

Universidad de Costa Rica
Facultad de Artes
Escuela de Artes Plásticas

*En el puente: Max Jiménez (1900-1947) como mediador
entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en
Costa Rica*

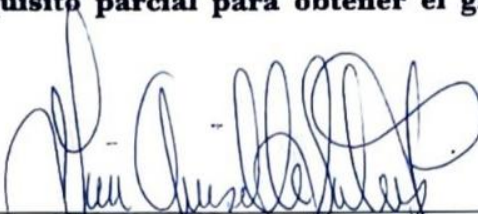
Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia del Arte

Alejandro Soto Chaves
B26583

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José, Costa Rica
2022

HOJA DE APROBACIÓN


En el puente: Max Jiménez (1900-1947) como mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica. Tesis presentada públicamente y aprobada con distinción el 28 de junio del 2022, en la Escuela de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (virtual), como requisito parcial para obtener el grado de Licenciatura en Historia del Arte.



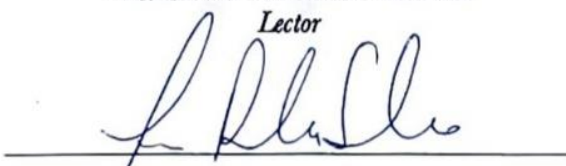
MSc. Iria Salas Paniagua
Presidente del Tribunal Examinador



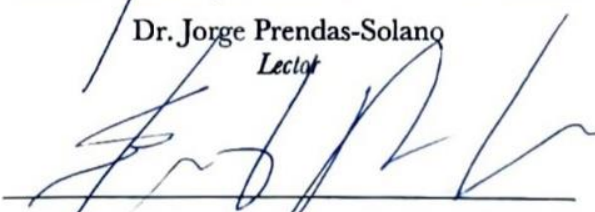
Lic. Laura Raabe Cercone
Directora de la Tesis



Lic. Carlos Calderón Herrera
Lector



Dr. Jorge Prendas-Solano
Lector



M.A. Esteban Piedra León
Lector invitado



Bach. Alejandro Soto Chaves
Candidato

DEDICATORIA

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Sin mucha dificultad puede uno conceder que resulta un poco complejo, por no decir absurdo, dedicar cualquier esfuerzo, sea este un trabajo académico o no, a personas con las que uno no se encuentra agradecido. Por consiguiente, no solo quisiera consagrar la dedicatoria de esta investigación al apoyo de mis padres, sino también manifestarles, nuevamente, mi más profundo agradecimiento por su compromiso con mi educación. A mi madre, Nelly María, por su tiempo, su compañía, su intelecto, su asertividad y su inagotable estímulo para que no flaqueara en la conclusión de esta etapa formativa, incluso en los momentos de mayor extravío y rebeldía (con y sin causa aparente). Me gustaría agradecerle, asimismo, por su lectura atenta y crítica de este documento, por sus observaciones y sugerencias, así como por toda la asistencia *colateral* derivada de su escritura. A mi padre, Gustavo, por su respaldo durante mi largo proceso educativo, por su paciencia, por inocularme —a veces con explícito entusiasmo, en otras, tácitamente, en medio de una conversación cotidiana— la pasión por la disciplina histórica. Por los libros, los viajes y las imaginativas reconstrucciones conjuntas de la primera mitad del siglo XX que, de manera directa o indirecta, ayudaron a modelar ciertos segmentos de esta tesis.

Quisiera agradecer también a los tres miembros de mi comité asesor. A la profesora Laura M. Raabe Cercone, mi directora de investigación, por orientar y aterrizar metodológicamente el cúmulo de buenas intenciones que le presenté como proyecto de tesis hace ya muchos meses. Por su disposición, su paciencia con mis barroquismos, sus pertinentes sugerencias y su atención rigurosa al detalle en su lectura del documento. Al profesor Carlos Calderón Herrera, uno de mis lectores de tesis, por haber azuzado originariamente hace ya tres años, en su curso de Arte Costarricense, mi interés por la figura de Max Jiménez y la posterior elaboración de un esbozo tan tosco y escueto como fundacional para la investigación aquí presentada. Me gustaría agradecerle, además, por su respaldo durante mis años como estudiante y las incontables discusiones, también con la profesora Raabe, en torno al problema de la modernidad para las artes y la cultura costarricenses. Al Dr. Jorge Prendas-Solano, mi otro lector de tesis, por su tiempo, sus observaciones críticas y su revisión meticulosa de mi investigación. De igual forma, por haberme permitido colaborar académicamente como su asistente en la Escuela de Filosofía, experiencia de la que derivé un enorme aprendizaje en términos pedagógicos y de investigación/edición académica de alto nivel.

Por último, quisiera agradecer a mi tía, Anabelle Chaves Flores, y a mi padrino, Danilo Hines Jackson, por su apoyo permanente y demanda de máxima excelencia durante todos mis años de formación académica.



La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede escribirse desde el punto de vista del presente inmediato, actual: pues cada época posee la posibilidad, que es suya propia y nueva, pero no puede ser legada, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas contenía precisamente para ella [...]. La tarea más importante de la historia del arte es descifrar las profecías que se dirigían a la época que la escribe y que estaban en las grandes obras de arte del pasado.

Walter Benjamin¹

Solamente la injusticia nos hace libres.

Max Jiménez²

¹ Léase p. 133, en Benjamin, W. (2017).

² Véase p. 693, en Jiménez, M. (2004b).

ÍNDICE GENERAL

<u>HOJA DE APROBACIÓN</u>	ii
<u>DEDICATORIA</u>	iii
<u>AGRADECIMIENTOS</u>	iv
<u>ÍNDICE GENERAL</u>	vii
<u>TABLA DE FIGURAS</u>	ix
<u>RESUMEN</u>	12
<u>INTRODUCCIÓN</u>	13
<u>TEMA</u>	13
<u>JUSTIFICACIÓN</u>	13
<u>HIPÓTESIS</u>	16
<u>OBJETIVOS</u>	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
<i>OBJETIVO ESPECÍFICO 1</i>	16
<i>OBJETIVO ESPECÍFICO 2</i>	17
<i>OBJETIVO ESPECÍFICO 3</i>	17
<u>ESTADO DE LA CUESTIÓN</u>	18
<u>MARCO TEÓRICO</u>	51
<u>METODOLOGÍA</u>	75
<u>CAPÍTULO I. EL PUEBLO ES LA ANTESALA DE LA MUERTE</u>	79

<u>CAPÍTULO II. PENSANDO CON LA FUENTE, O DE LAS RASTRAS DE PÁJAROS MODERNOS</u>	105
<u>CAPÍTULO III. MODERNA (IN)VESTIDURA PARA EL VIEJO ESQUELETO</u>	129
CONTRARRELATO(S) DE LA IDENTIDAD NACIONAL	130
LA <i>RENOVATIO</i> FORMAL-FIGURATIVA DEL ARTE MODERNO EN COSTA RICA	156
DEL ESTILO PERSONAL A LA <i>DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE</i>	167
<u>CONCLUSIONES</u>	190
<u>FUENTES</u>	205
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	206
1. ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS	206
1. LIBROS	208
2. TRABAJOS FINALES DE GRADUACIÓN	214
3. CATÁLOGOS	215
4. PERIÓDICOS	215
5. MEDIOS AUDIOVISUALES	218
6. MANUSCRITOS NO PUBLICADOS	218
<u>FIGURAS</u>	219

TABLA DE FIGURAS

	TÍTULO	FICHA TÉCNICA (ARTISTA, TÉCNICA, AÑO, DIMENSIONES, COLECCIÓN)	PÁGINA
FIGURA 1	Anita	Max Jiménez, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1939), 97,5 x 61,5 cm, Colección Jiménez-Beeche.	219
FIGURA 2	Café con leche	Max Jiménez, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1941), 97 x 61 cm, Colección Jiménez-Odio.	220
FIGURA 3	Mirando las comparsas	Max Jiménez, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1942), 51 x 61 cm, Colección Jiménez-Beeche.	221
FIGURA 4	El filósofo sexual y la pulga puta	Max Jiménez, xilografía, s.f. (ca. 1936), 14,7 x 10 cm, del libro <i>El domador de pulgas</i> (Editorial Hermes).	222
FIGURA 5	La pulga que abortó	Max Jiménez, xilografía, s.f. (ca. 1936), 10,8 x 7,5 cm, del libro <i>El domador de pulgas</i> (Editorial Hermes).	223
FIGURA 6	Maternidad (c.c. La segua)	Max Jiménez, óleo sobre tela, s.f., 109 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche.	224
FIGURA 7	Cabeza roja	Max Jiménez, talla directa en granito rojo, ca. 1935, 52,5 x 25 x 29,5 cm, Colección Jiménez-Odio.	225
FIGURA 8	Negra con collar	Max Jiménez, dibujo a lápiz de grafito, ca. 1923, 48 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.	226
FIGURA 9	Sin título (o Negro)	Max Jiménez, grabado-técnica mixta, s.f., 22 x 14,5 cm, Colección Jiménez-Beeche.	227
FIGURA 10	Mujer	Max Jiménez, bronce (o madera), ca.1922, s.d., Colección desconocida.	228
FIGURA 11	Portada de <i>Unos fantoches...</i>	Teodorico Quirós, dibujo a tinta, 1928, s.d.	229
FIGURA 12	Atardecer en el trópico	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1939, s.d., Colección privada	230
FIGURA 13	La Pulga Lírica	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 7,3 x 9,3 cm, del libro <i>El domador de pulgas</i> (Editorial Hermes).	231
FIGURA 14	El beso	Max Jiménez, bronce, ca.1922, s.d., Colección desconocida.	232
FIGURA 15	San Juan Bautista	Max Jiménez, óleo y corteza de Eucalipto (o de corcho) sobre tela, ca. 1945-46, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Odio.	233
FIGURA 16	Blanco y negro (o Desnudos con estolas)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, 80 x 65 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	234
FIGURA 17	Ni Cristo ni Changó	Max Jiménez, óleo sobre tabla, ca. 1942, 41,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche.	235
FIGURA 18	Mujer reclinada (o Mujer acostada)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1943, 92,5 x 76 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	236

FIGURA 19	Cabeza negra	Max Jiménez, talla directa en granito, ca. 1936-1937, 54 x 28 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.	237
FIGURA 20	Cabeza negra	Max Jiménez, talla directa en granito, s.f., 42 x 30 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.	238
FIGURA 21	Dos mujeres en verde (o Bañistas en el pasado)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1941, 91 x 77 cm, Colección Jiménez-Odio.	239
FIGURA 22	Dolores la bailarina	Max Jiménez, óleo sobre masonite, ca. 1944, 90 x 74 cm, Colección Jiménez-Beeche.	240
FIGURA 23	Desesperanza (o Año de 1944)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, 50,5 x 60 cm, Colección Jiménez-Beeche.	241
FIGURA 24	Maternidad	Max Jiménez, talla en madera, s.f., 174 x 36 x 34 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	242
FIGURA 25	Tierra y cielo (o Tierra y cielo en las antillas)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1942, 77 x 110 cm, Colección Jiménez-Odio.	243
FIGURA 26	Mujer con vestido amarillo	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1939, 102 x 76,5 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	244
FIGURA 27	La bailarina	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 5 x 5 cm, del poemario <i>Revenar</i> (Editorial Nascimento).	245
FIGURA 28	Nocturno en el día	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario <i>Revenar</i> (Editorial Nascimento).	246
FIGURA 29	Desnudo #1 (o Desnudo con manto)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1943, 59 x 42 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	247
FIGURA 30	Otoño	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, 76,5 x 61 cm, Colección Jiménez-Beeche.	248
FIGURA 31	El jaular	Max Jiménez, xilografía, ca. 1937, 15 x 10 cm, del libro <i>El Jaular</i> (Editorial Nascimento).	249
FIGURA 32	El futuro (o Dos mujeres)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, 33 x 28 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	250
FIGURA 33	La última súplica	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario <i>Revenar</i> (Editorial Nascimento).	251
FIGURA 34	Pescadores en Cojimar	Max Jiménez, óleo, ca. 1943, 42 x 59 cm, Obra perdida (perdida durante el Bogotazo).	252
FIGURA 35	Desnudo y mar	Max Jiménez, xilografía, s.f., 10 x 15,2 cm, Colección Jiménez-Beeche.	253
FIGURA 36	El baño (o Mujer que emerge de las aguas)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1936, 76 x 61 cm, Colección Banco Central de Costa Rica.	254
FIGURA 37	El faro	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario <i>Revenar</i> (Editorial Nascimento).	255
FIGURA 38	Juego eterno (o Jugando en la playa)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, 95,5 x 110,5 cm, Colección Jiménez-Beeche.	256
FIGURA 39	Sin título (o Momento místico)	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940, s.m., Colección Desconocida	257
FIGURA 40	Hambre bajo el sol	Max Jiménez, óleo sobre tela,	258

		ca. 1942, s.m., Colección Desconocida.	
FIGURA 41	Tinajas y bañistas	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1941, 78 x 99 cm, Colección Jiménez-Beeche.	259
FIGURA 42	Caballo humilde: Mujer humilde	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1941-1942, 91,5 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche.	260
FIGURA 43	Caballo (o Cabeza de caballo)	Max Jiménez, talla en madera, ca. 1937, 30 x 68,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche.	261
FIGURA 44	La mujer con el perro	Max Jiménez, madera, ca. 1922, s.d., Colección Desconocida.	262
FIGURA 45	Tierra cocida	Max Jiménez, óleo sobre cartón grueso, ca. 1943, 43 x 31 cm, Colección Jiménez-Odio.	263
FIGURA 46	Las Pulgas Dadas a los Asuntos de Ultratumba	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 14,2 x 10 cm, del libro <i>El domador de pulgas</i> (Editorial Hermes).	264
FIGURA 47	Ventana de la Habana vieja	Max Jiménez, óleo y ladrillo sobre tela, ca. 1942, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Beeche.	265
FIGURA 48	La colonia agrícola	Max Jiménez, xilografía, ca. 1936, 14,7 x 10 cm, del libro <i>El domador de pulgas</i> (Editorial Hermes).	266
FIGURA 49	Al borde del abismo	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1940-41, 76 x 66 cm, Colección Jiménez-Odio.	267
FIGURA 50	Ileana	Max Jiménez, óleo sobre tela, ca. 1942, 92 x 72 cm, Colección Jiménez-Yglesias.	268
FIGURA 51	Autorretrato (EL)	Max Jiménez, grafito, 1924, s.d., Colección Desconocida.	269
FIGURA 52	Retrato	Max Jiménez, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, Colección Jiménez-Beeche.	270
FIGURA 53	Autorretrato	Max Jiménez, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, Colección Jiménez-Odio.	271

RESUMEN

Esta tesis consiste en un abordaje especializado de la obra artística del costarricense Max Jiménez Huete (1900-1947), a partir de dos ejes especulativos: la crítica a la identidad nacional y su rol en el advenimiento del arte moderno en Costa Rica. Partiendo de un tratamiento integral de la obra plástica, intelectual y literaria de Jiménez, en cuanto trama interconectada y autorreflexiva, se estudia, en un primer momento, el aporte del costarricense a la crítica del relato hegemónico de identidad nacional postulado por la generación del *Olimpo*. En el segundo capítulo, se analiza el estado de las artes visuales costarricenses durante las primeras tres décadas del siglo XX, para que, a manera de contraste, pueda ponerse en valor el carácter moderno y vanguardista de la obra de Jiménez, en complemento directo con su crítica a la identidad. Por último, mediante una síntesis de las conclusiones parciales derivadas de las dos primeras etapas de investigación, se conceptúa una aproximación hermenéutica a su obra plástica a partir de tres nodos conceptuales: a) El *contrarrelato* de la identidad, b) La *renovación* formal-figurativa, y c) La ponderación crítica de su estilo personal, junto a dos nuevas hipótesis teóricas sobre su concepción del retrato y su reflexión en torno a la desmaterialización del arte.

PALABRAS CLAVE: Max Jiménez Huete, arte costarricense, arte moderno costarricense, arte moderno, identidad nacional, vanguardia artística, arte latinoamericano.

ABSTRACT

This thesis is a specialized approach to the artistic work of Costa Rican artist Max Jimenez Huete (1900-1947), based on two speculative cores: national identity criticism and his role in the advent of modern art in Costa Rica. Through an integral assessment of the plastic, intellectual and literary work of Jimenez, as an interconnected and self-reflective framework, at a first stage, Jimenez's contribution to the critique of the hegemonic narrative of national identity postulated by the *Olimpo* generation is addressed. In the second section, the state of Costa Rican visual arts, during the first three decades of the 20th century, is analyzed so that, by way of contrast, the modern and avant-garde character of Jiménez's work can be valued, as a direct complement with his critique of national identity. Finally, through a synthesis of the partial conclusions derived from the first two stages of research, a hermeneutic approach to his plastic work is theorised by means of three conceptual nodes: a) The *counter-narrative* of identity, b) The formal-figurative renewal, and c) The critical consideration of his personal style, in conjunction with two new theoretical hypotheses about his conception of the portrait and his reflection on art's dematerialization.

KEYWORDS: Max Jimenez Huete, Costa Rican art, Costa Rican modern art, modern art, national identity, Avant-garde, Latin American art.

INTRODUCCIÓN

TEMA

En el puente: Max Jiménez (1900-1947) como mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica.

JUSTIFICACIÓN

La presente investigación procura esclarecer críticamente el papel de la obra del artista, literato e intelectual costarricense Max Jiménez Huete (1900-1947), atendiendo particularmente a la puesta en cuestión de la noción de identidad nacional, respecto a los tempranos procesos de gestación del arte moderno en Costa Rica³.

El análisis realizado hasta el presente sobre la obra de Jiménez se ha caracterizado por su cualidad fragmentaria, esto es, por un proceso de estudio compartimentado según las manifestaciones de su producción artística, literaria o intelectual, escindiendo los elementos biográficos de los patrones técnicos, estilísticos, coyunturales, discursivos y teoréticos que le caracterizaron. Si, por un lado, la investigación precedente ha arrojado conclusiones panorámicas de cierto matiz genérico que no se corresponden rigurosamente con la estatura de una de las figuras más prominentes de la génesis del arte moderno en Costa Rica, por otro, ha privilegiado el aislamiento de reflexiones expertas sobre componentes híper-específicos de su obra; propiciando en consecuencia tanto un relato acrítico y regurgitado, como una discontinuidad injustificada entre todo el corpus de conocimiento en torno a Jiménez⁴.

³ A partir del enunciado general de la justificación, puede comprenderse el problema de investigación de la siguiente manera: *¿Cuál fue el papel de Max Jiménez Huete (1900-1947) y su obra, en tanto mediador entre la crítica de la identidad nacional y el temprano proceso de gestación del arte moderno en Costa Rica?*

⁴ Sobre este aspecto particular se profundizará críticamente a lo largo de la tesis. Ahora bien, en síntesis, la investigación anterior puede agruparse, instrumentalmente, en tres grupos de relativa cohesión, a saber: a) las valoraciones panorámicas en las múltiples “historias” del arte gestadas entre las décadas de los setenta y los ochenta (manifiestamente incómodas debido a la complejidad de la figura de Jiménez y su resistencia a las categorizaciones rígidas), sean, *La escultura en Costa Rica* (1973) de Luis Ferrero, *Pintores de Costa Rica* (1975) de Ricardo Ulloa Barrenechea y *Historia crítica del arte costarricense* (1986) de Carlos Francisco Echeverría. En este grupo, por su carácter divulgativo y correspondencia cronológica, habría de incluirse el sucinto estudio de

Esta investigación asume, en cuanto punto de partida, un abordaje integral de la obra de Max Jiménez, es decir, una lectura que unifique el análisis de su obra, entendiendo que su producción literaria y plástica conforma una totalidad que es necesario acometer sin subdivisiones arbitrarias⁵. Ahora bien, no se pretende una investigación omniabarcante, ni exhaustiva, sino un primer esfuerzo analítico, desde la disciplina histórico-artística, de integrar en su totalidad la obra de Jiménez, a partir de los dos ejes especulativos señalados (identidad costarricense y génesis del arte moderno en Costa Rica). Esto con el propósito de posibilitar una reflexión crítica de la obra plástica de Jiménez desde su propia obra escrita (y viceversa). Asimismo, procurando solventar algunos vacíos diagnósticos de estudios previos (véase pie de página anterior [1]), la investigación pondera por primera vez el interés por dilucidar el rol del pensamiento y la obra plástica y literaria de Max Jiménez, haciendo hincapié en su trabajo periodístico y filosófico (ya como crítico cultural o como esteta), en la importación y asimilación de las vanguardias artísticas europeas en Costa Rica, así como en la incubación de las primeras manifestaciones de un arte moderno vernáculo; es decir, pretende precisar su papel en el acceso costarricense a la modernidad artística del siglo XX. En última instancia, casi en tanto colateral de estos dos momentos centrales del estudio, se pondrán en cuestión ciertos contenidos conceptuales, temáticos y estéticos presentes en la obra de Jiménez, no solo relativas a la sociedad y la cultura que le recibió (y resistió) en Costa Rica durante la primera mitad del siglo anterior, empresa estricta de la persona investigadora en historia, sino también

corte biográfico *Max Jiménez* de Alfonso Chase, publicado en 1973; b) La investigación producida en el marco del centenario del natalicio de Jiménez, concentrándose en los años inmediatamente anteriores y posteriores al 2000. Entre estos pueden considerarse, entre los más destacadas, los catálogos elaborados por Floria Barrionuevo Chen-Apuy y María Enriqueta Guardia Yglesias (1999), y por el Museo del Arte Costarricense (1999); asimismo, la reedición de la obra de Chase (2000) con EUNED, la colección de escritos académicos *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (1999) compilado por Álvaro Quesada Soto, y, como clausura de este período, la edición más exhaustiva de la obra literaria de Jiménez (2004), compilada por el mismo Quesada; c) Los estudios independientes, mayoritariamente en el formato de artículos académicos, a partir del 2004 (clasificación en que también pueden integrarse algunas brevísimas alusiones en “nuevas historias del arte”, o manuales, producidas en esta época —Rojas (2004), Montero (2015) y Hernández y Arguedas (2018)), entre estos, cabe mencionar los trabajos de Vargas (2006), Barahona (2009), Chaverri (2010), Cambronero (2011), Alvarado y Rodríguez (2015). Naturalmente, existen un considerable número de artículos académicos, de opinión, notas periodísticas, y columnas en prensa, y hasta tesis universitarias, que se traslapan o anteceden esta clasificación tripartita. Todas estas serán debidamente integradas y consideradas.

⁵ Este diagnóstico, aunque enfocado en la producción literaria del intelectual costarricense, puede también encontrarse en la única tesis doctoral sobre la obra de Jiménez, exhaustiva investigación a cargo de la Dra. Alejandra Barahona, en la que caracteriza buena parte de estos antecedentes como invaluable pero enfocados “en una muestra parcial de la obra literaria de Jiménez, por lo que se dificulta ver y analizar el sentido multimodal y la amplitud de recursos y procedimientos innovadores en la globalidad de su producción literaria” (2009, p. 3).

con relación a la supervivencia y pertinencia en la actualidad de su crítica mordaz en términos identitarios, étnicos y morales.

Pensar en integrar la totalidad de la obra de un artista tan prolífico como Max Jiménez (en particular considerando, más que el volumen de obra producida, la multiplicidad y diversidad de manifestaciones artísticas y literarias a las que se dedicó en una carrera de apenas poco más de dos décadas), en tanto corpus de investigación, podría resultar ciertamente inmanejable. No obstante, a través de la fijación de los dos nodos especulativos monitores ya antes sugeridos, se ha procurado constreñir temáticamente el análisis a la cuestión de la identidad —en lo relativo al tratamiento filosófico, narrativo, poético y artístico que dio Jiménez a *lo costarricense* en el seno de su obra— y a lo atinente al influjo de su producción en los albores del arte moderno en Costa Rica, no solo como consecuencia del impacto de su obra artística, sino también como derivado de su concepción estética del mundo (condensada en su producción periodística y filosófica). Lo anterior implica un abordaje formal y conceptual sumamente concreto de la obra visual de Jiménez en todas las técnicas y disciplinas que cultivó (escultura, pintura, grabado, fotografía, dibujo) a la luz de sus propias reflexiones teóricas y literarias.

A pesar de la itinerancia del artista en el ámbito internacional, a la que se hará alusión puntualmente, la investigación se enfoca geográficamente en lo acaecido en territorio costarricense durante las dos décadas y media de actividad artística de Max Jiménez (1922-1947). Como puede constatarse en los ejes conceptuales que atraviesan el estudio, el tema se orientará hacia el esclarecimiento de las vicisitudes de orden artístico, literario y filosófico durante el período señalado en Costa Rica, aun cuando se ofrezca una sucinta reconstrucción histórica de la sociedad y la cultura que recibió la vida y obra de Jiménez (a manera de antecedentes) y una crítica a las distintas vías de análisis de su producción literaria y artística que le sucedieron e interpretaron. No está de más señalar que, por la formación académica del investigador, se privilegiará un abordaje teórico-conceptual de la obra plástica, literaria y filosófica de Jiménez, con un enfoque híbrido próximo a la historia cultural, el análisis formal, la historia de las ideas, la filosofía del arte, la estética y la crítica cultural; prescindiendo así, parcialmente, de disciplinas y métodos adyacentes como la teoría literaria, la historia de la

literatura, la iconología (en su sentido estricto), la historia social y política, y el análisis ideológico y de discurso.

HIPÓTESIS

Mediante la examinación del papel del artista, literato e intelectual costarricense Max Jiménez Huete, en cuanto mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica, puede unificarse el abordaje académico de su obra y reevaluarse con rigor su lugar en la historia del arte costarricense.

Tal abordaje integral de la obra de Jiménez facilitaría la traducción de su crítica identitaria al lenguaje de su producción visual, esclareciendo su papel (v.g. el *cómo* y los *porqués* de las etiquetas de introductor, pionero, excepción, fundador, rupturista, precursor) para con el estadio originario del arte moderno y de vanguardia en Costa Rica.

OBJETIVOS

Objetivo General

Examinar el rol del artista, literato e intelectual costarricense Max Jiménez Huete (1900-1947), en tanto posible mediador entre la identidad nacional y el origen del arte moderno en Costa Rica, con el propósito de unificar el abordaje de su obra y reevaluar críticamente su lugar en la historia del arte costarricense.

Objetivos Específicos

Objetivo Específico 1

Identificar en el pensamiento y la producción artística y literaria de Max Jiménez una aproximación conceptual a la noción de identidad costarricense con el fin de caracterizar y singularizar su aporte a la teoría de la identidad nacional.

Objetivo Específico 2

Determinar el influjo de Max Jiménez, a partir de sus propias consideraciones críticas en torno a la identidad nacional y su obra plástica y literaria, en el desarrollo temprano del arte moderno en Costa Rica, para así precisar sus posibles innovaciones y aportes en dicha coyuntura.

Objetivo Específico 3

Conceptuar una integración sintética de ambos ejes especulativos (la diada identidad nacional - génesis del arte moderno en Costa Rica) en función de una nueva reflexión rigurosa y unificada de la producción artística, literaria e intelectual de Jiménez, con la finalidad de producir un esbozo de teoría estética de su propio cuño y, a partir de la misma, una crítica inédita de la obra visual del artista.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La investigación académica en torno a la figura y obra de Max Jiménez Huete se produjo, casi en su totalidad, de manera póstuma. En este apartado se dará cuenta de la investigación sobre su vida y obra literaria, intelectual y artística siguiendo dos estrategias transversales de organización y análisis de antecedentes, a saber, lo atinente a la tipología del objeto de estudio (*i.e.* literatura, técnicas y manifestaciones artísticas, pensamiento y producción intelectual, etc.), por un lado y, por otro, lo concerniente a los momentos de mayor intensidad investigativa sobre Jiménez. Lo anterior resulta particularmente determinante si se parte de la clasificación cronológica tripartita que se propone a continuación: a) El estadio *arqueológico*, o de las tempranas historias generales del arte costarricense; b) El estadio *centenario*, que reúne el grueso corpus de investigación elaborado a finales de la década de los noventa y el primer lustro del siglo XXI, en conmemoración por el centenario de su natalicio; y c) El estadio *contemporáneo*, que responde con cierto aislamiento y menor cohesión temática y conceptual a la salud actual de la investigación sobre Jiménez, comprendiendo trabajos especializados que fueron publicados durante los últimos quince años.

En lo relativo al primer momento, que he denominado *arqueológico*, más allá de las muy sucintas y exiguas publicaciones en prensa sobre la obra de Jiménez durante su vida y las primeras décadas posteriores a su muerte, han de mencionarse tres textos fundacionales en la investigación teórico-académica sobre la obra del artista costarricense a saber, a) la crítica concisa del historiador del arte de origen polaco Waldemar George sobre su exposición de óleos celebrada en 1939 en la *M. M. Bernheim-Jeune Gallery* en Nueva York, a manera de presentación del catálogo de exposición; seis años después, b) la crítica de Joe Taylor, escultor y profesor de arte de la Universidad de Oklahoma, publicada en la célebre revista *Books Abroad* (1927-1976), respecto del documento —colección híbrida entre catálogo, colección de críticas y ensayos sobre su obra, y toma de posición de Jiménez— editado en La Habana con una introducción del intelectual costarricense tras su exposición de 1943 en el *Instituto de Cultura Americana*, también en la capital cubana; y, por último, c) La lacónica pero primigenia biografía sobre el artista y literato en la *Antología de poetas costarricenses* de Rosario de

Padilla, publicada en 1946⁶. Los primeros dos escritos tienen una particular relevancia en la investigación sobre el trabajo de Jiménez ya que suponen un primer esfuerzo crítico, sea no-divulgativo ni periodístico, de aproximación e interpretación de su obra visual, que además se correspondió con su ciclo de vida. En síntesis, el texto de George anuncia que la fractura colonial enfrenta a las manifestaciones artísticas latinoamericanas a un vacío en que han devenido insuficientes ciertos sincretismos integradores de la tradición plástica española y la indígena. La coyuntura, por tanto, demandaba o un abandono de la inercia barroca colonial o un salto a una tipología híbrida de arte barroco-moderno. La obra de Jiménez, en este sentido, es para George una superación de la propuesta plástica de Picasso⁷, ya que permite una reformulación visual vigorosa del estado de ruina post-republicano: “Mais, tandis que les déformations des peintres européens restent purement arbitraires, les siennes semblent commandées par occulte vocation de l'esprit, par une vision et par une volonté d'expression artistique qui tendent vers l'irréel et qui s'écartent de l'humanisme classique”⁸ (George, 1939, p. 1). La crítica de Taylor, mucho menos efusiva y optimista, resiste a la celebración de una pléyade de autores consagrados (José Gómez Sicre, Gilberto González y Contreras, David Alfaro Siqueiros, entre otros) que colaboraron con sus opiniones sobre la exposición de Jiménez en Cuba. Para el escultor estadounidense, la obra de Jiménez, pretendidamente simbólica, expresiva y telúrica, se agota fácilmente por su cualidad forzada y simplicidad

⁶ A pesar de su novedad, en particular porque se trata de la más temprana biografía mínima de Jiménez integrada a una obra de difusión de la literatura nacional —que además tiene la peculiaridad de haberse publicado con el artista en vida—, el brevísimo texto de Rosario de Padilla no ofrece una lectura crítica de su trabajo literario, mucho menos una investigación, sino solo un recuento de elementos biográficos. Caso análogo ocurrió, aunque un lustro después de la muerte de Jiménez, en su inclusión en el *Diccionario de literatura latinoamericana* (1953), publicado por la Unión Panamericana.

⁷ Se trata, huelga decir, de una de las primeras asociaciones —sino la primera— entre el maestro moderno malagueño y el artista costarricense, por parte de algún crítico e investigador de la obra de Jiménez. En el capítulo II se dará cuenta de las tensiones que ha suscitado en la investigación en torno a la plástica de Max Jiménez Huete esta relación con Picasso, que oscila entre el simplismo burdo de legitimar por analogía con la obra de un gran maestro, y la certera admiración del intelectual costarricense por el trabajo del español (consagrada explícitamente en artículos periodísticos que publicó Jiménez).

⁸ Traducción del francés por parte del autor: “Pero, mientras que las deformaciones de los pintores europeos siguen siendo puramente arbitrarias, las suyas parecen estar regidas por una vocación oculta del espíritu, por una visión y por un deseo de expresión artística que tienden hacia lo irreal y que se desvían del humanismo clásico”. Álvaro Quesada Soto realizó una traducción bastante análoga a la aquí presentada en los escritos figuras de la colección de ensayos *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (1999), no obstante, resulta sugestivo hacer notar que intituló el texto de W. George *La escultura de Max Jiménez*, a pesar de que el crítico polaco presentó y abordó únicamente la obra pictórica de Jiménez (i.e. los 10 lienzos exhibido en la galería neoyorquina *M. M. Bernheim-Jeune Gallery* en 1939).

compositiva. El único mérito, para Taylor pudo residir en la sátira que presenta, no obstante, “satire has no place in great painting”⁹ (1945, p. 179). De este modo, considerando la obra de Jiménez poco menos que interesante, Taylor manifestó con un lapidario “people say the funniest things about art”¹⁰ su disconformidad con los escritos encomiásticos sobre la producción pictórica de Jiménez Huete expuesta en el *Instituto de Cultura Americana*.

En estos dos documentos, a pesar de que puede no resultar autoevidente la identificación de un rigor académico como el que demanda la contemporaneidad y, además, tomando en consideración que existen críticas, comentarios y artículos de opinión pre-existentes sobre la obra de Jiménez, se fragua el fundamento de la investigación atinente a su producción artística, ya que encuentra su despliegue en el afuera a su propia gestión editorial (aunque fuese indirecta, como sería el caso del volumen *Max Jiménez* de 1944 recién mencionado), o del quehacer periodístico-crítico (sea, las opiniones o valoraciones de su obra en la prensa nacional o internacional). Tras la prematura muerte de Jiménez en 1947, aparecen durante el mismo año, en cuanto tributo, algunos escritos sugerentes de personalidades fundamentales de la cultura nacional como Flora Luján, Eunice Odio y Yolanda Oreamuno, pero que no acaban de ofrecer un abordaje robusto de investigación, sino apenas algunos recuentos cronológicos, repasos biográficos y comentarios superficiales sobre su quehacer artístico. Los recurrentes homenajes en artículos de opinión en la prensa nacional fueron la tónica del tratamiento de su obra durante la siguiente década; lo cual, de cierto modo, posibilitó la persistencia simbólica de la presencia de Jiménez entre la intelectualidad y la cultura costarricense de mediados del siglo XX.

Hacia finales de la década de los cincuenta, la figura de Max Jiménez fue recuperada académicamente en cuatro momentos cruciales que catapultaron y robustecieron su obra a lo interno del canon de la historia del arte y la literatura en Costa Rica. En 1957, en su célebre *Historia de la literatura costarricense*¹¹, el filósofo Abelardo Bonilla realizó una evaluación crítica de la figura de Jiménez a la luz del contexto cultural y literario inmediato que circundó la aparición de su obra escrita. El recorrido de Bonilla, también cronológico, introduce algunas

⁹ Traducción del inglés por parte del autor: “la sátira no tiene lugar entre la pintura de mérito”.

¹⁰ Traducción del inglés por parte del autor: “las personas dicen las cosas más graciosas sobre el arte”.

¹¹ En esta investigación se ha hecho uso de la tercera edición publicada por la editorial STVDIVM en 1981.

valoraciones sobre el uso del color en Jiménez, sus temas predilectos de representación, sus influencias, el tratamiento de la sátira, la cualidad telúrica omnipresente en su trabajo, así como fuertes reproches a las limitaciones de su capacidad lírica (“la lucha contra la sintaxis o el escaso conocimiento de la misma, típico de este escritor, no se plantea como rebeldía sino como desconocimiento, que acrecientan la falta de madurez y el descuido en la forma” [1957, p. 154]). Lo más destacado de las consideraciones de Bonilla sobre Jiménez fue su interés de ponderar su figura como la de un creador en búsqueda obsesiva por un estilo personal.

Un año más tarde, Alfonso Ulloa Zamora realizó una revisión panorámica de la literatura costarricense de la primera mitad del siglo XX, abordando naturalmente la obra de Jiménez Huete. Se trata de un abordaje biográfico en orden cronológico-secuencial que privilegia, por razones obvias, su trabajo escrito. Resulta atinente, no obstante, remarcar el carácter incómodo y movedizo que percibió Ulloa en la obra del intelectual costarricense: “Es imposible juzgar a Max Jiménez desde un ángulo definido de crítica trascendente. Se nos escapa como una anguila del color y la forma. Su obra es indefinida, por huir casi de la apreciación directa. Su extravagancia no fue de *pose*, sino de sustentamiento” (1958, p. 965). La apreciación de Ulloa no fue en absoluto baladí, sino que, como se constatará más adelante, atravesó transversalmente el modo de aproximación teórica y académica a la obra de Jiménez durante la segunda mitad del siglo XX, por su superficialidad, hasta el advenimiento del segundo momento de investigación sobre su producción artística e intelectual, a propósito del centenario de su natalicio.

En 1959, la vida y obra de Max Jiménez Huete fue abordada, desde las artes visuales, por primera vez a modo de tesis de licenciatura. María Cecilia Pastor, autora de la investigación, propuso un panorama general recopilatorio del recorrido artístico, literario y vivencial del intelectual costarricense a través una estructura tripartita (*i.e.* biografía - análisis formal de la obra artística y literaria por tipología - apartado figura con una selección de fragmentos de su literatura). El trabajo de acopio documental, como ya señaló Raabe (2015, p. 78), es el mérito preponderante de la investigación de Pastor, a pesar de sus limitaciones metodológicas. Precisamente en el mismo año de esta defensa de tesis, el filósofo español Constantino Láscaris Comneno Micolaw realizó el primero de sus dos acercamientos a la obra de Jiménez en la Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, entonces bajo su

dirección. En la sección “Inéditos y Documentos”, Láscaris introdujo la figura de Max Jiménez Huete a los lectores de la publicación académica, como presentación de las *candelillas* (pensamientos sucintos a manera de aforismo) seleccionadas y organizadas por temática filosófica (v.g. moral, arte, etc.). El filósofo español se vale de los datos biográficos colegidos de los trabajos de Bonilla y de Padilla, y apenas realiza una descripción formal de la obra de mayor propensión intelectual de Jiménez, aparentemente inacabada. Esta aproximación de Láscaris, no obstante, resulta valiosa si se toma en cuenta que se trata del primer esfuerzo de articulación y clasificación filosófica de un texto del artista costarricense.

Sería el mismo Láscaris quien se encargó de ofrecer, cinco años más tarde, la segunda y última lectura, desde la disciplina filosófica¹², de la obra escrita de Max Jiménez Huete. En su libro de 1964 *Desarrollo de las ideas en Costa Rica*¹³, Láscaris pondera —de nuevo, muy escuetamente— la figura de Jiménez como el “pintor costarricense de mayor personalidad y talento creador” (1984, p. 370), al tiempo que despotrica contra la calidad de su poesía, su estilo de vida y estatus económico, reproduciendo el relato cuasi mítico de un hombre que vivió y murió asfixiado entre angustias insondables. Lo más valioso de este brevísimo texto puede avizorarse en el establecimiento de relaciones, aún en un plano muy general, entre el pensamiento de Max Jiménez y ciertas doctrinas y disciplinas filosóficas, como el pesimismo o la estética.

