" (Schjedhal 1976 114), o "el máximo artista naif del modernismo tardío" (Smith 1985 14). Los curadores, por su parte, expusieron la obra de Ramírez bajo la etiqueta de "naif" nueve veces entre 1970 y 1996, etiqueta que se le aplicó por última vez en la exposición *Naivety in Art* en el Museo de Arte de Setagaya en Tokio.

En 1972, a raíz de la publicación del influyente libro *Twentieth-Century American Folk Art and Artists*, que incluyó imágenes a color de tres de sus obras más reconocidas, Ramírez comenzó a ser identificado como uno de los maestros más sobresalientes del arte folklórico estadounidense (Hemphill y Weissman 1974 124-125).[15] El impacto de esa clasificación tuvo consecuencias perdurables en la manera como se enmarcó su obra durante muchos años. Entre 1974 —fecha de publicación de este libro— y 2002 —cuando se le caracterizó como "folk" por última vez—, su obra fue incluída en 22 exposiciones colectivas de arte folklórico. En esas exposiciones, las obras de Ramírez fueron radicalmente descontextualizadas, compartiendo muros de museos y galerías con artefactos dispares que en términos culturales no tenían nada en común aparte de haber sido creados por artistas marginales autodidactas. La existencia de creadores marginales como Ramírez demostró pronto lo obsoleto de una categoría construida

durante el siglo XIX para referirse a objetos culturales, en su mayoría de creación anónima, producidos en espacios comunitarios donde afloraba la creatividad de las clases subalternas.

La imprecisión del término "naif" y los aparentes límites del concepto folklórico pronto condujeron a la aceptación del término "outsider", acuñado en 1972 por Roger Cardinal, profesor inglés de estudios literarios y visuales especialista en surrealismo (Cardinal 1972).[16] Cardinal creó este término para introducir a los lectores de lengua inglesa a la noción de *art brut* que, en 1940, el artista francés Jean Dubuffet desarrolló para conceptualizar las obras de arte creadas por personas no "contaminadas por la cultura artística, obras en las que el mimetismo, al contrario de lo que sucede con los intelectuales, es poco o no existe" (104). Dubuffet creía que estos artistas, cuando elegían tema, materiales, técnicas, ritmos y tipos de escritura, recurrían plenamente "a sus propios recursos en lugar de guiarse por los estereotipos del arte clásico o de moda" (101-104). Para Dubuffet, coleccionar y defender ese tipo de obras de arte era una forma de protestar contra el arte académico o profesional que, desde su perspectiva, se había vuelto elitista, conceptualmente inaccesible, vacío y manipulador de los mecanismos de reconocimiento artístico. A diferencia de la obra que producían los artistas profesionales, para Dubuffet, el *art brut* era una operación artística alternativa, completamente cruda, salvaje y reinventada, en todas sus fases, mediante los puros impulsos interiores de los artistas. Según Dubuffet, la producción de *art brut* verdadero sólo podía ocurrir en lugares no afectados por la cultura dominante, por consiguiente, el pabellón psiquiátrico era un lugar ideal para buscar los ejemplos más puros de esta forma de arte. Uno de los mayores problemas de la teoría de Dubuffet es que asumía, erróneamente, que las instituciones psiquiátricas no eran entidades sociales, sino espacios donde los pacientes experimentaban un estado de aislamiento total en términos psicológicos y culturales.[17]

La categoría "outsider" permitió a Cardinal actualizar y expandir la idea original de Dubuffet con el fin de incluir, además de los pacientes psiquiátricos, una amplia variedad de personas que creaban al margen de las instituciones del mundo del arte. Para algunos analistas, la tajante "división que Dubuffet había visto entre naif y *brut*, que era bastante difícil de sostener en Europa, resultó ser aun más insostenible en Estados Unidos" (Kallir http://www.gseart.com). Los galeristas estadounidenses ignoraron los elementos más

ortodoxos del concepto que creó Dubuffet y se reapropiaron de la categoría artística de Cardinal, ya que era más flexible para agrupar una amplia variedad de expresiones artísticas que compartían el único criterio de ser producidas "fuera" de las corrientes y las instituciones dominantes en el mundo del arte. En Estados Unidos el término outsider o marginal pronto se adaptó perfectamente a las necesidades de un mundo del arte en que el mercado desempeñaba un papel fundamental.

La primera exposición retrospectiva de Ramírez, *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez*, en el Moore College of Art and Design de Filadelfia, introdujo la obra de Ramírez al mundo del arte como el ejemplo paradigmático en Estados Unidos de lo que en Europa se había documentado como "el arte de los dementes, *art brut* o arte outsider".[18] El catálogo de esa exposición legitimó dos narrativas sobre su vida y su creatividad que han sido reproducidas por muchos años por escritores, curadores y académicos: la creencia de que el arte y la vida de Ramírez eran un misterio y que había trabajado en secreto para preservar sus dibujos de la destrucción. Todo esto reforzaba el mito de la creación espontánea de su obra, en completo aislamiento, sin influencias externas y fuera de toda cultura. La conceptualización de su arte como una expresión artística pura e incorrupta propició, por muchos años, un cierto desdén por explorar las intenciones o motivaciones creativas de Ramírez o por entender mejor las complejidades del contexto social e institucional específico en el que vivió. A lo largo de los años, se hizo más atractivo reproducir la narrativa de una creación espontánea en completo aislamiento, motivada sólo por un impulso interior, que explorar las posibles intervenciones artísticas que afectaron la producción de Ramírez, el largo proceso de desarrollo de sus habilidades artísticas, la cultura visual de su tiempo y las fuentes mnemotécnicas y visuales que conformaron sus obras. El discurso "outsider" promovido por la exhibición de 1985 ayudó, por tanto, a reforzar el aura de misterio que cubría su obra, lo cual la hizo más atractiva para los coleccionistas en busca de "arte puro".

La retrospectiva de Ramírez abrió, además, en una década en que se conjugaron dos elementos que ayudaron a aumentar el valor monetario y estético de su arte. Por un lado, el auge del mercado en la década de 1980 creó la percepción general de que el arte era una buena inversión. Esa percepción fue confirmada por los precios record que se pagaron por

algunas piezas de arte moderno en algunas subastas de Nueva York (Robertson 2005 37-61). Por otro lado, fue también en esa década cuando las políticas multiculturales impactaron el mundo del arte. Una muestra de ello son las primeras grandes exposiciones dedicadas al arte de las minorías y al arte de países periféricos que abrieron en museos importantes en esa década. Los ejemplos más influyentes fueron la exposición de arte primitivo del MoMa en 1984; la primera muestra de arte hispano en Estados Unidos, que incluyó obras de Ramírez y se inauguró en el Museo de Bellas Artes de Houston en 1987; y la espectacular exposición titulada *Magiciens de la Terre*, que mezcló una amplia variedad de artistas de todo el mundo, organizada en el Centre Georges Pompidou en París en 1989 (Rubin 1984; Beardsley y Livingston 1987; Martin 1989).

Figura 9. *Martín Ramírez, sin título (Paisaje transnacional), c. 1952. Crayola, lápiz y lápiz de color sobre pedazos de papel. 213 x 89cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

***Reclamando a Ramírez como un artista latino y mexicano***

En esa misma década dos exposiciones intentaron, sin mucho éxito, desprender a Ramírez de la clasificación de "outsider" y presentar su obra en el contexto de la experiencia artística latina en Estados Unidos y del arte mexicano. En 1987, sus dibujos fueron uno de los principales atractivos de la controvertida exposición *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, la primer gran exhibición dedicada a los artistas de origen latinoamericano que habían nacido o trabajado en Estados Unidos. Además de que la exposición fue organizada por dos curadores anglos, lo que implicó una construcción externa de la identidad latina como lo "Otro",[19] la comunidad chicana y mexicano-estadounidense no recibió muy bien la inclusión de Ramírez en esa exposición. Para algunos, Ramírez no era ni un artista chicano ni un artista latino contemporáneo, sino un artista "primitivo". Por otra parte, la obra de Ramírez fue instalada en la exposición de manera prominente, otorgándole un carácter central en el concepto de la exposición. El hecho de que un artista "esquizofrénico" desempañara ese papel no fue bien recibido en una comunidad de artistas que aspiraba a ser tomada en serio por las instituciones hegemónicas del mundo del arte. La exposición fue vista como una "fusión ahistórica" de artistas "primitivos", como Ramírez, algunos "artistas folklóricos tradicionales", como Gregorio Marzan, y artistas de formación académica que ya gozaban de un reconocimiento en el mundo oficial del arte, como era el caso de Manuel Neri y Robert Graham. Para unos, este "paquete hispano", que excluía intencionalmente el arte claramente político, era poco representativo de la obra producida por la comunidad artística latina (Goldmann 1987 30-33).[20] Para los más críticos, *Hispanic Art in the United States* era parte de una estrategia multiculturalista que tenía como objetivo controlar y dispersar las demandas del movimiento chicano por los derechos civiles (Gaspar de Alba 1998). Las cosas se tensaron aun más porque el escritor mexicano Octavio Paz, quien ya tenía una relación conflictiva con la comunidad intelectual chicana debido a la interpretación un tanto hostil y existencialista del pachuco que realizara en *El laberinto de la soledad* (Ochoa 2010 93), fue quien escribió el ensayo principal del catálogo, prácticamente enfocado en Ramírez. Para Paz, la vida y el arte de Ramírez eran una metáfora perfecta de la condición del artista hispano y un emblema extremo de la experiencia migrante en los Estados Unidos. Analizado a distancia,

Victor Zamudio-Taylor sostenía que el mayor problema de Paz fue no entender que la "situación de desplazamiento, de nomadismo y de tránsito cultural puede generar procesos muy fructíferos y creativos" (2007 7).

Tres años después, en respuesta a la exhibición de *Hispanic Art in the United States*, un grupo de artistas y académicos organizó una contra-exhibición desde la perspectiva de la experiencia artística chicana. *Arte Chicano: Resistencia y Afirmación, 1965-1985* se inauguró en la Galería de Arte Wright de la Universidad de California en Los Ángeles en 1990. Esta vez el trabajo de Ramírez no fue incluido porque su obra no se produjo durante el periodo cubierto por la exhibición, ni en el contexto de la experiencia social y política del movimiento chicano. Tomó 25 años para que Ramírez volviera a ser incluido en una exhibición de arte producido por mexicanos o mexico-americanos en los Estados Unidos. Fue hasta el 2011 cuando cinco dibujos de Ramírez fueron incluidos en *MEX/L.A.: "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*, exhibición apoyada por la Fundación Getty y comisariada por Rubén Ortiz-Torres en asociación con Jesse Lerner. La exposición se inauguró en el Museo de Arte Latinoamericano, en Long Beach, con el objetivo principal de examinar la idea de "mexicanidad" en el contexto del arte moderno y contemporáneo producido en Los Ángeles, e incluyó una amplia variedad de artistas mexicanos que trabajan en diferentes medios, como el artista de performance Guillermo Gómez-Peña y la fotógrafa Graciela Iturbide, pero también artistas "influidos por la cultura mexicana" como Edward Weston, Charles y Ray Eame, e incluso algunos artistas del estudio Walt Disney. Sin embargo, Ramírez volvió a ser definido como un artista "outsider" (Reed 2011), y bajo la suposición incorrecta de que había "emigrado al sur de California" y luego detenido y recluido en un hospital de Los Ángeles, lo cual demuestra lo difícil que ha sido erradicar muchos de los mitos y errores biográficos que han sido reproducidos por muchos años por curadores y críticos de arte. Esta creencia infundada que conecta a Ramírez con la ciudad de Los Ángeles tiene su origen en las notas escritas por Tarmo Pasto y reproducidas por curadores y analistas. Pasto suponía, sin citar ninguna fuente, que las autoridades de Los Ángeles habían detenido a Ramírez en Pershing Square y lo habían internado en un hospital de la zona, cuyo nombre no proporcionaba. Pasto escribió que "después de varios meses" de detención en Los Ángeles, lo habían transferido al Hospital Estatal DeWitt, en Auburn,