Durante la década de los sesenta, tras el comentario de Láscaris, se aletargó un poco la investigación sobre la vida y obra de Jiménez¹⁴. Fue hasta 1973, en la serie *¿Quién fue y qué hizo?*, un proyecto del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, que se publicó la primera biografía de Max Jiménez Huete, a cargo del escritor e investigador Alfonso Chase¹⁵. Chase

¹² Se trata, sin disimulo, de una tarea urgente dentro de la investigación académica nacional. El ensayo de Bernal Herrera, *El caleidoscopio estético de Max Jiménez* (1999), publicado en el marco del centenario de su natalicio, procura insertarse en la línea de investigación abierta por Láscaris, sin embargo, como se analizará más adelante, parece más proclive a la crítica, la historia y la teoría literaria —con algunos asomos a la historia de la cultura— que a la estética y la filosofía del arte.

¹³ En esta investigación se revisó la tercera edición, segunda impresión, de 1985, de la editorial STVDIVM.

¹⁴ El artista Francisco Amighetti publicó un sucinto artículo (de apenas dos páginas) en la *Revista Artes y Letras* en 1966 sobre la pintura de Jiménez. Su mayor contribución, más allá de una aproximación formalista generalísima, puede fijarse en la precisión del período pictórico de Jiménez, sea de 1938 hasta su muerte.

¹⁵ Para la presente investigación se consultó la primera edición publicada bajo el sello de la UNED del año 2000, como parte de una serie que recupera el nombre del proyecto de los setenta del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. De cierto modo, pudiendo incluirse entre las investigaciones sobre Jiménez publicadas en el marco

procuró ofrecer una revisión general de la obra de Jiménez, así como de su periplo vivencial. En términos rigurosos, en particular tomando en consideración el enfoque histórico-artístico de esta investigación, el escrito de Chase alcanza sus mejores momentos en lo concerniente al análisis de su literatura y pensamiento, al cual segmenta por apartados (*i.e.* ensayo, poesía y narrativa). Al habérselas con la obra artística de Jiménez, Chase entremezcla confusamente las técnicas y disciplinas cultivadas por el costarricense, insiste en algunas comparaciones o proximidades estilístico-ideológicas con los maestros modernos europeos y latinoamericanos a manera de estrategia legitimadora y, en ocasiones, hace un uso heterodoxo de terminología técnica de la historia del arte (*v.g.* motivo, composición, naturalismo, estilización). No obstante, es innegable que su texto concedió a la investigación sobre la vida y obra de Jiménez el cuadro biográfico más exhaustivo hasta entonces, a más de veinticinco años de su muerte.

En el mismo año de la publicación de la biografía de Alfonso Chase, da inicio —como se intituló alternativamente a este momento de la investigación sobre la obra de Jiménez— el proceso de paulatina incorporación del artista a las historias generales de arte costarricense. El primero en añadirlo a la constelación de referentes artísticos nacionales fue Luis Ferrero Acosta en su libro *La escultura en Costa Rica* (1973). Protagonizando el capítulo tercero, “Intento de Recuperación del Volumen Plástico”, Ferrero presentó algunos apuntes biográficos generales de Jiménez que privilegiaron los aspectos más psicológicos y personalistas de su obra, así como el establecimiento de un parangón con la tradición escultórica moderna, las vanguardias y sus artífices más preeminentes (*i.e.* Brancusi, Archipienko, Lipchitz, etc.). Como es consabido, el estilo de Ferrero hibrida un abordaje formalista con un recurrente uso de metáforas de corte metafísico, por momentos carentes de precisión conceptual.

En 1975, ahora en terreno de lo pictórico, el artista y escritor Ricardo Ulloa Barrenechea, también optó por la inclusión de Jiménez en su texto *Pintores de Costa Rica*. El apartado dedicado a Max Jiménez recoge un conciso recuento biográfico, una lista de exposiciones (colectivas e individuales) y la primera ficha estilística definida sobre su obra artística. Ulloa privilegia también una prosa lírica de alguna raigambre metafísica, aunque

de la celebración de su centenario (sea, en el segundo momento de producción académica sobre su obra), esta edición no amplía en absoluto la de 1973 en lo relativo al texto biográfico, sino solamente en lo que respecta a la antología literaria anexa al final.

distante de las descripciones formalistas de Ferrero, lo cual complejiza un poco su extracción teórica del contexto unitario del texto; no obstante, es posiblemente el primer investigador en trazar un puente entre los cuadros narrativos de sus textos y la potencia de su plástica, en términos de monumentalidad, violencia y confrontación de la identidad nacional. Asimismo, singulariza el carácter universalista, dramático y simbólico (mediante la deformación) de su arte, en espejo con lo que el mismo Jiménez concibió de la condición humana. Plantea, también, la primera crítica a la ejecución pictórica de Max Jiménez, en la que percibe alguna inconstancia en el acierto de los contrastes y las armonías cromáticas.

El año subsiguiente, en 1976, se defendieron las primeras dos tesis para optar por el grado en filología española en torno a la obra literaria de Max Jiménez. Los propósitos disciplinares, metodológicos y teóricos de ambas investigaciones escapan del enfoque que tiene la presente, no obstante, a continuación, se esbozan los principales hallazgos de cada una. Por un lado, la tesis de José M. Alas Alfaro intitulada *Visión immanente y trascendente de "El Jaúl" de Max Jiménez Huete*, recurre al análisis del discurso y la semiótica para abordar los relatos entrecruzados en la obra cumbre de Jiménez, descartando categorizaciones tradicionales de género (*i.e.* no es ni cuento ni novela), caracterizando a sus protagonistas activos (*i.e.* el pueblo), e inscribiéndole en una tradición (*i.e.* naturalismo moderno); por otro, María Luis Alvarado Boza en su tesis *El domador de pulgar, de Max Jiménez Huete. Descripción: Aporte para un estudio de historia literaria*, bastante cercana al marco teórico-metodológico de Alas, propone una revisión formal del texto de Jiménez en términos de estructura y, preponderantemente, en el nivel estilístico y de comunicación, atendiendo en particular a la intención comunicativa y las funciones del lenguaje. Su aporte es atender con atención la función del narrador en relación con otros elementos fundamentales de la obra.

De nuevo imperó el silencio en la investigación académica por una década, hasta que, entre 1986 y 1987, se publicaron tres nuevos trabajos en torno a la obra de Jiménez. En primera instancia, se le incluyó como parte del libro *Historia crítica del arte costarricense* (1986), de Carlos Francisco Echeverría. Se trata de un comentario sucinto (menos de una página) que entremezcla apuntes biográficos ya considerados en obras generales anteriores, algunos comentarios respecto a su estilo (*i.e.* tipología de la figuración, influjo de maestros europeos en su concepción de la composición y la estilización, crítica de la técnica, etc.). Con

respecto a Echeverría es menester recordar que, como señaló Raabe (2015, p. 118), este no contempló a Jiménez (ni a Manuel de la Cruz González o Francisco Zúñiga) como fundadores de la tradición pictórica nacional en su texto de 1977 *Ocho artistas costarricenses y una tradición*, publicado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. En segunda instancia, se encuentra la tesis —también para optar por el grado de licenciatura en Filología española— de Sonia Quesada Sánchez, intitulada *Aproximación sociocrítica al modelo ideológico de campesino presente en El Jaúl* (1986). Quesada articuló un análisis comparativo entre el “concepto de campesino y su relación con la tierra, presente en el Himno Nacional y el campesino de *El Jaúl*”, así como un “análisis del lenguaje”, “estudio semántico de la novela” y la función cumplida “por el aparato escolar, la editorial y la crítica literaria en la recepción y difusión de *El Jaúl*” (1986, p. 2). En tercer lugar, la publicación del artículo *Max Jiménez o la metáfora irreverente* (1987), de David Durán Luzio en la revista *Letras*. En la citada publicación, Durán desafía el supuestamente incorrecto emparejamiento que se había realizado entre Jiménez y el movimiento naturalista, en particular tomando en consideración su obra de 1937 *El Jaúl*. Con este objetivo, Durán recorre cronológicamente el tratamiento que dio Max Jiménez a su obra narrativa, definiendo ciertas generalidades de sus dos trabajos precedentes, a saber, *Unos fantoches* (1928) y *El domador de pulgas* (1936), hasta llegar al texto antedicho, que enmarca en una inercia que procura *desrealizar* la identidad nacional, precisamente mediante un procedimiento de “intensificación léxica” (Durán, 1987, p. 379). Esto permitió a Jiménez, según el investigador, desmitificar al campesinado criollo y a su modo de vida, en términos idiosincrásicos, étnicos y socioculturales.

Ya en las últimas dos investigaciones de este primer momento académico que, al inicio, se denominó *arqueológico*, y que culmina en 1995, ha de considerarse primero el artículo de Sergio Quirós, *El jaúl, obra naturalista* (1991) publicado en la revista *Káñina*. Aquí, Quirós, sin discutir, ni siquiera dar cuenta de la tesis de Durán, realiza un estudio de las particularidades de la corriente naturalista nacional y de la obra de Jiménez en cuestión, para así afirmar —mediante el estudio del ambiente físico y moral del texto, su determinismo, la construcción de personajes y el estilo empleado— que, debido a la actitud americanista (y, por tanto, anticolonialista) del artista costarricense, así como por su caracterización del campesino local, *El Jaúl* es, contrario a lo planteado por Durán, una de “las pocas muestras de la corriente en

nuestra literatura” (1991, p. 31)¹⁶. La investigación que cierra este período de estudio de la obra de Jiménez es el libro *La Casa Paterna* (1993) de Flora Ovares et al., en que se presentó un panorama del “desarrollo ideológico, cultura y literario” (p. xi) de Costa Rica. En lo relativo a Max Jiménez, se desarrolla un análisis de su figura en el apartado quinto, intitulado *El lugar ameno*, donde se le consagra como un autor inclasificable, que invierte el movimiento inercial del cuadro de costumbres, es decir, que prefiere privilegiar al espacio, en tanto eje articulador del relato, que a sus personajes o a la trama. Jiménez, para estos autores, ha abandonado la naturaleza idealizada para conceptuar el espacio como una estilización negativa. Lo que también permitió a Jiménez amplificar una suerte de iteración del tópico literario del *paraíso perdido*, ahora contemplado por el contraste entre “un pasado de armonía entre la raza y la tierra, perdido para siempre” y el “mundo contemporáneo como degradación total” (Ovares et al., 1993, p. 205). Estas autoras problematizan la potente impronta visual de la literatura de Jiménez, el origen de esa rotura de la armonía genesíaca, la inversión de los valores nacionales y, huelga señalarse, fueron también las primeras en clasificar a Jiménez como *superrealista*, esto es, miembro de la corriente de escritores(as) hispanoamericanos(as) que dieron predominancia al tejido del lenguaje en la obra por sobre su hilo argumental.

Como se señaló al inicio de este apartado, el segundo período de investigación sobre la obra de Max Jiménez Huete, huelga decir, el más riguroso, exhaustivo, fructífero y crítico de los tres, se gestó en torno a la celebración del centenario de su natalicio. Para propósitos de esta investigación, esta etapa se ha dispuesto a lo largo de una década, a saber, de 1995 a 2005, siendo el año 1999 el más fértil de todos. En primera instancia, ha de considerarse el célebre estudio en dos tomos *100 años de literatura costarricense*¹⁷, publicado en 1995 por Margarita Rojas y Flora Ovares. Se trató, naturalmente, de un enorme esfuerzo por proporcionar un panorama general del desarrollo de la literatura nacional durante el siglo XX que, aunque no con detallada especificidad, provee algunos apuntes respecto al quehacer literario de Max Jiménez. Las autoras analizaron predominantemente *El Jaúl* (1937), con escasas novedades

¹⁶ Más allá de una ponderación de esta disyuntiva, especialmente debido a que no se atiende con ella el problema de la presente investigación, resulta sugerente que no se haya dado continuidad o resolución al problema de la clasificación. Autores como Ovares et al. (1993) o Quesada (2002 y 2017), sostuvieron continuamente la complejidad de precisar o imponer una categoría intransigente a la heterodoxia de Jiménez.

¹⁷ Para este trabajo se ha consultado la versión electrónica que contiene los dos tomos, digitalización de la primera edición que publicó en 2018 la Editorial Costa Rica en conjunto con la Editorial UCR.

partiendo de lo planteado en *La Casa Paterna*, aunque sí apuntalando la singular asunción de un uso nacionalista del lenguaje en la obra en cuestión.

La primera investigación enfocada en la obra de Jiménez de esta etapa es un avance de investigación del filólogo Álvaro Quesada Soto¹⁸ para un proyecto del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, intitulada *Narrativa de la crisis y crisis de la narrativa* (1996). En este breve documento, no obstante, Quesada vierte buena parte de las ideas que, algunos años más tarde, nutrirán sus reflexiones en torno al quehacer literario de Max Jiménez en obras como *Uno y los otros* (1998) y *Breve historia de la literatura costarricense* (2000), que se abordarán más adelante. El avance da cuenta de algunos elementos de la obra de dos escritores centrales para la literatura de la primera mitad del siglo XX en Costa Rica —Jiménez y José Marín Cañas—, en particular penetrando en las cualidades híbridas (*contaminadas*, según Quesada) de su quehacer literario, entre el universalismo y el nacionalismo. El trabajo de Quesada sobre la obra de Jiménez, en este caso, se enfocó en el análisis de las nociones de crisis del discurso y rebelión presente en uno de los textos literarios más tempranos del artista costarricense, *Unos fantoches* (1928). Quesada pondera la figura de Jiménez como bastión vanguardista de la literatura nacional y contrapeso de la inercia modernista que, en su propensión cosmopolita, renuncia a la singularidad de lo nacional; elementos que aparecen por primera vez en la obra en cuestión.

Al año subsiguiente, las profesoras Rebeca Rodríguez y Blanca Ruiz postularon uno de los primeros abordajes a la obra gráfica de Jiménez, en el artículo *Max Jiménez: Sus grabados en El Jaúl* (1997). El texto ofrece un breve repaso cronológico de la vida y obra del artista costarricense, una sucinta reflexión en torno al debate por la clasificación genérica de la obra literaria estudiada y una serie de apuntamientos respecto a las cualidades narrativas, estilísticas, ambientales y de los personajes del relato. Hecho curioso resulta que es hasta el último apartado del artículo, de extensión menor a una página, que las autoras dan cuenta de la cuestión del grabado, de manera panorámica y superficial, estableciendo tangenciales relaciones con corrientes artísticas contemporáneas al quehacer creativo de Jiménez (*i.e.* el expresionismo y el surrealismo), o bien afirmando la filiación del costarricense a una

¹⁸ Como se constará a continuación, Quesada fue, quizás, el más importante gestor de este *resurgimiento* del interés por la obra de Jiménez.

determinada técnica de grabado. El análisis de obra es, además de escueto, eminentemente formalista y, de cierto modo, tendiente a regurgitar los lugares comunes de investigaciones previas.

En 1998¹⁹, el mismo Quesada Soto publicó *Uno y los otros*, una aproximación a la historia de la literatura costarricense de la primera mitad del siglo XX, a partir de la síntesis y reelaboración de ensayos precedentes y otros proyectos de investigación literaria. En lo atinente a la obra de Max Jiménez Huete, Quesada dedicó el segundo capítulo (el VI en el conteo general del libro) de la segunda parte (intitulada *La premonición del caos [1920-1940]*) al trabajo metafórico del literato costarricense. Quesada presenta una revisión crítica y aguda de la obra literaria de Jiménez —aunque también con algunos comentarios tangenciales sobre su producción artística— en relación con la realidad nacional, la identidad, el advenimiento del discurso de la modernidad y la vanguardia, así como frente a los antecedentes literarios inmediatos en Costa Rica. En estrecha sintonía con el avance de 1996, Quesada muestra a Jiménez como un escritor fascinado con los intersticios de fractura de la identidad nacional y la *racionalidad mecánica* que articula el poder y su ejercicio; asimismo, presenta una crítica de la crítica respecto a las etiquetas y clasificaciones que se han ofrecido para las obras de Jiménez (*i.e.* el carácter no solo alegórico, sino también satírico y carnavalesco de su literatura). Quesada también propone la concepción de la literatura de Jiménez Huete como un juego metafórico de *anti-identidades*, sea, “la reversión paródica de un proyecto civilizador” (2002, p. 191), lo cual contravino a la propensión de la crítica oficial a legitimar una lectura naturalista o realista.

Como se ha indicado, 1999 fue el año en que se produjo la mayor cantidad de investigación académica respecto a la obra de Max Jiménez; tratándose, naturalmente, de un momento crucial en las actividades de homenaje por el centenario de su natalicio. Uno de los primeros trabajos fue el artículo *Max Jiménez: retrato de un rebelde*, publicado por Patricia Araujo en el *Repertorio Americano. Nueva época*. En síntesis, consiste en una semblanza con ciertos tintes biográficos del quehacer intelectual y artístico de Jiménez, donde se destacan sus aciertos, sus innovaciones para el devenir cultural nacional y su proximidad con la vanguardia europea y latinoamericana. Araujo mantiene una lectura ortodoxa respecto al realismo de la

¹⁹ En la presente investigación se revisó la primera edición, primera reimpresión, de 2002, de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

literatura de Jiménez, la cualidad autorreflexiva y su impronta distorsiva de la realidad y la identidad nacional (en cuanto producto cultural especular).

Los dos catálogos más exhaustivos y rigurosos sobre la obra artística de Jiménez fueron también publicados en 1999. Por un lado, el elaborado en el marco de la exposición *Max Jiménez. Un artista del siglo*, celebrada en el Museo de Arte Costarricense entre setiembre y diciembre del mismo año; y, por otro, el catálogo razonado realizado por Floria A. Barrionuevo y María Enrique Guardia y publicado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica. En el primer caso, más allá de una sucinta presentación panorámica de la exposición por parte de la entonces directora Amalia Chaverri, el grueso de la investigación se centra en un texto del curador de la muestra, José Miguel Rojas, intitulado “*Max Jiménez: viajero y expositor*”. En este, Rojas presenta la obra de Jiménez a partir de la matriz temática de su técnica artística predilecta hacia el final de su vida: la pintura. Se procuró, por consiguiente, esclarecer las influencias que moldearon su trabajo mediante su itinerario de viaje, el número y nombre de sus obras, así como profundizar en el análisis formal y estilístico de su pintura. Lo anterior permitió contextualizar generacionalmente a Jiménez, ya en términos europeos como latinoamericanos y, con ello, acompañar su recorrido, casi en un estricto orden cronológico, por los distintos estadios de su desarrollo artístico (*i.e.* escultura - el binomio literatura/grabado - pintura). Rojas, además de destacar ciertas singularidades biográficas de Jiménez, propugna un esfuerzo de aproximar el desarrollo estilístico de su pintura con la obra de grandes maestros europeos como Modigliani y Picasso. Concluido el estudio, el catálogo presenta, no solo un listado de las obras incluidas en la exposición, sino también un listado de fichas técnicas con cerca de 91 obras pictóricas —no todas ubicadas o identificadas apropiadamente—, y otros dos de escultura (14) y dibujo (32). En un segundo momento, se encuentra el trabajo de Barrionuevo y Guardia, quienes consiguieron reunir, documentar y reproducir el corpus más completo de la obra visual de Max Jiménez Huete. El catálogo razonado, también separado en apartados para cada técnica, es introducido por un texto crítico que acopia y repasa con cierta generalidad el recorrido vivencial y plástico del artista costarricense. El volumen, con presentación de Amalia Chaverri, ligeramente distinta a la introductoria del catálogo del Museo de Arte Costarricense, hace un recorrido por la biografía de Jiménez, atravesado por agudos y pertinentes comentarios en torno al estado de la cultura,

la sociedad y la política en la Costa Rica de entonces, así como a los fenómenos de migración y asimilación cultural vividos por ciertos jóvenes latinoamericanos exiliados en Europa — particularmente asentados en París—. Propusieron las autoras, en consecuencia, un esquemático esbozo de la propuesta estilística de Jiménez, en que se da la una adecuada importancia a los momentos de desarrollo de cada técnica, así como al influjo que recibió en su formación (ya en lo relativo a figuras individuales o culturas y sociedades de las que se nutrió directamente) y el clima cultural hegemónico en el país. Ofrecen, inclusive, algunas lecturas en clave cultural y simbólica respecto a la obra pictórica de Jiménez que manifestó una evidente impregnación de la vida y las costumbres populares cubanas. El tratamiento respecto al dibujo, el grabado, la escultura y la fotografía, ya por limitaciones en el corpus o por falta de sistematización o información adicional, es significativamente escueto. Nótese, por último, que las autoras defienden las tesis de que el grabado de Jiménez se encontró casi siempre sojuzgado por la predominancia y dirección del texto, cerrando en buena medida el desarrollo de la técnica como medio de expresión independiente.

Para cerrar el siglo, y bajo la dirección de Álvaro Quesada Soto, el *Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana* (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, preparó un volumen con cuatro de las más robustas investigaciones en torno a la obra del artista costarricense. Publicadas bajo el título *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (1999), el texto presenta cuatro ensayos de especialistas en áreas diversas (poesía, filología, historia del arte y literatura/estética latinoamericana), ofreciendo el primer esfuerzo articulador de rigor académico de la obra de Jiménez como totalidad —a pesar de la evidente y ya mencionada separación por apartados. El libro, asimismo, incorpora una importante figura con críticas contemporáneas a la vida y obra de Jiménez que aún no habían sido publicados en Costa Rica; algunas, incluso, traducidas por primera vez al español.

El primero de los dos ensayos por considerar²⁰ es producto de la investigación de la historiadora del arte Ana Mercedes González Kreysa²¹, quien abordó la obra de Max Jiménez a partir de un contraste entre el estado del arte y la cultura de la Costa Rica de inicios de siglo con el momento efervescente que precipitaron las vanguardias en Europa, directamente influyente en la formación temprana del artista nacional. Mediante el esfuerzo de poner en contexto el surgimiento de la obra de Jiménez, González advirtió con mayor profundidad la urgencia del compromiso identitario y popular de la plástica costarricense durante las primeras tres décadas del siglo XX, reclamo evidenciado ya en los escritos de Brenes Mesén y García Monge. Asimismo, la investigadora conceptúa la obra de Jiménez como amalgama singular —receptáculo de un telurismo formal y expresivo— de la inercia vanguardista y la demanda nacionalista, tan presente en los círculos intelectuales latinoamericanos de la época, en particular recipientes de artistas locales formados en las capitales europeas hechizadas por espíritu de vanguardia. González propuso también una sucinta, pero novedosa interpretación de la escultura de Jiménez a partir del influjo cultural del momento cronológico de su producción. Tratándose del primer episodio artístico de Jiménez, la autora consiguió empatarle y seguir el curso a estas tempranas cualidades del estilo en ciernes del artista, que

²⁰ En realidad, el primer ensayo del volumen es obra de Carlos Francisco Monge y se titula *Max Jiménez y el vértigo del presente (anotaciones a su poesía)*, no obstante, un escrito prácticamente idéntico se publicó en el 2004, como parte de los estudios introductorios al primer tomo de la *Obra Literaria* de Jiménez, de la Editorial de la Universidad de Costa Rica. Por consiguiente, se abordará como parte de esa publicación. El segundo, por su parte, de Álvaro Quesada Soto, intitulado *La narrativa de Max Jiménez: Metáforas de la enajenación*, es una aproximación sintética que incorporó las contribuciones del investigador ya presentes en el avance de 1996 y el capítulo dedicado a Jiménez en *Uno y los otros*, en los cuales se contrasta la producción literaria de Jiménez con el estado de la literatura costarricense modernista y el impacto de su obra frente a la identidad y la conciencia nacional.

²¹ Una aproximación bastante similar y mucho más sintética a la presentada por González en esta colección de ensayos, puede identificarse en el apartado *Brevísima historia del arte plástico costarricense*, incluido en el Tomo 2 de su *Historia general del arte*, publicada por la misma investigadora costarricense en 2007. El abordaje de poco más de tres páginas insiste en ponderar la figura de Jiménez como el gran agente disruptivo de la indolencia plástica costarricense durante la primera mitad del siglo XX. Resulta singular, no obstante, señalar que la autora afirmó que las obras figurativas de Jiménez, en especial aquellas que representan afrodescendientes, celebran el entorno *limonense* de Costa Rica (2007, p. 930); lo cual, de cierto modo, contraviene a la tendencia mayoritaria de investigadores que consideran que las representaciones de figuras negras en la pintura y el grabado de Jiménez se derivan “exclusivamente” de sus experiencias en Cuba y en Nueva York. La hipótesis de González, no obstante, es potente y sugestiva si se da la espalda a la literalidad de la afirmación y se profundiza en sus implicaciones culturales, es decir, si se escinde el objeto material de representación de la imagen representada, considerando entonces la imagen en función de un proyecto artístico consecuente e independiente de las contingencias de la ejecución; sean, por ejemplo, si la obra *equis* la pintó en La Habana, o si tomó como modelo a una mujer cubana. Sobre estos problemas de orden hermenéutico se plantearán algunas reflexiones en el capítulo III.

luego se traslada a su obra gráfica y pictórica. Su valoración, por tanto, responde al calificativo de excepción pionera en la historia del arte en Costa Rica.

La segunda investigación fue realizada por el filósofo Bernal Herrera, bajo el título *El caleidoscopio estético de Max Jiménez* (1999). El autor profundizó sobre las inquietudes de Quesada y Ovares respecto a la imposibilidad de reducir la obra de Jiménez a la ortodoxia de un único estilo, línea evolutiva o concepción artística (1999, p. 87); y procuró esclarecer algunas líneas de fuga en torno a los preceptos estéticos que articularon el desarrollo de su obra, siempre siguiendo un orden cronológico y apoyándose en las disciplinas artísticas y literarias mejor conocidas. El escrito es fundamental por afirmar con vehemencia el carácter pionero de Jiménez en términos de la vinculación del arte costarricense con las vanguardias artísticas del siglo XX. Su lectura, por consiguiente, permite la valoración crítica de la obra de Jiménez a contrapelo del devenir de la historia del arte en Costa Rica, en un primer momento, y del desarrollo de la modernidad artística latinoamericana, consecutivamente. Se trata también de un esfuerzo precursor de las pretensiones de esta investigación, aunque con un enfoque panorámico y breve, en lo relativo a la articulación e integración de toda la producción intelectual, literaria y artística de Jiménez en tanto unidad. Herrera, asimismo, suscribe la tesis de otros investigadores de interpretar la obra gráfica de Max Jiménez en absoluta sujeción al lenguaje escrito. También es menester destacar la propuesta de clasificación cronológica tripartita de la obra total de Jiménez, a saber, de su iniciación escultórica hasta la aparición de su primera obra escrita, de *Ensayos* hasta *El Domador de pulgas* y, por último, de este libro hasta su muerte. Finalmente, resulta destacable la ponderación de la pintura de Jiménez, a la cual describe como producto de una madurez estilística y una consistencia formal.

En el año 2000, el mismo Quesada Soto incluye algunas anotaciones sobre la obra literaria de Jiménez en su *Breve historia de la literatura costarricense*²²; las cuales, aunque reformuladas de manera concisa debido a la naturaleza sintética del escrito, responden a inquietudes similares a las tratadas por ese mismo autor en textos anteriores. No obstante, ha de remarcarse que el filólogo costarricense, en este caso, presenta una revisión novedosa de la literatura de Jiménez en directo contraste con dos instancias de influjo y resistencia de su

²² En esta investigación se ha consultado la primera edición, tercera reimpresión, publicada en 2017 por la Editorial Costa Rica.

trabajo, a saber, la literatura nacional precedente —ya de la generación del *Olimpo* como de los ácratas— y los movimientos de vanguardia (en particular, su contacto con el expresionismo, el surrealismo y el ultraísmo). Dos años más tarde, en *Repertorio Americano. Nueva época*, Cristian Venegas publicó un artículo intitulado “Algunas reflexiones sobre la obra de Max Jiménez” (2002), en que expuso algunas generalidades sobre la vida y obra del artista costarricense, así como una revisión de la investigación realizada hasta entonces sobre su trabajo. El escrito apuesta por el agravamiento del mito de Jiménez como mártir de la cultura costarricense, tesitura regurgitada recurrentemente por investigaciones precedentes, en función de la pobre recepción de su producción literaria y artística en territorio nacional. Se vale, asimismo, del trabajo de Láscaris sobre el literato costarricense para cuestionar un poco las valoraciones peyorativas del español (en particular respecto a la poesía de Jiménez), pero también para profundizar en la caracterización de una obra como *Candelillas* (1946), tan poco estudiada entre los investigadores de su trabajo como escritor. También, Venegas problematizó, siguiendo la investigación previa, el debate sobre las dificultades de clasificar *El jaul* (1937) en un movimiento o género literario específico. Respecto a lo primero, el autor defendió la tesis, algo novedosa, de que la obra de marras pertenece al *expresionismo*, dada la intención de Jiménez de dar preponderancia a la sensibilidad interior y subjetiva, deformando consecutivamente la vida nacional y su protagonista por excelencia, el campesino. En torno al problema del género, aunque carente del entramado argumental puesto en la categorización anterior, Venegas sugirió que *El jaul* es una *novela de espacio*.

José Miguel Rojas, en una obra con intenciones análogas a las historias del arte costarricense pertenecientes al estadio anterior de investigaciones sobre la producción artística de Max Jiménez, publicó en 2003 su libro *Arte costarricense: un siglo*. Los apuntes sobre la obra de Jiménez son ciertamente escasos y defienden la tesis de que su producción plástica responde más a las innovaciones artísticas de la vanguardia europea que a un interés por renovar el arte nacional. Rojas destacó, no obstante, su labor como gestor —junto a Teodorico Quirós— del *Círculo de Amigos del Arte*, grupo de artistas e intelectuales de fundamental relevancia para el desarrollo cultural costarricense a partir de mediados de los treinta. Además, le pondera como el introductor definitivo de la pintura moderna al país (Rojas, 2003, p. 88). Un año después, en la obra de Eugenia Zavaleta Ochoa *Las Exposiciones de Artes Plásticas*

en *Costa Rica (1928-1937)*, aunque de manera sumamente tangencial, la figura de Jiménez vuelve a ser valorada por su incidencia disruptiva en la *escena* artística costarricense. Sus frecuentes viajes por Norteamérica y Europa, en relación con el propósito del libro, marcaron el modo en que participó en las *exposiciones* —en dos ocasiones como escultor y en otra, en 1937, fuera de concurso (2004, p. 32)—, imbuido entre la vorágine de la vanguardia internacional y un profundo interés por comprender y desentrañar intelectualmente este momento genesiaco del arte nacional (como consta en sus intervenciones alusivas a las exposiciones en el *Diario de Costa Rica* y el *Repertorio Americano*). Resulta también esclarecedora la presentación de la figura de Jiménez no solo como artista y crítico, sino como coleccionista²³ interesado en adquirir obras que fueron parte de la muestra en las exposiciones —como ocurrió durante la *Quinta* en 1933—. Zavaleta, asimismo, documentó vigorosamente, mediante críticas, crónicas y artículos periodísticos de la época, el rechazo y la indiferencia generalizada en Costa Rica hacia la obra de Jiménez, a pesar de las escasas veces en que expuso en el país (2004, p. 79). Del libro de la Dra. Zavaleta han de destacarse también los comentarios en torno a la tipología retratística de Jiménez, así como su recuperación de la figuras indígenas o afrodescendientes.

Los últimos tres textos pertenecientes a este período intermedio de la investigación académica sobre la obra de Max Jiménez Huete, en el marco del centenario de su natalicio, fueron incluidos como estudios preliminares en el primer volumen de su *Obra literaria*, compilada por Álvaro Quesada Soto y publicada en 2004 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica. El primero de los ensayos fue escrito por Bernal Herrera y se intitula *El accionar literario de Max Jiménez*, donde se reprodujeron algunos de los argumentos ya trabajados por el autor en la colección *Aproximaciones críticas*. Herrera mantiene el mismo esquema de análisis, a saber, presentación general —según el orden cronológico— de los textos de Jiménez en contraste con el devenir de las vanguardias latinoamericanas. Insiste en las innovaciones, al menos respecto al momento de la literatura costarricense, del uso del lenguaje y la estructuración de los escritos de Jiménez, sintetizando en descripciones, comparaciones y ejemplificaciones concisas buena parte de las ideas planteadas en el ensayo de 1999.

²³ También resulta sugerente destacar su labor como mecenas, coleccionista y gestor cultural (Zavaleta, 2004, p. 157).

El segundo escrito es obra de Carlos Francisco Monge y se titula *El vértigo del presente*²⁴; este se trató, fundamentalmente, de una aproximación parcial a su producción poética. Monge se valió de la biografía de Jiménez —y de una suerte de perfil de su personalidad— para articular una serie de apuntes a las singularidades más plausible de su poesía, ya en relación con los antecedentes poéticos costarricenses, como respecto a los temas, los recursos literarios y el estilo que privilegió. El autor cuestiona el mensaje político cifrado en su poesía, partiendo de los momentos de lejanía o familiaridad con Costa Rica que describen no solo una posición identitaria, sino también la integración de su obra al mitema del paraíso perdido; reflexionando a su vez por el influjo sobre estas propuestas del ultraísmo en su paso por la capital española. El último ensayo entre los estudios preliminares de la *Obra literaria* del artista costarricense se intitula *Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez*, del filólogo Álvaro Quesada Soto, en que se reprodujeron, como en el caso del escrito de Bernal Herrera, algunas secciones del texto que presentó Quesada en *Aproximaciones críticas*. El ensayo se estructura en tres secciones, atinentes cada una a las tres obras narrativas de Jiménez, dispuestas cronológicamente. En términos de contenido, se trata de una reescritura sintética de las publicaciones anteriores del autor, por lo que no se ha derivado novedad o aporte alguno a la investigación académica sobre la obra de Jiménez Huete.

El último estadio de esta recapitulación en torno al estudio de la obra literaria y artística de Max Jiménez, como se mencionó al inicio de este apartado, se ha desarrollado durante los pasados quince años (del 2006 al presente); razón por la que se le ha denominado momento *contemporáneo*. Se trata, a grandes rasgos, de un período de profundización y diversificación de la investigación sobre su producción en relación con disciplinas inexploradas (como el teatro o la comunicación) o, por otra parte, respecto a nuevos problemas teóricos o temáticos. Únicamente durante el año 2006, se publicaron dos artículos académicos, próximos a las ya consagradas discusiones en torno a la figura de Jiménez como parte de la historia de la literatura costarricense —aunque con innovaciones en el encuadre metodológico y la enunciación del problema de investigación— y un trabajo final de graduación para optar por el grado de Magíster en Comunicación. Los primeros dos artículos aparecieron en el mismo número de

²⁴ Como se señaló en una nota anterior, este ensayo también fue incluido en la colección *Max Jiménez. Aproximaciones críticas* (1999).

la *Revista Káñina* (XXX [2]), aunque con intereses considerablemente distintos. El filólogo Melvin Campos Ocampo, en su escrito *La transformación de una identidad o cómo lanzar una vaca al Olimpo* (2006), contrasta la obra, en cuanto poetas, de Lisímaco Chavarría y Max Jiménez, diseccionando los recursos metafóricos y míticos recurridos por ambos —la vaca²⁵— que, en su similitud, operan también como aserción de la antítesis identitaria (de la afirmación de los valores del *Olimpo* en Chavarría a la crítica mordaz de los mismos en Jiménez). Campos, en un fantástico juego de lenguaje, empata el talante de Jiménez a una *vacuna* contra la tradición, precisamente en el apartado que dedica a la revisión de su obra literaria; allí defiende la hipótesis —también afirmada por esta investigación— de que la producción de Jiménez nunca se desmarca del marco referencial-cultural resguardado por el *Olimpo* (y las generaciones precedentes).

El segundo artículo atinente a la obra de Jiménez Huete de aquel mismo número de *Káñina*, fue autoría del Dr. José Ángel Vargas, también filólogo, quien realizó un abordaje introductorio a un problema de orden conceptual de una de las obras literarias menos estudiadas del autor, *Candelillas*. Bajo el título “Candelillas de Max Jiménez: Una aproximación al concepto país pequeño”, Vargas problematiza el surgimiento de este concepto en la escritura fragmentaria de la última empresa escritural de Jiménez, en contraposición a las nociones de poder, cultura y educación imperantes en la Costa Rica de la época. Es también importante el diagnóstico temprano de Vargas sobre ciertas lagunas en la investigación sobre la obra de Jiménez Huete (en que destaca el desconocimiento respecto a la integración entre la obra gráfica y literaria —tarea continuada por estudios subsiguientes como la de Ortíz [2007], Cambroner, y la de Hernández y Arguedas [2019]). El autor, asimismo, caracteriza *Candelillas* como una obra de difícil categorización genérica, de amplia diversidad temática y de una fluidez lúdica argumentativa exuberante. La noción de *país pequeño* resulta operativa para desentrañar la perspectiva de Jiménez en torno a las identidades (ya que su crítica se articula en función de criterios ideológicos, culturales y materiales) hegemónicas de ciertas

²⁵ Se ha privilegiado, naturalmente, lo atinente a la figura de Jiménez, no solo por el tema de la investigación, sino porque resultaría excesivamente tangencial reseñar las reflexiones en torno a la mitología de la vaca y su simbolismo en diversas culturas propuestas por Campos, si bien estas resultan a todas luces esclarecedoras y refrescantes.

regiones —es difícil desmarcarle de su alusión directa a Costa Rica— que imposibilitan con ahínco el desarrollo de las libertades, la educación y un ejercicio político digno.

En tercera instancia, la investigación de Adriana Kohkemper, Clara Santo y Jessie Mory, intitulada *Max Jiménez: las claves de su plástica* (2006), procuró atender el vacío divulgativo de las artes visuales en Costa Rica a partir de un proyecto piloto de una serie documental, en que se ponderen los méritos y propuestas de algunos artistas modernos costarricenses. El primer documental²⁶, dedicado exclusivamente a Jiménez, cuenta con la participación de Roberto Villalobos, José Miguel Rojas, Alfonso Chase, María Enriqueta Guardia y Roberto Jiménez (hijo del artista); se trata a grandes rasgos de una exploración cronológica de la vida y obra de Jiménez, con un evidente esfuerzo de las y los expertos entrevistados de contextualizar la producción del artista y literato, en función de las tendencias plásticas de la época (la vanguardia europea y latinoamericana), su relación con Costa Rica y su periplo internacional. El documento responde más a los requerimientos metodológicos y técnicos de una maestría en comunicación (medios de producción, desglose de funciones, factibilidad, guion técnico, etc.), aunque, a manera de figuras —como transcripción de las entrevistas—, ofrece un somero abordaje del influjo iconográfico, temático y formal del quehacer artístico de Jiménez, siempre desde una perspectiva panorámica y divulgativa.

En el año 2007, Gladys Arosemena defendió una tesis intitulada *Imagen de lo femenino en El jaúl de Max Jiménez Huete*; la primera investigación académica universitaria que procura una lectura de *El Jaúl* desde diversas teorías de género y del erotismo (desde autoras/es como Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Judith Butler, Octavio Paz, Georges Bataille, Thomas W. Laqueur), así como de sus grabados y algunas obras plásticas ajenas al texto²⁷. Arosemena procuró mostrar una diferencia radical entre la imagen ideal de la mujer

²⁶ Aunque no parece estar colgado en un canal vinculado a ninguna de las tres autoras (i.e. *robertoromanvila*), el corto documental se encuentra disponible, dividido en dos partes, en la plataforma de YouTube (a noviembre 2021). Consúltese en los siguientes enlaces: Parte I - https://youtu.be/h_jKoC5pFZA; Parte II - <https://youtu.be/RluGQ9El2BA>.