California. En el catálogo de la retrospectiva de 1985, transcribieron esta frase incorrectamente como "después de siete meses". De ahí se dedujo que Ramírez había sido transferido al DeWitt en 1930 o 1931 (Longhauser 1985 3-4), lo cual es imposible, pues ese hospital fue construido durante la segunda guerra mundial. Esta versión errónea se convirtió, con los años, en una verdad incuestionable, a pesar de que para el 2007 ya se había logrado documentar que Ramírez había sido detenido e internado en Stockton (Espinosa y Espinosa 2007 18-39).[21]

Antes de la exhibición *MEX/L.A.*, la "mexicanidad" de Ramírez ya había sido explorada en la retrospectiva *Martín Ramírez: pintor mexicano*, que se inauguró en el desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo en la Ciudad de México en 1989 (Littman 1989 y del Conde 1989). La exhibición fue organizada por iniciativa de Robert Littman, quien había sido introducido al *Art Brut* y al arte de Ramírez por Phyllis Kind, cuando todavía era director de la galería de arte de la Universidad de Nueva York. Su primera idea era montar una exposición con la famosa Colección de *Art Brut* de Dubuffet, pero le resultó más conveniente llevar a México la exhibición de Ramírez que abrió en 1985 en Filadelfia.

La exposición *Martín Ramírez: pintor mexicano*, fue un acto evidentemente nacionalista para reclamar a Ramírez como un artista mexicano. Sin embargo, la estrategia que siguió la curaduría para mexicanizar a Ramírez no fue mostrarlo en el contexto o en diálogo con otros artistas reconocidos de la historia del arte mexicano. El arte de Ramírez estuvo acompañado por una gran instalación de arte folklórico tradicional mexicano que incluía juguetes tradicionales, piezas de cerámica de Tonalá y Tlaquepaque, y cajas de madera y amates de Guerrero. Todas eran piezas altamente decoradas que pertenecían a colecciones importantes de arte popular mexicano y que habían sido producidas seguramente para un público consumidor de clase media. Además de ser objetos producidos años después de que Ramírez saliera de México, es muy poco probable, como mencioné anteriormente, que un ranchero de Los Altos de Jalisco de su condición social haya tenido acceso cotidiano a esos sofisticados ejemplos del arte popular mexicano. Los organizadores fueron los primeros en sugerir que Ramírez era probablemente originario del pueblo llamado Betania (documental dirigido por Octavio Gómez en 1989)[22] por la prominencia que ocupa esa palabra en uno de los pocos dibujos de Ramírez que incluyen textos. Considerando que los organizadores no sabían dónde

había nacido Ramírez, es admirable que Littman, en el prólogo al catálogo de la exposición, mencionara las similitudes que encontraba entre las iglesias que representó el artista y la arquitectura religiosa de Tepatitlán, el municipio donde he probado que había nacido (Littman 1989 10). Según Octavio Paz, quien escribió el catálogo, la "tentación de ver en las obras de Ramírez un ejemplo más del arte de los psicóticos debe rechazarse inmediatamente", ya que estos dibujos no hacen pensar en los cuatro muros en que estaba encerrado, ni en las "galerías de espejos de la paranoia" (Paz 1987 13-37). El equipo encargado de la investigación, sin embargo, no trató de buscar más detalles sobre la vida de Ramírez, su contexto cultural específico, su experiencia como migrante o su contacto con la cultura visual de Estados Unidos. Como argumentan en el guión para el programa de televisión que se transmitió como parte de la exposición, "poco importa la vida de un pintor si su obra habla por sí misma" (Gómez 1989).[23] Lo anterior fue reafirmado por Lucía García-Noriega, la ex directora de investigación de dicha exposición. Desde su perspectiva, saber más sobre la vida de Ramírez no era de mucha utilidad. Un ejemplo, según ella, eran los cientos de biografías que existían sobre Van Gogh, las cuales habían incrementado el mito sobre su vida, pero no habían ayudado a entender su arte. Su consejo era dejar a Ramírez descansar en paz y disfrutar su arte. Este aparente desprecio por la biografía del artista tenía su origen en este caso en la necesidad de probar que la calidad de una obra debería medirse en términos formales, sin necesidad de hacer referencia a sus fuentes mnemónicas o visuales. Al despreciar la necesidad de saber más sobre Ramírez, la exposición terminó por reforzar aun más el mito de que su vida y su obra constituían un misterio insoluble. Tanto las reseñas en la prensa como las ponencias que se presentaron en el panel que se organizó como parte de la exposición, muestran que el diagnóstico médico resultó ser más relevante pata descifrar la obra de Ramírez que su contexto cultural. Así lo demuestra la reseña más importante, escrita por Teresa del Conde, académica y crítica mexicana de arte con formación en psicología, quien criticó los ensayos del catálogo que ponían en duda que sus dibujos hayan sido producto de la locura. Del Conde consideraba que la obra de Ramírez era un ejemplo clásico del *Art brut* (1989).

Independientemente de la reacción dentro del mundo del arte mexicano, gracias a esta magna exhibición, miles de mexicanos pudieron apreciar el arte de Ramírez. La exposición

recibió una intensa campaña publicitaria, ya que el museo era propiedad de Televisa, la corporación que controla la red privada de televisión más grande de México. Ese museo había desarrollado una fuerte presencia y visibilidad en el mundo del arte en México debido a un presupuesto considerable que le permitió organizar magnas exposiciones de artistas nacionales e internacionales muy reconocidos. Para la exhibición de Ramírez, Televisa produjo además un especial de una hora, transmitido en una de las horas de mayor audiencia, y que fue parte de uno de los programas de televisión más populares dedicado al arte y la cultura mexicanos (Gómez 1989).[24] La intensa publicidad, además, incluyó un creativo comercial todavía recordado en México por los efectos usados para animar sus trenes y animales, pero sobre todo por una voz lastimosa y lejana que llamaba al artista "Martín, Martín, Martincito".[25] La primera vez que la hija mayor de Ramírez vio el comercial, identificó de inmediato los dibujos de su padre. Uno de los sobrinos de Ramírez visitó la exposición y trató de presentarse como pariente de Ramírez, pero al parecer el personal del museo no lo tomó en serio. Guadalupe Gómez, hija de José Gómez, el sobrino que visitó a Ramírez en el hospital, envió una carta al periódico *El Nacional*, uno de los pocos que reseñaron la exposición, para explicar que el artista tenía familia en Tepatitlán y ofrecer información más precisa sobre la vida de Ramírez, pero la ignoraron.

A pesar de que esa exposición rompió récords de asistencia, la obra de Ramírez quedó después prácticamente en el olvido. El curador mexicano Cuauhtémoc Medina considera que la falta de delicadeza del comercial de Televisa dañó de una manera irreversible la reputación de Ramírez en México (Oles 2017 p 16 nota 16). Para Raquel Tibol, una de las críticas de arte más influyentes, en realidad Ramírez no ha recibido mucha atención en su país simplemente porque se considera que pertenece a la historia del arte chicano por haber producido toda su obra en Estados Unidos. Para Tibol, Ramírez muestra la necesidad de abrir un nuevo capítulo en la historia del arte mexicano dedicado a la producción artística de los migrantes mexicanos en Estados Unidos. El mayor problema, para Tibol, es que el catálogo de la exposición, al ser una traducción de lo que se había publicado en Estados Unidos, no había aportado nada nuevo sobre él o su arte. Los organizadores desperdiciaron, además, la oportunidad de invitar a los críticos o analistas mexicanos a reflexionar sobre la obra de Ramírez en el contexto del arte

mexicano (Tibol 2001). El poco interés en conocer más sobre las particularidades de su experiencia migratoria o de las condiciones específicas en que produjo su obra, también era una muestra de la actitud ambivalente que las élites mexicanas tenían en aquellos años, y todavía tienen en algunos círculos, sobre los chicanos y los trabajadores inmigrantes en general. Los chicanos han sido menospreciados en México por no ser culturalmente "puros", mientras los trabajadores migrantes transnacionales son considerados por muchos traidores que dejan su país para ir a trabajarle al imperialismo estadounidense (Espinosa 1999). Todavía hoy en día, en algunos círculos mexicanos, la reputación de Ramírez parece ser vista con desconfianza porque se le considera producto de discursos y modas estadounidenses. No es de extrañar entonces que no se haya organizado en México una exposición individual sobre Ramírez desde 1989, una exhibición que, además, en aquel momento fue organizada por un curador de origen estadounidense.

Dos exhibiciones colectivas dedicadas al arte producido en Jalisco, el estado natal de Ramírez, son las únicas dos ocasiones en que su obra ha sido vista en México desde 1989. El ejemplo más importante es la exposición *Solar abierto: Historias de silencio y osadía. Artistas del Siglo XX en Jalisco*, que abrió en el Palacio de Bellas de la Ciudad de México en 1993. Un dibujo de Ramírez que era parte de la colección de Paula Cussi fue exhibido junto a las obras de artistas de la talla de Juan Soriano, María Izquierdo y José Clemente Orozco. La decisión de incluir el dibujo fue de Carlos Ashida, uno de los curadores principales de *Solar abierto.* Para Ashida la exposición de Ramírez de 1989 fue una revelación. Además de las imágenes increíbles que había producido en formato muy grande a pesar de los escasos medios que tenía a su alcance, la leyenda de que Ramírez había vivido aislado, en extrema soledad, lo impactó. Para Ashida, "su obra muestra una voluntad de creación extraordinaria. Aun matizando la leyenda, sigue siendo un caso extraordinario de creación por la originalidad y las condiciones en que produjo su arte". Ashida consideraba "una tontería dividir a los artistas por su formación académica o la ausencia de ella". Como curador, su interés es explorar el arte contemporáneo que se aparta de esquemas tradicionales desde una perspectiva que elimine las clasificaciones coercitivas (Ashida 2001). El único criterio al seleccionar las piezas incluidas en *Solar abierto* fue la "indiscutible calidad" y el hecho de que los artistas compartían un cierto "temperamento" y

una "irreductible individualidad", que los llevó a producir obras que se distinguían por una enorme originalidad, lo que hacía, además, imposible clasificarlos como miembros de alguna escuela o corriente estética. *Solar abierto* ofreció la única oportunidad, hasta la fecha, en que ha sido posible apreciar y pensar sobre el trabajo de Ramírez en el contexto de la historia, la geografía y la realidad concreta que fueron las fuentes de la cultura visual y las memorias que pudieron haber inspirado la mayoría de sus motivos.