²⁷ Tratándose de una tesis para optar por el grado de *Magíster Literarum* en Literatura Latinoamericana, naturalmente, el análisis de la imagen artística no devino su principal prioridad. A pesar de que es, también, una de las primeras tesis de posgrado (y de grado) que problematiza algunos elementos de contenido respecto a la pintura de Jiménez, el estudio es muy panorámico en su propósito de contextualizar y contrastar el tipo de representación de lo femenino en el corpus del artista costarricense, frente al canon europeo moderno de finales del siglo XIX (dando primacía a algunos cuadros de Degas, siguiendo a Nochlín). De cierto modo, habría resultado más pertinente confrontarlo con la vanguardia, tanto europea como latinoamericana.

“planteada por la ideología patriarcal de la época” (Arosemena, 2007, p. vii), y que puede advertirse en la literatura costarricense de la primera mitad del siglo XX y el tratamiento de lo femenino, en tanto objeto de representación, que privilegió Jiménez.

En este mismo año, siguiendo con el interés apuntalado por Arosemena en el grabado de Jiménez, Orietta Ortiz publicó en *Escena* el artículo “La obra gráfica en El domador de pulgas de Max Jiménez” (2007). Más allá de las muy sucintas alusiones al grabado del artista costarricense en el artículo de Rodríguez y Ruíz (1997), Ortiz planteó la primera aproximación hermenéutica del quehacer gráfico de Jiménez, privilegiando las representaciones visuales incluidas en la obra literaria de 1936. En términos generales, la autora clasifica la obra de Jiménez como *expresionista*, de talante lírico-humorístico, con guiños irregulares al surrealismo, partiendo de una sinopsis del argumento, la posible verosimilitud de la narración y su función ideológica. En lo que respecta al grabado propiamente, Ortiz particulariza el carácter innovador de las obras que aparecen en *El domador de pulgas*, en relación con algunos ejemplos literarios precedentes, afirmando una propensión temática o bien hacia el carácter dramático de la existencia humana o bien hacia el erotismo femenino. Asimismo, define el período entre 1934 y 1938 como el más fructífero de la carrera de Jiménez como grabador. Finalmente, la autora propone una suerte de interpretación esquemática de tres grabados (que se corresponden con los títulos de los apartados del texto; i.e. *La pulga artista*, *El domador de pulgas*, *El filósofo sexual y la pulga puta*) que aparecen en la obra narrativa en cuestión.

En 2008, la investigadora e historiadora del arte María Enriqueta Guardia publicó un artículo sobre el ingreso de las artes visuales costarricenses en la modernidad artística, bajo el título “Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia”. Aunque el documento presenta un repaso panorámico del desarrollo artístico nacional durante las primeras décadas del siglo XX y hasta los años setenta, solo es atinente en la ponderación de la figura de Jiménez Huete como impulsor de la escena de la gráfica artística en el país, presente en su obra literaria a partir de 1936 (a solo dos años del *Álbum de Grabados*).

Un año después, la Dra. Alejandra Barahona presentó la primera tesis doctoral sobre la obra de Jiménez en la University of California, Los Angeles. La investigación, en el marco de un programa de doctorado en lenguas hispánicas y literatura, se intituló “La Visión

Vanguardista en la Obra Literaria de Max Jiménez”, y realizó un abordaje profundo y erudito en torno a los vínculos entre la vanguardia literaria, tanto europea como latinoamericana, y la aproximación a este fenómeno histórico y cultural del intelectual costarricense. El esfuerzo de Barahona por ponderar las “características” y los “procedimientos formales y temáticos de vanguardia” (2009, p. viii) en la obra escrita de Jiménez, de cierto modo y, naturalmente, considerado a partir de su inscripción en la disciplina de tal programa de doctorado, supone un punto de inicio análogo al pretendido por el presente estudio, lo que lo sitúa —aunque prescinde del análisis de su producción visual— como un antecedente fundamental en el proceso de desentrañamiento de la figura de Jiménez como articulador y mediador de la modernidad artística y literaria en Costa Rica y la región latinoamericana. La investigación, asimismo, propone un esfuerzo de anclar rigurosamente en el devenir histórico, ora local o globalmente, la formación y el desarrollo de Jiménez, para luego examinar el andamiaje conceptual y estético sobre el que asienta sus innovaciones en cuanto prologuista, rupturista de las convenciones formales (en términos sintácticos y semánticos) y, más propiamente, en tanto proponente de nuevos modos de escritura, de construcción narrativa y de revolución temática en lo que a las letras costarricenses respecta. Más allá de este esquema sinóptico de la investigación, es significativamente meritoria, para los intereses de este estudio, la interpretación sugerida por Barahona en lo relativo al carácter renovador del *prólogo en tanto manifiesto* dentro de la obra de Jiménez, la caracterización de los recursos experimentales (en términos del lenguaje y versificación, entre otros) desarrollados por el literato, y las consideraciones cualitativas sobre la condición fragmentaria, identitaria y de amplia potencia visual de la aproximación vanguardista de Jiménez.

La última década de investigaciones sobre la obra de Jiménez, aunque no situada necesariamente en las mismas coordenadas temáticas y metodológicas de este estudio, se ha decantado por una ralentización de los esfuerzos de institutos e investigadores en dilucidar exegéticamente los grandes bloques inexplorados de su producción literaria o artística, al tiempo que paulatinamente se hibridaron esfuerzos divulgativos generales con una especialización hiper-particular de ciertos problemas de investigación derivados de su obra. Entre los casos que pertenecen al primer grupo se encuentra el artículo de Amalia Chaverri, intitulado *Max Jiménez (1900-1947)*, del 2010; en el cual se ofrece apenas un repaso

panorámico del recorrido vivencial y creativo del artista costarricense. Chaverri presente un buen número de datos biográficos intercalados con apuntamientos contextuales e históricos del estado de las artes visuales y la literatura en la época de la efervescencia vanguardista. El documento está estructurado en apartado que versan sobre las diferentes disciplinas desarrolladas por Jiménez. Sus mejores contribuciones, posiblemente, han de situarse en la clasificación de motivos de la pintura de Max Jiménez en relación con su recurrencia, a saber, la playa y el desnudo.

Entre los casos más particularizados puede mencionarse la investigación de Judith Cambronero Bonilla, quien defendió en 2011 la primera tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes Plásticas dedicada a la obra de Jiménez, desde Cecilia Pastor en 1959. Bajo el título “La mirada crítica de Max Jiménez (1900-1947). Análisis de su discurso gráfico y texto presente en *El Jaúl*” (1937), Cambronero estudió con un interés inédito —en particular respecto a la producción gráfica del artista costarricense— las maderas incluidas en la obra en cuestión. La lectura de la investigadora procuró escudriñar los vínculos entre la xilografía de *El Jaúl* y los entresijos de la sociedad y la identidad nacional de la primera mitad del siglo XX, a partir de un análisis de su estilo, pero también a través de la teoría foucaultiana del poder y el discurso. Cambronero dio cuenta, mediante el análisis formal de los grabados, del rupturismo léxico, la violencia del dibujo, el alto contraste y el trazo agresivo del buril sobre la madera (2011, p. 72), empatando su estilo con movimientos de vanguardia como el expresionismo de *Die Brücke*.

En 2013, Leoncio Jiménez-Morales publicó el artículo *La escultura en el estado de Costa Rica*, que da cuenta histórica de las diversas perspectivas gubernamentales en torno a la escultura desde el período post-independentista hasta la actualidad. Aunque el enfoque de Jiménez-Morales radica en el escudriñamiento de las relaciones entre el abordaje estatal y las singularidades del desarrollo escultórico en lo relativo a las tipologías y su ejercicio práctico (*i.e.* laico, marmolero e imaginero); propiamente sobre Max Jiménez Huete realiza apenas unos lacónicos apuntes tangenciales respecto a su importancia como parte de la primera generación de escultores laicos que, abocado a las nuevas tendencias de vanguardia, rompería con el estrecho ligamen de la técnica escultórica con el Estado y la Iglesia, dejando sentir una impronta y un estilo moderno-personalista. Es también relevante destacar que, para Jiménez-

Morales, el influjo de Max Jiménez Huete se hizo sentir entre los escultores locales hasta después de 1927, momento en que se volvería a encontrar en una posición singular: aunque simpatizante del grupo de nuevos escultores nacionales, formados en el taller imaginero de Manuel Zúñiga, a saber, Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez y Néstor Zeledón Varela, en cuanto crítico del Estado liberal, sus costumbres sociales y su arte, Jiménez Huete no asimiló nunca ni el origen estético-imaginero de los integrantes del grupo, ni tuvo, naturalmente, su origen social (2013, p. 84). En el mismo año, Gabriel Baltodano Román y Grethel Ramírez publicaron en la *Revista Comunicación*, su artículo *Max Jiménez: un retrato del artista moderno* (2013), con pretensiones sinópticas bastante análogas a lo planteado por Chaverri tres años atrás. Esta investigación recurre al mismo repaso cronológico y biográfico, haciendo hincapié en el devenir histórico, político y cultural de Occidente durante las primeras décadas del siglo XX. Los autores, no obstante, apuntalan el desconocimiento profuso que aún persiste sobre su obra y procuran, a partir de la enumeración de hitos del arte y la literatura del siglo (*i.e.* el contraste, no siempre afortunado, con las figuras de Picasso, Magritte o de Lempicka), dimensionar la envergadura de la figura de Jiménez para un país modesto como Costa Rica. También en 2013, el Museo de Arte Costarricense publicó, en su segunda edición, el catálogo de la exposición *Las Posibilidades de la Mirada*, cuya muestra incluyó *Del Agua al Cielo*, una pintura al óleo de Jiménez. Más allá de una contextualización de la generación de artistas que introdujo el arte moderno al país, de la que Max Jiménez destaca como uno de sus mayores referentes; el documento ofrece un ejercicio exegético de la obra en cuestión, en función de una estética de la deformidad y la dislocación grotesca de los valores fundacionales de la sociedad y la plástica costarricense. El catálogo contiene también, a manera de figura, una biografía del artista y literato.

Un año después, en 2014, es menester destacar la tesis doctoral de Lauran Bonilla-Merchav, intitulada *Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica*, en la que se abordó uno de los ejes metodológicos del presente estudio, sea, la emergencia del arte moderno en el país, a través de la vida y obra de otro de los más influyentes actores de la época. Por este motivo último, aunque de un valor excepcional para la investigación histórico-artística en Costa Rica, buena parte de los hallazgos del trabajo de Bonilla-Merchav devienen tangenciales para el enfoque individual —en tanto estudio de

caso— de esta tesis; no obstante, sí deben resaltarse ciertos apuntes sobre el desarrollo histórico de las artes durante las primeras tres décadas del siglo XX en el país, así como el advenimiento y la recepción de la vanguardia. Entre estos, es notable la exposición del entramado articulador correspondiente a las singularidades del basamento institucional, histórico y sociocultural que antecedió, en lo relativo específicamente a las artes visuales, la llegada de la modernidad artística a territorio costarricense, así como el diagnóstico y la documentación sobre la reacción de diversos sectores sociales a este fenómeno (*i.e.* estilos y corrientes hegemónicas, percepción del artista nacional, ausencia de una tradición artística y de un mercado del arte, etc.). Incidentalmente, Bonilla-Merchav realizó algunas glosas sobre la participación de Jiménez como actor y agente cultural de este período de transformación, en particular destacando su papel de crítico cultural en distintos medios de prensa.

De esta última etapa de investigaciones hasta la actualidad, el 2015 fue el año en que se produjeron más estudios sobre la obra de Max Jiménez, aunque todos de muy diversa factura. Entre los más novedosos, aunque poco atinente a la investigación en cuestión, se encuentra el primer proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas que se ha abocado al estudio, desde la disciplina en cuestión, de la producción literaria de Jiménez. *“Something in the way”: la imposible escritura de un texto teatral sobre Max Jiménez* (2015), de Amadeo Cordero Hidalgo, es una investigación que, enfocándose en la elaboración de un texto para teatro, propone una hibridación entre la vida y la obra de Jiménez, algunos aportes de la vanguardia europea y latinoamericana, y el devenir histórico-cultural de los jóvenes durante los años noventa. Tomando en consideración que tal escritura era su intención inicial, a pesar de que recupera algunos elementos biográficos y estilísticos de Jiménez durante los primeros apartados (más ampliamente desarrollados en otros escritos), y otras generalidades sobre el desarrollo histórico de las vanguardias, la investigación aporta poco al conocimiento sobre Jiménez y su obra.

De cualidades muy similares a los artículos de Chaverri (2010) y Baltodano y Ramírez (2013), puede mencionarse también “Max Jiménez: obra y pensamiento de un intelectual rebelde” (1900-1947), de Carla Arce, también publicado en 2015. De cierto modo, estos trabajos parecen responder a un interés palpable, quizá tácito, de compendiar *concluyentemente* en un solo documento, la biografía, la contextualización y algunos apuntes

superficiales sobre la obra escrita o plástica. Lo que sobresale del trabajo de Arce es la pretensión de aproximar la figura de Jiménez a algunas corrientes intelectuales de la época, así como a la vanguardia latinoamericana, la cultura costarricense de las primeras décadas del siglo XX y los procesos de construcción de identidad. Tras una extensa recapitulación biográfica con pretensiones de perfilar psicológicamente al intelectual costarricense, el artículo reconoce, someramente, el devenir de la investigación sobre su obra en el marco de las recientes actividades amén de su natalicio; historiando, si se quiere, el estado de la cuestión. La lectura *filosófica* de algunas obras de la narrativa de Jiménez propuesta por Arce, no obstante, se emprende desde una superficialidad metodológica y teorética que no complejiza la literatura del costarricense, generando —por el contrario— una tensión injustificada entre la supuesta rigidez del canon filosófico occidental y la denuncia social inscrita en el quehacer escritural de Jiménez, como si se tratase de campos excluyentes. No son tampoco afortunadas las relaciones entre el existencialismo y la obra de Jiménez, justificadas mediante meras generalidades y definiciones introductorias, más por su falta de rigor y profundidad académica que por impertinencia (se trata, en efecto, de una buena hipótesis de trabajo). Por último, a pesar de que es un tema que había sido introducido someramente por Bernal Herrera (1999), Arce destaca la proximidad de la obra de Jiménez con el paisaje del trópico, así como con los motivos y figuras afrodescendientes (o indígenas, en el caso de presencia negativa (ausencia material) en *El Jaíth*).

En esta misma línea temática, tendiendo al campo del tratamiento especializado sobre algún rasgo particular de la obra del costarricense, ha de destacarse el artículo “El negro(a) en la pintura y la poesía de Max Jiménez”, de las autoras Ileana Alvarado y Olga Marta Rodríguez. El escrito, fragmentado en dos secciones de extensión semejante dedicadas cada una a las disciplinas estudiadas, plantea el abordaje más robusto sobre la presencia del afrodescendiente en la obra de Jiménez. En primera instancia, las autoras consiguen identificar, como momento y período de eclosión del tema, el periplo cubano en las décadas de los treinta y cuarenta. La comparativa entre la obra poética y la pictórica facilita no solo la precisión sobre la etapa de efervescencia temática, sino también la muy disímil estrategia de aproximación entre las disciplinas; es decir, mientras que las figuras afrodescendientes se muestran ubicuas en su pintura, en su poesía, aunque con intensidad y vehemencia, se reduce a una mención en tres

poemas. El análisis de la versificación y las cualidades de estos tres poemas no vienen al caso para los intereses de esta investigación, no obstante, sí es valiosa la puesta en valor respecto a la literatura costarricense y, dado su bagaje personal y profesional, en relación con el tratamiento del tema por parte de la literatura cubana de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (cuyas figuras más destacadas, en buena parte, entablarían relación con Jiménez). En lo relativo a la pintura, las autoras afirman categóricamente que Jiménez es el primer artista costarricense en hacer a la negra(o) protagonista de sus composiciones. El tema, con muy tímidos antecedentes en la plástica nacional (*i.e.* Manuel de la Cruz González), ni siquiera podía caracterizarse por un estatus marginal, sino más bien inexistente. Consideraron también las autoras que la relación de Jiménez con la población y la cultura afrodescendiente es exclusiva de sus visitas y constante presencia en Cuba (esto, naturalmente, supone una interrogante en lo que respecta al impacto de las visitas del artista a Limón, al menos en tanto puerto de salida internacional de la época). Por último, resulta ciertamente valioso el minucioso estudio formal de las figuras afrodescendientes representadas por Jiménez (del que ofrecen una clasificación y caracterización inédita, a saber, retratos, con vestimenta, en espacios cerrados, por un lado, o composiciones abiertas en la naturaleza, desnudas, por otro) en concordancia con los aportes exegéticos y contextuales de las autoras (*i.e.* lo femenino-telúrico-vegetativo, lo masculino-radícula, etc.) que sitúan los temas en función de la cuestión social de esta población, o bien de las propias obsesiones del artista.

En el libro *Arte costarricense. 1897-1971*, de Carlos Guillermo Montero, también publicado en 2015, se presentó una síntesis del desarrollo plástico nacional durante cerca de siete décadas, a través de un relato que privilegió a otros actores fundamentales del arte en Costa Rica durante el siglo XX. Sin embargo, Montero incluye algunas breves anotaciones sobre la vida y la obra de Jiménez en el cuarto apartado, que comparte con el protagonista indubitable del recorrido histórico propuesto por el autor: Francisco Amighetti. En los capítulos anteriores, a Max Jiménez se le menciona tangencialmente (cuando menos en el segundo y tercero) posiblemente por su relativa ausencia del territorio nacional; vinculándose con la refundación de la escultura moderna nacional (Montero, 2015, p. 46) o su relación con Joaquín García Monge y Emilia Prieto (2015, p. 33). En la sección dedicada propiamente a Jiménez, Montero recapitula sobre el estado del arte en la investigación académica atinente,

dando mérito al interés despertado por el centenario de su natalicio. Asimismo, evalúa la grieta abierta entre la tradición artística nacional y Max Jiménez, aún a pesar de su influjo en múltiples artistas posteriores, debido a su inserción directa en la vanguardia europea y latinoamericana, por un lado, pero también por la misma fortuna crítica que ha encontrado entre especialistas e historiadores costarricense (i.e. Montero recuerda el caso del proyecto *Kunst Aus Costa Rica* de 1992, del que fue excluido). Lo restante ha sido, en su mayoría, abordado por investigaciones previas, a saber, su biografía, la definición de su estilo personal, sus influencias inmediatas y algunos comentarios de índole interpretativo sobre un pequeño número de obras del artista.

En el mismo año, la investigadora Laura Raabe Cercone, en su tesis “Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)”, presentó la recapitulación evaluativa, cronológicamente dispuesta, de los estudios precedentes sobre Max Jiménez Huete. Las dilatadas pretensiones de la investigación en un sentido historiográfico no están abocadas a profundizar sobre las singularidades de estos trabajos, no obstante, sí permiten avizorar —en el gran panorama de la disciplina histórico-artística costarricense— los momentos de mayor interés crítico, divulgativo o cultural sobre la obra de Jiménez. Aún a pesar de esta generalidad, puede derivarse de esta tesis la primera y más robusta aproximación a un escrutinio del estado de la cuestión respecto a la investigación sobre la producción artística de Max Jiménez, como lo evidencia el análisis sobre la tesis de Pastor (1959) y Cambroner (2011), los libros de Chase (1973), Ferrero (1973), Echeverría (1986) y Quesada (1999); así como respecto a los catálogos de Barrionuevo y Guardia (1999 y 2003) y el Museo de Arte Costarricense (1999), todos ya considerados anteriormente. De cierto modo, el diagnóstico de lo que, para los fines de esta tesis, se ha asumido como el segundo estadio de la investigación sobre la obra de Jiménez, puede identificarse originariamente en el trabajo de Raabe, quien destacó explícitamente la inusitada atención académica recibida a causa del “cincuentenario de su muerte (1997) y del centenario de su nacimiento (2000)” (2015, p. 204). En 2016, la investigadora y artista plástica Dinorah Carballo Jiménez presentó, en el Congreso Internacional *Centroamérica: Agua, cultura y territorio*, una ponencia intitulada “El discurso semiótico del agua en Ensayos y Revenar de Max Jiménez Huete y la deconstrucción del paisaje costarricense de la primera mitad del siglo XX”, que se recogió en las actas del evento. La investigación recurre a la misma

convención de recuperar la biografía y el contexto que recibió la obra de Jiménez, limitando en buena medida el desarrollo de la hipótesis de trabajo, sin embargo, no deja de ser refrescante el enfoque estricto a dos obras relativamente marginadas del corpus literario de Jiménez, en particular sus *Ensayos* (1926). La metáfora del agua, siendo un tema de suyo estimulante, es tratado por Carballo con relativa generalidad, casi a manera de anteproyecto, ofreciendo una mixtura metodológica que oscila entre la interpretación emocional y un análisis semiológico superficial de las imágenes poéticas.

Un año más tarde, también tratándose de una tesis para optar por el grado de licenciatura en Historia del arte, puede considerarse la investigación de María Alejandra Triana “Repertorio Americano y el grabado en madera costarricense de la primera mitad del siglo XX” (2017). Como puede inferirse consecuentemente de su título, el trabajo tampoco responde directamente a problemas inscritos propiamente en la obra de Jiménez Huete, pero sí aborda intermitentemente su producción gráfica, dada la filiación del artista con la técnica xilográfica. Ha de decirse que, no obstante, dado el enfoque temático de la investigación (*i.e.* en torno al *Repertorio Americano*), resultaron novedosos los aportes en torno a la ponderación de la figura de Jiménez como facilitador financiero de la gestión editorial de la publicación y el trabajo de García Monge (así como del favor publicitario del que sería beneficiario). Más allá de esto, el tratamiento de Triana reproduce elementos biográficos de Jiménez ya considerados por investigaciones anteriores, pero siempre en relación con la coyuntura cultural costarricense articulada mediante las páginas del *Repertorio*, ya en función del influjo de su obra en el país, como respecto a su participación como crítico del panorama artístico local (*i.e.* como la defensa a Francisco Zúñiga o a los nuevos artistas costarricenses en las *Exposiciones de Artes Plásticas*) o internacional (*i.e.* la disputa con Mariátegui o Rivera). Resulta también valioso el recuento de la obra gráfica de Jiménez reproducida por el *Repertorio Americano* (“56 grabados, entre febrero de 1935 y agosto de 1947” [2017, p. 153]). La autora consagró, asimismo, en un apartado de poco menos de una decena de páginas, a la caracterización estilística, temática e histórica del trabajo de Jiménez como grabador, tanto en las obras que aparecieron en la publicación señalada, como en las xilografías que acompañaron sus libros *Revenar*, *El domador de pulgas* y *El Jaúl*.

La historiadora del arte estadounidense Michele Greet, en su libro de 2018 *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*, apuntaló con rigor y extensa documentación la inserción de Max Jiménez en la vorágine cultural acaecida en la capital francesa durante el período de entreguerras. Esta tarea —sea, la integración de Jiménez al gran relato originario del ingreso latinoamericano al arte moderno—, aunque sugerida durante años por los especialistas costarricenses, demandaba un tratamiento del calado como el provisto por la profesora Greet. La autora introduce la figura de Max Jiménez en el tercer apartado de su obra, intulado *Paris: Capital of Latin America*, en el cual documentó su participación en la *Exposition d'Art Américain-Latin* en el *Musée Galliera*, cuya muestra incluyó el trabajo de otros maestros latinoamericanos como Camilo Egas, Emilio Pettoruti, Pedro Figari y Alejandro Xul Solar, entre otros. Se presenta, por consiguiente, la fortuna crítica de la escultura presentada por Jiménez en la exposición, quien acaparó la atención de los especialistas junto a las piezas presentadas por Víctor Brecheret y Pablo Curatella (Greet, 2018, p. 71). De esta experiencia y derivada del veredicto de los críticos, la autora reafirma el carácter desconcertante de la propuesta escultórica de Jiménez, incluso para los propios parisinos quienes recibieron una de sus esculturas (*Intersección*, realizada ca. 1923 y de ubicación desconocida) entre la inconformidad y la burla; según Greet, autores como José Frías coligaron, a partir de este hecho, que las cualidades sintéticas, potentes y simples del trabajo de Jiménez resultaron precisamente incomprendidas por su decidida apuesta vanguardista, que excedió en transgresión el promedio de la exposición. Greet también da cuenta del paso de Max Jiménez por el circuito de galerías de la París de entreguerras en su apartado *At the Galleries*, donde destaca su exposición de esculturas en la *Galerie Percier* (1924), y de pinturas en la *Galerie Bernheim-Jeune* (1939); ambos espacios expositivos los compartió, en muestras que lo sucedieron o antecedieron, con maestro de la talla de Vicente do Rego Monteiro, José Clemente Orozco, Ángel Zárraga, Tarsila do Amaral y Joaquín Torres García. La autora recupera algunos detalles de estas exposiciones en el décimo capítulo, *A Pre-World War II Resurgence*, donde resulta sugestiva su inclusión como artista *caribeño* en la exposición de la *Galerie Bernheim-Jeune*, celebrada en 1939, junto al pintor cubano-chileno Mario Carreño y

al dominicano Jaime Colson²⁸. Greet indica que cada artista presentó 10 lienzos, como si se tratase de una muestra independiente con su respectivo catálogo cada uno; no obstante, afirmando como fundamento vinculante entre los tres artistas el tratamiento monumental de la figuración (2018, p. 249). Asimismo, la revisión de la crítica de Maximilien Gauthier, prácticamente ausente de la investigación nacional sobre el quehacer artístico de Jiménez. Por último, debe subrayarse el conciso análisis iconológico propuesto por Greet para una de las obras presentadas en la exposición (su óleo *Anita*); posiblemente uno de los ejercicios exegéticos más lúcidos sobre la producción pictórica de Jiménez.

En el mismo año, el también historiador del arte Byron González defendió su tesis para optar por el grado de Licenciatura, intitulada “La representación del negro/afrodescendiente dentro del arte costarricense” (2018); la cual, aunque abocada al tratamiento de un problema amplio dentro del devenir de la plástica nacional, hubo de lidiar directamente con la figura y la obra de Jiménez. A manera de sub-apartado del capítulo segundo (*Representación de la identidad costarricense y población afrodescendiente*), González atiende sucintamente a la biografía de Jiménez, para luego desarrollar un fascinante análisis formal de las representaciones de afrodescendientes en la obra del artista en cuestión, a través del paso de lo escultórico a lo pictórico. Asimismo, establece una red de relaciones y comparaciones novedosas entre ciertas pinturas de Jiménez y otros artistas latinoamericanos con los que, o bien compartió personalmente (*i.e.* Gattorno), o bien, compartió un contexto cultural general (sea, la París de entreguerras con do Amaral, o la experiencia cubana o neoyorquina); y que, naturalmente, propició su interés por la figuración de afrodescendientes. El autor también presentó una crítica estricta a las hipótesis interpretativas de la obra de Jiménez como artista primitivista, no solo en términos de la asunción temática de fuentes culturales no occidentales, sino en función de la asimilación relativamente inconsciente de una suposición tal en la investigación precedente sobre la obra del costarricense. Es valioso destacar el interés de González, tal y como ha sido presupuestado para la presente investigación, por evaluar la obra plástica de Jiménez en tensión con su trabajo como articulista y literato, con el

²⁸ Este hecho destaca por su singular correspondencia con lo sucedido más de cinco décadas después con el el Dr. Norbert Nobis, subdirector del Museo Sprengel de Hannover, quien, tras su visita a Costa Rica, a propósito del proyecto *Kunst Aus Costa Rica*, excluyó a Jiménez de la muestra por considerarle un artista cubano, más que costarricense.

fin de establecer nuevas vías de esclarecimiento de sus motivaciones e intenciones. La considerable frecuencia de la representación de afrodescendientes en el corpus de Jiménez, sin embargo, no se integra con una consideración positiva e independiente de tal población, según González, sino más bien como una reproducción estereotípica de un objeto de representación (próximo al *negrismo*), sea, con tendencias a la superstición, lo hiperbólico y lo grotesco, a la manera tradicional de la vanguardia.

Tras los trabajos de Ortíz (2007), Cambronero (2011) y Triana (2017), la investigación más robusta sobre la obra gráfica de Max Jiménez Huete puede ubicarse en *Tinta y papel. El Grabado en Costa Rica 1934-2000. Una Aproximación Histórico-Estética* de Efraín Hernández y Adrián Arguedas. En este libro publicado en 2019, los autores presentan un mosaico panorámico en clave histórica del proceso técnico en cuestión desarrollado en Costa Rica por más de seis décadas. En el apartado tercero (*Textos, grabados e ilustración*), escrito por el historiador del arte Efraín Hernández, se incluye una sección consagrada exclusivamente al trabajo de Jiménez como grabador. Siguiendo la hipótesis de que el grabado fue predominantemente un medio de ilustración de la literatura de Jiménez, Hernández despliega la producción gráfica del artista en clave cronológica, a partir de dos estudios de caso de 1936, *El domador de pulgas* y el poemario *Revenar*. Se privilegia, a todas luces, el análisis formal de los grabados que acompañan el texto, en consonancia con un emparejamiento a ciertos movimientos artísticos hegemónicos (i.e. expresionismo, surrealismo). Asimismo, resulta esclarecedor, por un lado, el deliberado contraste identificado por el autor entre la obra de Jiménez y la tradición del grabado costarricense, de cierta estabilidad hasta el *Álbum de Grabados de 1934*; y, por otro, la hipótesis —para *Revenar*— de la integración imagen-texto que posibilitan y amplifican las ilustraciones. Incorpora también algunas acotaciones sobre los grabados incluidos en *El Jaúl* (1937), su trabajo como grabador independiente del quehacer literario y un balance de líneas características generales de su obra gráfica.

Finalmente, los dos estudios más recientes de este momento contemporáneo de la investigación académica sobre Max Jiménez Huete y que da por cerrado el *status quaestionis*, pueden precisarse, por un lado, en las menciones tangenciales a la figura del intelectual costarricense en *Historia Contemporánea de Costa Rica 1808-2010*, publicado en 2019 y coordinado por la Dra. Patricia Vega. La misma autora estuvo a cargo del capítulo *La cultura*,

que incluye un sub-apartado sobre arte y literatura, donde se pondera la figura de Jiménez como el vínculo de las artes costarricenses con la vanguardia europea y latinoamericana (Vega, 2019, p. 397). Lo más novedoso, en relación con el estado de la investigación sobre Jiménez, estriba en la documentación de una práctica cuasi anecdótica de época, a saber: la reproducción en buena calidad (debido a los nuevos avances en la tecnología de imprenta) de las obras de artistas nacionales (*i.e.* edición e impresión en un formato y dimensión significativa del trabajo de Jiménez, por parte de la revista mensual publicada por el periódico *El Demócrata* en 1941 y 1949). La investigación académica más reciente sobre Jiménez es, por último, un artículo académico de la historiadora del arte Andrea Calvo Díaz, publicado a finales de 2021 en la *Revista Estudios*. Intitulado “La noción de ‘puerto’ en la obra pictórica de Max Jiménez Huete”, el estudio recurre a la semiótica y la historia cultural para analizar el vínculo de Jiménez con la cultura costera y afrodescendiente, en contraste con la rigidez del contexto artístico costarricense a inicios del siglo XX. Asimismo, Calvo propone tres hipótesis hermenéuticas (o *sentidos*) para la comprensión del puerto en la pintura de Jiménez, a saber: a) Como espacio lúdico o de intercambio cultural, b) Como metáfora de trabajo, y c) Como carnaval; ofreciendo un estudio de caso (una pintura como eje) para cada unidad de reflexión.

MARCO TEÓRICO

En primer término, debe ponderarse el hecho de que el objeto de estudio (la obra de Max Jiménez Huete) se muestra a sí misma como fuente primaria de análisis, en lo relativo a su obra pictórica, escultórica, poética, gráfica, fotográfica y narrativa, pero se descubre, en un momento eminentemente crítico e intelectual²⁹, como instrumento teórico de análisis, no solo de la coyuntura histórica y cultural antedicha (que va de la década de los veinte hasta la década de los cuarenta en Costa Rica), sino también —en un movimiento retroferente— sobre la misma obra artística y literaria de Jiménez. Esto quiere decir que la producción misma de Jiménez, tras un análisis minucioso que permita la derivación de un esbozo de teoría estética (atravesada, en este caso, por los problemas atinentes a la identidad nacional y el desarrollo originario del arte moderno en Costa Rica), mantendrá una presencia permanente, en tanto interlocutora paralela a los referentes teórico-conceptuales que articulan esta investigación. No está de más indicar que la obra artística de Max Jiménez, en todas sus manifestaciones y técnicas anteriormente mencionadas, es el referente-pivote visual que determina la totalidad de la investigación. A pesar de que se tomarán en consideración algunas obras visuales que antecedieron/influyeron el desarrollo artístico de Jiménez, o que se correspondieron con su período de actividad (dando prioridad a lo producido bajo la impronta de la vanguardia europea, latinoamericana o costarricense), esto supondrá un mero procedimiento ejemplificador-relacional, cuasi ejercicio circunstancial respecto al desarrollo de los argumentos, y no un referente visual stricto sensu.

Hecha esta salvedad, la investigación, como ya se ha señalado, se estructura a partir de dos grandes núcleos teóricos, por una parte, el relativo a la cuestión de lo identitario y, por otro, el concerniente a la génesis del arte moderno en Costa Rica. En el primero, también compartimentado en dos momentos, se atiende con absoluta prioridad a los desarrollos teóricos clásicos y contemporáneos en torno al problema de la identidad nacional, ya en un contexto global como local. Lo anterior supone una consideración general de los debates

²⁹ Se trata, fundamentalmente, de las columnas y crónicas publicadas en el *Diario de Costa Rica* y el *Repertorio Americano*, y sus obras *Ensayos* (1926), prologada por Joaquín García Monge, y *Candelillas* (1946).

conceptuales respecto a las nociones de *comunidad imaginada* (Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1993]), *tradición inventada* (Eric Hobsbawm con Terence O. Ranger en *La invención de la tradición* [2005]), *nacionalismo* (Anthony Smith en *La identidad nacional* [1997], Eric Hobsbawm en *Naciones y nacionalismo desde 1780* [2000] y Ernest Gellner en *Naciones y nacionalismo* [1988]), y de la misma *identidad* (Jürgen Habermas en *Identidades nacionales y postnacionales* [1994], Anthony Smith en la obra supracitada y Leonor Arfuch en *Problemáticas de la identidad* [2005]).

En primera instancia, atendiendo a la obra de Benedict Anderson (2006), resulta menester precisar, casi en tanto concepto heurístico de la presente investigación, lo que se entenderá a continuación por *comunidad imaginada*. Para este propósito, Anderson se vale de una definición en clave antropológica de la *nación*, a saber, “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (2006, p. 23). Esto resulta fundamental para este momento preliminar del estudio, en particular debido al carácter contestatario y beligerante que caracteriza la obra de Jiménez y que, como se analizará con posterioridad, procuró evidenciar las cualidades —tan exuberantes como encubiertas— de la identidad nacional. Ahora bien, ¿por qué *imaginada*? Cuando Anderson la describe como tal, refiere a la imposibilidad de que todos los miembros de cualquier nación se conozcan entre sí, menos aún que interactúan entre sí, a pesar de que *asumen* como asiento ontológico la imagen misma de su comunión, es decir, la *totalidad mayoritariamente ignorada* (2006, p. 23). Contrario a ciertas tesis de Gellner, a quien se estudiará a continuación, en correspondencia a la equiparación del concepto de *invención* de una nación con el de *falsedad*, Anderson apuntó que esta *comunidad imaginada*—la nación— no se distingue mediante el binarismo lógico de los estados de verdad, sea, en función de lo falaz o lo veraz, sino “por el estilo con el que son imaginadas” (2006, p. 24).

La nación, asimismo, se imagina, de permitirse una metáfora tripartita, por un lado, *limitada* por fronteras finitas, “aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (Anderson, 2006, p. 24); por otro, *soberana*, sueño de libertad que solo se garantiza, en la modernidad, a través del Estado (sucedáneo del reino dinástico jerárquico), y, finalmente, como *comunidad*:

[...] porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas (2006, p. 25).

¿Qué atesora entonces una *comunidad imaginada*? Siguiendo una relación directa con el concepto de Anderson, puede destacarse la aportación teórica defendida por Eric Hobsbawm en el prólogo homónimo de *La invención de la tradición* (2002), colección de estudios de caso en torno a la cuestión de la tradición que editó junto a Terence Ranger, donde expuso algunas consideraciones sobre la noción en cuestión. Una *tradición inventada*, por tanto, “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 2002, p. 8). Esta tipología de tradición florece en concatenación con un pasado histórico seleccionado y dispuesto de manera acomodaticia, lo suficientemente distante como para inspirar una cierta solemnidad. “Sin embargo, en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con este es en gran parte ficticia”, estas son, “respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria” (Hobsbawm, 2002, p. 8). En este sentido, es fundamental diferenciar, siguiendo a Hobsbawm, entre *tradición* y *costumbre*, en lo relativo a su función. Mientras que la tradición se caracteriza por la invariabilidad, es decir, por la referencia al pasado —real o inventado— de prácticas formalizadas como la repetición (2002, p. 8); la costumbre:

[...] tiene la función doble de motor y de engranaje. No descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a este le impone limitaciones sustanciales. Lo que aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, de la continuidad social y la ley natural tal y como se expresan en la historia (2002, p. 8).

Asimismo, es menester distinguir este abordaje crítico sobre el concepto de tradición y la noción de *convención* o *rutina*, carente de “significado ritual o una función simbólica como

tal, a pesar de que la podría adquirir accidentalmente” (Hobsbawm, 2002, p. 9). La convención, sin embargo, solo deviene derrotero socio-histórico por conveniencia o eficiencia, pero su “formalización *de facto* o *de iure*” (2002, p. 9), no puede empatarse con el estatuto de *tradición inventada*, debido a que su “función, y por consiguiente su justificación, es más bien técnica que ideológica (en términos marxistas, pertenece a la ‘base’ más que a la ‘superestructura’)” (2002, p. 9). La rutina procura una solución operacional inmediata, pragmática, ampliamente modificable o, incluso, prescindible. “De hecho, se podría sugerir que las ‘tradiciones’ y las convenciones pragmáticas o las rutinas están relacionadas de modo inverso” (2002, p. 10), es decir, que las primeras muestran su careta más frágil cuando se justifican instrumentalmente, mientras que las segundas flaquean cuando no se nutren de un uso práctico cotidiano. En función de los intereses de la presente investigación pueden identificarse tres tipologías de *tradiciones inventadas* según Hobsbawm, a saber:

- a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales;
- b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y
- c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento. Mientras que las tradiciones de los tipos b) y c) se crearon artificialmente (...), se puede sugerir provisional mente que el tipo a) fue el dominante, y que las otras funciones se consideraban implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una ‘comunidad’ y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como ‘nación’ (Hobsbawm, 2002, p. 16).

El célebre historiador inglés se valió del carácter *comunitario* de las *tradiciones inventadas*, para apuntalar que, antropológicamente, pueden advertirse también algunas diferencias respecto a las prácticas tradicionales antiguas³⁰. Mientras que los ritos de paso —en las segundas— “se daban normalmente en las tradiciones de grupos particulares (iniciación, promoción, retiro y muerte), este no era usualmente el caso de quienes estaban designados a las seudocomunidades que abarcaban a todos (naciones, países), posiblemente porque estas subrayaban su carácter eterno e inmutable, al menos desde la fundación de la comunidad” (Hobsbawm, 2002, p. 17); la invención se gestó, precisamente, en el procedimiento sustitutivo

³⁰ Aunque pueda dar la apariencia de una sutileza conceptual, esta discriminación tiene una importancia radical para los propósitos de este estudio, ya que —incluso tratándose de una nación joven como Costa Rica— el enfoque se encuentra puesto, al menos en el primer capítulo, en la estrategia disruptiva de Max Jiménez sobre los cimientos de la identidad nacional; es decir, sobre el sistema de *tradiciones inventadas* que articularon la vida política y cultural del país durante la primera mitad del siglo XX.

de aquellos ritos “religiosos” (sea, matrimonio civil o funerales militares). Del mismo modo, las tradiciones antiguas “eran específicas y relacionaban fuertemente los lazos sociales”, *inventadas* “tendían a ser poco específicas y vagas, como la naturaleza de los valores, los derechos y las obligaciones de la pertenencia al grupo que inculcaban: ‘patriotismo’, ‘lealtad’, ‘deber’, ‘jugar el juego’, ‘el espíritu de la escuela’ y demás” (2002, p. 17). De cierta manera, la *invención de la tradición* radica, primordialmente, “en la *invención de signos*³¹ de pertenencia a un club cargados emocionalmente y simbólicamente [sic], mas que en los estatutos y los objetivos de este club” (2002, p. 17).

Este conjunto de *tradiciones inventadas*, en el seno de una nación —en cuanto *comunidad imaginada*—, puede estructurarse a través de una colección de formas de *nacionalismo*, que operan la mayoría de las veces como correlato dialéctico de las identidades nacionales. Para la investigación en curso se han privilegiado los aportes de tres teóricos del nacionalismo, a saber, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm y Anthony Smith. En lo que respecta a Gellner, es menester señalar que, primeramente, con su obra de 1983, *Nations and nationalism*, se cimentó un primer momento para el abordaje histórico-conceptual de la noción de *nacionalismo*; el cual, posteriormente, nutrió las aproximaciones de Hobsbawm y Smith. Gellner, por consiguiente, definió el nacionalismo como “el principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política” (2001, p. 13). Este principio se articula ónticamente mediante un *sentimiento* (de enojo o satisfacción respecto al mismo) y un *movimiento* (que obra colectivamente impulsado por el sentimiento antedicho). Paradójicamente, según Gellner, el sentimiento nacionalista funda su poder de acción en la potencialidad de la violación del principio, es decir, para un nacionalista “constituye un desafuero político completamente inadmisibles el que los dirigentes de la unidad política pertenezcan a una nación diferente de la de la mayoría de los gobernados” (2001, pp. 13-14). Definido de otro modo sintético, en mayor proximidad al propósito de esta investigación, el nacionalismo sería entonces una “teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos, y especialmente —posibilidad ya formalmente excluida por el principio en su formulación general— que no deben distinguir a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado” (Gellner, 2001, p. 14). Lo anterior

³¹ La cursiva fue añadida por el autor de esta investigación.

es crucial, particularmente en relación con el concepto de *comunidad imaginada*, ya que “las naciones sólo pueden definirse atendiendo a la era del nacionalismo, y no, como pudiera esperarse, a la inversa. La ‘era del nacionalismo’ no es la simple suma del despertar y la afirmación política de tal o cual nación” (Gellner, 2001, pp. 79-80). Es decir, solo bajo las condiciones sociales modernas (entre las cuales la noción de nacionalismo se halla *puesta* en estrecha sinergia con el binomio Estado-Nación), puede contribuirse a la “existencia de culturas desarrolladas estandarizadas, homogéneas y centralizadas, que penetran en poblaciones enteras, y no sólo en minorías privilegiadas”, lo que posibilita el advenimiento de un momento climático en que “las culturas santificadas y unificadas por una educación bien definida constituyen prácticamente la única clase de unidad con la que el hombre se identifica voluntariamente, e incluso, a menudo, con ardor” (Gellner, 2001, p. 80). La legitimidad política —nótese la preponderancia de esta afirmación para la evaluación de la figura y la obra de Jiménez Huete— se encuentra depositada con naturalidad inédita en el entramado cultural bajo el que se identifica la *comunidad imaginada*. Esta naturalidad, no obstante, se hace fáctica a través del *engaño* nacionalista, que estriba en la imposición de una cultura desarrollada sobre una población que se cohesionaba mediante múltiples culturas primarias. Esta imposición se viabiliza solo a través de la educación, el idioma, la comunicación y la tecnología. *Contrario sensu* a su propia concepción de lo fundacional (*i.e.* la cultura popular), el nacionalismo “establece una sociedad anónima e impersonal, con individuos atomizados intercambiables que mantiene unidos por encima de todo una cultura común” (Gellner, 2001, p. 82).

Una línea bastante análoga mantiene Eric Hobsbawm en su loado libro *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1990), donde describe un abordaje metodológico, a partir del concepto de *nacionalismo*, de la realidad de lo nacional, sea, de *nación* (2000, p. 13). Al principio mediante el cual definió Gellner el *nacionalismo*, Hobsbawm adicionó que este también incluye el “deber político (...) para con la organización política que engloba y representa a la nación (...)” y que “se impone a todas las demás obligaciones públicas, y en los casos extremos (tales como las guerras) a todas las otras obligaciones, del tipo que sean” (2000, p. 13). Asimismo, Hobsbawm sigue a Gellner en su concepción de la *nación*, mejor aún, del estado-nación, solo posible en el período concreto de la modernidad, y edificable por su carácter artefactual e inventivo.

También adyacente a la formulación gellneriana puede identificarse el planteamiento de Anthony Smith en su obra *National Identity* de 1991 sobre el nacionalismo, esta vez evaluado a partir de su relación con la identidad nacional. Para Gellner, como señala Smith, la identidad nacional, en la modernidad, no es más que un derivado *inventado* del nacionalismo, valiéndose de una serie de signos distintivos que toma como base operativa. Lo que distingue, no obstante, el tratamiento de Smith sobre el nacionalismo radica en el análisis proposicional de su doctrina básica, es decir, de su fundamentación ideológica sin recurrir explícitamente al rol del Estado. Léanse a continuación sus cuatro proposiciones:

1. El mundo está dividido en naciones, cada una de las cuales tiene su propia individualidad, su propia historia y su propio destino [...].
2. La nación es la fuente de todo poder político y social, y la lealtad a la nación sobrepasa a las demás lealtades [...].
3. Los seres humanos han de identificarse con una nación si quieren ser libres y realizarse [...].
4. Las naciones han de ser libres y seguras para que la paz y la justicia prevalezcan en el mundo (Smith, 1997, pp. 67-68).

De lo anterior, se deduce que el argumento central de la propuesta de Smith es ponderar al nacionalismo como un movimiento ideológico que procura la definición y *conservación* de la autonomía, la identidad y la unidad de una nación (1997, p. 68); siendo la autonomía el proyecto ulterior de *autodeterminación*, kantiano sensu; la unidad, por su parte, el fortalecimiento de una concepción bifronte entre la integridad territorial y la cohesión social; y, por último, la identidad —que, desde el trabajo de Smith se desarrollará con detalle a continuación—, la cual oscila entre el yo colectivo del *genio nacional* y el pasado étnico. Las tesis de Smith sobre el nacionalismo resultan sumamente sugestivas para la consecución de los propósitos de la investigación, como se constatará en el capítulo I, ya que, en su generalidad, este ha de ser “contemplado como una forma de cultura historicista y educación cívica, que se superpone o sustituye a las antiguas formas de cultura religiosa y educación familiar”. En el despliegue de toda su potencia, el nacionalismo trasciende su apariencia de doctrina política y se presenta como una “forma de cultura (una ideología, un lenguaje, una mitología, un simbolismo y una conciencia) que ha adquirido una resonancia global, y la nación es un tipo de identidad cuyo significado y prioridad se presupone en esta forma de cultura” (Smith, 1997, p. 83).

Establecida efectivamente esta terna teórica elemental —*comunidad imaginada - tradición inventada - nacionalismo*—, se presentarán consecutivamente algunas generalidades en torno al concepto de *identidad nacional*, a partir de la obra de Jürgen Habermas, Anthony Smith y Leonor Arfuch. En primer término, ha de señalarse que el filósofo alemán propuso en su libro de 1988 *Identidades Nacionales y Postnacionales*, una definición jerarquizada y acumulativa de identidad nacional, que parte de una reflexión sobre su partícula más elemental, el individuo. Comprende entonces la identidad —ya de una persona, un grupo, una nación o una región— como algo concreto y particular (que satisface consistentemente criterios morales):

De nuestra identidad hablamos siempre que decimos quiénes somos y quiénes queremos ser. Y en esa razón que damos de nosotros se entretajan elementos descriptivos y elementos evaluativos. La forma que hemos cobrado merced a nuestra biografía, a la historia de nuestro medio, de nuestro pueblo, no puede separarse en la descripción de nuestra propia identidad de la imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme a la que queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás (Habermas, 2007, p. 116).

Respaldándose, mediante un parangón antitético, en las consideraciones kierkegaardianas sobre el individuo y la relación con el estadio ético de la existencia, Habermas postula la falsedad de representarse esta descripción de la propia identidad, en particular tratándose de identidades grupales, como “‘identidades del yo’ en gran formato”; ya que “entre ambas no se da ninguna analogía, sino sólo una relación de complementariedad” (2007, p. 101). La identidad de una *comunidad imaginada*, aunque se asienta sobre la inercia nacionalista que da el “primer paso en la apropiación reflexiva de tradiciones de las que uno se considera miembro, [...] es ya también una identidad postradicional” (2007, p. 101). ¿Por qué? Debido a que, aun insistiendo en el robustecimiento de los vínculos colectivos a partir de los cuales germinan los prejuicios, la potencia de la identidad nacional no se actualiza en su forma más pura por causa del estatus de vigencia de las tradiciones inventadas, sino en el “instante de movilización para una guerra por la patria” (2007, p. 101). Una homogeneización voluntaria de semejante talante habría de ubicarse en las antípodas de la individualidad radical que defiende Kierkegaard como centro de su filosofía.

Así las cosas, la *identidad nacional* representa una forma de identidad que hace “necesario que cada nación se organice en un Estado para ser independiente. Pero, en la

realidad histórica, el Estado con una población nacional homogénea ha sido siempre una ficción. El Estado nacional mismo es quien engendra esos movimientos autonomistas en los que las minorías nacionales oprimidas luchan por sus derechos” (Habermas, 2007, p. 91). Por lo anterior, señala Habermas, el Estado nacional entra en contradicción cuando demanda de esas minorías que desea someter a su administración, el mismo carácter autonómico (en lo referente a la autodeterminación) que ha sugerido discursivamente en su configuración originaria. Es justamente el *plexo de la vida lingüístico-cultural* la que ha de presentarse a través de un modo práctico concedido de suficiente singularidad como para formar y operar como receptáculo de la identidad de la *comunidad imaginada*. Tal identidad solo se hace posible a través de la “construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo” que “puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación” (Habermas, 2007, p. 91). En síntesis, para Habermas, la identidad nacional —fundamento de pertenencia a un colectivo y heurística de circunscripción de sus miembros como un *nosotros*— siempre se sustrae a los embates de la reflexión crítica como algo incuestionado (Habermas, 2007, p. 98).

Retornando a la aproximación al problema de la identidad nacional propuesta por Anthony Smith en su libro supra citado, puede consignarse una relativa semejanza a las tesis de Habermas, en cuanto a la estrategia de contraste metodológica entre la identidad del individuo y la colectiva, ambas atravesadas por una multiplicidad de categorías y roles (*i.e.* género, territorio, clase social, etnia y religión, entre otros). La identidad nacional, sin embargo, la define Smith como un tipo de identidad colectiva, con una cierta impronta de comunidad política (es decir, de *nación*). La *nación*³², para Smith, es una concepción “predominantemente espacial o territorial” (1997, p. 8), a la que se yuxtapone la noción de *patria*: “una comunidad de leyes e instituciones con una única voluntad política. Conlleva la existencia de ciertas instituciones colectivas de carácter regulador cuya finalidad es dar expresión a sentimientos y objetivos políticos comunes” (1997, p. 8). Considerados estos conceptos afines, la *identidad nacional* propiamente se caracteriza por: “1. un territorio histórico, o patria; 2. recuerdos

³² En una definición sintética posterior, Smith define la nación como “un grupo humano designado por un gentilicio y que comparte un territorio histórico, recuerdos históricos y mitos colectivos, una cultura de masas pública, una economía unificada y derechos y deberes legales iguales para todos sus miembros” (1997, p. 13).

históricos y mitos colectivos; 3. una cultura de masas pública y común para todos; 4. derechos y deberes legales iguales para todos los miembros, y 5. una economía unificada que permite la movilidad territorial de los miembros” (Smith, 1997, p. 12).

Para Smith, las características antedichas demuestran que la identidad nacional es multívoca, abstracta y compleja. Esta no se empata necesariamente con otras formas de identidad colectiva (etnia, religión, de clase) que son, a veces, instrumentalizadas por la nación, sino que, por el contrario, se despliega siempre a través de su carácter multidimensional, irreductible y reticente a la fijación artificial. “Representan lazos de solidaridad entre los miembros de comunidades unidas por recuerdos, mitos y tradiciones compartidos, que pueden o no encontrar expresión en Estados propios, pero que no tienen nada que ver con los vínculos exclusivamente legales y burocráticos del Estado” (Smith, 1997, p. 14). Si la nación, para el sociólogo británico, hibrida la dimensión cívico-territorial con la étnico-genealógica, la identidad nacional canaliza la potencia “flexible y duradera en la vida y la política de nuestros días, y el que ha permitido que se fusione eficazmente con otras ideologías y movimientos influyentes sin perder su carácter propio” (Smith, 1997, p. 14).

Una concepción de la identidad nacional tal, tiene funciones externas como las territoriales, políticas y económicas; y funciones internas que atañen directamente a los individuos que conforman las comunidades (*i.e.* socialización, signos, símbolos, cultura colectiva). Asimismo, pueden llegar a emparentarse —en particular en presencia del nacionalismo— de una determinada *comunidad étnica*, cuyos atributos principales son: “1. un gentilicio, 2. un mito de origen común, 3. recuerdos históricos compartidos, 4. uno o varios elementos de cultura colectiva de carácter diferenciador, 5. una asociación con una «patria» específica y 6. un sentido de solidaridad hacia sectores significativos de la población” (Smith, 1997, p. 19). En tal comunidad, que también es *imaginada*, “lo fundamental no son los hechos relativos a los antepasados —que suelen ser difíciles de comprobar—, sino los mitos de ascendencia colectiva. Lo substancial en el sentido de identificación étnica es el linaje ficticio y la ascendencia putativa” (Smith, 1997, p. 20) y, aunque no necesariamente son privilegiados para la definición ciertos atributos objetivos como la lengua, las costumbres, la religión o el color de piel, son justo estos dos últimos, los indicadores culturales que perduran y mantienen

una consistencia adyacente a la *identidad nacional* de la buena mayoría de *comunidades imaginadas*.

En lo que respecta al trabajo sobre el concepto de *identidad nacional* de la Dra. Leonor Arfuch, su ensayo de 2005, intitulado *Problemáticas de la identidad*, ofrece un recorrido panorámico por los progresos teóricos de las últimas décadas en términos de la crítica o la ampliación de los alcances del concepto, en su veta sociológica, ontológica, epistémica, marxista, psicoanalítica y lingüística. Dado que muchas de estas disciplinas y orientaciones metodológicas escapan de los límites teóricos de la investigación, se ha decidido privilegiar puntualmente del estudio de Arfuch —además de destacar la compleja vastedad de horizontes conceptuales en torno a la noción en cuestión que este expone— la cualidad derrideana del concepto, bastante próxima a los planteamientos de Stuart Hall, por un lado, y, por otro, la dimensión lingüístico-representacional de la construcción de la identidad. ¿Qué quiere decir esto? Que la identidad nacional, según Arfuch, incluso al momento de enunciarse positivamente, se piensa *detrás de una borradura*, esto es, “asumiendo que la línea que cancela su significación originaria es la que permite a su vez la relectura desde otro paradigma” (2005, p. 24). En toda configuración fundacional de la identidad nacional, próximo a lo esbozado por Derrida respecto al límite, el intervalo y la doble escritura, deviene de radical importancia no solo lo contenido o lo referido, sino lo negado, lo excluido, sea: la *différance*. “La identidad sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas —raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.— sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2005, p. 24). Asimismo, en términos lingüísticos, Arfuch contempla para la identidad nacional un problema de orden representativo, a saber:

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos (sorprendentemente actual en el horizonte político/mediático) se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización necesariamente ficcional— del sí mismo, individual o colectivo (Arfuch, 2005, pp. 24-25).

Como puede derivarse de lo anterior, el necesario carácter narrativo de la identidad evoca, según Arfuch, el concepto (ya estudiado) de Hobsbawm sobre las *tradiciones*

inventadas. Lo que implica que una semejanza de los sucedáneos metonímicos de la identidad nacional (o del nacionalismo, a la manera de un *retorno a las raíces*) se cuele no solo por los márgenes del concepto, determinando su formalidad discursiva, sino también que se entremezcla con su contenido, mejor aún, *es* su contenido (fundamentando su ontología).

Para concluir con el marco de referencias teóricas atinentes al primer apartado de esta investigación, consagrado a la implicación de Max Jiménez y su obra en el debate sobre la identidad nacional, se ha contemplado con detenimiento el ya clásico estudio sobre el problema en cuestión del filósofo costarricense Alexander Jiménez Matarrita, como parte de su ensayo de 2002, *El imposible país de los filósofos*, así como sus propias aportaciones a la colección de intervenciones en el libro *Costa Rica Imaginaria*, que él mismo editó. Antes de abocarnos a la discusión del *nacionalismo étnico-metafísico*, su célebre aportación conceptual, resultan pertinentes algunos esclarecimientos respecto a las nociones teóricas recién expuestas, así como a las tensiones fácticas entre el concepto de nación y el de *raza*. Para esto, pueden plantearse como comentaristas preliminares al trabajo de Jiménez Matarrita, tanto a Étienne Balibar como a Immanuel Wallerstein. En primer término, Balibar afirma categóricamente que “ninguna nación (es decir, ningún Estado nacional) *posee de hecho una base étnica*, lo que quiere decir que no se podría definir el nacionalismo como un etnocentrismo, sino, precisamente en el sentido de la producción de una etnicidad *ficticia*” (1991, p. 80). Ora los ‘pueblos’, ora las ‘razas’, carecen de existencia natural “en virtud de una descendencia, de una comunidad de cultura o de intereses preexistentes” (Balibar, 1991, p. 80). Como planteará el Dr. Jiménez para el caso concreto de Costa Rica, la etnicidad de la nación debe ser emanada artificialmente (debe ser insertada en la historia), articulando la identidad “en una unidad imaginaria, *contra* otras unidades posibles” (Balibar, 1991, p. 80). En segunda instancia, Wallerstein propone una distinción relacional/categorial efectiva y sintéticas entre las nociones de *raza*, grupo étnico y nación, a saber:

Se entiende que una ‘raza’ es una categoría genética, dotada de una forma física visible [...]. Se entiende que una ‘nación’ es una categoría cultural, vinculada de algún modo a las fronteras reales o posibles de un Estado. Un ‘grupo étnico’ es una categoría cultural, definida por ciertos comportamientos persistentes que se transmiten de generación en generación y que normalmente *no* está vinculados en teoría, a los límites del Estado (1991, p. 121).

Wallerstein consideró que es fundamental clarificar el uso de estos conceptos entre sí, para evitar una sinonimia incoherente e irresponsable en el tratamiento del problema de la identidad. Su diagnóstico, tal vez ajeno a los límites de este estudio, apunta a una división de base económica (derivada de la modernidad capitalista) en tres categorías sociales (las antedichas) de una —*posiblemente*— única categoría lógica, sea, el modo de construir la noción de *pueblo*. La *raza* se relaciona con “la división axial del trabajo en la economía-mundo; es decir, la antinomia centro-periferia”; la noción de grupo étnico, por otra parte, se vincula “con la creación de estructuras familiares que permiten que buena parte de la fuerza de trabajo se mantenga al margen de la estructura salarial en la acumulación del capital”; y la nación, por último, atañe “a la superestructura política de este sistema histórico, con los Estados soberanos que constituyen el sistema interestatal y se derivan de él” (Wallerstein, 1991, pp. 123-124).

Así las cosas, abordemos la trama conceptual propuesta por el Dr. Jiménez Matarrita. En su ensayo antes mencionado, el autor pretendió escudriñar el “discurso nacionalista y el principio de nacionalidad” defendido por una serie de intelectuales costarricenses que alcanzaron plenitud en la vida pública o académica del país apenas unos años después de la muerte de Max Jiménez Huete. A estos intelectuales, Jiménez Matarrita les llamó *nacionalistas metafísicos*. El *nacionalismo étnico metafísico*, por consiguiente, es el discurso que operó como “modo de absorción de narraciones, puestas en circulación progresivamente desde por lo menos cien años antes”, y que sirve “a un proyecto político supuestamente socialdemócrata” (Jiménez, 2015, p. 32). A lo interno del discurso aparece afirmada tajantemente una cualidad ontológica, esencial, previa a la esfera de lo social y lo político, por lo que abundan, entre los escritos de los autores que estudia el Dr. Jiménez, nociones como “‘alma nacional’, ‘ser costarricense’, ‘idiosincrasia costarricense’ [...], ‘patria esencial’” (2015, p. 33).

Los *nacionalistas metafísicos*, según Jiménez, ponderaron una extendida racionalidad intrínseca al funcionamiento de la sociedad costarricense, así como sus propias consideraciones en torno al “pasado colonial, la pobreza, el origen de la democracia, la supuesta ausencia de conflictos sociales, el individualismo y otros rasgos, presentados como esencial y exclusivo de un país ‘excepcional’” (2015, p. 35). La concepción del *nacionalismo étnico metafísico* por el que apostó la intelectualidad costarricense, “construye una falsa *universalidad*”, ya que da la espalda a las diferencias de clase, de género, de raza, y a las

condiciones materiales de existencia. De cierto modo, en términos aplicados y casi caricaturizados, reduce o comprende a los costarricenses a “varones racionales occidentales democráticos gracias a su blancura”, lo cual es poco más que una “ficcionalización de la vida cotidiana moderna” (Jiménez, 2015, p. 44). La consistencia y relevancia ideológica de los *nacionalistas metafísicos* costarricenses consiguió amalgamar la legitimación étnica de una cierta comprensión de la sociedad (tan improbable como absurda³³), con un modelo político. Siguiendo un análisis del discurso, de los entramados argumentales, la metafórica y el imaginario a partir de una metodología estructuralista predominantemente, el Dr. Jiménez Matarrita consiguió realizar una examinación crítica de una suerte de decálogo virtuoso (*i.e.* individualismo, democracia, pobreza, sencillez, blancura, racionalidad, laboriosidad, centralidad geográfica, etc.) que fue, no solo privilegiado por los intelectuales ya aludidos, sino interiorizado en la imagen especular de los costarricenses. Lo anterior resulta tan sugestivo como instrumental para los intereses de esta investigación, ya que tales reflexiones, en conjunción con una revisión contextual de la historia cultural costarricense, reafirman el dispositivo propiciatorio para la ruptura identitaria —ya en términos étnicos, raciales, económicos o metafóricos— inserto a priori en el quehacer artístico e intelectual de Max Jiménez.

Habida cuenta de los referentes teóricos que conducirán el eje especulativo referente a la identidad nacional, atinente predominantemente al primer apartado de la investigación, es menester considerar ahora, con el propósito de sustentar teóricamente la intersección con el eje especulativo relativo a la génesis del arte moderno en Costa Rica, algunas de las principales discusiones teóricas en torno a la definición de *arte moderno* (coincidentes con el propósito de habérselas con el segundo eje de la investigación), primero en su versión más universalista (por lo general, de corte eurocéntrico o norteamericano), con las aportaciones de autores(as) como Matei Călinescu (su *idea de vanguardia* en *Cinco caras de la modernidad* [2002]), Peter Bürger (su *teoría de la vanguardia* en la obra homónima de 2000), Hans Sedlmayr (en *La revolución del arte moderno* [2008]), Clement Greenberg (con algunos pocos elementos en

³³ Sobre este orden de ideas insiste el Dr. Jiménez en su ensayo *Los mapas de un reino inexistente*, primer apartado de la colección heterogénea de escritos intitolada *Costa Rica Imaginaria* (1998), publicada bajo su dirección editorial; a saber: “Costa Rica ha decidido narrarse a sí misma una historia improbable: sin pasado colonial, sin mestizajes, reducida a una Meseta que es su centro imaginario” (Jiménez, 1998, p. 10).

torno a su *estética formalista moderna* condensadas en su obra *Art and culture* [1989]) y, por último, Rosalind E. Krauss (*La originalidad de la vanguardia* [1986]).

En primer término, es menester ensayar una aproximación general sobre la noción de vanguardia o, como le identifica Matei Călinescu (2002), una *idea de vanguardia*. El abordaje del teórico rumano privilegia un enfoque crítico sobre la historia de la idea de modernidad y su traslape con las genésicas formulaciones de la vanguardia³⁴. La metáfora de la *Avant-Garde*, por consiguiente, aplicada a los más heterogéneos dominios (i.e. arquitectura, pintura, literatura, política, etc.), mostraba plausiblemente un componente de combate, una cualidad militar (y militante) en tensión invariable con el pasado; en síntesis, “confianza en la victoria final del tiempo e inmanencia sobre las tradiciones que intentan aparecer como eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas” (Călinescu, 2002, pp. 103-104). En este sentido, es fundamental remarcar la relación tirante entre la tradición (*inventada*, tal como la definía Hobsbawm) y la vanguardia, ya que la condición revolucionaria de la segunda concibe para sus derroteros un *τέλος* definido por el triunfo sobre la opresión precedente. Călinescu precisa en el seno de la noción de vanguardia el carácter central de la negatividad, sea, de un nihilismo omniabarcante que tiende siempre a coquetear con los límites de la autodestrucción. La vanguardia, además de beligerante había de concebirse a sí misma, tanto en términos ontológicos como éticos, *consciente* “de estar delante de su propio tiempo”.

Esta conciencia no sólo les impone un sentido de misión a los representantes de la vanguardia sino que les confiere los privilegios y responsabilidades del liderazgo. Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite —aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, esté comprometida con un programa totalmente antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida (Călinescu, 2002, pp. 111-112).

El tratamiento en torno a los problemas de definición de la vanguardia, no obstante, sumaron para Călinescu un sinnúmero de capas contradictorias en el terreno de la vida práctica. El autor reconoce a Baudelaire como uno de los primeros intelectuales en detectar

³⁴ A pesar de que es ciertamente notable el abordaje histórico del término *vanguardia*, cuyas raíces son rastreadas por el autor desde el medioevo, se ha optado por prescindir de estas apreciaciones para así dar énfasis al andamiaje argumental en torno al concepto. Véanse los virajes de la noción de vanguardia, con particular atención al período que va entre el momento pre-revolucionario francés hasta el postromanticismo de la segunda mitad del siglo XIX (pp. 105-122).

la anfibología del concepto, ya que su “profunda inteligencia (...) se quedó sorprendida con la paradoja de la vanguardia (según se entendía en la época): el no-conformismo reducido a un tipo de disciplina *militar* o, lo que es peor, a un conformismo borreguil” (2002, p. 117). Resulta fundamental, por tanto, consignar que, hacia las últimas tres décadas del siglo XIX, período que operó como basamento cultural del mundo que recibió a Max Jiménez, se precipitó un cisma en la sinergia de la vanguardia estética (o artística) y la vanguardia política³⁵. Con el título de *vanguardista*, se “llegó a designar el pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las *formas artísticas*”. Los artistas e intelectuales, ahora relativamente independientes de la sumisión a la tendencia política o al papel de emisor de propaganda (que demandaba una forma discursiva sobre-simplificada para llegar al público de masas), hallaron el contexto idóneo para llevar adelante su *propia* agenda: “eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos, anteriormente prohibidos. Pues creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida” (Călinescu, 2002, p. 119). A partir de este punto, los vanguardistas asumieron como propia la contraposición radical de las expectativas estilísticas del público general (quienes constituían el objetivo, paradójicamente, de la vanguardia política).

La consolidación de la vanguardia, como concepto artístico, se dio efectivamente hacia la segunda década del siglo XX, en tanto designación genérica de todas “las nuevas escuelas cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo” (Călinescu, 2002, p. 124). Esta generalidad categorial, amparada, según Călinescu, en la máxima anarquista bakuniana —*destruir es crear*—, alcanzó un éxito instrumental sin precedentes entre la crítica literaria, para luego ser historizada *inconclusamente*, es decir, mediante el establecimiento de coordenadas temporales canónicas, pero permitiendo una volatilidad inmensa en la diversidad de su significación.

Partiendo de tales consideraciones generales, ¿cómo articular una teoría de la vanguardia? Atendiendo a las particularidades de esta investigación, se ha recurrido al ya célebre texto homónimo de Peter Bürger (2000) para apuntalar algunos fundamentos

³⁵ Recuérdese que, en 1902, no muchas décadas más tarde, el mismo Lenin definió al partido como *la vanguardia de la clase trabajadora*.

conceptuales que operarán teóricamente a la base de la evaluación de la obra de Jiménez. En primer término, la ruptura de la idea de sistema, crucial para el arte clásico, ahora invertido “en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas” (Bürger, 2000, p. 9). El momento culmen de la vanguardia no es, para Bürger, el aluvión crítico, sino más bien “la propuesta de forma como construcción sistemática”, es decir, el modo en que “la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella” (2000, p. 10).

Únicamente la vanguardia, para Bürger, ha sido capaz de “percibir el medio artístico en su generalidad, porque ya no elige desde un principio estilístico, sino que cuenta con él *como medio artístico* [...]. El aspecto del contenido de las obras de arte, sus ‘afirmaciones’, retrocede siempre con relación al aspecto formal, que se ofrece como lo estético en el sentido restringido de la palabra” (2000, p. 58). Si se ha impuesto un predominio de la forma para los vanguardistas, se ha puesto como deber un nuevo proceso de sensibilización de los receptores; ya que la misma sociedad burguesa había trastocado los cimientos de todos los mecanismos de consumo, divorciados de los dispositivos naturalizados por el arte sacro y el cortesano:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* de arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido [...]. Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra [...]. Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado (Bürger, 2000, p. 103).

Así las cosas, la vanguardia histórica ponderó una negación de las características radicales del arte autónomo, a saber, “la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual” (Bürger, 2000, p. 109), que

ampliaban el alcance de la mera obra artística tradicional (categoría también en decadencia para los vanguardistas) a un sinnúmero de manifestaciones que, aún efímeras, protagonizaban una enérgica provocación contra el solipsismo creador y el consumo atomizado. El arte moderno vanguardista, por consiguiente, impone según Bürger una cierta *novedad*; categoría que no se limita a meras “variaciones dentro de los estrechos límites de un género [...], ni de un efecto de sorpresa garantizado por la estructura del género [...], ni de la renovación de los procedimientos de una línea literaria; no se trata de un súbito desarrollo, sino de la ruptura de una tradición” (2000, p. 120). Aquí el autor se apega a la estética adorniana para consignar que, para la vanguardia, es de suma radicalidad afirmar el rompimiento con todo momento de vigencia anterior: con la *tradición*.

Por otra parte, la vanguardia ha incorporado con inusitada efusión el elemento azaroso al quehacer de sus artistas, ya como abandono al material, como abandono a la técnica, al contenido, al medio, o al momento colectivo. Se trata, sin embargo, de una admisión oscilante de la teoría de la vanguardia ya que tal categoría contiene una faz ideologizada que atribuye a la naturaleza responsabilidad de producir sentido, pero también un incontestable carácter histórico (surrealismo), así como una potencia o bien inmediata (*action painting*), o bien mediata (el cálculo milimétrico y deliberado de lo imprevisible del material). Contempla también Bürger, siguiendo a Walter Benjamin, la cualidad alegórica de la obra (o manifestación) vanguardista, en tanto consecuencia de su condición inorgánica (contrario a la consideración del arte bello *como naturaleza* en la tercera crítica kantiana), sea, de su tendencia a aislar sus elementos de su función o contexto vital, de fragmentar sus contenidos, de hacer evidente la falsedad de toda apariencia totalizante. La reunión de estos fragmentos, ya en cuanto al material o al contenido temático de la obra resulta en el procedimiento mismo de producción de esta, es decir, en el *montaje*.

Dice Bürger que el montaje “supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”, por lo que debe entenderse como una (sub)categoría sucedánea de la alegoría. Para los fines de esta investigación resulta impertinente la consideración del montaje como técnica operativa básica del cine, no obstante, sí ha de juzgarse con cuidado la apropiación vanguardista que hizo de esta la técnica pictórica. Oponiéndose a la tradición fundada en el Renacimiento, a partir del cubismo la pintura vanguardista se distingue de sus

antecedentes por la “incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista” (Bürger, 2000, p. 140). El artista, por tanto, ha quedado liberado de la tarea de reproducir la realidad, o de ceder a la reconciliación orgánica.

La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un *status* distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracteriza a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad (Bürger, 2000, p. 142).

La obra inorgánica, gracias al sucedáneo categorial del montaje, impone la emancipación de las partes “de un todo situado por encima de ellas, al que se incorporaban como componente necesario” (Bürger, 2000, p. 145). Las partes, entonces, devienen innecesarias e inarticuladas, dificultando el proceso de recepción y el establecimiento de nuevas vías de producción de sentido (indigestándose la captura de la intención de obra). Lo anterior, en particular para el análisis de la recepción de la obra de Max Jiménez, hace palpable que en las mismas estrategias de producción de la obra vanguardista se gesta una pretensión de desconcierto (*shock*) en el observador (una *estética del shock*), tan potente como efímera, aún en toda su posible carestía de especificidad.

Con el propósito de nutrir esta demarcación teórica en torno al arte moderno y de vanguardia, se han contemplado los cuatro fenómenos primordiales que articularon su advenimiento propuesto por Hans Sedlmayr en su ensayo de 1955 *Die Revolution der modernen Kunst (La revolución del arte moderno)*. El primero de estos fenómenos, en los términos del historiador austriaco, fue el *afán por la pureza*, que se imputó con fuerza a los estilos predominantes en la arquitectura del *fin-de-siècle*; no obstante, en el caso de la pintura, atinente al quehacer artístico de Jiménez, se empezó a sugerir con la demanda de hacer prescindibles sus cualidades plásticas y tectónicas. La configuración de cuerpos en una superficie plana con luces y sombras, legado del Trecento, ha de eliminarse en la pintura moderna dando primacía y preeminencia a la superficie (Sedlmayr, 1957, p. 55). En ella, el orden de la perspectiva se hace posible únicamente mediante una sucesión de cosas que se representan a través de planos de múltiples magnitudes. Tal conmoción perspectiva desborda

la unicidad del sistema renacentista hegemónico hasta las últimas décadas del siglo XIX y posibilita, tectónicamente, obras que concentran desde una multiplicidad de “sistemas de proyección (combinación de visión frontal y lateral”, hasta convergencia de verticales o inclinaciones perpendiculares (Sedlmayr, 1957, p. 59). La pintura moderna se resquebrajó, en una inercia antitectónica, cuando el arriba y el abajo perdieron toda significación, consumando su divorcio de la arquitectura. Es menester mencionar que, a pesar de que Jiménez nunca se comprometió con estas cualidades de la pintura moderna, la teoría sobre el arte moderno de Sedlmayr pondera su carácter anti-representacional y anti-significativo, es decir, su erradicación en cuanto *funciones* del cuadro. Sin embargo, sí se corresponde con el trabajo de Jiménez la demanda de adecuación entre figura y significación, indistintamente de si se trata de arte objetivo (como el caso de la obra de Jiménez, salvo algunos grabados y, debatiblemente, algunas de sus primeras esculturas) o del que prescinde de objeto (Sedlmayr, 1957, p. 70).

Tomando en consideración lo planteado sobre arte moderno y vanguardia por Călinescu, Bürger y Sedlmayr, resulta fundamental ultimar este apartado con una serie de apuntamientos más sucintos en relación con ciertos problemas figuras al advenimiento de estas manifestaciones culturales (siempre en tensión con la obra de Jiménez Huete), a saber, en primera instancia, la crítica a la falsa posición jerárquica de lo representacional según la estética formalista del célebre crítico norteamericano Clement Greenberg. Partiendo del axioma de que toda valoración de una obra artística demanda su experimentación, más que un acceso a los principios que la hicieron posible, Greenberg defendió fervorosamente la tesis de que todo arte, indistintamente de la época, se mide por su calidad; y no por la presencia o ausencia de imágenes de la realidad reconocibles (1989, p. 133). El trasfondo conceptual de la referencialidad visual con los objetos del mundo no tiene, para Greenberg, una incidencia en la calidad de la obra en juicio, ya que esto reduce el juicio estético a un pre-juicio (a una posición apriorística [afirmada antes de la experiencia de la obra]). Lo que resulta fundamental en este punto es que —como se evidencia en el trabajo de Max Jiménez, aun cuando este rechazara la abstracción que Greenberg celebró— la aprehensión artística de los objetos de la realidad (al menos hasta Courbet) se invirtió en la consumación de un artificio tridimensional; no obstante, la pintura moderna deshizo con pericia el entrelazamiento de ilusiones visuales que permitían la experiencia de una cierta amplitud espacial a lo interno de la obra (Greenberg,

1989, p. 136). En la pintura moderna se aniquilaron las equivalencias imaginarias entre lo puesto dentro de la obra y su afuera, superficial y material. Incluso en términos representacionales, como el caso de Jiménez, el espacio pictórico perdió su interioridad y se convirtió en *puro exterior* (Greenberg, 1989, p. 136), esto es, no hay escapatoria (o vía de ingreso) para el espectador que experimenta la obra hacia el interior del cuadro. Lo anterior resulta crucial para identificar que toda experimentación interior de este tipo de arte atiende, en palabras de Greenberg, más a medios ópticos que pictóricos, ya que las relaciones de color y de forma se muestran como divorciadas de su connotación real y, por tanto, pueden ser inclusive manipuladas e intercambiadas tectónicamente (Greenberg, 1989, p. 137). La pintura moderna, en síntesis, reconoce el deseo humano (del *fin-de-siècle*) por la suma positividad y literalidad, imponiendo una explícita renuncia a las ilusiones (con la tercera dimensión incluida) (Greenberg, 1989, p. 139).