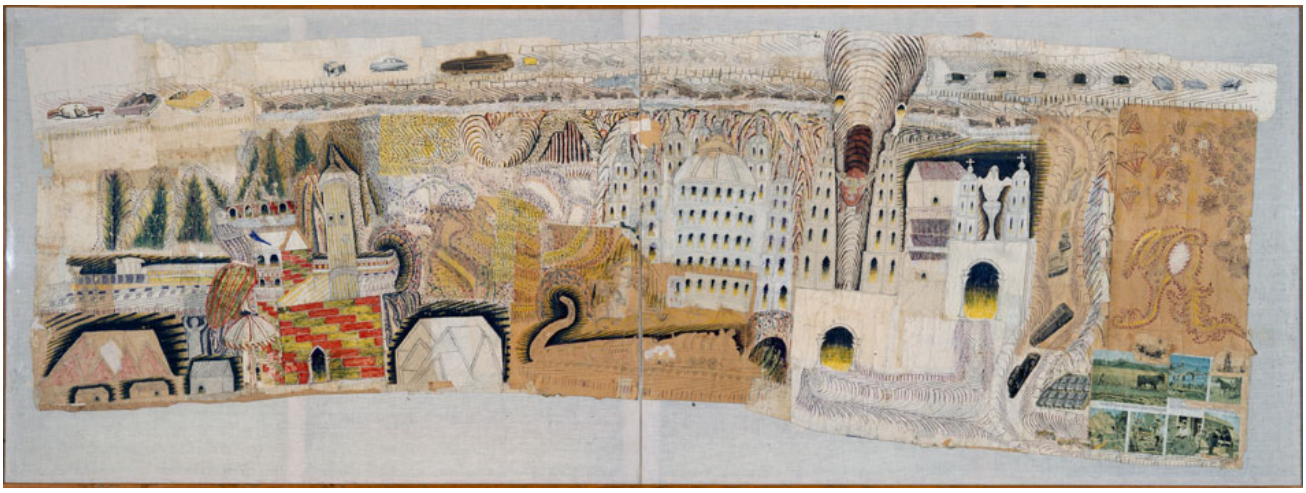

Figura 10. *Martín Ramírez, sin título (Paisaje transnacional), c. 1950. Crayola, lápiz, acuarela y collage sobre pedazos de papel. 102 x 2016cm. Colección particular. © Patrimonio de Martín Ramírez.*

***Conclusiones***

El reconocimiento alcanzado por el arte de Ramírez es parte de un largo proceso de valoración, conservación y exhibición del arte producido dentro de las instituciones psiquiátricas que comenzó en Europa a finales del siglo XIX y que se extendió a América Latina y Estados Unidos a mediados del siglo XX. Si bien la tradición que relaciona la locura con la creatividad sentó las condiciones para la conservación y la valoración inicial de la obra de Ramírez, su diagnóstico como esquizofrénico crónico estigmatizó todo lo producido por sus manos. Sin embargo, su obra no parece ser la manifestación pasiva de una enfermedad mental o un estado emocional alterado: Ramírez es un caso singular de perseverancia, resistencia y poderosa producción artística realizada bajo condiciones muy extremas y difíciles.

La trayectoria de sus dibujos muestra las complejidades e intersecciones entre migración, enfermedad mental, creatividad artística y los procesos para valorar, clasificar y reapropiarse del arte creado en los márgenes de la sociedad. En Estados Unidos, luego de haber

sido introducido en el mundo del arte como un "outsider estadounidense", Ramírez ha sido considerado erróneamente como un artista mexicano-americano (definirlo como un "Mexican-American" fue uno de las mayores imprecisiones de las exitosas exhibiciones del 2007 y 2008 que abrieron en el Museo de Arte Folclórico de Nueva York). Así como resultaría muy difícil afirmar que en términos identitarios Ramírez se asimiló a la cultura estadounidense, un mexicano-americano es, estrictamente hablando, alguien nacido en los Estados Unidos de padres mexicanos o un inmigrante de origen mexicano que adquiere la ciudadanía estadounidense. Ramírez nació en México y nunca se convirtió en ciudadano estadounidense. En la década de 1930, el sistema psiquiátrico de California intentó muchas veces, sin éxito, deportarlo a México. Usando el lenguaje racista hoy en boga, Ramírez era un migrante mexicano "ilegal", como los millones de trabajadores indocumentados que viven hoy día en los Estados Unidos bajo el terror de ser deportados. Las disputas por clasificar y reapropiarse de su arte ponen en evidencia los límites de los discursos que tratan de enmarcar el arte de los migrantes en términos nacionalistas o étnicos. Desde una perspectiva transnacional, Ramírez fue actor y testigo del surgimiento de espacios sociales transnacionales y procesos transculturales que impactaron la forma y el contenido de su arte. Utilizó, para expresar sus experiencias de desplazamiento y reclusión, un singular lenguaje visual, que hace de sus dibujos uno de los mayores cuerpos de obras visuales jamás producido por un artista migrante transnacional. Hoy en día, muchos artistas de América Latina están produciendo en espacios transnacionales similares. Algunos son migrantes como Ramírez, otros son exiliados políticos o económicos, y otros son simplemente artistas nómadas o viajeros cosmopolitas que tienen más de un lugar de residencia. Todas estas experiencias y trabajos artísticos que se producen en condición de migración, movilidad o nomadismo, requieren perspectivas transnacionales que superen los modelos de pensamiento que insisten en enmarcar la realidad social en términos de los estados nacionales. Necesitamos, además, documentar más casos que nos ayuden a entender mejor por qué algunas personas crean arte tan intenso y original en circunstancias extremas de opresión, censura, migración o desplazamiento cultural.

***Obras citadas***

Ardery, Julia S. *The Temptation: Edgar Tolson and the Genesis of Twentieth-Century Folk Art.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998.

Arias, Patricia y Jorge Durand. "Martín Ramírez: Locura y creatividad", en Olga Varela, *Locura: Enfoque multidisciplinario.* Buenos Aires: Lumen, Buenos Aires, 2007, pp. 169-180.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Editorial Grijalbo, 1993.

Beardsley, John y Jane Livingston (eds.). *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors.* Houston: Museum of Fine Arts; Nueva York: Abbeville, 1987.

Cardinal, Roger. *Outsider Art.* Nueva York: Praeger, 1972.

Cubbs, Joanne. "Rebels, Mystics, and Outcasts: The Romantic Artist Outsider", en Michael D. Hall y Eugene W. Metcalf (eds.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture.* Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994, pp. 76-93.

Del Conde, Teresa. "Martín Ramírez arte y locura, I y II", *La Jornada*, 1 y 8 de abril de 1989.

de la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film.* Austin: University of Texas Press, 2006.