¿Quién es y de dónde viene el artista de vanguardia? Siguiendo de cerca el trabajo de Greenberg, Rosalind E. Krauss particulariza al sujeto que mueve, en tanto corriente y potencia sociocultural, las naves del arte moderno surgido en los albores del siglo XX. El artista de vanguardia, como Max Jiménez, aglutina una síntesis de cualidades otrora incompatibles: revolucionario, dandy, anarquista, esteta, tecnólogo, místico (Krauss, 1986, p. 157). Esta condición multifacética le hace también politeísta y pagano, camaleónico, pero siempre obsesionado discursivamente con el tema de la *originalidad*. El origen de la vanguardia, como natalicio de la *verdad* del arte moderno, tiene para Krauss un origen estático e histórico: la originalidad, siempre autorreferencial, se concibe como “an organicist metaphor referring not so much to formal invention as to sources of life” (Krauss, 1986, p. 157)³⁶. Queda así puesta en el yo del artista de vanguardia la tarea de volcarse a favor de una inversión del orden cronológico de la vida misma, apelando al carácter incontaminado (ya por la cultura, o la sociedad) de la infancia. Existió, por consiguiente, una demanda de forzar al artista moderno a perpetuar continuamente, a través de su obra, una regeneración de sus condiciones primigenias. Esta puesta del yo como origen, según Krauss, es el modo en que “an absolute distinction can be made between a present experienced *de novo* and a tradition-laden past”

³⁶ Traducción del investigador: “...una metáfora organicista referente no tanto a la invención formal como a las fuentes de la vida”.

(1986, p. 157)³⁷; sugiriendo, a partir de este punto, una de las principales interrogantes que articulan el tercer capítulo de la investigación, a saber: ¿cómo se vislumbraron (y configuraron) los visos de incompatibilidad entre el acceso al arte moderno en Costa Rica, vía Max Jiménez, y la serie de *tradiciones inventadas* que conformaban la vida en sociedad?

Procurando deliberadamente no profundizar en las peculiaridades del tratamiento de Krauss en torno al uso de la cuadrícula (*grid*) como componente transhistórico de la historia del arte, resulta trascendental para los intereses de esta investigación recuperar la hipótesis que unifica obra y artista en la vorágine de la vanguardia, es decir, si el yo del artista es el origen mismo de su obra, toda su obra ha de verse atravesada por tal grado de *unicidad*. Mejor aún, “the condition of his own singularity will guarantee the originality of what he makes” (Krauss, 1986, p. 160)³⁸. Como puede derivarse del trabajo de Rosalind E. Krauss, el estudio sobre la historiografía del arte moderno permite avizorar un momento *ficticio* (o contradictorio) en que, ya por la vía de la cuadrícula, como por la vía de la crítica de la superficie pictórica, los vanguardistas, asumiéndose como punto de partida singularizado, acaban solo repitiendo una inversión de la tradición (una auto-imitación *ad infinitum*). El arte moderno, para Krauss, ha conseguido cimentar un espacio discursivo validado por nociones axiomáticas (originalidad, singularidad, unicidad) que permiten a la superficie pictórica condensar todas las instancias semiológicas y empíricas del quehacer artístico (1986, p. 161). Krauss consideró que la auto-referencialidad que sostiene este tipo de opaca aproximación a la totalidad de la vanguardia debe refundarse en un sistema de reduplicación consciente que privilegia la *objetualidad* como *ficción*, es decir, detrás de la pretensión de originalidad radica más bien un sistema de reproducciones sin un original (1986, p. 162). La aprehensión de la díada *originalidad-repetición* representaría entonces, para la crítica especializada y la academia, una contención del desafuero semántico, metafísico y semiótico de la estética moderna. Las cualidades críticas y hasta sardónicas que se destilan de la obra de Max Jiménez, a la luz del esquema analítico propuesto por Krauss, pretenden distenderse en el capítulo tercero, con miras a una revisión configurativa de las funciones del discurso de la originalidad.

³⁷ Traducción del investigador: “... una distinción absoluta puede hacerse entre el presente experimentado *de novo* y un pasado cargado de tradiciones”.

³⁸ Traducción del investigador: “... la condición de su propia singularidad garantizará la originalidad de aquello que hace”.

A manera de epílogo de este capítulo, se ha querido atender a dos fuentes teóricas en clave latinoamericana. Estas, ciertamente intrincadas entre sí, fueron los esbozos de teoría del arte latinoamericana, llevados a cabo por Marta Traba y Juan Acha, ambas destacadas figuras de la crítica de arte de la región. En el caso de Traba, lo fundamental para nuestros intereses estriba en su advertencia sobre las condiciones estructurales precedentes al ingreso del arte moderno y de vanguardia a estas latitudes, es decir, que lo “rudimentario de nuestras sociedades les permite, todavía, funcionar sobre relaciones personales, sobre núcleos de relaciones auténticas, un poco a la manera de las sociedades primitivas” (1972, p. 23). Partiendo de la crítica de Marcuse a la tecnología omnipresente cargada de visos totalitarios en el capitalismo industrial de la primera mitad del siglo XX, Traba reconoce que aquello *primitivo, acultural y rudimentario* de Latinoamérica ofrece alternativas a los artistas de evitarse, con el cambio de siglo, ser procesados por la maquinaria ideológica, ya que se carecía de la robustez de los factores alienantes. El arte moderno latinoamericano de inicios del siglo XX surge sin la “superestructura despótica que aliena a los individuos y los conforma con la felicidad fácil” (Traba, 1972, p. 23). Según Traba, el autoritarismo latinoamericano se encontró siempre desmarcado de la tiranía tecnológica, *fuera* del progreso del capital propio del primer mundo, privilegiando jerarquías inamovibles de potente raigambre colonial. En términos plásticos, esto implica que se disgregue, afortunadamente, la posibilidad de una imagen centralizada que compenetre la mimesis entre artista y sociedad de consumo (1972, p. 25). Durante la primera mitad del siglo XX, el arte latinoamericano se concentró en refrendar su capacidad de dar *testimonio*, frente a las nuevas estrategias de visualidad importadas desde Norteamérica. La mayor dificultad, por consiguiente, radicó en afirmar la inmovilidad del testimonio latinoamericano, ante el frenesí tecnologista; inmovilidad, naturalmente, no en términos de inacción, sino de intemporalidad (de multi-referencialidad al tiempo mítico o mágico):

[...] la intención común, por distintas vías de operación, es la de ‘mitologizar’. En esta búsqueda de mitología se comprueban dos hechos; el primero, la voluntad de trascender el medio circundante, que se percibe limitado, nativista, contingente, opaco, buscando una realidad supranacional que indiscutiblemente esté de alguna manera vinculada con el ser americano, lo afirma con orgullo y carece de todo interés por repetir las experiencias que paralelamente realizan norteamericanos y europeos. El segundo hecho es el traslado de las realidades nacionales del subdesarrollo a una

riquísima motivación mítica y mágica, y en ningún caso a una zona artificial de imitación de sociedades altamente industrializadas. El equivalente de la realidad inmediata no es una realidad adulterada, sino la invención surrealista, dándole a esta palabra su sentido más de trasposición de lo real (Traba, 1972, pp. 79-80).

Respecto a Acha, este atendió con más profundidad las preocupaciones en torno a la nacionalidad de los artistas modernos latinoamericanos, que permitieron fijar tres nuevas vías de acceso a la reflexión en torno a la díada identidad-arte: enfocarse en las realidades visibles del país, en la participación de la problemática internacional, y, por último, en “la superación dialéctica de los avances de la cultura occidental en favor de nuestras realidades nacionales concretas, para así ir gestando los necesarios mestizajes o síntesis” (1994, p. 119). La invención de lo nacional, no obstante, se relegó a mera idea regulativa ya que, según Acha, los artistas de la vanguardia latinoamericana asumieron estos caminos como soluciones definitivas. Integrar a Max Jiménez, aunque sea de modo somero y parcial, al mosaico del arte moderno latinoamericano, procura releer estéticamente su obra en función de un esfuerzo de (re)conceptualización de lo nacional; tarea obstaculizada o bien por las particularidades de cada país, o bien por las pluralidades marginalizadas de sus sociedades (que resisten a la integración unívoca de las idiosincrasias que imponen los valores hegemónicos). Los nacionalismos culturales que caracterizaron las manifestaciones del arte moderno durante la primera mitad del siglo XX en América Latina, para Acha, se fundaron, necesaria y complementariamente, sobre el indigenismo regional (de cierto modo, incluso también de poblaciones afrolatinas y mestizas), el occidentalismo (reconocimiento de América Latina por parte del primer mundo) o la apología de la vinculación dialéctica entre lo internacional y lo nacional (1994, p. 121). Finalmente, es menester señalar que este esquema crítico tripartito tiene una evidente función no solo teórica, sino metodológica en la evaluación de la obra plástica de Jiménez, ya que si bien parece su propuesta se encuentra más próxima a la tercera vía (según Acha, junto a Tarsila do Amaral, Wifredo Lam, Joaquín Torres-García o Rufino Tamayo), su desarrollo como artista y literato —sin olvidar la complementariedad de estas alternativas— también tuvo un importante paso por la *Escuela de París* (prácticamente en simultáneo con los demás integrantes del nacionalismo dialéctico) y estuvo dotado de ciertos guiños indigenistas.

METODOLOGÍA

Identificar en el pensamiento y la producción artística y literaria de Max Jiménez una aproximación conceptual a la noción de identidad costarricense con el fin de caracterizar y singularizar su aporte a la teoría de la identidad nacional.

Se procederá a una revisión exhaustiva de la obra literaria e intelectual de Jiménez a contrapelo (en un control cruzado) con su producción artística, con el propósito de precisar una constelación de conceptos fundamentales en su examinación de la noción de identidad en Costa Rica. Es decir, a partir de una aproximación sintética y concreta de los postulados categóricos respecto a la identidad nacional, se evaluará la obra visual de Jiménez, en términos formales e históricos, procurando derivar concisamente una serie de elementos visuales recurrentes que operen como correlato de lo conceptuado.

Este procedimiento teórico-crítico, se articulará a partir de una puesta en tensión de las propias posturas de Max Jiménez frente a las diversas teorías de la identidad (o de *comunidad, tradición, nacionalidad*, etc.) que se plantearon en el apartado anterior, no solo con el propósito de trazar puentes de afinidad teórica, sino —al contrario— con el fin de singularizar con más puntualidad el posicionamiento de Jiménez en torno a la cuestión de marras.

Determinar el influjo de Max Jiménez, a partir de sus propias consideraciones críticas en torno a la identidad nacional y su obra plástica y literaria, en el desarrollo temprano del arte moderno en Costa Rica, para así precisar sus posibles innovaciones y aportes en dicha coyuntura.

En estrecha vinculación con el objetivo específico anterior, se ponderarán las conclusiones en torno a la identidad nacional derivadas de la obra de Jiménez, en contraste con la coyuntura histórico-cultural que atravesaba Costa Rica a partir de la segunda década del siglo XX, período en que el artista y literato inició su actividad. Se pretende, por consiguiente, transponer al rol primordial de Jiménez en la génesis del arte moderno en Costa Rica —esto

es, a la temprana importación y asimilación de las vanguardias europeas y latinoamericanas—su propia visión en torno a la identidad nacional. Lo anterior no quiere decir que la investigación tenga como propósito fijar absolutamente la posición y el lugar de Jiménez en los albores del arte moderno en Costa Rica, sino más bien proponer el carácter robusto de sus tesis en torno al problema de lo identitario como componente originario del acceso del arte costarricense a las tendencias modernas del siglo XX.

Para llevar a cabo este objetivo se ofrecerá un repaso minucioso y crítico de la investigación precedente sobre la obra de Jiménez, en estrecho contraste con algunas teorías respecto al arte moderno (nótense las nociones sugeridas en el apartado anterior), tanto en el caso europeo y norteamericano, como en el latinoamericano. Se atenderá con particular reparo, para la consecución de esta pesquisa concreta respecto al rol de Jiménez en el contexto nacional, al desarrollo y la concepción del arte moderno en Costa Rica en la investigación especializada, con el interés de refrendar el radical estatuto identitario del legado conceptual de Jiménez al arte moderno y de vanguardia nacional. Será precisamente la obra visual de Max Jiménez Huete la encargada de presentar manifiestamente la intercalación de los componentes de identidad derivados del primer objetivo con el proceso histórico de advenimiento del arte moderno en Costa Rica.

Conceptuar una integración sintética de ambos ejes especulativos (la diada identidad nacional/génesis del arte moderno en Costa Rica) en función de una nueva reflexión rigurosa y unificada de la producción artística, literaria e intelectual de Jiménez, con la finalidad de producir un esbozo de teoría estética de su propio cuño y, a partir de la misma, una crítica inédita de la obra visual del artista.

El abordaje efectivo de los dos anteriores objetivos permitirá, a su vez, presentar una nueva lectura de la obra de Jiménez, desde el lente de la identidad nacional, como se ha dicho, en profunda tensión con el momento primigenio del arte moderno en Costa Rica. Ambos ejes especulativos, debidamente afianzados, devendrán el basamento de un abordaje integral de la producción artística, literaria e intelectual de Max Jiménez, que no solo facilite la unificación de una interpretación cohesionada (en tanto síntesis asimiladora de la investigación

precedente), sino también crítica de los vicios de fragmentación o de generalidad, que han interrumpido la consumación de un tratamiento académico riguroso y coherente a una de las figuras más prominentes de la cultura costarricense de la primera mitad del siglo XX.

En este sentido, tratándose de una investigación para la obtención de un grado de licenciatura en historia del arte, se propondrá, por un lado, un esbozo de teoría estética a partir de lo derivado de los dos primeros objetivos, atravesada expresamente por los nodos conceptuales y la delimitación temática planteada y, por otro, se ofrecerá una crítica inédita de la obra visual del artista, a partir de la misma.



CAPÍTULO I. EL PUEBLO ES LA ANTESALA DE LA MUERTE

*El pueblo es una lágrima que no resbala [...].
El pueblo no tiene habitantes y se ha muerto un niño.*
Max Jiménez³⁹

Salve a su patria, es buen oficio, pero no lo diga.
Max Jiménez⁴⁰

Bien parece que aludir a la desafortunada *refutación* de Ricardo Fernández Guardia (1867-1950) ante la crítica nacionalista planteada por Carlos Gagini (1865-1925) respecto a su libro de cuentos *Hojarasca* (1894)⁴¹, ha devenido lugar común para las investigaciones y libros sobre arte, historia cultural o historia de la literatura costarricense. Aunque el debate sobre la imposibilidad estética de una literatura nacional puede resultar hoy día poco más que una curiosidad anecdótica o un síntoma de época, no es tampoco baladí que autores e investigadoras de distintas generaciones vuelvan con tanta recurrencia a las palabras de Fernández Guardia cuando procuran sanear críticamente las lagunas de la historia y la identidad cultural costarricense. La infame alusión a la *india de Pacaca*, con el transcurrir de las décadas, se ha colado entre las discusiones académicas como documento fundamental del momento formativo del Estado nacional (en clave sociocultural), caracterizado por una sostenida tensión entre élites conservadoras y liberales. La misma discusión en torno a la *india*, no obstante, representó también una invitación para intelectuales y artistas florecientes durante los albores del siglo XX para habérselas *nuevamente* con su opacidad conceptual, con el negativo indeseado (e invisible) del constructo idiosincrásico que las clases hegemónicas (particularmente los positivistas liberales) acabaron determinando como identidad nacional. Pensar históricamente en la supervivencia parcial de muchas de estas consideraciones

³⁹ Léase el poema *Mi pueblo*, en *Revenar* (1936). Asimismo, es menester señalar que es precisamente uno de los versos de este mismo poema el que intitula el presente capítulo.

⁴⁰ Ver en p. 530: Jiménez, M. (1982). *Obra literaria de Max Jiménez*. Editorial STVDIVM.

⁴¹ Véase Rojas y Mondol (2008) o Molina (2015) para atender a las singularidades históricas, discursivas y culturales de esta polémica.

identitarias es también, por tanto, considerar la historia de su crítica y el quehacer de sus adversarios.

El interés de este primer apartado radica en la puesta en juego de una contraposición estético-intelectual, partiendo naturalmente de la centralidad de la figura y obra de Max Jiménez Huete (1900-1947), entre el entramado identitario liberal heredado a la sociedad costarricense de las primeras dos décadas del siglo XX, y el advenimiento de una fractura, cuando menos discursiva, literaria y artística. Para hurgar en tales cicatrices (procedimiento que, a manera de hipótesis, constituirá el aporte a la [contra]teoría de la identidad de Jiménez), se planteará a continuación, una contextualización brevísima del estado de la sociedad y la cultura nacional que operó como receptáculo de la producción artística de Max Jiménez Huete.

Como bien señaló Quesada (2017), la vida política, intelectual y cultural de Costa Rica, durante las últimas dos décadas del siglo XIX, en tanto modelo nacional oligárquico, fue proyectada y diseñada por una élite letrada que aglutinaba escritores, artistas, maestros, políticos e historiadores conocida como *El Olimpo*. Se suscitó, por consiguiente, un proceso de construcción bifurcada de la nación, a saber, si, por un lado, los políticos liberales se encargaban de poner a funcionar una nueva institucionalidad estatal hecha a imagen y semejanza de sus propios intereses ideológicos y económicos, por otro, los intelectuales adscritos a su proyecto, se dedicaron a “elaborar la nueva mitología oficial costarricense, con sus héroes, gestas y monumentos; con su historia, su cultura y su literatura nacionales” (Quesada, 2017, p. 20). La producción literaria del *Olimpo* privilegió el Valle Central, espacio geográfico en que habitaba la oligarquía cafetalera, en cuanto epicentro imaginario de la vida social, cultural y política costarricense. En un mismo movimiento, los intelectuales liberales no solo centralizaron radicalmente la vida pública nacional, sino que excluyeron “los espacios propios de las culturas indígenas, las culturas afrocaribeñas de la zona bananera del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del país” (Quesada, 2017, p. 23). Tal supresión, al menos en términos temáticos, tendría una incidencia preponderante en el carácter reivindicativo del pensamiento y la obra artística de Jiménez décadas después. Como se estudiará en detalle más adelante, ese gesto excluyente allanó el camino para que la oligarquía criolla consiguiera identificarse con una imagen derivativa de la cultura europea —la

democracia rural¹² – a partir de su supuesta homogeneidad racial y cultural, características “distintivas” de toda nación occidental civilizada:

[...] la Costa Rica de la democracia rural era la del Valle Central, no la de las vastas estancias ganaderas del Pacífico Seco, con sus poblaciones de origen mulato o indígena, o la de las haciendas de cacao en el Caribe, con sus trabajadores esclavos. El discreto silencio que Carlos Monge guardó sobre esos espacios y contextos sociales no era casual: según él, la ‘*democratización*’ de la cual ‘*arrancó el sentido de vida costarricense, abarcó a todos los habitantes por igual, fueran mestizos, criollos o españoles*’ (Molina, 2015, p. 67).

Aunque resuene como una problemática sociocultural contemporánea, ya desde aquellos momentos formativos del Estado nacional, puede identificarse en los documentos históricos de finales del siglo XIX una clara vinculación entre el discurso nacionalista de los liberales y una xenofobia selectiva, siempre ladina y favorecedora de los intereses de los migrantes capitalistas europeos y estadounidenses (Molina, 2015, p. 71). La estabilidad homogénea y homogeneizadora de la que disfrutaba la Costa Rica de entonces, según el discurso *olímpico*, muy prontamente sería asaltada por una sucesión casi interminable de contradicciones ontológicas, éticas, culturales, económicas y políticas. El modo de vida y la cultura de los grupos populares y subordinados, siempre comprendidos desde el estatuto de quien domina, fueron objeto de debate constante por parte de los mismos grupos oligárquicos. Ya que, si bien integrarlos al discurso identitario nacional podría haber conferido cierta legitimidad a su proyecto político (Cuevas-Molina, 2015, p. 18), también implicaba simultáneamente una puesta en cuestión de esa esencial relación derivativa con lo europeo, material y fácticamente reducida, como ellos sabían, a una absoluta dependencia económica. Esta condición tirante entre lo popular y lo hegemónico se radicaliza conflictivamente si se parte de la antinomia cultural que atravesaba a la cultura costarricense del *fin-de-siècle*. A saber, la resistencia de la cultura popular, mayoritariamente rural, oral, tradicional y religiosa, a todo lo proveniente de una cultura “de hombres letrados, ligada a las representaciones occidentales

¹² Sobre el origen de la noción y de los mismos esfuerzos especulativos por definir la identidad, léase Acuña (2018): “¿Cuáles serían los atributos de esa nación? En sentido estricto, las señas de identidad de la nacionalidad costarricense más parecen políticas y sociales que propiamente culturales. Para empezar señalemos que el Pacto de Concordia de 1821 no utiliza el gentilicio “los costarricenses”, pero este ya aparece en 1827 en el Mensaje de Juan Mora Fernández. Al principio se atribuyen a ese pueblo algunas de las virtudes que se reconocían al pueblo romano de los buenos tiempos de la República: austeridad, laboriosidad, tranquilidad, paz, moderación, sensatez, etc.” (p. 9).

modernas de civilización y progreso burgueses, en la oligarquía o los grupos educados urbanos” (Quesada, 2017, p. 17).

La literatura del *Olimpo*, como receptáculo de este modelo cultural identitario, tendió a la “idealización de un núcleo familiar oligárquico-patriarcal, un ‘nido de hidalgos’ criollo, cuya conservación se identifica con la defensa de un sistema de valores tradicionales que los textos privilegian como nacionales” (Quesada, 2017, pp. 26-27). En sus publicaciones, se gesta una homología entre la familia oligárquica, a la que pertenecían o representaban los escritores liberales, y la nación: si era la figura paterna-masculina, quien ejercía todo su poder sobre sus hijos, mujer y patrimonio, había de ser la oligarquía la que ejerciera su dominio sobre el pueblo y la nación (sea, una falsa equivalencia entre las relaciones de poder político y la noción de propiedad, orden natural y familiar, entre otros). Se introdujeron en la literatura, asimismo, mecanismos subrepticios de conservación de la moral y la identidad nacional, a partir de representaciones ideológicas que vinculaban irremediabilmente, el honor “de la familia al control de los varones sobre la virginidad y la sexualidad de las mujeres” (Quesada, 2017, p. 27). De este modo, la mujer aparece en la literatura del *Olimpo*, junto al campesino, como representante identitaria siempre y cuando asuma a cabalidad el rol social de cuidado y servicio que le fue encomendado. Por el contrario, su rebeldía ante estas demandas representaba una amenaza al orden social y a la misma identidad nacional.

Como ya ha de resultar evidente, el proceso de construcción de la identidad en Costa Rica supuso una complejísima acumulación de elementos multifacéticos enajenantes que confundieron “los intereses nacionales con los intereses oligárquicos y las necesidades propias con los ordenamientos ajenos” (Quesada, 1990, p. 105). Lo que a la vez excluía, negaba y reprimía cualquier suerte de vínculo con las poblaciones indígenas sobrevivientes, las cuales nunca fueron reconocidas como activas y presentes, sino temporalmente fijadas en el pasado y geográficamente marginales, en disonancia plena con el “verdadero” estatuto de lo nacional (Soto-Quirós, 1998, p. 44). De este modo, las élites costarricenses desearon aproximarse a la vía de identificación con Europa seguida por las naciones que se auto-percibieron *criollas*, a saber, Argentina, Uruguay y Chile; distanciándose de aquellas que se auto-concibieron a sí mismas como *mestizas*, es decir, privilegiando sus diferencias con Europa, como México, Perú o Bolivia. Durante los años de temprana formación de Max Jiménez, sea, durante las primeras

dos décadas del siglo XX, se gestó un fuerte movimiento modernizador que precipitó un acelerado crecimiento de las ciudades y lo que Quesada (2002) llamó el *resquebrajamiento de las tradiciones semifeudales*, en el marco de los colaterales y consecuencias de la I Guerra Mundial. El rompimiento con los regionalismos en Costa Rica incorporó “nuevos sujetos históricos activos: clases medias, trabajadores, estudiantes, nuevos grupos de intelectuales ajenos a las clases dominantes, grupos secularmente oprimidos por prejuicios raciales o étnicos—como los indios y los negros— o por razón de sexo o del género como las mujeres” (Quesada, 2002, p. 125). La obra de Max Jiménez, como discurso crítico de la identidad, no puede leerse afuera de este incesante proceso de hendimiento y crisis del modelo liberal-oligárquico, acostumbrado al monopolio del poder y la manipulación de los símbolos y sentidos que estructuraban el discurso nacional (Quesada, 2002, p. 125); por un lado, como consecuencia natural de su deterioro, pero también como promotor vernáculo y primigenio de su cuestionamiento.

El liberalismo patriarcal del siglo XIX (al que se encontraba adscrito el círculo familiar de Jiménez) debió, por tanto, depurarse de ciertos resabios anquilosados vertiginosamente, debido al crecimiento exponencial de los alcances políticos del movimiento obrero y la neutralización de la injerencia clerical (Quesada, 1986, p. 193). Tanto en Costa Rica como en el resto de Latinoamérica, las clases gobernantes que lideraban el cambio de siglo concebían el establecimiento de nuevos canales de autodefinición como una exigencia en grado sumo, es decir, como la condición de posibilidad para hallar soluciones a la “ambigüedad odioamorosa entre lo autóctono, lo indígena, lo africano, lo europeo y lo norteamericano” (Campos, 2006, p. 92). Justo cuando Jiménez nacía (1900), el presidente Rafael Yglesias Castro acabó de articular una alianza con “los políticos del Olimpo”⁴³ aristocrático mediante la famosa ‘transacción’ de 1901, con el propósito de recobrar la unidad perdida de la oligarquía liberal” (Quesada, 1986, p. 193). El joven Max Jiménez, entonces, era recibido por una sociedad adolescente, por un proyecto idiosincrásico endeble, neonato. De la fundación en 1897 de la

⁴³ Sobre el *Olimpo*, véase p. 131: “La llamada ‘Generación del Olimpo’ estaba conformada por escritores como: Manuel González Zeledón (Magón), Aquileo J. Echeverría, Pío Viquez, Carlos Gagini, Manuel de Jesús Jiménez, Jenaro Cardona y Ricardo Fernández Guardia. Estos hombres tenían en común que desarrollaron su pensamiento en unión con la etapa de consolidación del Estado. Por lo tanto, no es extraño que el primer paradigma literario nacional responda al proyecto nacionalista que se inició con el liberalismo oligárquico” (Arce, 2015).

Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Tomás Povedano de Arcos, a la construcción e inauguración del Teatro Nacional en el mismo año, es posible colegir la intencionalidad instrumental que la élite costarricense había depositado en el programa nacionalista. El *Olimpo*, por su parte, legitimó *intelectualmente* la temática costumbrista, de eterno lamento y añoranza por el *paraíso perdido*⁴⁴.

Ante este escenario, un sector importante de la intelectualidad costarricense —de la que Max Jiménez se nutrió (y a la que se adscribiría dos décadas más tarde)— optó por denunciar y oponer músculo social y político. La predominancia universal de colosos como Zola y Tolstoi, así como la influencia del *arielismo* de Rodó⁴⁵, operaron como bastiones para los círculos anarco-socialistas (ácratas) costarricenses que empezaban a tomar fuerza en el panorama político nacional. La intención contestataria se encarnaría, a partir de 1912, en el Centro de Estudios Sociales *Germinal*, el cual “reunió a un grupo de los más destacados intelectuales y escritores de la primera mitad del siglo, entre los que figuraron nombres ilustres en la historia de la literatura, la cultura y la nacionalidad costarricenses: Joaquín García Monge, Omar Dengo, José María Zeledón, Carmen Lyra, Rómulo Tovar, entre otros” (Quesada, 1986, p. 196).

Se produjo en estas décadas un impetuoso ingreso de ideas y corrientes próximas al arte y la literatura moderna y de vanguardia, provenientes de Europa y los Estados Unidos, que ensayaron, no siempre con éxito, una transformación de las vías de construcción y articulación de la *comunidad imaginada* costarricense. La convergencia entre el proyecto nacionalista liberal y las manifestaciones culturales, según las autoras Barrionueva y Guardia (1999), abrió al país un “nuevo contexto creado por la conjunción de la creciente economía cafetalera con los cambios que se dan en la literatura y las artes plásticas, se inició el ‘nacionalismo’ en la pintura, el cual se manifiesta en el paisaje” (p. 10). El motivo de las casas

⁴⁴ En torno al paraíso perdido: “En esta afirmación de lo edénico y pastoril, el Olimpo costarricense se ubica en la tradición estética y filosófica —desde Platón y Virgilio, hasta Erasmo y Goethe— que busca la inocencia perdida por la humanidad, que añora ese tiempo idílico en que la gente era ingenua y bonachona” (Campos, 2006, p. 93).

⁴⁵ Sobre el *arielismo* en Costa Rica, revisar p. 195: “De Rodó tomaron los nuestros sobre todo sus ideas americanistas y su crítica al mercantilismo utilitario: su fe inquebrantable en la unidad y el porvenir de nuestra América “latina”, enfrentada a las pretensiones “absorbentes” del utilitarismo “sajón”, pragmático y mercantilista. La encarnación de ese espíritu utilitario era para Rodó el nuevo “imperio” yanqui, cuya filosofía de la vida se reducía a la creencia en que “el éxito debía ser considerado la finalidad suprema de la vida” (Quesada, 1986).

de adobe, en el corazón de la tradición paisajística nacional, por entonces hegemónica, se erigió *plásticamente* como símbolo de lo costarricense, ante la muy escasa investigación (o consciente negación) sobre la herencia precolombina o colonial.

Bajo estos presupuestos histórico-contextuales, ¿qué puede decirse de la apenas afianzada identidad nacional contemporánea a la vida de Max Jiménez? Si se sigue la tesis del filósofo costarricense Alexander Jiménez (2015), se trató sin dudas de uno de los “procesos de construcción de la nación y de la nacionalidad más exitosos de América Latina” (pp. 30-31), gestado y robustecido en un período de poco menos de cincuenta años, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La tesis respecto a la homogeneidad étnica de la nación, por ejemplo, puede rastrearse justo para la década de 1840 (Jiménez, 2015, p. 170), llegando ya un importante grado de sofisticación literario-identitaria apenas en el preludio del siglo XX. El relato esencialista de los intelectuales liberales del *Olimpo* asimiló con extrema eficiencia el uso del vocabulario de *parentesco* o de *hogar* que describe Benedict Anderson (2006) para situar la naturaleza del amor político que acabó configurándose en Costa Rica a modo de *su propia* nacionalidad. La “naturaleza de lo costarricense”, por consiguiente, hubo de identificarse con una serie de “lazos naturales”, desinteresados, inaccesibles a la voluntad colectiva, a saber (y como ya se han introducido): el “color de la piel, el sexo, el linaje y la época de nacimiento” (Anderson, 2006, p. 202). La *comunidad imaginada* costarricense, tal y como señala Anderson en su generalidad, fue también concebida desde el principio en la lengua (2006, p. 205) y en la universalización ideológica del programa liberal, que se dispersó a través de los discursos, las actividades políticas y los círculos intelectuales. El (proto)*nacionalismo metafísico*⁴⁶ vernáculo, derivado de estos esfuerzos, consiguió naturalizar la idea de lo nacional a través de una narración fantástica que daba cuenta de una supuesta

⁴⁶ Si Alexander Jiménez circunscribe la categoría y clasificación de un *nacionalista metafísico*, como se estudió en el marco teórico, al “grupo de filósofos” y algunos de sus interlocutores cuya actividad intelectual se focalizó en las décadas de 1950 y 1960 (2015, p. 31), aquí se ha querido ampliar la misma categoría a los intelectuales del *Olimpo*, en cuanto antecedente inmediato y fundante de la intelectualidad hegemónica nacional del siglo XX. Esta misma genealogía es reconocida por A. Jiménez, al señalar que los recursos metafóricos de los nacionalistas metafísicos pueden ser rastreados “en textos y documentos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX” (2015, p. 32), es decir, los recursos no eran necesariamente novedosos, aunque el mundo social en el que penetran como significaciones imaginarias había devenido distinto con toda claridad. Por esta razón, se ha decidido denominar alternativamente a los intelectuales precedentes al advenimiento de la figura de Max Jiménez Huete como (proto)*nacionalistas metafísicos* o (proto)*nacionalistas étnico-metafísicos*.

continuidad étnica y social desde la época de los conquistadores hasta la contemporaneidad (Jiménez, 2015, p. 172):

Como consecuencia de ese juego se afirma la conservación de supuestas virtudes españolas —entre ellas el individualismo, la democracia, la sencillez y laboriosidad— a causa de la conservación de la sangre blanca. A ello debe añadirse la afirmación de una evolución hacia la blancura por causa de las bajas naturales en la población indígena, unas bajas nunca relacionadas por los narradores con el etnocidio. Cuando eso no bastaba, la estrategia preferida era ubicar a los indígenas en el pasado y diferenciarlos de los costarricenses [...]. Hay también estrategias geográficas. Si se asentía a la imagen de un país blanco era en parte porque, dejando de lado el asunto del mestizaje invisible, la población negra, indígena, mulata, vivía mayoritariamente en los márgenes geográficos del país (Jiménez, 2015, p. 181).

El carácter simultáneamente cerrado y abierto de la nación, como indica Anderson, permitió establecer un entramado ideológico liberal lo suficientemente flexible para favorecer a sus intereses políticos y económicos, pero lo necesariamente rígido para excluir a los componentes incómodos y renuentes al proyecto homogeneizador. Apelar a una identidad racial del sujeto nacional, “condujo [...] a ‘una autoexaltación basada en un origen racial español manifiestamente más puro que el de sus vecinos centroamericanos y latinoamericanos’” (Palmer, 1995, p. 11). Como ya se ha señalado, el mismo procedimiento excluyente padecieron las comunidades indígenas, nicoyanas y limonenses. Esta *orientación europeizante* (Molina, 2015, p. 8), propulsó el curso formativo de la identidad nacional, a partir de 1880, hacia una espiral autocomplaciente dentro del marco de la entelequia de su propia excepcionalidad; no solo relativa a sus propias diversidades poblacionales, sino también respecto a la región de la que formaba parte:

La visión oficial destacaba que el país, en contraste con sus vecinos del istmo, y sobre todo con Nicaragua, era una república blanca —una feliz Suiza de los trópicos—, cuyos gobiernos civiles y democráticos se afanaban por ofrecer a la población crecientes servicios educativos y sanitarios con el fin de garantizar la pureza y el progreso de una raza casi perfecta (Molina, 2015, p. 8).

Es ciertamente sugestivo denotar que, casi por vía apofática, a través de los ingentes esfuerzos de los políticos liberales costarricenses por blanquear la identidad y el discurso en torno al origen étnico de su población, estos reconocieron paradójicamente “la presencia del mestizaje y la heterogeneidad racial” (Jiménez, 2015, p. 192). El racismo rampante de finales del siglo XIX entre las élites gobernantes criollas, como suele ocurrir, no se hallaba inscrito

sobre la base ideológica de la nación, sino de la condición de clase, “sobre todo en las pretensiones de divinidad de los gobernantes y de sangre ‘azul’ o ‘blanca’ y la ‘crianza’ entre las aristocracias” (Anderson, 2006, p. 211). Al margen de la excepcionalidad costarricense ya aludida, el carácter racial de los (proto)*nacionalistas étnico-metafísicos* no pretendió justificar guerras extranjeras, sino más bien invisibilizar poblaciones marginadas y unificar discursivamente la identidad nacional, es decir, se reducía a “una respuesta de grupos dinásticos y aristocráticos —clases altas— amenazados por el nacionalismo vernáculo popular” (Anderson, 2006, p. 211).

Más allá del subterfugio de dotar de cierta horizontalidad al carácter desigual de las transacciones comerciales con Europa, los políticos e intelectuales liberales costarricenses —a partir de la negación del mestizaje y la pluralidad étnica— pretendían legitimarse mediante un enraizamiento incuestionable a “la antigüedad más remota”, para “ser lo contrario de lo construido”, es decir, “comunidades humanas tan ‘naturales’ que no necesiten más definición que la propia afirmación”¹⁷ (Hobsbawm, 2002, p. 21). La saturación discursiva en torno a esta temática producida por el *Olimpo*, paradójicamente, operó como síntoma de una necesidad de ocultamiento de una verdad insoportable (Jiménez, 2015, p. 192). Estas estrategias unificadoras, siguiendo a Anthony Smith (1997), empatan el caso costarricense a su tesis del nacionalismo como “forma de cultura (una ideología, un lenguaje, una mitología, un simbolismo y una conciencia) que ha adquirido una resonancia global, y la nación es un tipo de identidad cuyo significado y prioridad se presupone en esta forma de cultura” (p. 83); fundando la relación causal que sostiene que la identidad nacional, indubitablemente, es obra de los nacionalistas (*étnico-metafísicos*, en el caso de Costa Rica), y no viceversa.

Tratándose de una *democracia rural*, naturalmente caracterizada por la subordinación económica, es evidente que el discurso de la blancura fue utilizado por los nacionalistas para manipular a los campesinos y obreros a través de una compensación imaginaria, perpetuando así el estatuto de jerarquía que favorecía a los primeros y excluía políticamente a los segundos

¹⁷ El papel de la historiografía costarricense en la disposición originaria de esta caracterización mítica ha sido estudiado por Iván Molina (2015): “La historiografía costarricense, que se configuró en las décadas de 1880 y 1890, extendió el pasado de la nación para identificarlo con las expediciones de Cristóbal Colón, con el fin de destacar el origen europeo de Costa Rica, una adscripción geográfica, cultural y étnica que fue fortalecida por la celebración del cuarto centenario del ‘Descubrimiento de América’ en 1892, la cual sirvió para destacar que la costarricense era una ‘raza española’” (p. 19).

(Jiménez, 2015, p. 198). El carácter ladino de la sociedad y la cultura costarricense, debido a la considerable empresa intelectual y política de los liberales decimonónicos, propició una imagen fantasiosa y difuminada de la propia identidad social de sus clases medias y bajas, quienes se asumieron tan homogéneas y puras como aseguraron sus opresores (Jiménez, 2015, p. 232). Esto facilitó la resignación de los sectores populares al proyecto político liberal que inauguró el siglo XX, tomando como base la noción de progreso, en su sentido capitalista y positivista (Molina, 2015, p. 9). Tal *ideología de la homogeneidad*, partiendo de un axioma racial, tuvo en Costa Rica resultados pragmáticos que, dialécticamente, conseguían respaldar la supuesta excepcionalidad nacional en contraste con la multiplicidad de tiranías centroamericanas de la época (procesos fallidos de invención de la nación) (Molina, 2015, p. 11). La identidad nacional costarricense, por consiguiente, pudo entonces operar como eje y basamento de contención del “desfase creciente entre el cosmopolitismo de las jerarquías sociales y las visiones de mundo de campesino y artesanos” (Molina, 2015, p. 17), que fundó en la Campaña Nacional (1856-1857) y la figura de Juan Santamaría, el modelo de conducta que habrían de seguir las clases sojuzgadas⁴⁸. Como sentenció Max Jiménez (2004b), *el héroe de grupo sigue estando dentro del valor colectivo* (p. 605). Este mismo proceso privilegió una precipitada centralización de la vida política y cultural costarricense, que tácitamente acabó identificando la cultura nacional con la josefina, a partir de la “concentración en San José de la producción impresa [...] y de la infraestructura nacional” (Molina, 2015, p. 19).