Díaz Estrella, José, Román Rodríguez Cruz y Andrés Fábregas. *El movimiento cristero: Sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco.* Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1979.

Drexler, Sherman. "Martín Ramírez, Phyllis Kind Gallery", *Artforum*, núm. 14, vol. 9, mayo de 1976, p. 70.

Dubuffet, Jean. "Art Brut Preferred to the Cultural Arts" (1949), en Mildred Glimcher y Marc Glimcher, *Jean Dubuffet: Towards An Alternative Reality.* Nueva York: Pace Publications and Abbeville Press, 1987.

Durand, Jorge. *Historia miníma de la migración México-Estados Unidos.* Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.

Durand, Jorge y Patricia Arias. *La experiencia migrante: Iconografía de la migración México-Estados Unidos.* Guadalajara: Altexto, 2000.

Víctor M. Espinosa y Kristin E. Espinosa. "The Life of Martín Ramírez" en Brooke Davis Anderson, *Martín Ramírez.* Seattle: Marquand, 2007, pp. 18-39.

Espinosa, Víctor M. "El día del emigrante y el retorno del purgatorio: Iglesia, migración a los Estados Unidos y cambio sociocultural en un pueblo de Los Altos de Jalisco," *Estudios Sociológicos* 15.50, 1999, pp. 375-418.

-----. *Martín Ramírez: Framing his Life and Art.* Austin: University of Texas Press, 2015.

-----. *Martín Ramírez: arte, migración y locura*. México: Fondo de Cultura Económica (en prensa).

Estrella, José Díaz, Román Rodríguez Cruz y Andrés Fábregas. *El movimiento cristero: sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco.* Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1979.

Fábregas Puig, Andrés. *La formación histórica de una región: Los Altos de Jalisco.* México: CIESAS-Casa Chata, 1986.

Farr, Marcia. *Rancheros in Chicagoacán: Language and Identity in a Transnational Community.* Austin: University of Texas Press, 2006.

Fine, Gary Alan. *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity.* Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Foster, Hal. "Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill", *October*, núm. 97, 2001, pp. 3-30.

Gallegos Franco, Francisco. *Los retablos del Señor de la Misericordia de Tepatitlán.* Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 2001.

-----. *Historia mínima de Tepatitlán.* México: Consejo de Cronistas de la Ciudad de Tepatitlán, 2008.

Gaspar de Alba, Alicia. *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the CARA Exhibition.* Austin: University of Texas Press, 1998.

Goldman, Shifra M. *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States.* Chicago: University of Chicago Press, 1995.

-----. "Homogenizing Hispanic Art", *New Art Examiner*, septiembre de 1987, pp. 30-33.

Gómez, Octavio (dir.). *Martín Ramírez: el vértigo del mutismo*, Televisa, S.A., 1989.

Hemphill, Herbert W. y Julia Weissman. *Twentieth-Century American Folk Art and Artists.* Nueva York: Dutton, 1974.

Israde, Yanireth. "Van Gogh mexicano," *Reforma*, 17 de febrero del 2007, p. 7.

Jarmusch, Ann. "Philadelphia: Martín Ramírez, Moore College of Art", *Art News*, noviembre de 1985, pp. 134-135.

Kallir, Jane. "Self-Taught Art in the 20th Century: A Brief History", Galerie St. Etienne, http://www.gseart.com

Littman, Robert R. *Martín Ramírez: Pintor mexicano, 1885-1960.* México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989.

Livingston, Jane y John Beardsley. "The Poetics and Politics of Hispanic Art: A New Perspective", en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 104-120.

Longhauser, Elsa. *Martín Ramírez: His Life in Pictures, Another Interpretation.* Los Ángeles: Institute of Contemporary Art, 2017.

-----. *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez.* Filadelfia: Moore College of Art, 1985.

MacGregor, John. "Altered States—Alternate Worlds", en Laurent Danchin y Martíne Lusardy (eds.), *Art Outsider et Folk Art des Collections de Chicago.* París: Halle Saint Pierre, 1999, pp. 30-40.

Martin, Jean Hubert. *Magiciens de la Terre.* París: Editions du Centre Pompidou, 1989.

Meyer, Jean. *La Cristiada*. 3 vols. Cuidad de México: Siglo XXI, 2000 [1973].

Morris, Randall. "Mapas de visiones: Los dibujos de Martín Ramírez desde una nueva perspectiva", en *Martín Ramírez: Pintor mexicano, 1885-1960.* México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989, pp. 61-69.

Oles, James. "Martín Ramírez and Mexican Art," en Elsa Longhauser, *Martín Ramírez: His Life in Pictures, another Interpretation.* Los Angeles: Institute of Contemporary Art, 2017.

Ochoa, Edna. "El pachuco entre Octavio Paz y el trayecto para su reinvención en Zoot Suit de Luis Valdez," *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin- UAH, 1.2, 2010, p. 93.

Pasto, Tarmo. "Cross Culture and the Schizophrenic-Creative Process", ponencia presentada en el Quinto Congreso Internacional de Psiquiatría, Ciudad de México, 28 de noviembre-5 de diciembre de 1971.

Paz, Octavio. "Art and Identity: Hispanics in the United States", en John Beardsley y Jane Livingston (eds.), 1987, pp. 13-37.

Paz Soldan, Edmundo. *Norte.* Nueva York: Vintage Español, 2012.

Peiry, Lucienne. *Art Brut: The Origins of Outsider Art.* París: Flammarion; Londres: Thames & Hudson, 2001.

Powell, Philip Wayne. *Soldiers, Indians, and Silver: The Northward Advance of New Spain, 1550–1600.* Berkeley: University of California Press, 1969.

Ratcliff, Carter. "New York Letter", *Art International*, núm. 20, vol. 6, verano de 1976, p. 29.

Reed, Natania. "'Mex/LA' Exhibits Modern Chicano Art." *The Occidental Weekly*, September 27, 2011. Updated: Wednesday, September 28, 2011. http://www.oxyweekly.com/arts-entertainment/mex-la-exhibits-modern-chicano-art-1.2617184#.UC1pwaDherA

Rhodes, Colin. *Outsider Art: alternativas espontáneas.* Barcelona: Destino Ediciones, 2002.