¿Cómo se manifestaron estas singularidades identitarias en la formación de la cultura, la literatura y las artes visuales costarricenses? En términos cronológicos, como ya se ha sugerido indirectamente, la literatura ingresó con vehemencia al meollo de la cuestión étnica,

⁴⁸ Otra versión de la actitud celebratoria a los héroes nacionales afines al discurso hegemónico, aunque no tan característica de la vida pública costarricense, es la de los monumentos al *Soldado Desconocido*, como señala Anderson (2006): “No hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos. La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos, justo porque están deliberadamente vacíos o nadie sabe quién yace allí, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores. Para sentir la fuerza de esta modernidad, sólo tenemos que imaginar la reacción general ante el ingenioso que ‘descubrió’ el nombre del Soldado Desconocido o insistió en llenar el cenotafio con ciertos huesos reales. ¡Un extraño sacrilegio contemporáneo! Pero aunque estas tumbas estén vacías de restos mortales identificables o de almas inmortales, están saturadas de imagerías nacionales fantasmales” (p. 26). El mismo Jiménez alude explícitamente a la función enajenante de los monumentos en *El domador de pulgas* (1936): “Los monumentos de las pulgas generalmente eran muy feos, pero muy significativos y muy útiles para la historia de las patrias de las pulgas” (Jiménez, 2004a, p. 367).

política e identitaria desde la conformación de los mismos círculos liberales hegemónicos. Las artes, no obstante, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX ingresaron a un complejo proceso de transición que reconocía la efervescencia transformadora que estallaba en el exterior, pero se resistía a consolidar sus propios temas nacionales, parcialmente desembarazados del canon europeo. El motivo de la casa de adobe, ya mencionado, confirma su carácter cardinal para la pintura nacional al menos tres décadas más tarde que el florecimiento del campesinado como protagonista de la literatura costarricense, no obstante, este se redujo a un tratamiento paisajístico-objetual que manifestaba un escasísimo interés por los tipos sociales, su subjetividad y cotidianidad, contrario sensu de las corrientes artísticas que se nutrieron del realismo francés (Molina, 2015, p. 55). La identidad étnica de las exiguas figuras que consiguieron colarse en las obras de este período, como habrá de resultar ya predecible, mantuvo consistencia con el relato blanqueado del *Olimpo*.

Ahora bien, la fractura de la unidad oligárquico-liberal que adujo Quesada (2019), permite diferenciar el caso de construcción identitaria gestado en Costa Rica, respecto a la sucesión relativamente estandarizada para un buen número de países latinoamericanos tras los procesos de independencia. La región pasó del costumbrismo decimonónico (una suerte de romanticismo criollo, debatiblemente) al florecimiento de las ideas nacionalistas, y de los nacionalismos a la fundación de las Academias de Bellas Artes; al tiempo que se entretejía, a grandes rasgos, una arquitectura identitaria afianzada en una sinergia entre el mito prehispánico, las gestas de independencias y los procesos de mestizaje. En Costa Rica, por el contrario, siguiendo a Balibar (1991), se reprodujo uno de los enunciados más recurrentes de la ideología racista, a saber, que “no es la ‘raza’ la que constituye una memoria biológica o psicológica de los hombres, es el racismo el que representa una de las formas más insistentes de la memoria histórica de las sociedades modernas” (p. 74). Lo pasado y lo actual, sea el momento de Conquista y la “blanquecina” realidad nacional de *fin-de-siècle*, se coligó a través del andamiaje racista articulado por los nacionalistas liberales, programadores absolutos de la percepción colectiva costarricense (Balibar, 1991, p. 74).

El retraso de las artes visuales, espoleado por la controversia suscitada por *La quema del mesón* (1896) de Enrique Echandi (1866-1959), devino entonces síntoma radical de la profunda desvinculación del curso de la plástica nacional respecto del clima de época

internacional, así como de su propia coyuntura social y política. Como señala Molina (2015), la célebre estatua de Croissy/Durenne, desvelada en Alajuela cinco años antes del escándalo que acabaría boicoteando la posición de Echandi dentro de la incipiente institucionalidad artística costarricense (y, por defecto, legitimando a Povedano), funde valentía y etnicidad en tanto cualidades indisolubles del héroe.

El período de actividad intelectual y artística en que participa Max Jiménez ya presenta una tímida aproximación introductoria a la experiencia de “indios, negros, obreros urbanos, campesinos, mujeres o trabajadores de los enclaves mineros o agrícolas”, a modo de denuncia, desde la “óptica crítica o solidaria de una clase media insurgente en polémica contra el poder hegemónico” (Quesada, 2017, p. 60). Este caldo de cultivo, no obstante, encuentra en la obra de Jiménez un soporte fundamental y robusto, capaz de asumir como propia la responsabilidad de examinar, desacralizar y reflexionar en torno a los cimientos esencialistas de la identidad nacional.

*
**

Así las cosas, ¿cómo abordó Max Jiménez el problema de la identidad costarricense? Para responder a esta interrogante, objetivo ulterior de este primer capítulo, debe partirse de dos estrategias metodológicas correlativas, a saber: la evaluación crítica de la obra escrita de Jiménez (ya sea literaria, intelectual o crítico-periodística) y, paralelamente, la hermenéutica de un correlato visual derivable de su producción artística. En torno a la primera estrategia, se presentará a continuación una síntesis de las consideraciones explícitas de Jiménez sobre la cuestión identitaria, en alternancia con una sistematización rigurosa de las conclusiones preponderantes y atinentes planteadas por múltiples investigadores de su obra. De manera periódica, se intercalará la exposición con algunos ejemplos analíticos de la obra artística de Max Jiménez con el fin de ofrecer más plausibilidad e inmediatez al concurso entre ambas tipologías de aproximación al problema de marras.

Apenas en el pequeño prólogo que antecede a su poemario *Gleba* (1929), editado y publicado en París, Jiménez desveló buena parte de sus intenciones programáticas: “Mi técnica y mis aspiraciones se explican por el título GLEBA: remover la tierra del pasado, y dejar caer

en ella la propia semilla, que, aunque humilde, abriga la esperanza de dar una cosecha en el futuro” (Jiménez, 2004, p. 133). El carácter disruptivo e, incluso, *vanguardista* de esta aseveración introductoria, aunque corresponde más al fondo de discusión del capítulo segundo, afirma explícitamente los propósitos de Jiménez para renovar y transformar el panorama cultural costarricense ya desde una etapa tan temprana de su carrera.

Ante la hegemonía del *Olimpo*, Jiménez se concibió a sí mismo (y al rol del artista en general) como figura prometeica. Su empresa radicó, con el respaldo del privilegio de clase y la holgura económica, en hacer avanzar el asalto al “paraíso” edificado por los liberales, dinamitando los cimientos y removiendo la *tierra del pasado* que recubría y estructuraba el modelo nacional oligárquico entonces dominante. Para esto, se valió, literariamente, de recursos narrativos y metafóricos oscilantes entre el humor y la ironía⁴⁹ (Chase, 2000, p. 20), con el fin de proponer aproximaciones sociológicas y antropológicas novedosas para el clima cultural costarricense. La caricaturización del campesino, recurrente en la literatura del *Olimpo*, encuentra con Max Jiménez una reformulación o bien colectiva, o bien difusa, es decir, o se dispersa la centralidad narrativa del protagonista en un grupo de personas (una comunidad, un pueblo, una ciudad), o se difumina en personajes anónimos, simbólicos o ambiguos. La población de San Luis de los Jaúles, por ejemplo, despliega este carácter dialéctico entre el todo y las partes (Alas, 1976, p. 153). Con este recurso de derramamiento focal, el análisis identitario que persigue Jiménez secciona al pueblo, penetra en los cuadrantes que lo constituyen; opera un ejercicio análogo a la estilización de sus figuras, siempre delineadas con preponderancia y de un naturalismo robusto, ya que demanda una correlación entre los componentes integrativos del cuerpo social y su adecuada definición.

Este esfuerzo, hasta ahora sugerido de manera vaga, encuentra las condiciones ideales de desarrollo (aunque no de florecimiento nacional) en la degradación de entreguerras, tanto en América Latina, como en Europa. El abordaje nacional, como se ha dicho, apeló a una “esencia nacional, profunda y genuina” (Rojas y Ovares, 2021, p. 346), en otros lugares vinculada a lo indígena y lo telúrico (elementos que Jiménez recuperó con cierta modestia), que presentaba entonces los desafíos identitarios, políticos y económicos de las primeras dos décadas del siglo XX como una consecuencia del extrañamiento colectivo respecto a un

⁴⁹ Léase p. 639: “La ironía nos salva de ser crueles en los hechos” (Jiménez, 2004b, p. 639).

pasado idílico (blanco, homogéneo, patriarcal, católico, rural). Max Jiménez, como prosista (*Unos fantoches* [1928], *El domador de pulgas* [1936], *El Jaúl* [1937]), inserta de cierta manera particularmente irónica la contracara de las consecuencias de esta ruptura originaria; donde el divorcio entre humanidad y naturaleza llega a sus máximos extremos en la última de sus obras narrativas (*El Jaúl*), que retrata al “pueblo del presente” como “un infierno, colocado en la montaña” (Rojas y Ovares, 2021, p. 346)⁵⁰.

La investigación de Ovares, Rojas, Santander y Carballo (1993), auscultando los temas consagrados en esta obra seminal de la literatura costarricense del siglo XX, consigue empatar con tremenda habilidad una estrategia de conceptualización del espacio, en clave literaria, que puede encontrar con facilidad una correspondencia con el modo de abordar el espacio en las composiciones de Jiménez, principalmente en su obra pictórica y gráfica. Los apartados de *El Jaúl* fueron concebidos como escenificaciones cerradas, dotadas de una cierta claustrofobia que desespera y complejiza el fenómeno intersubjetivo de una “raza advenediza y degradada” (Ovares et al., 1993, p. 208). La crítica identitaria, que desvela la “pérdida del vínculo armonioso con la naturaleza” y prueba “el alejamiento del origen” se manifiesta a través de la “ausencia de ligámenes familiares y armonía social y distanciamiento de la figura idealizada del campesino” (Ovares 1993, p. 208). Mientras que, en *El Jaúl*, siguiendo a Ovares et al. (1993), se invierte radicalmente el cronotopo idílico, en la obra visual de Jiménez esta imposibilidad de escapatoria, a la manera sartreana, se representa por conducto de la desmesura de la corporalidad inserta en un espacio de interiores⁵¹, generalmente estrecho y represivo; como ocurre o bien en *Anita* (1939) —[figura 1]—, *Café con leche* (1941) —[figura 2]— y *Mirando las comparsas* (1942) —[figura 3]—, o bien en los grabados de interiores de la obra en cuestión.

La *totalidad mayoritariamente ignorada* de la que discute Anderson (2006), cuya comunión se asume como fundamento ontológico de la nación, es presentada en su veta de clausura en obras como *Unos fantoches* (1928) o *El Jaúl* (1937), en las que se muestra inscrita en la conducta del colectivo una imposibilidad de considerar el afuera (en términos espaciales),

⁵⁰ O, en palabras de Max Jiménez, *el que vive en un país pequeño siempre debe pensar que los infiernos son grandes* (2004b, p. 686).

⁵¹ Podría sugerirse, a manera de apunte marginal, que la dimensión cinética de esta particularidad de la obra de Jiménez encuentra una complementariedad afirmativa considerable en realizaciones audiovisuales posteriores, como, por ejemplo, el caso del célebre corto de 1989 *Tma, světlo, tma* (Oscuridad, luz, oscuridad), del artista y director checo Jan Švankmajer.

o el futuro (en términos temporales). Por esto, la “nación concebida sólo como espacio, se presta especialmente para una poética referencialista, para un lenguaje que trata de dibujar fielmente un paisaje preexistente, designado como nacional” (Ovares et al., 1993, p. 209). Estas obras literarias se auto-conciben como una afirmación cerrada respecto a la identidad, ajena al binarismo lógico, donde la *verdad* de la nacionalidad queda puesta únicamente como el testimonio de un crimen originario. La serie de *tradiciones inventadas* que fijaron los liberales del *Olimpo* como signos inequívocos de identidad, son instrumentalizadas por Jiménez⁵² para evidenciar que es justamente en la mostración de la supuesta continuidad con el pasado (seleccionado y dispuesto acomodaticamente, como describe Hobsbawm [2002]) donde reluce la fragilidad de su complejión:

El principio de la nacionalidad se plantea como la búsqueda de un origen geográfico y racial, mediante una serie de oposiciones que, en diferentes niveles, enfrente a los blancos con los indígenas, a los usurpadores con los naturales, al desarraigo con el arraigo y al jaúl, vegetación nueva e inútil, con el maíz, alimento ancestral (Ovares et al., 1993, p. 211).

A pesar de que pueden reconocerse algunos visos protofeministas en los escritos de Jiménez, que habría que sopesar ante otros comentarios marginales de corte patriarcal, resulta menester el señalamiento de que Jiménez despliega un abordaje de la femineidad de manera un tanto controvertida o, al menos, contradictoria, en su comprensión de la identidad nacional. Si la figura femenina es omnipresente y casi distintiva de su obra plástica, Jiménez, en su producción literaria —haciendo patente el divorcio con la madre tierra de los pobladores nacionales— da continuidad al proyecto del *Olimpo* respecto a la exclusión de la mujer del “mundo autoritario del poder del más fuerte” (Ovares et al., 1993, p. 211); despojándoles del protagonismo, ya en un contexto público, político e intrafamiliar. La puesta en cuestión de la tercera de las tipologías de tradiciones inventadas (Hobsbawm, 2002, p. 16), en relación con la aserción de convenciones que determinen la conducta dentro de la *comunidad imaginada*,

⁵² Léase p. 609: “Muchas de nuestras costumbres son hereditarias, de eso se agarran los caudillos y los pastores” (Jiménez, 2004b).

aunque mordazmente disconforme, no conseguiría que Jiménez se invirtiera literariamente en la cuestión de género⁵³.

Dejando un poco de lado el lenguaje formal moderno adoptado por Jiménez en su obra plástica⁵⁴, inaugurada escultóricamente con un significativo grado de abstracción, el procedimiento de aproximación formal a la literatura, tanto en su producción narrativa como poética, demarca en sí mismo un enfoque singularísimo respecto de axiomas que fundamentaban la identidad nacional. Lo irreconciliable de las esferas de la subjetividad y la vida social, un problema teórico y existencial que obsesionó al Max Jiménez polemista, también rompe en su obra con el optimismo de la *generación del Repertorio*, ya que este — junto a José Marín Cañas— introduce una desconfianza con “respecto al valor o la eficacia de los discursos y formas de comunicación tradicionales” (Quesada, 1996, p. 8). El cuestionamiento del imaginario social propuesto por Jiménez en su literatura, en estrecha atención al carácter óptico del *sentimiento* nacionalista —Gellner *dixit*— supone una afrenta contra la legitimidad de la idiosincrasia oficializada, que imponía desde las clases cultas y letradas “un lenguaje academista y desregionalizado dentro de las letras costarricenses” (Barahona, 2009, p. 353). La tarea crítica de Jiménez, en este sentido, no radicó únicamente en desvelar el desencuentro existencial entre la cotidianidad social y la representación artística o literaria, sino también en evidenciar el anacronismo con que se presentaban nacionalmente las “innovaciones” en materia de cultura. Jiménez renegó de un proyecto estético costarricense como estrategia de denuncia del *engaño* nacionalista en clave gellneriana (aquel que impone una cultura desarrollada —el programa liberal-oligárquico— sobre una población cohesionada anteriormente por una multiplicidad de culturas primarias), esto es, afirma la libertad individual del artista o literato para “no ratificar una postura política específica ni tener que convertirse en vocero de determinada causa social” (Barahona, 2009, pp. 355-356). *Es una*

⁵³ En su última obra, *Candelillas* (1946), Max Jiménez reflexiona escuetamente sobre la condición de la mujer (v.g. “Nada pagamos tan caro como la esclavitud que deseamos de nuestras mujeres” (1982, p. 579) o bien: “Si la mujer no se pareciera al hombre más de lo que creemos no le sería tan fácil maltratarnos” (1982, p. 579). Aunque también, no puede negarse, alude afirmativamente a ciertos estereotipos de género correspondientes a su época. Nótese que la fecha de culminación de esta colección aforística es una estimación, ya que fue hasta “1965 cuando la Editorial Costa Rica presentó la primera edición”, con dos posteriores ediciones “en 1978 y 1982” (Vargas, 2006, p. 176).

⁵⁴ En razón de que se tratará en profundidad durante el capítulo subsiguiente.

*desgracia tener que verse en el espejo social*⁵⁵. La acusación de Jiménez se dirige al uso instrumental de una sucesión de temas y personajes vernáculos con tal grado de superficialidad que, incluso en términos formales, se interpretan y reciben como artificio de un proyecto amalgamador impersonal; por ello refrenda el juego formal y la utilización del lenguaje popular como vías purgativas hacia la renovación identitaria deseada⁵⁶. No puede omitirse aquí la mención al memorable prólogo a *El Jaúl*, donde Jiménez se desmarca de la rigidez prescriptivista castellano-occidental, celebrando que sus *costarriqueñismos tienen su diccionario en la vida de su patria*:

Para mí, la sintaxis es la inflexión del pensamiento. La pérdida de esta libertad da la monotonía académica [...]. Es interesante como unos puntos y maneras de escribir han matado tantos espíritus [...]. Llamar las cosas por su nombre y verter con cierta exactitud el lenguaje del pueblo, serán bien tolerados por las gentes llamadas correctas, si se atiende a que en los libros el ambiente se forma con palabras. Mi libro no se produce en antosalas sino entre barriales y montaña (Jiménez, 2004, p. 460).

El uso del lenguaje en Max Jiménez se estructura a partir de una intencionalidad contravencional de la falaz homogeneidad identitaria, que celebraba su supuesta condición derivativa, en términos étnicos y culturales, del origen europeo. Jiménez se inmiscuye, con mayor capacidad relacional que la mayoría de sus antecesores, en la afirmación de una *lengua nacional impresa* (Anderson, 2006, p. 75), que no responda únicamente a los intereses de la pequeña fracción de población que ha monopolizado el uso *oficial* de la lengua; esto es, pone en papel —aún con la dificultad de sortear las barreras educativas y de consumo ubicuas en su época— la cotidianidad popular del lenguaje⁵⁷. El mecanismo empleado por Max Jiménez potencia, asimismo, la dispersión de un ambiente degradado, tanto respecto a la ortodoxia castellana, como en relación con la integridad del sujeto político nacional por excelencia, el

⁵⁵ Léase p. 612, en Jiménez (2004b). O bien, en la misma obra: “El artista es el más desgraciado de los hombres si se tiene que cumplir con deberes sociales” (p. 632).

⁵⁶ Es decir, como señaló en sus *Candelillas* (1946): “La cultura no es cultura hasta que no anda por la calle” (Jiménez, 2004b, p. 621).

⁵⁷ Con respecto a la radical importancia de este ejercicio reivindicativo propugnado por Jiménez, Leonor Arfuch (2005) ha advertido sobre los peligros de transparentar o naturalizar la *dimensión narrativo/discursiva* que configura la identidad; ya que siempre “adquieren una gran densidad significativa los léxicos, las inflexiones, los registros, las jergas, las tonalidades, así como el plano enunciativo, que marca en el discurso una posición de sujeto (individual o colectivo), un lugar en la red de la interdiscursividad social. La dimensión performativa del lenguaje, así como la operación misma de la narración como puesta en sentido (espacio/temporización, puntos de vista, despliegue de la trama) son asimismo decisivas en toda afirmación identitaria y por ende, en todo intento analítico de interpretación” (p. 38).

campesino, desenmascarando “estereotipos formulados por el código moral burgués y el carácter antagónico, social de un mundo dual en sus contrastes: claro-oscuro, tristeza-felicidad, bien-mal y vida-muerte” (Barahona, 2009, p. 358). Quesada (1996) denominó esta estrategia crítica de Jiménez como “un juego paródico de enmascaramiento y travestismo discursivo que denota una actitud de burla o ironía ante la pretensión, anacrónica y condenada al fracaso, de asumir unívocamente alguno de estos discursos o identificarse incondicionalmente con uno de ellos, en la vorágine de la vida moderna” (p. 8).

El nacionalismo implantado por el *Olimpo*, como *forma de cultura historicista y de educación cívica* —según la definición de Anthony Smith (1997)—, ya en cuanto ideología, conciencia, lenguaje, mitología o simbolismo, es disociado por Jiménez de toda presuposición identitaria en su propio seno. Max Jiménez no solo provoca una implosión en la configuración criolla del sujeto político nacional por antonomasia a través de su obra literaria, como se ha señalado, sino que desdibuja con sus representaciones plásticas (en particular por la celebración de la figura negra caribeña) el “significado interno de la peculiaridad étnica” (Smith, 1997, p. 84), descrita por los (proto)nacionalistas metafísicos costarricenses. La continuidad incólume entre el periodo de los conquistadores y el presente de los pobladores blancos impolutos de Costa Rica, según la narración mítica del *Olimpo*, ha reducido discursivamente a la mínima expresión “los préstamos selectivos y contactos culturales controlados” (Smith, 1997, p. 32)³⁸. Estos préstamos, en cuanto mecanismos característicos de renovación étnica, fueron revalidados por Jiménez como constitutivos de una nueva identidad en formación.

Si se piensa que la homogeneidad racial consistió en poco más que un subterfugio para justificar una colección de tradiciones inventadas amalgamadoras de la integridad moral y la servidumbre política costarricense, la *claridad radical* de Jiménez devino el punto más álgido y afilado de la *generación del Repertorio*, ya consciente de este componente de extrema fragilidad identitaria. Según Álvaro Quesada Soto (1996), esto no solo queda atravesado por “el argumento y los contenidos, el aspecto referencial o ideológico, sino que introduce la reflexión de la escritura sobre sí misma, sobre las convenciones que rigen su propia producción

³⁸ Siempre se opera un *olvido* de la experiencia de continuidad por parte de la *comunidad imaginada*, deviniendo por consiguiente necesaria la narración identitaria (Anderson, 2006, p. 285).

y los criterios de realismo y verosimilitud” (Quesada, 1996, p. 11). Nótese entonces el carácter bifronte de la crítica al modelo liberal-oligárquico de identidad nacional propuesta por Jiménez, ya que, si por un lado da continuidad al esfuerzo de la promoción anterior por publicitar temas censurados y reprimidos por los (proto)*nacionalistas-metafísicos*, por el otro, reproduce paródicamente las convenciones de la tradición⁵⁹, en un ejercicio de contraste con la realidad social, haciendo patente la “concepción ingenua del discurso literario como instrumento dócil de la conciencia moral al servicio de la regeneración de la vida social” (Quesada, 1996, p. 11).

Desde cierta óptica resulta casi natural empatar la arbitrariedad del poder que Jiménez percibe en el modelo identitario nacional de su época, esa *racionalidad mecánica* subyacente, con el carácter *incuestionado* que Habermas detecta en todo fundamento de pertenencia colectiva. Si el plexo de la vida lingüístico-cultural precedente a Jiménez había fijado un cierto patrón de comportamiento, en cuanto “construcción narrativa del acontecer histórico” (Habermas, 2007, p. 91) costarricense, Max Jiménez sin moralina ni un interés aleccionador, consigue asemejar a su población, literariamente, a “fantoques, insectos o bestias: seres enajenados, deformes y grotescos” (Quesada, 1996, p. 12). La máscara y la pulga, por mencionar un par de casos, encuentran un potente correlato visual, en tanto traducción degradante, en el trabajo gráfico de Jiménez, como se denota en varias maderas de *El domador de pulgas* (1936) [figuras 4 y 5] o en una pintura como *Maternidad* (s.f.) [figura 6]. No bastó para Jiménez el abordaje de lo negado, sino que apostó por la ridiculización de lo ingenuo del orden de realidad:

El poder mecánico solo adquiere pleno dominio sobre la vida social, mediante la introyección en todo sujeto de una conciencia ‘mecánica’, que identifique el orden social existente con la única posible ‘realidad’, y desconozca como ilógica, irracional o utópica la posibilidad de cualquier otro orden o la referencia a cualquier otra realidad (Quesada, 1996, pp. 13-14).

⁵⁹ Según el filólogo Melvin Campos (2006), Jiménez efectivamente avanza en una empresa interpretativa que procura una relectura del pasado. Los elementos que incluye en su poesía (que es la parte de su obra que más interesa al artículo de Campos) encuentran una coincidencia “con el catálogo simbólico costarricense del Olimpo”, y “permite especular que se trata de una interpretación nueva y distinta de la Costa Rica olímpica” (p. 97).

Apareció, por tanto, en la conciencia reflexiva de Jiménez un doble instrumento examinador que evaluase no solo las convenciones que rigen la exterioridad sociopolítica sino también aquellas que constriñen la interioridad misma de quien produce literaria y plásticamente. De manera similar a la dialéctica entre la identidad del yo y la heurística del nosotros descrita por Habermas (2007, p. 101), Max Jiménez integró a su trabajo intelectual una tipología de reconocimiento de la complementariedad, no analógica, entre la propia identidad y las identidades grupales; dotando a sus personajes de una imponente anfibología que cavila sobre la complejidad del consenso y la estabilidad del contrato social a través de un modelo colectivo mendaz. *El domador de pulgas* (1936) constituye el epítome literario de esta estrategia crítica de la identidad, ya que presenta un “domador-libertador que redime-corrompe a las pulgas-hombres”, ofreciendo a partir de este eje narrativo, una multiplicidad de lecturas tan complementarias como contrastantes: “una sátira religiosa sobre la redención y la regeneración espiritual; una sátira política sobre los mecanismo del poder y el mesianismo utópico; una sátira social sobre el orden moral y las buenas costumbres; una sátira nacional sobre los estereotipos tradicionales de la identidad (el labriego sencillo, la familia patriarcal o la arcadia democrática)” (Quesada, 2002, p. 187).

Max Jiménez, a través del discurso literario (de manera un poco más punzante que con su obra visual), consigue pensar la identidad nacional, los estereotipos tradicionales y los patrones de conducta colectivos como *detrás de una borradura*, siguiendo a Arfuch (2005, p. 24), es decir, apuntalando la radical importancia de lo negado y excluido, siempre en condición de subalternidad con respecto a lo contenido y referido explícitamente. El nuevo paradigma de análisis se funda en una conciencia moral al servicio de la vida social (Ortíz, 2007, p. 39), que sea capaz de rechazar no solo la concepción hegemónica de la identidad nacional, sino también el falso sentimiento de superioridad intelectual que atravesaba a ciertas autoridades radicales (socialistas y ácratas) de la época; ya que “al igual que los liberales, [...] sentían un profundo desprecio y temor por la cultura popular, especialmente por su perfil plebeyo, tan distante de la urbanidad burguesa” (Molina, 2015, p. 33). En Jiménez puede advertirse una preocupación genuina por la vida tradicional de los sectores populares y marginados, que más que glorificarse a través de su obra, es desnudada de la parafernalia mítica que el *Olimpo* le inscribió exógenamente. Este procedimiento descubre bajo esa mascarada de carácter

maquinal, los riesgos deshumanizantes escondidos en los intersticios de la “esencia de la nación”, siempre ignorados por las mayorías, con el fin de pedir sacrificios sin objeción crítica alguna (Anderson, 2006, pp. 202-203).

Finalmente, ¿cómo se define el abordaje de Max Jiménez en torno a la noción y representación de Costa Rica como *comunidad étnica y racial*? Tomando como base lo señalado por Smith (1997) con relación a “que lo substancial en el sentido de identificación étnica es el linaje ficticio y la ascendencia putativa” (p. 20), ha de decirse que Jiménez precisamente parte de un movimiento de negación consciente de la existencia natural de las *razas* y los pueblos, “en virtud de una descendencia, de una comunidad de cultura o de intereses preexistentes” (Balibar, 1991, p. 80), esto es, una inversión apofática del uso mismo de la categoría genética de raza, siguiendo a Wallerstein (1991, p. 121). Su tratamiento de la cuestión étnica y racial, aunque incompleta, ha quedado puesta, en cuanto trauma de “la función básica de modelado de los elementos culturales que configuran el sentido de continuidad, los recuerdos compartidos y las nociones de destino colectivo de las unidades culturales de población” (Smith, 1997, p. 23), debido a que despliega manifiestamente una representación de lo negado, las consecuencias del negativo, los colaterales de convertir a la otredad en invisible. *Toda construcción tiene sus dosis de mentira*⁶⁰. Esto puede considerarse desde dos perspectivas étnico-raciales, a saber, la indígena (la menos trabajada por Jiménez en su obra literaria y artística) y la negra.

En relación con la primera, aun cuando importantes especialistas han remarcado la familiaridad de algunas representaciones de Jiménez con figuras de origen indígena —en particular las esculturas de cabezas de cierta inspiración olmeca en el segundo período escultórico de Jiménez a partir de mediados de los años treinta [figura 7]⁶¹—, es menester reconocer que la población indígena no recibió, en términos de la identidad nacional, una consideración tan metódica y obsesiva como sí ocurrió con la cultura y la *raza* afrodescendiente. El asomo indigenista de Jiménez fue transpuesto y controvertido, es decir, comprendió el antagonismo entre la población indígena y blanca a partir de la ausencia

⁶⁰ Véase p. 600 en Jiménez (2004b).

⁶¹ Las otras dos esculturas de cabezas realizadas por Jiménez, *Cabeza negra* (1937) y *Cabeza gris* (ca. 1936), se corresponden más con un fenotipo afrodescendiente.

hinchida de una moralidad impía, como bien sugirió Alas (1976): “No es la agonía del indio ni la simple ausencia del mismo. Es la trágica maldad y lamentable corrupción que vino a llenar la ausencia del indio” (p. 155). No se olvide que, aunque un poco ajeno al enfoque de esta investigación, Jiménez polemizó sobre el encausamiento indigenista y nacionalista del arte con José Carlos Mariátegui y Diego Rivera, en las páginas del *Repertorio Americano*, en sus artículos intitulados *Arte y proletariado* (2 de octubre de 1926) y *Aristocracia del arte* (8 de enero de 1927). El intelectual costarricense privilegió una noción del arte, y de su creador, próxima a la teoría kantiana del *genio*: un formalismo estético que no encuentra determinaciones sociopolíticas ni coyunturales, sino que es original por libertad absoluta, mediador de la actividad primaria de la naturaleza y el espíritu. Por consiguiente, ha de señalarse que el carácter relativamente despolitizado y ajeno al clima cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX de esta concepción, de cierto modo, distancia a Jiménez del indigenismo ortodoxo. La *unidad imaginaria* (Balibar, 1991, p. 80) que asume la blancura de la totalidad de la población costarricense, descrita con maestría en *El Jaúl* (1937), deviene precisamente imaginaria a través de la admisión de la *borradura*: mediante la pregunta por la ausencia. El indígena no aparece activamente, pero su invisibilidad *se muestra* en el seno de la literatura de Jiménez como una más de las unidades posibles que fueron depuestas en el proceso de construcción y narración de la identidad nacional. Recuérdese el célebre extracto introductorio del apartado *El sok*:

Los indios, los verdaderos dueños, los que eran raíz de la montaña, huyeron a su fondo. La selva los acogió blandamente. Huyeron de unos invasores mil veces más bárbaros que ellos y cuyo único sostén, cuyo único motivo de vida es la maldad. No es una vileza adquirida: es una segunda naturaleza, es un empleo perverso de sus fuerzas. Allí el robo es un deporte (Jiménez, 1982, p. 425).

En lo que respecta al abordaje de personajes afrodescendientes ocurre precisamente lo inverso a lo recién señalado. Jiménez saturó frenéticamente su obra visual de representaciones de diferentes tipos sociales de la población negra, a pesar de que su alusión literaria se redujo únicamente a tres poemas pertenecientes cada uno a tres poemarios distintos (*Contrastes* en *Gleba* [1929], *Carboncillos* en *Sonaja* [1930] y *Rumberas* en *Revenar* [1936]). Los poemas, de mérito apenas aceptable, no ofrecen un aporte a la crítica de la identidad nacional de Jiménez, sino que se limitan a un tratamiento o bien etnográfico, o bien

psicológico-existencial. Lo que sí representa una novedad para la historia del arte costarricense, y una aproximación crítica dirigida al corazón de la cuestión identitaria fue justamente el trabajo obsesivo sobre la figura y la cultura negra, en notación caribeña, que ha devenido distintivo inequívoco de su obra. Jiménez retrató afrodescendientes con un dinamismo arrollador y una solemnidad inusitada durante un período de la historia nacional en el cual, aunque no existiese una prohibición positivamente fijada en la legislación, resultaba palpable el fundamento racial que articuló ciertas posibilidades de inserción y movilidad de esta población⁶², al menos con anterioridad a que se aprobase, en noviembre de 1949, la *nueva* (y vigente) Constitución Política. “La existencia del otro interior” (Arce, 2015, p. 129), incluso en cuanto denuncia de carácter regional, encuentra en la plástica de Max Jiménez el primer resabio de compensación de una deuda histórica. Ante la homogeneidad racial con la que se santiguaron los intelectuales del *Olimpo*, Jiménez dota de absoluta centralidad a la figura negra en su obra pictórica, gráfica y fotográfica, como no había ocurrido anteriormente entre las artes visuales costarricenses.

Partiendo de un pésimo concepto del individualismo miope y la indiferencia irrazonable que Jiménez identifica como rasgo de identidad de la población, se reconoce también, en particular relacionado a cuestiones raciales, su carácter gregario (Cañas, 2015, p. 135), frente al que su obra, encarnando un reclamo histórico, se irgue como espejo de sus propias contradicciones. Resulta entonces imposible articular un proyecto idiosincrásico robusto para concretar una autonomía que —hasta la fecha— continua en suspensión, “sin el sentido ese que da la independencia, el amor a lo que produce el hermano que ha nacido bajo el mismo cielo y sobre el mismo terruño” (Jiménez, 1928a, p. 347). El drama del egoísmo, en términos de sus consecuencias para la reivindicación racial, puede deducirse de un caso sórdido como el presentado en *El Jaúl* (1937) —una suerte de *contra-historia*, de anti-historia, de *historia desde abajo* en palabras de Lefebvre — donde Jiménez no solo penetra con

⁶² La investigadora Leidy Alpízar Alpízar (2017) ha estudiado exhaustivamente las particularidades de este proceso de circulación, sincretismo e integración por parte de la población negra en la meseta central, más allá de las asunciones infundadas de larga data respecto a la intransigente contención territorial y la supuesta restricción de tránsito más allá del enclave bananero; léase su tesis de maestría *Rompiendo el mito: inserción social de los jamaíquinos en el cantón central de San José, entre 1904 y 1950*. Asimismo, pueden consultarse los artículos *La nation costaricienne et les populations afro-descendantes: vers l'adoption du modèle multiculturaliste* (2019) de Nicolas Balutet, *Dinámicas De Construcción Temprana De La Ciudadanía De La Población Afrodescendiente En Costa Rica, 1880-1924* (2021) de Mauricio Menjívar, o bien, *Paisajes racializados y fronteras identitarias en Costa Rica: relatos de viajeros y el ferrocarril al Caribe (1885-1930)* (2021) de Ronald Soto-Quirós, entre otros.

excepcional sutileza entre los entresijos de los visos de racismo teórico (o doctrinal) a la manera de la negación *olímpica*, y de racismo espontáneo (Balibar, 1991, p. 65) mediante los personajes de la obra, sino que incluso hace patente la raigambre violenta que subyace la noción pseudo-pacifista de homogeneidad étnico-racial⁶³.

El carácter civilizatorio del discurso identitario en términos raciales se reduce, según Jiménez, a la iteración previsible de una sociedad cuyos basamentos descansan orgullosos en el exterminio y la marginación sistemática de los habitantes originarios de las tierras que ahora son comunes. *No se trata del campesino que ama la tierra. Se trata de un hombre blanco que no se ha integrado*⁶⁴. No ha de olvidarse, sin embargo, que la consideración diligente que realizó Max Jiménez para con la población afrodescendiente, no respondió necesariamente a las condiciones paupérrimas del Caribe costarricense durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX —epicentro “de experimentación de las políticas de blanqueamiento en un marco étnico, económico y político muy especial: una población afrodescendiente recién llegada con el fin de trabajar en un enclave bananero en ciernes” (Jiménez, 2015, p. 198)— sino que, como han asegurado múltiples especialistas de su obra (Barrionuevo y Guardia [1999], González [1999] o Chase [2000].), habría de guardar una mayor relación con la presencia de esta población advertida durante sus estancias en La Habana, Cuba⁶⁵ y Nueva York, EEUU. Si bien existe una correspondencia innegable entre sus visitas a estos países y el período pictórico de Jiménez (de la segunda mitad de los años treinta hasta su muerte), puede objetarse esta circunscripción de análisis metodológico a partir de los siguientes dos argumentos: a) el tratamiento de temáticas y figuras negras data de su período formativo como artista [figura 8], sus primeros poemarios (de 1928 en adelante) y de su intenso período como grabador-ilustrador de su propia obra literaria (década de los años treinta)⁶⁶; y b) El carácter

⁶³ Es de notar que el discurso étnico-nacionalista del *Olimpo* se exportó internacionalmente con un éxito avasallador, ya fuese a través de su literatura, la prensa, o el cuerpo diplomático. En la intervención de Juan Bosch, intelectual y expresidente dominicano, en el marco de la exposición en el *Instituto de Cultura Americana* entre 1942 y 1943, este reafirmó que Jiménez era “nativo de una tierra donde no hay negros” (en Quesada, 1999, p. 128); con el propósito de ponderar su aporte a la cultura negra cubana y neoyorquina.

⁶⁴ Véase p. 469, en Jiménez (2004b).

⁶⁵ En este tanto, el ensayista salvadoreño-cubano Gilberto González y Contreras resaltó el carácter *ambulatorio* de Jiménez: “A saltos inverna en La Habana. Aquí se siente fuera de toda patria. No le pesa ni el milenarismo tradicionalista de Europa ni el sentido ecuménico de América. Cuba está fuera del mapa continental y es tan solo el punto en que se cruzan las rutas de los Continentes” (en Quesada, 1999, p. 118).

⁶⁶ Época en que aún no había visitado la isla.

regionalista/universalista⁶⁷ de los propósitos estéticos de Jiménez, los cuales, aunque dubitativos políticamente, demandaban un vocabulario visual propio (sintético) y una colección de temas y de problemas vernáculos latinoamericanos. Dado que Max Jiménez, al menos para su primer viaje trasatlántico en 1919⁶⁸, debió visitar Limón para abandonar el país por vía marítima, resulta más que plausible identificar en su crítica al carácter racial de la identidad nacional una aproximación, quizá vaga, de la “marginación social e imaginaria del Caribe costarricense” (Jiménez, 2015, pp. 198-199).

A manera de lacónico epílogo de este primer capítulo, y procurando establecer un *punte* entre lo antedicho y el problema de marras del capítulo subsiguiente, ha de mencionarse que el *grabado sin título*⁶⁹ [figura 9] incluido en la portada de la edición del 5 de diciembre de 1935 del *Repertorio Americano*, resulta un componente tan anecdótico como ilustrativo respecto de la importancia de Max Jiménez para el cuestionamiento de la homogeneidad racial en tanto elemento transversal de la identidad costarricense. Acompañada por el poema de corte antiimperialista *Casi son*, del célebre poeta andaluz Rafael Alberti (remitido por el ensayista Mario Sancho), esta xilografía a contrafibra fue una de las primeras representaciones de afrodescendientes reproducidas en la portada de un medio de masas en Costa Rica (tomando en consideración, naturalmente, las evidentes dificultades populares de acceso a una revista cultural como el *Repertorio*); circulando, incluso, antes que la noticia sobre el óleo *Venta de Negros* (1936) de Manuel de la Cruz González.

⁶⁷ En un editorial de la Prensa Libre, en el año 1964, se destaca —por primera vez entre los medios de masas nacionales— a Max Jiménez como “el costarricense universal”. Asimismo, repárese en la sentencia de Jiménez en sus *Candelillas* (1946): “Eso de país, ¿qué es eso? Si el mundo es redondo” (2004b, p. 594).

⁶⁸ Recuérdese que la aviación civil en Costa Rica no *alzó vuelo*, comercialmente, hasta 1929.

⁶⁹ Mientras que en la edición del *Repertorio Americano*, la reproducción del grabado aparece sin título, en *Max Jiménez: Catálogo Razonado* de Barrionuevo y Guardia (1999), se intitula *Negro*.



CAPÍTULO II.
PENSANDO CON LA FUENTE,
O DE LAS RASTRAS DE PÁJAROS MODERNOS⁷⁰

*Han ido, en las grandes ciudades, los coches desapareciendo.
En París, salen a la calle con las primeras estrellas: al caer la noche [...].
En uno de esos hijos adoptivos de la noche,
vi al compás de los cascos, como el amanecer tornaba de sangre el Sena.
La torre de hierro parecía elevarse desde un torrente de dolor.
El paisaje era abrasado por el rojo.*
Max Jiménez⁷¹

*No hay nada tan fácil de destruir como la vida de un artista.
No hay nada tan difícil de destruir como su obra.*
Max Jiménez⁷²

En el apartado séptimo de *El domador de pulgas* (1936), intitulado *Este capítulo trata del amor de las pulgas*, Max Jiménez representó metafóricamente elementos sociales de la cultura bohemio-vanguardista importados a la realidad local, al *mundo de las pulgas*. Tratándose de entidades que nacían con cabeza grande y cuerpo pequeño, sus pulgas devinieron proclives al pensamiento y la palabra:

La palabra trajo las reuniones en los cafés, y el pensamiento, la necesidad de los estimulantes; una pulga se volvió loca porque se estimuló mucho. Y decía que el pensamiento era como una cuerda, y el estimulante es como sacar en donde no hay, para meter en donde no hay (2004a, p. 329).

Este breve pasaje, con independencia de su potencial polisemia, sugiere un clima de época, una efervescencia cultural, que tomó por asalto a Occidente durante las primeras décadas del siglo XX. Jiménez, en tanto artista e intelectual, fue uno de los pocos costarricenses que pudo tomar, de primera mano, el pulso a las principales metrópolis europeas y norteamericanas (Londres, París, Madrid, Nueva York); lo cual no solo tuvo un efecto

⁷⁰ El título de este capítulo responde a la conjunción de tres poemas de Jiménez, a saber: *Pensando con la fuente*, de *Gleba* (1928), por un lado, junto a *Rastras y Pájaros modernos* de *Sonaja* (1930). Ambos poemarios pueden encontrarse en la compilación realizada por Álvaro Quesada Soto, *Max Jiménez. Obra Literaria I* (2004a).

⁷¹ Léase *Coches nocturnos*, en *Ensayos* (1926); p. 58, Jiménez, M. (2004a).

⁷² Aforismo 31, de sus *Candelillas* (1946), en p. 588, Jiménez, M. (2004b).

indisociable a su producción literaria y visual, sino que también introdujo a la vida cultural costarricense un considerable número de componentes estilísticos, temáticos y discursivos hasta entonces inéditos. La puesta en cuestión de la identidad nacional esbozada por Max Jiménez, como se introdujo en el capítulo anterior, partió de la reflexión sobre la frágil novedad de su configuración misma, es decir, de los muy graduales procesos de construcción de identidad sostenidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda alguna, esta inmediatez temporal con las hazañas fundacionales (v.g. la Campaña Nacional de 1856) o con el círculo de intelectuales que operó como programador de tal imaginario idiosincrásico, transparentó para Jiménez los vicios de la narrativa hegemónica, haciendo patente no solo una sistemática apuesta por la manipulación ideológica, sino también el abismo entre la indiferencia de un proyecto cultural en ciernes y las posibilidades de un efectivo rupturismo estético en una sociedad con tradiciones y convenciones culturales centenarias. Max Jiménez, de cierto modo, devino el *estimulante* de las pulgas en pugna encarnizada con la *nada*. Esto es, por ejemplo, que, si bien había conocido los cafés como espacio de socialización crítica, intelectual y estética en Europa⁷³, germen de novedosas corrientes artísticas decimonónicas y receptáculo colectivo de las vanguardias, en el contexto nacional esta fulguración creativa se reducía a la mínima expresión, *como sacar en donde no hay, para meter en donde no hay*. La comprensión de este momento histórico y cultural, en estrecha proximidad con la crítica de la identidad nacional, resulta fundamental en la tarea de esclarecer con robustez el aporte de Jiménez a la génesis del arte moderno en Costa Rica. Con este propósito, por consiguiente, se planteará a continuación de manera panorámica una serie de apuntes generales sobre el estado del arte y la literatura, las instituciones culturales y la comunidad artística e intelectual costarricense de la época, para luego contrastarle con el proyecto de asimilación-innovación que sostuvo Max Jiménez Huete.

*
**

⁷³ En su primera obra escrita, *Ensayos* (1926), Max Jiménez, apenas aclimatándose a Costa Rica después de tres años en París, reproduce en *El secreto* este contexto cultural e, inclusive, presagia el desarrollo temático de su obra plástica apenas en ciernes: “Sentado bajo sus propios cuadros, dignos hijos tenebrosos que expone en el cafetín de artistas: [sé] que diría que en esas telas una naturaleza nueva está por definirse; los árboles semejan seres humanos y los hombres parece que fueran a retoñar” (Jiménez, 2004a, p. 88).

Primeramente, hay que reafirmar que, hacia finales del siglo XIX, el *ser* de las artes visuales y la literatura costarricense estaba impregnado de las convenciones realistas “que otorgaban transparencia a los signos, verosimilitud a las representaciones y primacía al significado sobre los procedimientos de significación” (Quesada, 2002, p. 123). Esta relación consustancial, como es consabido, fue vigorosamente cuestionada por las novedades del arte experimental y la literatura vanguardista que, a cuentagotas, llegaban a las inmediaciones de los círculos intelectuales y artísticos costarricenses⁷⁴. El ascenso de una figura como Tomás Povedano (1847-1943), reforzó con relativo anacronismo la instrucción, socialización y consumo de un arte determinado por “corrientes historicistas y realistas-académicas, totalmente descontextualizado de las vanguardias europeas contemporáneas de la época en que tuvo a su cargo la dirección de la Escuela de Bellas Artes” (González, 1999, p. 56). El cambio de siglo, aunque facilitador del acceso y la transmisión de información novedosa proveniente de las grandes ciudades europeas, mantuvo cierta consistencia con el estado de impavidez e inacción⁷⁵ en el seno de la actividad cultural costarricense, al menos entre los sectores hegemónicos que controlaban las instituciones artísticas y las revistas literarias. Como señala la historiadora del arte Lauran Bonilla-Merchav (2014), mientras que el cubismo o el expresionismo florecían en Europa (o, en el caso latinoamericano, movimientos como el muralismo mexicano se dispersaban por toda la región), en Costa Rica el arte pictórico, por ejemplo, se reducía —con cierto orgullo autocomplaciente— a representaciones tradicionales y sosas de naturaleza muerta, paisaje y retrato (pp. 35-36). Si la reacción ante novedades *extranjeras* no se desdeñaba por mera apatía, se desestimaba superficialmente en algún medio

⁷⁴ No se olvide, a grandes rasgos, la ponderación del rompimiento con la unidad espiritual y política del siglo XIX, la cual devino, para De Micheli (2000), causa originaria del surgimiento de las vanguardias históricas: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética. Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso” (p. 15).

⁷⁵ En este sentido, siempre resulta esclarecedor recurrir a la penetrante crítica de Roberto Brenes Mesén (1999), quien ya en 1900 adelantaba su premonición al calvario cultural y artístico que denunciaría, décadas después, Max Jiménez: “En esta tierra es un héroe el artista que no se muere de asfixia; no hay medio ambiente. Nadie estimula a nadie; los ignaros manejan la crítica de arte y un cronista insignificante llega a hacerse árbitro de la reputación de hombres de valer... No obstante, los literatos y los músicos tienen aquí condiciones de vida: las obras maestras de la literatura y de la música pueden llegarnos. A quien hay que compadecer es al pintor. Sin escuela, sin que exista una colección de copias, sin crítica idónea porque los únicos que entienden por lo regular del oficio no escriben; sin público adecuado el artista por más talento que posea, queda reducido a sus solas fuerzas y se ve compelido a vivir en la sombra o a sucumbir” (en González, 1999, p. 56).

de masas con arreglo a una afiliación sentimental con las convenciones artísticas occidentales (ya tambaleantes en Europa desde hacía más de medio siglo). Tal fue el caso de la recepción del *Manifiesto Futurista* en Costa Rica:

In 1909, shortly after Tommaso Marinetti published the Futurist Manifesto, two Costa Rican magazines, *Vírya* (under the direction of Povedano) and *Páginas Ilustradas*, published critical responses to Marinetti. Written in Costa Rica, both were negative and cried out against artistic innovation. Neither periodical published a counter-argument defending a vanguard stance⁷⁶ (Bonilla-Merchav, 2014, pp. 35-36).

Aunque, como bien señala Bonilla-Merchav, estas primeras aproximaciones mediáticas a la vanguardia azuzaron por primera vez el debate en torno a ciertas cuestiones controversiales del arte moderno en Costa Rica, era indubitable que la sociedad y la cultura nacional, apenas en vías de afirmar un cierto carácter identitario, no contaba con la infraestructura institucional necesaria para hacer frente a estos vientos de cambio. Las y los artistas nacionales, incluso bien entrada la tercera década del siglo XX, no contaban con galerías ni espacios para exhibición, componentes articuladores y transversales de la fortuna del arte moderno europeo. Las únicas instituciones que proveyeron plataformas de exhibición fueron precisamente aquellas adscritas a la órbita hegemónico-conservadora, apegada al realismo académico, a saber, la Escuela Nacional de Bellas Artes (dirigida por Tomás Povedano), el Liceo de Costa Rica y el Colegio Superior de Señoritas (Bonilla-Merchav, 2014, p. 38). La otra afiliación posible y rentable para los artistas, la Iglesia Católica, tenía un ineludible origen colonial, que no simpatizaba en demasía a la élite liberal. La prolífica tradición imaginera costarricense, de la que surgieron pioneros de la escultura moderna nacional como Francisco Zúñiga, Néstor Zeledón Varela y Juan Manuel Sánchez (todos formados en el taller imaginero de Manuel María Zúñiga), a pesar de contar con una importante legitimidad popular por “su configuración y uso [...] en el marco de las devociones y la liturgia” (Raabe, 2017, p. 169), adversaba naturalmente la propensión *civilizatoria* y laica del proyecto liberal. De este modo, el arte nacional de inicios del siglo XX vio restringido su desarrollo debido a la escasez de plataformas burguesas y seculares de

⁷⁶ Traducción del inglés por parte del autor: En 1909, poco después de que Tommaso Marinetti publicó el Manifiesto Futurista, dos revista costarricenses, *Vírya* (bajo la dirección de Povedano) y *Páginas Ilustradas*, publicaron respuestas críticas a Marinetti. Escritas en Costa Rica, ambas fueron negativas y clamaron contra la innovación artística. Ninguna publicación publicó una réplica defendiendo la postura vanguardista.

exposición⁷⁷, por un lado, y, por otro, a la desinformación generalizada del público consumidor (Bonilla-Merchav, 2014, p. 38).

La Escuela Nacional de Bellas Artes, “coincidía con los gustos y preferencias de la burguesía agroexportadora y de los intelectuales liberales, admiradores, cultores y consumidores de cuanto provenía de Europa, especialmente de París” (Molina, 2015, p. 57); lo cual no solo determinaba un derrotero preestablecido para las manifestaciones artísticas de la nación, sino que, en un mismo movimiento, relegaba a la ignominia a cualquier producción artística o literaria que reivindicase elementos criollos de la identidad negada. Mientras que los escritores combinaban su trabajo literario con “ocupaciones docentes y administrativas; para los artistas no era tan fácil cultivar la pintura junto a otros quehaceres, aparte de que pintar tenía (en términos de útiles y materiales) un costo más elevado que escribir” (Molina, 2015, p. 58). Esta holgura relativa facilitó la asunción de pequeños riesgos temáticos por parte de los literatos costarricenses, con décadas de antelación al advenimiento de la obra plástica de Jiménez. El caso paradigmático que evidencia las consecuencias de poner en aprietos el discurso identitario hegemónico liberal, como se planteó en el capítulo anterior, fue precisamente la polémica en torno a *La quema del Mesón*, de Enrique Echandi.

Si bien, como indica Bonilla-Merchav (2014), los problemas respecto al provincialismo, actitudes coloniales, una relación tirante con el arte académico, la parálisis de la burguesía y la inexistencia de un mercado del arte independiente, entre otras cuestiones, fueron un inconveniente para el desarrollo del arte moderno en toda la región latinoamericana, el caso costarricense tenía la singularidad de no contar con una “tradición visual establecida” y, como, se acaba de sugerir, “una actitud filistea socialmente heredada hacia el arte” (p. 39). Ante estos vacíos, la narrativa de los (proto)*nacionalistas étnico-metafísicos* encontró en los primeros asomos de modernidad artística costarricense, una aproximación ideológicamente

⁷⁷ Por si fuera poco, Max Jiménez —junto a Arturo Echeverría Loría— fue también uno de los primeros en introducir al país, más allá de la alusión a la vida bohemia del cafetín de vanguardia, un estímulo certero al circuito de exposiciones de arte moderno en el formato de galerías privadas, fundamental para el advenimiento de las vanguardias históricas en Europa, tardío —*naturalmente*— en Costa Rica: “Recibimos la visita de la señora doña Graciela Morales de Echeverría, diputada de la Asamblea Legislativa, quien nos recordó que la primera Galería de Arte, fundada en Costa Rica, fue de su esposo don Arturo Echeverría Loría, conocido nombre de letras, y Max Jiménez. La Galería fue fundada en 1945, y se llamaba *L'Atelier*, lo mismo su editorial; en esa galería se presentaron numerosas exposiciones, entre ellas, la de Pablo Picasso, Max Jiménez, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti y muchos otros más. La galería se abrió con la ayuda de Max Jiménez. Y fue instalada en la residencia de Arturo en donde tenía dos salas” (Espinach, 1967, s.p.).

tranquilizadora, cuya óptica costumbrista —de idilio bucólico con el paisaje rural— suavizó el impacto de la ruptura estilística con el academicismo de Povedano (Molina, 2015, p. 60).

La nueva sensibilidad de los artistas modernos en Costa Rica, tal y como lo comprendió García Monge, suponía la única vía de acceso a una nueva cultura, semilla de una nueva patria. En tal coyuntura, los artistas habían de ser comprendidos como ‘creadores de Patria, hacedores de conciencia nacional’ (Ferrero, 1973, p. 79).

El líder natural de la generación de la *Nueva sensibilidad*, Teodorico Quirós (1897-1975)⁷⁸, impulsó a través de sus paisajes un ejercicio de identificación de los íconos centrales de la identidad nacional, ya descritos por la literatura del *Olimpo*, ahora representados formalmente a través de un estilo más moderno y expresivo, acortando así las distancias con el tema y los motivos de la composición, a diferencia de la promoción académica anterior (Bonilla-Merchav, 2014, p. 41). Paradójicamente, la *generación de los treinta* —a la que, a veces, se incluye con reservas a Max Jiménez solo por motivos cronológicos, mas no temáticos, estilísticos o discursivos— fue la que se encargó de consolidar visualmente la identidad nacional propuesta por el *Olimpo*, aún con mayor preponderancia que Povedano y su círculo a la que resultaba más inmediato en términos etarios. A pesar de que, ya a inicios de los años veinte, Max Jiménez se encontraba desarrollando una escultura vanguardista sugestivamente abstracta⁷⁹ en París [figura 10], en Costa Rica es hasta la *Nueva sensibilidad* que ciertos visos de arte moderno se empiezan a inmiscuir tímidamente entre los grupos de artistas nacionales, solo a través de un estilo expresivo y parcialmente antiacadémico. Prácticamente en un sentido antitético a la inercia de las vanguardias históricas, como se discutirá más adelante, la *generación de los treinta* remató el proceso de *invención de la tradición*, reforzando un compendio de motivos visuales de orden identitario (*i.e.* el paisaje rural, la casa de adobe, el

⁷⁸ Aunque se tratará de visibilizar el efecto de las consecuencias producidas por la disensión entre Quirós y Jiménez en la tipología de aproximación al problema convergente entre el arte moderno y la identidad nacional, ha de señalarse que ambos tuvieron, hasta la muerte de Jiménez, una relación cordial y cercana. Jiménez no dudó en llenar de encomios el trabajo de Quirós, incluso en las páginas del *Repertorio Americano*. Asimismo, la portada de su primera obra narrativa *Unos fantoches...* (1928), editada en San José, Costa Rica por *Ediciones El Convivio*, fue realizada magistralmente por Quirós. A modo de apunte marginal, se trató de un dibujo a tinta de línea expresionista, con unas geometrías anguladas que apuntalan la sensación de asfixia muy característica del movimiento [figura 11]. El vigor y la violencia expresiva de esta obra, aunque con obvias afinidades al estilo de Quirós durante la década de los veinte (sea, por ejemplo, a las xilografías que aparecieron en el *Repertorio Americano* en 1929), dista considerablemente de lo presentado en el Álbum *Grabados de Madera* de 1934 y, aún más, de su reconocida obra pictórica.

⁷⁹ Propensión que, contraria al curso de las artes visuales durante la primera mitad del siglo XX, se invirtió durante el final de su carrera.

trabajo agrícola, etc.) completamente consistente con la narrativa de las élites gobernantes (Bonilla-Merchav, 2014, p. 42). Siguiendo a Robert Storr, y su definición de las tipologías de arte moderno⁸⁰, Bonilla-Merchav (2014) señaló con acierto que el arte de la *Nueva sensibilidad* concierne a la primera, esto es, que era *moderno* única y exclusivamente debido a su correspondencia periódica con la época moderna (pp. 45-46). Por consiguiente, resulta llano detectar una mayor colindancia estilística, compositiva y temática entre estas primeras manifestaciones modernas producidas en Costa Rica, con lo ocurrido en Europa tras el advenimiento del realismo (de Manet en adelante), o incluso con el costumbrismo (romántico) latinoamericano de Pueyrredón y Velasco, que —como ya se sugirió— con los acontecimientos artísticos producidos contemporáneamente en Europa y Norteamérica durante las primeras décadas del siglo XX.

Ante este anacronismo impune, la mayor disputa que fraguaron este grupo de artistas costarricenses fue el rechazo generalizado de corte colonialista por las manifestaciones locales, que redujo dramáticamente el alcance de su audiencia, en comparación con las obras académicas o importadas de Europa. A pesar de la ausencia de manifiestos, grupos cohesionados de artistas, o compromisos sociopolíticos, investigadoras como Bonilla-Merchav (2014), consideran que la generación de la *Nueva sensibilidad*, dominante durante el período en que Max Jiménez desarrolló su obra, fue rebelde por la insistencia en su derecho a existir en una sociedad discrepante con la naturaleza misma del artista nacional, apenas tolerado como folclorista o artesano (p. 48). Aunque precisa y adecuada, esta aserción elude la paradoja genesiaca que impuso esta generación, a saber, que justo en el alumbramiento del arte moderno en Costa Rica, se gestó —en un movimiento contractivo— una identificación *trágica* de la discursividad ideológico-identitaria de los liberales con el imaginario visual propuesto por los nuevos artistas modernos. Esto se acreditó materialmente a partir de 1928 durante cada edición de las *Exposiciones de Artes Plásticas*, en que era puesto de manifiesto este carácter conservador, eternamente transicional y tibio de las muestras, las cuales daban tímida cuenta

⁸⁰ La dicotomía descrita por Storr plantea una diferencia sustancial entre *modern art* y *modernist art*, para la cual ha de reconocerse una dificultad inherente en la tarea de su traducción al castellano, debido a la carga histórica de la segunda categoría (que engloba las manifestaciones de las corrientes *Art Nouveau*, *Modernisme català*, *Jugendstil*, *Sezession*, *Modern Style*, etc.)

de las innovaciones (por lo general, *condenadas* al pasillo⁸¹) al tiempo que celebraban en simultáneo la tradición conservadora (Bonilla-Merchav, 2014, p. 58).

Como señaló Quesada (2002), el discurso de la identidad nacional costarricense ya suponía una toma de posición con respecto al discurso de la modernidad, es decir, que la configuración hegemónica defendida por el *Olimpo* ya daba por filtrado el discurso moderno en una mixtura oscilante entre nacionalismo acrítico y reproducción irreflexiva de modelos cosmopolitas incompatibles con la vida nacional (p. 136). El advenimiento del arte moderno, por consiguiente, acaeció en tanto faceta anexa a la relativización de las convenciones que rigieron hasta entonces la vida en sociedad (incluyendo códigos tácitos de conducta y principios morales) (Quesada, 2002, pp. 167-168); propiciadora del individualismo, el crecimiento de las relaciones mercantiles, el poder del dinero y la disolución de los vínculos tradicionales (Quesada, 2017, p. 27). El ingreso al siglo XX supuso la confrontación con la encrucijada moderna, o bien en cuanto signo de libertad y progreso, o bien “como índice de descomposición moral y social, de libertinaje o enajenación, como agente de ideas y costumbres exóticas que conducen a la pérdida de la identidad nacional” (Quesada, 2017, p. 27). Aunque en materia económica, la élite gobernante apostó sin reparo por la modernidad capitalista, en términos culturales, múltiples fuerzas actuaron conjuntamente para resistir su avanzada a toda costa (lo que a su vez representó inconscientemente —o quizá no— una defensa del modelo de jerarquización social, *racial* y étnica).

En la obra artística de Max Jiménez puede evidenciarse un contraste entre los criterios de búsqueda de nuevos motivos de representación de la identidad nacional y los de sus contemporáneos; es decir, mientras la *generación de los treinta* se abocó a dar primacía a motivos arquitectónicos y paisajísticos consistentes con la narración identitaria hegemónica, Max Jiménez optó no solo por una ruptura radical con los métodos y técnicas de representación, sino que aunó “la incorporación de rasgos indígenas, populares o afrocaribeños” (Quesada, 2017, p. 67) a sus figuras y composiciones; propensión compartida

⁸¹ Como señaló Jiménez en su artículo *En el pasillo de la Exposición*, publicado por el *Repertorio Americano* en la edición del 24 de octubre de 1931.

por Francisco Zúñiga y Manuel de la Cruz González⁸², que no sorprende se exiliaran en México y Venezuela respectivamente.

La imagen estereotipada y fácilmente reconocible del realismo costumbrista, “con su rigidez objetiva, su ampulosidad y su respeto a los moldes y perspectivas clásicos” (Quesada, 2017, p. 67), para el momento de aparición de la obra artística de Max Jiménez Huete al inicio de la tercera década del siglo XX, replicaba, para una buena mayoría de la población, la *condición de lo nacional*, por lo que resistió con virulencia —como ocurrió precisamente con el artista en estudio— la estilización y la deformación grotesca de los motivos/figuras y las perspectivas, “o el rompimiento con las formas usuales de dar significado; la experimentación con los lenguajes o los colores y la mezcla de elementos pertenecientes a escuelas y tradiciones disímiles o inconciliables según los cánones reconocidos” (Quesada, 2017, p. 67). No resulta extraño entonces que, en Costa Rica, estas nuevas experimentaciones formales, temáticas y discursivas del arte y la literatura, se digirieran con extrema dificultad, tratándose de un “país agrícola y dependiente, donde la modernidad industrial penetra desde las metrópolis como un discurso ajeno” (Quesada, 2017, p. 63). La singularidad de Jiménez, no obstante, se reconoce a placer como una consecuencia natural de su excepcional holgura socioeconómica, que no solo respaldó la creación de su obra, sino su inmediatez existencial con las principales metrópolis vanguardistas. Su producción intelectual y artística, por tanto, compareció como una suerte de aproximación nacional de exportación, condenada exclusivamente al consumo y encomio extranjero.

La incorporación de elementos de vanguardia a la literatura y las artes visuales, como parte de la empresa disgregadora del orden identitario liberal, la asume Jiménez como su tarea personal, tan prometeica como íntima: en literatura, junto al poeta Rafael Estrada, y en artes visuales, en consonancia —no siempre tan radical y controvertida— con ciertas figuras adscritas a la *generación de los treinta* y al *Círculo de Amigos del Arte*⁸³:

⁸² Si se pone como límite cronológico la muerte de Jiménez en 1947, podrían mencionarse otros casos que, sin embargo, no cumplen con el carácter comprometido y consistente de la obra de Zúñiga o González. Uno podría ser Francisco Amighetti (1907-1998), quien ilustró, en el *Repertorio Americano* (1941), el poema *El esclavo bueno* del escritor nicaragüense Pablo Antonio Cuadra.

⁸³ Sobre el origen y el propósito del *Círculo*, léase Zavaleta (2004): “La agrupación fue integrada, entre otros, por artistas plásticos, escritores y músicos, de los cuales se pueden citar los siguientes: Teodorico Quirós, Abelardo Bonilla, Joaquín García Monge, Rogelio Sotela, Ricardo Segura, Claudia Lars, Mario González Feo, Mario

En Max Jiménez [...], los procedimientos artísticos de la modernidad y la vanguardia se orientan hacia una representación satírica de la vida social y las convenciones culturales, donde se mezclan las referencias reconocibles a usos y costumbres locales o datos biográficos personales, con una reflexión general sobre la precariedad de la condición humana y la arbitrariedad de las convenciones que organizan cualquier orden cultural, social o moral. En este caso, la utilización de los procedimientos artísticos de la modernidad no se opone al estudio crítico de la realidad nacional, sino que más bien tienden a romper con la arraigada dicotomía nacional/universal, como otra de las convenciones que debe ser puestas en evidencias y desechadas” (Quesada, 1996, p. 10).

Con lo anterior, se hace patente, de manera preliminar, el talante fundacional del aporte de Jiménez a la concepción y el desarrollo del arte moderno en Costa Rica, en general y, en particular, a la temprana importación y asimilación de las vanguardias europeas y latinoamericanas a territorio nacional. ¿Por qué? En arreglo a la definición de Călinescu (2002), si la agenda de la vanguardia artística era efectivamente propiciar la eliminación de “tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos, anteriormente prohibidos” (p. 119), Jiménez operó justamente como un agente originario del *culto de lo nuevo* en el país, con mucha mayor pasión y encono que cualquiera de sus compañeros y compañeras de generación. Mediante la puesta en evidencia del “carácter enajenante de todo orden social” y “su encadenamiento con las instancias desde las cuales se ejerce el poder y la dominación” (Quesada, 2002, p. 168), Jiménez modeló su versión de la máxima bakuniana (*destruir es crear*) en estricta y tajante oposición al modelo de identidad nacional⁸⁴.

La misma actividad vivencial de Jiménez, siguiendo la advertencia de Bürger (2000) en torno a la autocrítica y auto-referencialidad de las vanguardias, le dotó de una inusitada

Sancho, Julián Marchena, Adela Fernández de Lines, Fernando Gabriele, Manuel de la Cruz González, Francisco Amighetti, Emilia Prieto, Francisco Zúñiga, Néstor Zeledón y Fabio Fournier [...]. Durante los dos años en que las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’ fueron organizadas por el Círculo de Amigos del Arte, esta entidad desarrolló una actividad cultural muy dinámica: preparó conciertos, conferencias, agasajos y homenajes a artistas e intelectuales nacionales y extranjeros; editó libros [...]; propició que Manuel de la Cruz González pintara un mural en su local (1937); indujo a la tertulia y suscitó fiestas [...]. Su labor cultural abarcaba muy diversas actividades, no solo se concentraba en la organización de las exhibiciones, lo cual pudo influir en que se vieran desatendidas” (pp. 27-28).

⁸⁴ En este sentido, Jiménez apostó más por la vía literaria en su variación del lema bakuniano, ya que reconoce una relación espiritual (muy a la manera de Greenberg) entre las artes visuales y el pasado. Véase su artículo *Arte y Proletariado*, del 2 de octubre de 1926, en el *Repertorio Americano*.

proximidad a un mosaico internacional de contextos de realidad social⁸⁵, a los que no necesariamente perteneció, como se ha dicho, pero a los cuales experimentó intensamente debido a sus sostenidas estancias. Max Jiménez englobó en su figura la condición de vórtice propiciatorio de acceso a un nuevo tipo de experiencia estética que reformula la realidad⁸⁶ (Barahona, 2009, pp. 143-144), mediante el cuestionamiento de los valores formales, estéticos y sociales que articulaban la tradición precedente. A partir de la misma creatividad caótica de su obra, Jiménez cuestionó, en particular para las artes visuales nacionales, “toda posibilidad de estatismo” (Barahona, 2009, pp. 143-144), como consta en el carácter desbordado de su pintura —[figura 12]— o en los rasgos expresionistas de su grabado⁸⁷ —[figura 13]—, de un frenesí compositivo inédito en Costa Rica.

El crítico cultural Luis Ferrero (1973) recuperó algunas de las mordaces críticas que recibió la escultura de Max Jiménez en territorio nacional: de la caricaturización monstruosa a la *lactancia artística* (p. 79); incluso, según Ferrero, un *brote perturbador de la ensoñación blanquecina y marmórea*. Precisamente la animadversión aquí sintetizada, supone uno de los elementos probatorios más concluyentes respecto a la condición esencialmente moderna de la obra de Jiménez, ya que se opera, entre su aproximación estética y sus detractores, una tensión repelente⁸⁸. A saber, que no solo no se corresponde con el pasado (fuente de estabilidad social y de robustez identitaria), ni es posible aprender de este, sino que más bien

⁸⁵ La universalidad del mensaje crítico de Jiménez, siguiendo a Rushdie (1991), puede haberse amplificado en intensidad por su experiencia de lo nacional en lo extraño, lo forastero, en ese sentido de pérdida, por el hecho de ser testigo de su propia discontinuidad física. Léase pp. 10-12, en Rushdie (1991).

⁸⁶ Renegando, con Bürger (2000), de las características fundamentales del arte autónomo, divorciado de toda *praxis vital* (p. 63).

⁸⁷ El ensayista y filósofo cubano Jorge Mañach (1999) detectó también en la obra de Jiménez un elemento expresionista que no se agota en el nivel formal, sino que apunta a su condición existencial, ontológica y subjetiva. Se trata de una suerte de *actitud*, que “consiste, primero, en una subordinación, y a veces en un total desplazamiento, de lo natural por el alma creadora, por su pura emoción; después, en un repliegue del alma sobre sí misma, para autoexplorarse, para descender a su propia hondura” (en Quesada, 1999, p. 116). Jiménez, a su entender, integra simultáneamente ambos movimientos expresionistas, por lo que “resulta el natural violentamente deformado, como para aludir, a través de esa tortura un poco monstruosa, a aquel fondo angustiado, doloroso e irónico a la vez, en que tienen su oscura raíz los más indefinibles sueños” (Mañach en Quesada, 1999, p. 116). En el mismo orden de ideas, la investigadora Judith Cambronero (2011) concibe el grabado de Jiménez, en particular a las maderas que ilustran *El Jaúl* (1937), como “un variopinto despliegue de formas y figuras que coquetean con la no figuración y el ejercicio gestáltico en la interpretación o lectura de la forma, sin embargo, persiste una forma de expresión gráfica que nos recuerda sobremanera, al estilo del expresionismo alemán Die Brücke” (p. 102).

⁸⁸ Lo que Călinescu (2002) llama la *contraposición radical de las expectativas estilísticas del público general*; cualidad inequívoca de las vanguardias.

niega la existencia de vínculo alguno con cualquier otra dimensión temporal: “Un artista necesita una imaginación creativa para dar expresión a la modernidad, y el funcionamiento adecuado de la imaginación parece implicar para Baudelaire una olvidadiza inmersión en el ‘ahora’, la fuente real de ‘toda nuestra originalidad’” (Călinescu, 2002, p. 63). La búsqueda imaginativa de la modernidad, de lo novedoso, como indicó Călinescu (2002), era vehementemente obstaculizada por obras del pasado. Si bien para el arte de vanguardia europeo la ruptura con su propia tradición milenaria podía encontrar cierta viabilidad mediante la incorporación de nuevas estrategias de representación formal, incluso derivativas de otras tradiciones culturales importadas como fueron la estampa japonesa⁸⁹ o la escultura africana⁹⁰; para un artista latinoamericano, aun habiéndose formado entre las filas de artistas de vanguardia en Europa y Estados Unidos, la cuestión prehispánica devino preeminente. No obstante, mientras entre algunos de sus compañeros generacionales en el país, como fueron los casos de Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez o Néstor Zeledón Varela⁹¹, se asimiló e introdujo como propia la representación figurativa de indígenas o de la animalística local, la apuesta de Max Jiménez —con excepción de la familiaridad estilística, ya antes señalada, con las cabezas olmecas de su segunda etapa escultórica durante los años treinta— se orientó únicamente al trabajo con el material lítico local, siempre a través de un tratamiento moderno,

⁸⁹ Jiménez dio cuenta de su experiencia inmediata con el arte japonés de los siglos XIX y XX al visitar una exposición en París, de la que resumió sus impresiones de la obra Katsushika Hokusai y Tsuguharu Foujita en las páginas del *Repertorio Americano* (21 de setiembre de 1929).

⁹⁰ Recuérdese el conocido relato mítico del “descubrimiento” de su potencia disruptiva entre los vanguardistas parisinos, aún a pesar de los prejuicios —en cuanto proyección de las propias angustias europeas sobre la escultura africana— que advirtió De Micheli (2000): “Según cuenta Francis Carco, fue Vlaminck quien ‘descubrió’ en un bistro de Bougival, hacia 1907, una escultura negra: llevó la estatua al estudio de Derain, que entonces era su compañero inseparable, la colocó en un caballete, la miró y dijo:

—Es casi tan bella como la Venus de Milo.

—No, es igualmente bella —respondió Derain.

Al no lograr ponerse de acuerdo, los dos amigos fueron a pedir su opinión a Picasso. Picasso, a su vez, miró la escultura, escuchó la opinión de Vlaminck y de Derain, y luego sentenció:

—Los dos estáis equivocados: es más bella” (p. 60).

⁹¹ Es menester invocar la relación tirante y ambigua de Jiménez, el artista costarricense más inmediato con la vanguardia europea y latinoamericana, con ciertos artistas “modernos” nacionales, lo cual —como explica Eugenia Zavaleta (2004)— evidencia la frágil conciencia de grupo entre los círculos artísticos de la época. Mientras que, por un lado, defendió y asumió como propios (sea, *vanguardistas*) a Francisco Amighetti, Emilia Prieto, Manuel de la Cruz González y Francisco Zúñiga; no dudó en manifestar, “cuando en 1933 se llevó a cabo la ‘Quinta Exposición de Artes Plásticas’, su opinión [avasalladora] con respecto a la obra Saíno [...] —medalla de oro— de Néstor Zeledón V. [...]: ‘El ‘chanchito’ ese, no es ni más ni menos que una cosita cualquiera ejecutada en México por un niño de 8 años.’” (Zavaleta, 2004, p. 87).

adscrito férreamente, como defiende Schwartz (1991) a la *ideología de lo nuevo*. Aunque en el capítulo subsiguiente se propondrá una hipótesis de progresiva desmaterialización de la obra plástica de Jiménez, a partir de su propio análisis intelectual, en términos de su escultura también puede trazarse un recorrido formativo absolutamente *sui generis*, con un intenso trabajo temprano de síntesis formal [figura 14], pulido de materiales tradicionales⁹², transformación de valores táctiles en ópticos (Ferrero, 1973, p. 78) y de estilización orgánica de las formas a la manera de Brancusi (Echeverría, 1986, p. 120). Esta inercia, apenas una década más tarde, a mediados de los años treinta, sería revertido —ya en clara inercia dirigida a la consolidación estilística de su obra pictórica— por la hosquedad en el acabado del material autóctono, la rotundidad de las formas y su característica estilización figurativa, más propensa a la representación de población afrodescendiente que indígena. Esta novedad temática⁹³, en relación al desarrollo de las artes visuales costarricenses, deviene autoevidente y afianza la condición vanguardista del proyecto crítico de Jiménez, que al tiempo que resistía la prolongación exótica del abordaje occidental sobre culturas ajenas, percibidas como estáticas y primitivas, tal y como hicieron algunas vanguardias europeas, introdujo con ímpetu y solemnidad figuras racializadas tan ausentes de la narrativa identitaria nacional, como actuales para la realidad sociocultural de América Latina⁹⁴, esto es, correspondiéndose con la condición

⁹² Jiménez es de los pocos escultores costarricenses de la primera mitad del siglo XX que tuvo la posibilidad de experimentar con las nuevas tendencias formales vanguardistas en los materiales tradicionales de la escultura (el otro caso representativo fue Francisco Zúñiga, quien posiblemente pudo desarrollar con mayor libertad una numerosa obra en bronce debido a su traslado a México). Sin embargo, no deja de resultar llamativo que, aunque Jiménez inició su carrera artística precisamente con esculturas en bronce y mármol dotadas de un potente grado de estilización, casi limítrofe con la abstracción (y que expuso en su primera estancia en París), más tarde, en su período escultórico durante la década de los treinta, se sumaría a la cruzada por la recuperación de la talla en materiales autóctonos —como la madera y la piedra— juntos a muchos otros escultores nacionales, ahora con una estilización mucho más mesurada y su reconocida impronta figurativa.

⁹³ La quiebra con el desarrollo inercial del arte costarricense, como es consabido, no es solo temática, sino también histórico-estilística, como se apunta en la evaluación de la escultura de Jiménez a la luz de la imaginería religiosa y la escultura académica de Juan Ramón Bonilla realizada por Bernal Herrera (1999): “[...] las esculturas parisinas de Max Jiménez, históricamente consideradas, marcan el primer momento en que el arte costarricense habla, simultáneamente, el mismo lenguaje artístico de los centros culturales metropolitanos” (p. 89).

⁹⁴ Sobre las singulares e incoherentes cualidades americanistas de la obra de Jiménez, véase Herrera (1999): “Si un texto en nuestra literatura podría ser utilizado para ilustrar las ideas de Croce sobre la radical insularidad e individualidad de las obras artísticas, lo es *El jaúil*. Su prólogo demarca, desde el vamos, ciertos temas e ideas que permean el libro: un americanismo patente en la renuncia a considerar los léxicos propios como particularismos que deban ser señalados ortográficamente o glosáricamente [...]; la negativa someterse a las normas académicas; un telurismo opuesto a la literatura que ‘se produce en antenasalas’; y la visualización de la sintaxis como instrumento al servicio de la expresión personal y no al revés” (p. 101).

contradictoria del arte de la región, que nunca responde ni “a la unidad ni tampoco a la coherencia” (Zaya, 2011, p. 85).