Robe, Stanley Linn. *Mariano Azuela and the Mexican Underdogs.* Berkeley: University of California Press, 1979.

Robertson, Ian. "Art, Religion, History, Money", en Iain Robertson (ed.), *Understanding International Art Markets and Management.* Nueva York: Routledge, 2005, pp. 37-61.

Rosenak, Chuck y Jan Rosenak. "Martín Ramírez," *Encyclopedia of Twentieth-Century American Folk Art and Artists.* Nueva York: Museum of American Folk Art/ Abbeville, 1990, pp. 253-254.

Rousseau, Valérie. *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet.* Nueva York: American Folk Art Museum; Minneapolis: Shapco Printing, 2015.

Rubin, William. *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.* Boston: Museum of Modern Art, Nueva York; New York Graphic Society Books, 1984.

Schjeldahl, Peter. "Martín Ramírez at Phyllis Kind", *Art in America*, núm. 64, 1976, p. 114.

-----. "Mystery Train", *New Yorker,* 29 de enero de 2007, pp. 88-89.

Smith, Roberta. "Outside In", *New York Times*, 26 de enero de 2007.

-----. "Radiant Space: The Art of Martín Ramírez", en Elsa W. Longhauser, *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez.* Filadelfia: Moore College of Art, 1985.

Sozanski, Edward J. "Compelling Drawings by a Disturbed Personality", *Philadelphia Inquirer*, 8 de septiembre de 1985.

Stratis, Harriet K. "Creative Compositions: Piecing Together a Monumental Drawing by Martín Ramírez," en Elsa Longhauser, *Martín Ramírez: His Life in Pictures, Another Interpretation.* Los Angeles: Institute of Contemporary Art, 2017. (pp. 104-111)

Thiebaud, Wayne. "Remembering Ramírez", en Brooke Davis Anderson, *Martín Ramírez: The Last Works* (Nueva York: Ricco/Maresca Gallery; Pealuma, CA: Pomegranate, 2008.

Tome, Martín Pedro y Andrés Fábregas Puig. *Entre mundos: Procesos interculturales entre México y España.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999.

Tuck, Jim. *The Holy War in Los Altos: A Regional Analysis of Mexico's Cristero Rebellion.* Tucson: University of Arizona Press, 1982.

Yañez, Agustín. *Las Tierras Flacas.* Navarra: Salvat Editores, Navarra, 1970.

Zamudio-Taylor, Victor. "Living in Nepantla: Martín Ramírez's Complex Journey to Becoming Mexican American", en Brooke Davis Anderson, *Martín Ramírez.* Seattle: Marquand, 2007.

**Archivo**

Don R. Birrell al doctor Alfred Neumeyer, 12 de febrero de 1952, Mills College Art Museum Archive.

**Correspondencia**

Roy, Alan, correspondencia con el autor, técnico psiquiátrico de DeWitt, 16 de marzo de 2002.

Thiebaud, Wayne, correspondencia con el autor, 18 de junio de 2003.

**Entrevistas**

Ashida, Carlos, entrevista telefónica con el autor, 24 de enero, 2001.
Birrell, Don R., entrevista telefónica con el autor, 7 de julio de 2003.

Durfee, James. H., entrevista con el autor, técnico psiquiátrico del Pabellón 106, 21 de agosto de 2004.

Geddes, Jack L., entrevista con el autor, técnico psiquiátrico del Pabellón 108, 21 de agosto de 2004.

Ramírez Navarro, Juana, entrevista con el autor, Tepatitlán, Jalisco, 5 de enero de 2000.

Ramírez Navarro, Víctor, entrevista con el autor, Tepatitlán, Jalisco, 10 de enero de 2000.

Tibol, Raquel, entrevista telefónica con el autor, 24 de enero de 2001.

***Notas***

[1] Dos obras de teatro inspiradas en la historia de Ramírez aun no publicadas son de *Mexican Psychotic*, de Ricardo Bracho, puesta en escena por primera vez en 2005, y *Provenance*, de Anne García-Romero, puesta en escena por primera vez en 2011. Para la primer novela inspirada en la historia de Ramírez ver *Norte* de Edmundo Paz Soldán (2012).

[2] La versión en español del libro que fue resultado de esa investigación será publicado este año bajo el título *Martín Ramírez: arte, migración y locura* por el Fondo de Cultura Económica. Para la versión en inglés, ver Espinosa (2015).

[3] Dos trabajos clásicos sobre Los Altos de Jalisco son Fábregas Puig (1986) y Tome y Fábregas Puig (1999).

[4] *Allá en el rancho grande* (1936) y *Así se quiere en Jalisco* (1942) son dos ejemplos clásicos de este género cinematográfico mexicano, que los actores Jorge Negrete y Pedro Infante popularizaron en las décadas de 1930 y 1940; ver Ayala Blanco (1993) y de la Mora (2006).

[5] Para una excelente revisión de los orígenes de las sociedades rancheras en México, ver el capítulo dos de Farr (2006).

[6] A Hernán Cortés le costó sólo dos años vencer a los aztecas con ayuda de la espada y la diplomacia, pero las tropas españolas necesitaron cuatro décadas para conquistar y después aniquilar a las poblaciones nómadas y seminómadas que habitaban esas tierras. Ver Powell (1969).

[7] Para una excelente reconstrucción de esa tradición en la tierra de Ramírez, ver la novela de Agustín Yañez (1970).

[8] Localizar y después tener acceso al expediente siquiátrico de Ramírez me tomo varios años. Fue hasta que se formo Patrimonio de Martín Ramírez cuando recibí autorización para publicar información del expediente. Por lo que doy gracias a Christopher J. Klatell por facilitar este proceso y a los herederos de Martín Ramírez por darme la autorización de citar esta fuente.

[9] El dibujo de mayores dimensiones localizado hasta hoy que fue incluido en la exhibición organizada por Elsa Longhauser (2017, pp. 104-105).

[10] Entrevistas con James H. Durfee, técnico psiquiátrico a cargo del Pabellón 106 (donde Ramírez vivió de marzo de 1956 a febrero de 1959), Jack L. Geddes, técnico psiquiátrico a cargo del Pabellón 108 (donde Ramírez vivió de febrero de 1959 a agosto de 1962) y Alan Roy, un joven técnico psiquiátrico que no estuvo a cargo de ninguno de los pabellones de Ramírez, pero que era admirador del artista y le gustaba visitarlo para verlo trabajar en sus dibujos.

[11] Mi investigación en busca de Ramírez comenzó con una visita a Auburn, California, donde estaba el Hospital Estatal DeWitt, para tener acceso a su certificado de defunción. Este documento me proporcionó los nombres de sus padres. Saber que el segundo apellido de Ramírez era González facilitó la investigación en los registros parroquiales de México y la localización de sus descendientes. El acta de defunción hizo posible, además, localizar el panteón donde había sido sepultado. Un croquis que fue guardado en archivo del panteón indicaba con una marca el lugar preciso donde se encontraba su cuerpo, lo cual era desconocido hasta entonces entre sus descendientes; ellos colocaron en su tumba la placa de metal que hoy tiene con una imagen de la Inmaculada Concepción. Alguna de la información incluida en el certificado de defunción de Ramírez, como los años exactos de nacimiento (1895) y muerte (1963), así como el nombre de su esposa (Ana Navarro), fueron publicados por primera vez en 1990 por Rosenak y Rosenak (1990 253-254).

[12] Nunca se podrá saber la cantidad exacta de dibujos que Ramírez realizó en toda su vida ya que muchos fueron destruidos por el personal de los dos hospitales donde estuvo recluido.
[13] Mientras Ramírez estaba aun vivo, Pasto no cuestionó su diagnóstico ya que era claro que había encontrado el caso perfecto para probar e ilustrar sus hipótesis sobre la relación entre locura y expresión artística. Sin embargo, en la ponencia que presentó en la conferencia mexicana, cuando ya estaba al final de su carrera, Pasto considero que Ramírez estaba enfermo según los estándares de la cultura estadunidense, pero no según los de su México natal. Pasto creía que Ramírez "simplemente había vivido los contenidos psíquicos de una cultura mientras que era residente obligado en otra. Quizá", deseaba Pasto, "pronto veremos el día en que los perturbados culturales puedan recuperarse en los brazos de su tierra nativa". Ver Pasto (1971 4).
[14] Una evidencia de ello es la limitada recepción que tuvo en esos mismos años, tanto en París como en Nueva York, la colección de *Art Brut* formada por Jean Dubuffet y que incluía sobre todo ejemplos de arte producido en hospitales psiquiátricos; ver Rousseau (2015).
[15] Este volumen acompañó una exposición que se inauguró en el Museo de Arte Folklórico Estadounidense en 1972 y viajó a otros 23 lugares.
[16] Para la historia del arte outsider ver Rhodes (2002) y Peiry (2001). Para un análisis profundo del mundo del arte outsider ver Ardery (1998) y Fine (2004).
[17] De la década de 1940 a la de 1960, Dubuffet reunió una gran colección de *art brut* que incluye obras de los artistas marginales más reconocidos de Europa: Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz, Carlo Zinelli y Madge Gill. Sobre los orígenes y la historia de la colección de *art brut* de Dubuffet, ver Peiry (2001). Para una crítica a las teorías de Dubuffet o el concepto de arte outsider ver Foster (2001 3-30) y Cubbs (1994 76-93).
[18] El simposio "The Isolate as Modernist", que acompañó la exhibición, se centró en gran parte en discutir las cualidades que distinguían al artista outsider o marginal de los artistas folklóricos o naif. La retrospectiva viajó a Chicago, Milwaukee y Canadá. Ver el catálogo de la exposición (Longhauser 1985) y las reseñas de Jarmusch (1985 134-135) y Sozanski (1985).
[19] La exhibición abrió en el Museo de Bellas Artes de Houston y visitó cinco museos de Estados Unidos: la Galería de Arte Corcoran, Washington, D.C.; el Museo de Arte Lowe, Miami, Florida; el Museo de Bellas Artes, Santa Fe; el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles; y el Museo de Brooklyn de Nueva York. La agenda incluía al Centro Cultural Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, pero esa parte de la gira se canceló. Ver Livingston y Beardsley (1991 104-120).
[20] Reimpreso en Goldman (1995).
[21] Jorge Durand, por ejemplo, en 2016 seguía afirmando que Ramírez había sido internado en el hospital DeWitt en 1929, después de convertirse en un vagabundo en la ciudad de Los Ángeles. (2016 115). Ver también Durand y Arias (2000 164) y Arias y Durand (2007 169-180). John MacGregor fue el primero en señalar estas inconsistencias y en notar que el hospital DeWitt no existía en la década de 1930, ver MacGregor (1999 30-40).
[22] Ver documental *Martín Ramírez: el vértigo del mutismo*, dirigido por Octavio Gómez y transmitido en el popular programa de televisión "México en la cultura", Televisa, S.A., 1989. Fue narrado por el famoso actor mexicano Carlos Bracho e incluyó entrevistas con Gladys Nilsson, coleccionista de Ramírez, Teresa del Conde, crítica de arte, Magali Lara, pintora, y Nelson Oxman, escritor.
[23] Ver *Martín Ramírez: El vértigo del mutismo*.
[24] Ver *Martín Ramírez: El vértigo del mutismo*.
[25] El comercial de televisión fue conceptualizado y dirigido por Agustín Corona, reconocido en México por inventar el eslogan "Energía Visual" y por ser, junto con Pablo Jato, pioneros en el uso de técnicas de vídeo digital.