En sus reflexiones visuales sobre la *raza*, Jiménez consagra una única función discursiva de corte eminentemente vanguardista: la crítica acérrima a la identidad nacional; eludiendo así todo propósito reformador o conciliatorio (Durán, 1987, p. 381). Este esfuerzo de suyo es irreductible a un sistema doctrinal, ya que propone, en el caso costarricense, una reevaluación de “las condiciones de la forma, alterando la idea de belleza y proponiendo una nueva mediación entre la obra y la realidad” (Bürger, 2000, p. 13). Aunque tardío y desafortunado durante la vida del artista, el influjo de la obra de Jiménez en el desarrollo del arte nacional devino síntesis de la *magnitud de un cambio* en el tratamiento temático, compositivo y estilístico de la obra de arte, con la afirmación en tanto hecho histórico de “la asunción del material como esencia del arte” (Piñón en Bürger, 2000, p. 10).

La Dra. Alejandra Barahona (2009) rubricó que “el arte de la vanguardia busca la tensión entre el marco institucional y la experiencia que genere la obra, ya sea por su contenido o por su forma —pues la determinación formal no es siempre algo dissociado al contenido” (p. 159). Es decir, que este demanda tanto una correspondencia entre las innovaciones tópicas y discursivas, estudiadas con mayor detenimiento en la obra de Jiménez por su carácter abiertamente transgresor con respecto a las tradiciones del arte nacional durante la primera mitad del siglo XX, como un claro rompimiento con las convenciones formales impuestas. Esto segundo deviene fundamental si se toma en consideración que la *vanguardia rechaza la idea de arte como representación*; es decir, deviene totalidad significativa, productora de una realidad determinada, intraducible a un lenguaje ajeno a su propia retícula discursiva⁹⁵. La obra “de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales —instrumentos técnicos, valores, mitos— que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas” (Piñón en Bürger, 2000, p. 15). La cualidad cíclica, procesual y periódica de la historia del arte, responde justamente al *descubrimiento* de “un principio radicalmente nuevo para dar cumplimiento a este afán, de un nuevo paradigma” —en el caso de la modernidad artística y de la vanguardia, proclive a la

⁹⁵ Es decir, *exterioridad pura*, acorde a la pérdida de interioridad del espacio pictórico que defendió Greenberg (1989).

experimentación y la disrupción formal— el cual “despierta la indecible esperanza de poder descubrir por fin el eterno secreto, con lo que pone en marcha un nuevo proceso” (Bocola, 1999, pp. 32-33). Aunque, como señala Bocola (1999), la intimidad del *corazón de las cosas*⁹⁶ siempre resulta esquiva y asintótica, su carácter regulativo articula buena parte de las particularidades distintivas de cada movimiento o corriente histórica.

¿Cómo se traduce lo anterior, en divergencia con la tradición artística costarricense, dentro de la obra de Max Jiménez Huete? Primero, a partir de un aspecto eminentemente técnico, en el cual se desafía la cualidad consonante y tradicional de la precedente obra de arte nacional, unitaria y cerrada sobre sí misma. Jiménez, *contrario sensu*, abrió los límites de su trabajo a las ulteriores posibilidades materiales de su tiempo, haciendo un uso híbrido de técnicas y materiales tradicionales (*i.e.* xilografía como técnica de impresión, talla de piedra como técnica escultórica, óleo sobre lienzo como técnica pictórica), en conjunción con recientes innovaciones de las vanguardias históricas, como fue el caso del *collage* a la manera de Picasso, Braque o Schwitters⁹⁷, incorporación absolutamente inédita en la historia de la pintura nacional⁹⁸ [figura 15]. Asimismo, en contraste con la tendencia formal anti-figurativa descrita por Sedlmayr (1957), Jiménez afirmó explícitamente su individualidad creativa, al desmarcarse en pleno de la incesante tendencia a la abstracción propia de la pintura moderna, que a su modo de entenderlo “no es otra cosa que una huida del artista ante la naturaleza” (Jiménez en Quesada, 1999, p. 111). El supuesto carácter *artificial* de la abstracción devino para Max Jiménez testimonio de la centralidad de la propensión tectónica de su obra, en

⁹⁶ Sea, siguiendo a Sedlmayr (1957), el *afán por la pureza*.

⁹⁷ La inserción de Jiménez en esta tendencia de vanguardia responde también —según Bürger (2000)— a la negación de dar continuidad al aislamiento de los elementos de la obra de su contexto vital, es decir, a la implementación del *montaje* como técnica pictórica (sea, el acto de incorporar fragmentos de realidad a la pintura).

⁹⁸ Según la investigación de Alfonso Chase (2000), la última etapa de experimentación de Jiménez con nuevas texturas y materiales se desarrolla en su pintura tardía —posterior a su segunda exposición en La Habana entre 1942 y 1943. Aunque se trata de una obra inconclusa, posiblemente el último óleo que trabajó en vida, la representación de su *San Juan Bautista* (1945-46) cuenta con unas vestiduras recubiertas de delgadas cortezas de corcho (Chase, 2000, p. 25) —este podría señalarse como otro (ligero) desencuentro historiográfico, ya que Barrionuevo y Guardia (1999) identificaron el material con corteza de árbol de Eucalipto—; incrustación superficial que dota no solo de volumen y expresividad a la obra, sino también de una necesaria verosimilitud dramática, tanto en virtud de la hagiografía como de la iconografía (*i.e.* ataviado con pieles de animal). Como se discutirá más en detalle en el Capítulo III, en otras obras pictóricas como *Ventana de La Habana Vieja* (ca. 1942) Jiménez empleó métodos híbridos de *collage/assemblage* incorporando al lienzo restos de ladrillo de su casa de habitación.

particular de su quehacer pictórico. De cierto modo, el no claudicar en la defensa de la figuración no es únicamente una cualidad discursiva de su pensamiento, sino una imposibilidad fáctica de sus composiciones, cuyas figuras resisten a *desvincularse* de un fondo, quizá trastocado, pero siempre sustentante. La multiplicidad “de sistemas de proyección (combinación de visión frontal y lateral), hasta convergencia de verticales o inclinaciones perpendiculares” (Sedlmayr, 1957, p. 59) atinente a la inercia abstracta del arte moderno, resultó una tarea impenetrable para la robustez anatómica de las figuras de Jiménez, inclasificables dentro del realismo, o el cubismo, o el surrealismo, pero que, con impronta sintética personal (y, según Echeverría [1986], *tropical*), impone un carácter pesadamente grávido a su arte. Este dinamismo, contiene una fuerza también ignorada hasta entonces dentro de la plástica nacional, que se consigue solo a través de la liberación de la forma, de la deformación gigantesca del dibujo (Bosch en Quesada, 1999, p. 126) y la intercalación armónica de los elementos volumétricos de sus composiciones [\[figura 16\]](#).

La capacidad de adecuar su obra a ciertos rasgos de la vida de sectores populares y marginados costarricenses (partiendo, naturalmente, de una valoración a posteriori) permitió a Jiménez, en tanto vanguardista, más que un impacto mesiánico de orden social, la demostración del potencial de la comunicación de los procedimientos y las técnicas de modo transdisciplinario (Barahona, 2009, p. 174). El artista de vanguardia, como señaló Barahona:

[...] se compromete con la experimentación como una forma de sembrar la semilla de la duda que pueda, eventualmente, ampliar las posibilidades formales y temáticas. [...]. El compromiso que Jiménez plantea a través de la praxis del arte está ligado a la experiencia del artista y a su papel como intermediario entre el plano de las ideas y el de la plasmación o materialización de las mismas. Jiménez no considera el valor del acto creativo como una mera experiencia estética sino como una vivencia relacionada a un ‘deber’ creativo. El artista reconoce la necesidad de que las nuevas generaciones de artistas se atrevan a proyectar la idea de innovación y aprovechen los medios que les facilite mostrar su obra. En el concepto de arte que plantea Jiménez, este se convierte en un medio cognoscitivo para el humano y la importancia de la experiencia o la vivencia en la praxis artística es lo que da valor al conocimiento (2009, pp. 168-169).

Dejando de lado un poco la cuestión de lo formal, pero continuando con el rol de intermediación con la vida social de su contexto, es menester reparar en que Jiménez propició, con inusitado desparpajo, la desactivación parcial de los mecanismos de censura y control

hegemónico de las élites gobernantes, solo posible gracias a las contingencias particulares y materiales que atravesaron su vida y obra, es decir, su condición de clase. Como indicó el historiador Iván Molina (2015), para un artista de la década de los treinta, era realmente difícil si quiera considerar la posibilidad de hacer accesible su trabajo al grueso del mercado cultural (conformado mayoritariamente por obreros, campesino y artesanos), por lo que su única opción “era ofrecer un producto que pudiera tener éxito en las esferas del poder y la riqueza” (p. 59); es decir, uno que satisficiera sus criterios de *gusto*. Aquí se gesta, nuevamente, una paradoja a través de la figura de Max Jiménez dentro de la historia del arte nacional, ya que, aún con el radicalismo antiburgués de las vanguardias a cuestas (y el rechazo a su moderna y negativa pasión consumista), siguiendo a Călinescu (2002, p. 56), este consiguió, con mayor ahínco que ningún otro artista costarricense, una independencia radical del programa estético liberal y la rúbrica del gusto *olímpico*. Precisamente debido a su holgura económica (de cierto modo, a su pertenencia a esa misma élite socioeconómica), Jiménez pudo gestar una obra desembarazada del modelo de identidad nacional dominante (en términos de una aquiescencia cómplice), aunque siempre determinada por la coyuntura sociopolítica, el entramado cultural y la singularidad de su población.

Desde los primeros estudios académicos sobre la obra plástica de Max Jiménez, se ha dado cuenta de la singularidad de estas determinaciones geográficas y culturales durante el devenir de su vida. Jiménez, si bien no fue el primer artista costarricense con formación internacional⁹⁹, fue el primero en desarrollar una carrera relativamente exitosa en múltiples países (Francia, España, Chile, Cuba, Estados Unidos), lo que le imprimió a su producción intelectual, literaria y artística un talante universal y cosmopolita, y, a su vida, una condición pendular entre el vigor trashumante y el autoexilio. El carácter de lo particular, de lo concreto y único, para Jiménez como artista de vanguardia, devino tarea accesoria en contraste con la centralidad de la exigencia común y universal: provocando la retracción de las técnicas tradicionales a sus propios medios. En términos subjetivos, esta inversión del objeto de enfoque y estudio del artista, cada vez más ajeno a la realidad exterior y más próximo a su

⁹⁹ Recuérdense los antecedentes de Enrique Echandi (1866-1959), formado en Alemania (Leipzig y Múnich), Juan Ramón Bonilla (1882-1944), formado en Italia (Roma), Juan Rafael Chacón (1884-1982), formado en Francia y España; y, por último, con menos de un lustro de antelación al primer viaje trasatlántico de Max Jiménez en 1919, su compañero Teodorico Quirós (1897-1977), quien estudió en Boston, Estados Unidos.

propia conciencia, identidad y capacidad autorreflexiva, centró la atención de Jiménez en la pesquisa de la *autenticidad del mensaje artístico* (Bocola, 1999, p. 176), que habiéndosela en un terreno gris entre la integridad y la ingenuidad se hallaba siempre provisto de universal significación.

El proceso formativo de tal mensaje universalista en Max Jiménez, más que en cualquier otro artista moderno costarricense, se encuentra atravesado transversalmente por su condición itinerante, un hecho que facilitó el procesamiento sincrético y sintético de una pluralidad nutrida de fuentes culturales. La obra de Jiménez, precisamente al operar como eslabón decisivo, tanto en el ingreso de Costa Rica a la modernidad artística, como en relación con la introducción y asimilación temprana de las vanguardias artísticas, es decir, al resguardar su pretensión de *universalidad*, concede en profundidad al abismo que ya de por sí le separa del desarrollo particular del arte costarricense (Rojas, 2003, p. 63). Esta cualidad, no obstante, no le resta legitimidad en cuanto agente y receptáculo fundacional de la plástica moderna nacional, sino que solo consigue explicar las repercusiones de su influencia en cuanto proceso dialéctico e, incluso, póstumo. La condición internacional de la vanguardia, y la puesta en escena que despliega la ciudad cosmopolita como ámbito de acción para la práctica vanguardista (hecho que extravía al artista en una vorágine de valores desconectados de toda homogeneidad identitaria), tal y como se desprende de la formación temprana y las recurrentes estancias fuera de Costa Rica, permitieron a Jiménez un adecuado balance entre la proximidad de observación de las determinaciones nacionales, y la desatención de las “circunstancias coyunturales” (Piñón en Bürger, 2000, p. 11).

Como se destaca en su poesía, más que en cualquier otra de sus manifestaciones artísticas o literarias, Jiménez es orgulloso heredero del posromanticismo de la segunda mitad del siglo XIX europeo y del modernismo hispanoamericano¹⁰⁰, dotado de una inquietud por rastrear los orígenes y el resto esencial del ser latinoamericano (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 22). Su integración temprana a la vida parisina le permitió, no obstante, asir —con mayor intensidad que ningún artista moderno nacional— el vértigo de los cambios que se gestaban sin

¹⁰⁰ La admiración y la influencia en su obra de Darío, por ejemplo, quedo patente en el artículo *Cuando estuve con Rubén Darío*, publicado en el *Repertorio Americano*, el 9 de enero de 1936. Léase p. 772, en Jiménez (2004b).

césar en Europa, mes a mes, año tras año. Como consta en las reconstrucciones biográficas, tras su llegada a Londres, la efervescencia de las artes de vanguardia le hizo cambiar radicalmente sus planes de estudio y de vida, abandonando la capital inglesa tras poco menos de tres años para dirigirse al epicentro de la revolución cultural en la Europa de entreguerras. Su incorporación a *la bohème*, justamente por la condición multicultural y ecléctica que esta desbordaba, le nutrió de un lenguaje visual amalgamador que, aunque distante de su país de origen, fue capaz de adaptarse, futuramente, a sus demandas de identidad.

No obstante, este proceso no fue lineal y monótono, sino que estuvo atravesado por la multitud de experiencias culturales de Jiménez, las cuales —desde otras regiones del planeta— moldearon su obra. La pretensión de universalidad ya presupuesta en la vanguardia misma, aún como aprendiz en París, se amplificó durante las visitas de Max Jiménez a Estados Unidos, América del Sur y Cuba. Mientras que las estancias en Estados Unidos parecieron haber estado dispuestas mayoritariamente en función de proyectos de capacitación técnica¹⁰¹ o de exposición¹⁰², las de España y América del Sur —particularmente en Chile— tuvieron un decidido enfoque editorial. El carácter internacional-vanguardista de la obra de Jiménez se consagra a través de su relación con Cuba. Según Barrionuevo y Guardia (1999), Cuba se convirtió en una suerte de oasis de introspección; en territorio de convergencia integradora de las influencias artísticas y literarias que articularon su obra, no solo por la riqueza de su cultura o el momento histórico de gran florecimiento artístico que vivía la isla, sino también debido a su posición geográfica: “de camino entre Costa Rica, Europa, Estados Unidos de América y América del Sur” (p. 15)¹⁰³. Si, como dicen las autoras, la relación con Cuba, devino más objetiva y aséptica (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 15), desembarzándole de la cercanía emocional que tenía con Costa Rica, esto no tiene por qué interpretarse directamente, según consta en múltiples manuales y artículos sobre arte nacional, como una sustitución radical de la identidad cultural costarricense, sino que, incluso, puede ser considerado como parte esencial del carácter autocrítico y autorreflexivo del artista de vanguardia. Más que una

¹⁰¹ Su visita a territorio estadounidense en 1934, por ejemplo, tuvo como exclusivo propósito tomar lecciones de grabado en la *Art Students League of New York*.

¹⁰² Expuso en la *Galería Georgette Passedoit* en febrero y marzo de 1940 y en febrero 1941. Asimismo, en la *Galería Zborowski* durante el mes de febrero de 1942. Véase p. 168, Chase (2000).

¹⁰³ Este argumento fue antes esbozado por el poeta y ensayista salvadoreño Gilberto González y Contreras en su artículo de 1944 *Cabezas que se usan*. Léase nota 65.

asunción acrítica de la identidad cubana como propia para el desarrollo de una obra que no encontraba eco en su propio país, Jiménez fue capaz de reconocer, en Cuba, incluso con más celeridad que muchos artistas vernáculos, “los vestigios de la cultura africana” como “un elemento de identidad latinoamericano que, aunque la Costa Rica de entonces lo oculta e ignora, no por eso deja de existir” (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 15).

El nacionalismo cubano, que asimiló la inercia de profunda transformación cultural desplegada a partir de la década de los veinte en todo América Latina, consiguió dirigir sus energías al escudriñamiento estético de la cultura afrocubana. La celebración de la *Primera Exposición de Arte Nuevo* en 1927, en la que participaron Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno e, incluso, la norteamericana Alice Neel, entre muchos otros, despertó en la isla un profundo interés por el esclarecimiento de la identidad nacional y regional¹⁰⁴ en conjunción con un sentimiento compulsivo de integrarse a la modernidad del primer mundo (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 15). Aunque la relación de Max Jiménez con Cuba podría asumirse como un problema de investigación independiente, deviene fundamental destacar aquí el hecho de que es posible precisar en este vínculo la potencia universal y vanguardista de la obra de Jiménez, quien diversificó un mensaje crítico, no solo para una nación en ciernes, carente de una robusta identidad visual, sino también para Cuba, de una tradición centenaria¹⁰⁵. La ponderación solemne, central y ubicua de la población negra, por mencionar quizá el componente temático más representativo en la obra visual de Jiménez, aunque con escasos antecedentes¹⁰⁶, no fue únicamente una reivindicación artística (indirecta)

¹⁰⁴ Barrionuevo y Guardia (1999), con mucho tino, han emparejado las pretensiones de este evento con la *Primera Exposición Nacional de Artes Plásticas* en 1928 o, un lustro antes, con la célebre *Semana de Arte Moderna* de São Paulo.

¹⁰⁵ Al menos durante la etapa colonial. Asimismo, repárese en el influjo en las artes cubanas de la *Real Academia de Bellas Artes San Alejandro*, una de las últimas academias de Bellas Artes fundadas por los españoles antes de los procesos de independencia (tomando en consideración, naturalmente, que —aunque fundada en 1818 como un cierto efecto derivativo de la proclamación de la Constitución de Cádiz— la independencia cubana de la monarquía española no llegaría hasta finales del siglo XIX y la *Guerra Necesaria*).

¹⁰⁶ El más célebre, posiblemente, es Víctor Patricio de Landaluce (1830-1899), un vizcaíno que migró a Cuba hacia la mitad del siglo XIX y se convirtió en el mayor representante de la pintura costumbrista del país. No obstante, como buen opositor a la independencia cubana, Landaluce dio un tratamiento idealizado, descriptivo e impersonal a las condiciones de vida en las plantaciones de azúcar y, en particular, a esclavos y negros. Asimismo, hacia finales del siglo XIX, la importante figura del modernismo cubano Juana Borrero (1877-1896) realizó un único retrato intitulado *Pilluelos* (1896) en que se representan tres niños negros sonrientes. En el caso de artistas contemporáneos a Jiménez, puede mencionarse a Antonio Gattorno (1904-1980), Carlos Enríquez (1900-1957), Mariano Rodríguez (1912-1990) y Teodoro Ramos Blanco (1902-1972), quienes desarrollaron una magnífica

de la población caribeña costarricense, sino también uno de los primeros esfuerzos conscientes y beligerantes de visibilidad para estas poblaciones en Cuba [figura 17]. El mismo David Alfaro Siqueiros lo reconoció: “[...] el hecho concreto es que Max Jiménez, con la temática de su obra pictórica reciente, se está acercando al pueblo cubano. Y precisamente al sector más discriminado del pueblo cubano; es decir, se está acercando al pueblo negro de Cuba” (en Quesada, 1999, p. 123). Así las cosas, puede afirmarse que Jiménez capturó con efectividad la intención universal de la vanguardia, porque consiguió adecuar una obra de suficiente calidad estética y de un marcado estilo personal tanto a la tendencia de la modernidad artística europea, como a las demandas de los mundos caribeños (González, 1999, p. 63) y los vicios de ausencia del entramado identitario costarricense.

Una ramificación bastante próxima al requerimiento autocrítico y autorreflexivo de los artistas de vanguardia que cumplió Max Jiménez a cabalidad, como se señaló hace algunas páginas, fue justamente la condensación material de este proceso introspectivo. Tratándose de un artista que nunca se integró de lleno a la actividad colectiva de las vanguardias históricas, o a los movimientos de arte moderno latinoamericanos o estadounidenses, Jiménez operó un gesto de profunda disconformidad vanguardista en un contexto heterodoxo para hacer pública su declaración de principios o una reivindicación de la voluntad del estilo. La visión crítica del orden social, como ya se ha sugerido, se invierte mordazmente en Jiménez, siempre detrás de la *autenticidad* soñada, hacia las convenciones que articulan la producción de arte y literatura (domeñadas entonces por el realismo académico). A sabiendas de que se trataba del uso experimental de la parodia y la hibridez genérica y discursiva con el fin de dismantelar las estructuras mediáticas que moldeaban la vida sociocultural de Costa Rica (Quesada, 2017, p. 70), es ciertamente sugestiva la tesis de Barahona (2009) según la cual, Jiménez al procurar purgarse de “los motivos de la angustia existencial ante un mundo ominoso que se disgrega o se disuelve en el absurdo, la intrascendencia y el caos; un mundo dominado por la acción corrosiva del tiempo y la presencia inapelable de la muerte” (Quesada, 2017, p. 68), asumió

obra moderna figurativa con alusiones esporádicas a la población negra, pero nunca con la persistencia y densidad de Max Jiménez Huete. Los casos de Víctor Manuel y de Wifredo Lam, un poco más complejos, se comentan en el capítulo siguiente.

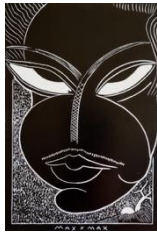
un espíritu de investigación completamente inusitado para el estado de la artes visuales y literarias nacionales implementando un vanguardista método de desmontaje.

¿Qué quiere decir lo anterior? Que Jiménez fue capaz de convertir “la autorreflexión de los procesos artísticos y del papel del arte en una de las características importantes de su producción literaria” (Barahona, 2009, pp. 97-98). La apertura y continuidad de la obra literaria de Jiménez, no solo ofrece una ventana a las preocupaciones del autor, sino una bitácora-manifiesto de sus propias impresiones del proceso de investigación y experimentación de la realidad. “La reflexión estética se vuelve un elemento importante considerando que, al no pertenecer a un grupo unitario de vanguardia, la autorreflexión funciona como una sustitución del manifiesto en la práctica de la escritura” (Barahona, 2009, pp. 97-98). Así, Max Jiménez importó y tradujo a su modo, por primera vez en la historia del arte nacional, buena parte del carácter beligerante, determinado y concluyente de los manifiestos de las vanguardias históricas en la forma de prólogos, introducciones, artículos de opinión y aforismos. Los casos son diversos: del frenesí esperpéntico cuasi-jazz de *Unos fantoches...* (1928) —que es, en sí misma, una pieza documental completamente auto-referencial y autocrítica sin precedente alguno en la historia de la literatura costarricense— a las *líneas de compromiso* en *Gleba* (1929)¹⁰⁷, del breve panegírico patriota en el prólogo de *Quijongo* (1933) a la inmisericordia de la obra de arte independiente al inicio de *El domador de pulgas* (1936), del *ars gratia artis* inaugurando *Revenar* (1936) al ya citado prólogo de *El Jaúl* (1937). Ni hablar de sus *Candelillas* (1946), receptáculo fragmentario de todo su pensamiento (estético).

Todo arte moderno-vanguardista, según Bürger (2000), exige para sí mismo un incontrovertible carácter *novedoso*, que no varíe, ni sorprenda, ni renueve, ni desarrolle, sino que *rompa* agresivamente con la tradición. Como es sabido, a partir de la investigación de Rosalind E. Krauss (1986), aun cuando la *verdad* del origen del arte moderno está puesta en la obsesiva pesquisa por la *originalidad* —en tanto metáfora *organicista referente no tanto a la invención formal como las fuentes de la vida* (p. 157)—, solo asequible para la interioridad del artista, esta noción axiomática debe refundarse en un sistema de reduplicación consciente que privilegie la *objetualidad como ficción*, un sistema de reproducciones sin original. Si bien la crítica de Krauss propone una rigurosa evaluación del discurso de originalidad, como será

¹⁰⁷ Consúltense el prólogo en p. 132, Jiménez (2004a).

sucintamente abordado en el capítulo siguiente, resulta más que evidente que deviene imposible cualquier proyecto de vanguardia sin una referencialidad indisociable al corazón de la tradición (ya como negación radical [Bürger], ya como auto-imitación invertida *ad infinitum* [Krauss]). Por tanto, puede denotarse que la pregunta del arte moderno y, en particular, de las vanguardias históricas siempre fue, como se ha constatado en este capítulo, una *interrogante por la tradición* y, en consecuencia, por la *identidad*. Reconocer el valor de los antecedentes, como denota la historiografía benevolente con buena parte de los compañeros de generación de Jiménez, no exculpa de caer en un *argumentum ad novitatem*, ignorando adrede su eventual responsabilidad de haber prolongado el modelo identitario del *Olimpo* y, por consiguiente, acabar ralentizando el curso impostergable de las artes visuales en Costa Rica.



CAPÍTULO III.

MODERNA (IN)VESTIDURA PARA EL VIEJO ESQUELETO¹⁰⁸

*Tal vez valgan mis experiencias o derrotas,
para prevenir a tantos jóvenes que se pierden en promesas inútiles,
confirmando a otros, que ya tienen marchita la falsa hoja de laurel.*
Max Jiménez¹⁰⁹

*Todas estas notas están escritas sobre la palabra probablemente y,
de equivocarse, han cumplido gran parte de su cometido.*
Max Jiménez¹¹⁰

En la introducción del volumen *Max Jiménez*, publicado en La Habana por *Seoane y Fernández* en 1944, el mismo Jiménez se reconoció responsable de llevar la reflexión sobre su obra a “un lugar más seguro contra el tiempo” (en Quesada, 1999, p. 111). Resultaría un asunto baladí, en particular para la disciplina histórico-artística, determinar con precisión la confianza de Jiménez en su longeva legitimidad dentro del panorama cultural de Costa Rica, o evocar una relativa proximidad a la tesitura benjaminiana que inaugura esta investigación. De haber alguna, la profecía inscrita en la obra de Jiménez, como lo reconoció el mismo autor en sus *Candelillas* (1946), no era (ni podría haber sido) tarea suya en absoluto.

Habida cuenta de las reflexiones consagradas en los capítulos anteriores en torno a la consideración de Max Jiménez Huete respecto a la cuestión de la identidad nacional en la coyuntura en que se introdujo y desarrolló su obra artística, literaria e intelectual (primera

¹⁰⁸ Esta expresión, con muy leves cambios, fue utilizada por Max Jiménez en dos textos tempranos, a saber: primeramente, en la crítica a la primera edición de la *Exposición de Artes Plásticas* organizada por el *Diario de Costa Rica*, publicada en 1928 en el mismo medio: “Quiero ocuparme de esos muchachos a quienes la inquietud saca de los moldes corrientes... que no conformes con el pasado, tienden miras al porvenir y creen en la necesidad de renovarse, y que tratan de probarle un vestido nuevo al viejo esqueleto del pasado” (Jiménez, 1928c, p. 15). En un segundo momento, un año más tarde, y aludiendo a la obra de José Enrique Rodó, en el poema *Renovación (Gleba* [1929]): “Seguir siempre probando / moderna investidura / al ya viejo esqueleto” (Jiménez, 2004a, p. 164).

¹⁰⁹ Véase p. 111, en Quesada (1999).

¹¹⁰ Léase p. 583, en Jiménez (2004b). De manera análoga a este prólogo de Jiménez, poco más de un siglo antes, Kierkegaard —en *Af En Endnu Levendes Papirer* (o *De los papeles de alguien que todavía vive* [1838]) — hizo uso magistral de este mismo gesto irónico introductorio: “*Posdata* para aquellos lectores a quienes tal vez podría perjudicar la lectura del prólogo: podrían saltárselo y, si saltan tan lejos que se saltan todo el ensayo, pues, lo mismo da” (2006, p. 21).

mitad del siglo XX), así como de su lugar y aportes en el ingreso del arte moderno y de vanguardia a la escena cultural costarricense, el presente capítulo se pretende integración sintética de las conclusiones parciales anteriores con el propósito de ofrecer una lectura unitaria de la producción artística de Jiménez. Si bien esta investigación no ha sido asumida de ninguna manera como exhaustiva, sí ha procurado demostrar la conveniencia analítica del abordaje de la obra visual de Jiménez, en todas sus múltiples manifestaciones, en directo contraste con su trabajo intelectual (en tanto crítico cultural, columnista y, debatiblemente, pensador), en primer término y, con mayores reservas, de su producción narrativa o poética; debido no solo a la extraña prerrogativa que esto supone¹¹¹, sino a los potenciales alcances hermenéuticos que han sido dejados de lado por los vicios de fragmentación y superficialidad que caracterizaron el estudio de su obra. Este capítulo, por consiguiente, se articulará a partir de tres componentes fundamentales de análisis, a saber, la crítica de la investigación precedente, la síntesis de las conclusiones de los capítulos anteriores y una relectura del quehacer intelectual de Jiménez; lo que permitirá, consecutivamente, la estructuración de un esbozo de su pensamiento estético que, en simultáneo, facilite una inédita reflexión en torno a su obra artística. De este modo, se ha configurado el capítulo en torno a tres nodos conceptuales: a) Una aproximación teórica y visual a su *contrarrelato* de la identidad; b) La *renovación* formal-figurativa del arte moderno en Costa Rica; y c) La ponderación del estatuto del estilo personal de Jiménez, así como de su condición de *artista total* de vanguardia.

Contrarrelato(s) de la identidad nacional

Dos de los escritos académicos más cercanos a la muerte de Jiménez en 1947 surgieron entre 1954 y 1958, autoría de Enrique Anderson Imbert y Adolfo Ulloa Zamora, respectivamente. A pesar de que concentraron sus esfuerzos en determinar el carácter atormentado, angustioso y sacrificial de la obra de Max Jiménez, incluso con una crítica formal a su prosa, a la que Anderson calificó de *despatarrada*¹¹²; en estos textos resultó palmario para

¹¹¹ Sea, contar con un correlato semi-explicativo del pensamiento estético de un artista en términos generales, ni hablar en el caso de un artista costarricense.

¹¹² Véase p. 344, en Anderson (1954).

estos autores que en el seno de la imaginación de Jiménez se encontraba una predisposición redentora y crítica. Ya estuviese dirigida contra la idiosincrasia de las pulgas o de la Costa Rica de época o de la vida moderna occidental, allí estaba francamente puesto el *temor al futuro* que, dos décadas más tarde, precisaba Alfonso Chase¹¹³ como cualidad cardinal de su obra ensayística.

En atención a esta discordancia que atraviesa la obra de Jiménez (y que ha sido advertida por un sinnúmero de investigadores), ¿de qué modo se disponen sus dispositivos críticos a la identidad nacional? En primer término, se opera una aproximación discursiva y teórica a través de su trabajo como escritor, o bien como crítico/polemista, o bien como literato, para así revitalizar la disputa por los basamentos idiosincrásicos que sostuvieron la vida social y política de la Costa Rica en que vivió. Su obra escrita, como es consabido, privilegió predominantemente la fractura discursiva, no por mero capricho estilístico, sino porque, como él mismo reconoció, esta modalidad encontraba mayor correspondencia con la *praxis* social de la vida que entonces decidió poner en cuestión. Este último propósito le demandó, por una parte, apostar por una iconoclasia¹¹⁴ exacerbada en relación tirante con un elemento nostálgico de cierta raigambre romántica, en cuanto extraviada (y sedienta) de identidad: de una identidad renovada, apegada a la realidad material e inmediata a la vida cultural costarricense y, por tanto, desligada del artificio alienante del discurso hegemónico del *Olimpo* y sus herederos.

Lo anterior resulta muy palpable en la manera en que Jiménez optó por desplegar su visión “explícitamente nacionalista frente al lenguaje”, como ocurre en el caso del prólogo de *El Jaúl* (1937), donde reconoce “variantes costarricenses legítimas”, disidentes de aquellas propias de “quienes han detentado la legitimidad por siglos”, los cuales “gracias al argumento naturalista de determinación geográfica”, han acabado perdiéndolas, sumiéndose en “la monotonía académica” (Ovares et al., 1993, p. 206). El carácter *nacionalista* de la posición de Jiménez es *sui géneris* ya que, aunque se reconoce en la definición de Gellner sobre la legitimidad política que este prescribe en cuanto sentimiento o movimiento (2001, p. 14), pone en evidencia al *engaño nacionalista* de quienes construyeron el entramado cultural sobre el que se asentaba la *comunidad imaginada* costarricense. Quesada (1996) llamó a este

¹¹³ Léase p. 3, Chase (2000).

¹¹⁴ Sobre el carácter iconoclasta de la obra de Jiménez, léase p. 156, Alas (1976).

procedimiento la conformación de una *estética negativa* que sigue una lógica semejante a la de la reducción al absurdo, es decir, el cuestionamiento de las estructuras hegemónicas de vida social se nutre de la mostración de toda “la incoherencia, la ausencia de racionalidad, de existencia auténtica, de cualquier perfil humano, en el mundo organizado según el orden de los discursos que legitiman el dominio del poder mecánico sobre la realidad” (p. 14). A pesar de las dificultades clasificatorias que ha supuesto para los críticos(as) e historiadores(as) de la literatura costarricense, por esta disposición de lo “informe, lo fragmentario o desarticulado” (Quesada, 1996, p. 16), es justamente esta cualidad la que robustece el carácter anti-utópico de su obra escrita, dando primacía a la parodia, al carnaval y a la sátira para ironizar respecto del “racionalismo occidental con su fantasía de alcanzar una sociedad perfecta mediante el desarrollo de la ciencia y la técnica o la imposición de normas racionales de organización social y convivencia” (Quesada, 2002, pp. 188-189). Siguiendo nuevamente a Quesada (2002, p. 184), la palabra inoportuna, en su obra visual, se desplaza al tratamiento temático y espiritual de la representación, que no solo se muestra deforme sino también dispuesta de forma atribulada, impedida y descompuesta.

Mediante este mecanismo, Jiménez desvela la ambivalencia del imaginario de identidad nacional, esto es, su contracara, poniendo su literatura y su obra visual en el centro de la fractura, no como intérprete del desdoble, sino como *afirmador del pliegue*; sin renegar de lo visible y convenido, ni de lo lóbrego y negado [figura 18]¹¹⁵. Este nuevo modelo auspiciado por Jiménez pone de cabeza la identidad y la realidad imaginada (por las élites) de la nación, a manera de un *contrarrelato* anti-identitario, que, a través de la parodia y la deformación grotesca, trae a la superficie el carácter arbitrario del discurso oficial (Quesada, 2002, p. 197).

¿Cómo se configura entonces la dimensión sociopolítica de esta propuesta? Recuérdese que, incluso en el mundo de las pulgas, Jiménez avizoraba la persistencia brutal de (*pulgares*) dictadores, quienes se hacían con el puesto “explotando un sentimiento religioso y nobilísimo del pueblo. En unas ocasiones quitándole al pueblo sus medios de manifestación:

¹¹⁵ Aunque la relación de Jiménez con el romanticismo pictórico será mejor elaborada más adelante, es ciertamente sugestiva la similitud compositiva, la disposición horizontal de la figura femenina y el uso de un motivo siniestro emergiendo de la penumbra entre el óleo *Mujer reclinada* (o *Mujer acostada*) de ca. 1943 y, por mencionar una de las obras maestras del periodo, *The Nightmare* (o *La Pesadilla*, 1781) del suizo Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli).

las iglesias y las imágenes; en otras ocasiones pactando con los poderes eclesiásticos” (2004a, p. 367). Las imágenes, por consiguiente, formaban parte del campo de batalla. Como recuerda De Micheli (2000), para los artistas e intelectuales de finales del siglo XIX e inicios del XX, el advenimiento sinérgico entre el movimiento revolucionario burgués y la presión de las fuerzas populares imprimía a sus manifestaciones plásticas y literarias una cierta responsabilidad expresiva de la voluntad del pueblo, un compromiso con la cualidad especular de su lucha (p. 16). A pesar de la férrea crítica identitaria, Jiménez asumió su propia obra y su afiliación personal a cualquier proyecto revolucionario o colectivo con ciertas reservas que merecen una adecuada atención a su progresión cronológica. Aunque se ha querido utilizar la invitación de David Alfaro Siqueiros —cuyo texto *Por el porvenir de la obra de Max Jiménez* apareció en el volumen *Max Jiménez* de 1945— para integrar a Jiménez al mosaico del arte moderno latinoamericano o hacer notar su proximidad con ciertas luchas sociales reivindicadoras¹¹⁶, en realidad, el escrito atiende más a las pretensiones políticas que Siqueiros advirtió en potencia para su obra (nótese el título), más que a un diagnóstico de su actualidad:

Max Jiménez pinta, física y *metafísicamente*, en escala mayor, en escala grande, en una escala que no corresponde, ni por su plástica, ni por su subsecuente estética, a los interiores chic de las mansiones chic de los cada vez más reducidos ricos snob, ‘amateurs-chic’, que van quedando en el mundo europeo y norte-americano de hoy... ‘amateurs’ que no existen —no hay perspectivas históricas que nos permitan suponer que van a existir alguna vez— en la América Latina [...]. El hecho real, para mí, es que la pintura de Max Jiménez, con su exaltado sentido de la forma, con la violencia y la ‘amargura’ de su color, con la tragedia de su espacio geográfico, (como por su inconformismo con la técnica material, según he podido percibirme) no podrá jamás servir de adecuado complemento mobiliario al interior de tales residencias ‘distinguidas’ [...]. Que me oiga bien Max Jiménez: su señalado temperamento creador, la naturaleza misma de su temperamento creador, no tiene, en mi opinión, más camino que el camino del arte público, que el camino de ese arte público nuevo-realista y nuevo-humanista, ya referido, que yo proclamo; que ese arte plástica y teóricamente, fornido, físico y metafísico, de *gran lírica*, no de simple intelectualista comentario subjetivo, que solo una audiencia ciudadana, humana en toda potencia, como la del gran Egipto, como la de la gran Grecia —en las condiciones sociales, técnicas y estéticas del presente, naturalmente—, puede llegar a gustar y querer profundamente [...]. A nosotros, partidarios de un nuevo arte público, aquellos que creemos que el destino de la obra es determinante estético en las artes plásticas, como en todas las otras artes, ya no a la inversa, nos interesa incorporarlo a nuestro movimiento —como nos interesa

¹¹⁶ Como el mismo Siqueiros reconoce en la estrategia de aproximación de Jiménez a la población afrodescendiente, como se reprodujo en el capítulo I.

incorporar a todos los artistas modernos importantes—, por su inconformismo con la técnica aún predominante; por su acercamiento, a la anécdota humana; por su inclinación a la monumentalidad plástica; por lo que hay de dramático en su impulso estético (Siqueiros en Quesada, 1999, pp. 123-124).

La imperiosa invitación mediante la que el célebre muralista imploraba la incorporación de Jiménez al proyecto colectivo que se había gestado en México a partir de la tercera década del siglo XX, al *arte público*, aunque destaca elementos formales incontestables de su obra que bien podrían justificar esta interpretación, ignoraba una serie de antecedentes polémicos que Jiménez había desplegado en las páginas de algunos medios nacionales y que, ya hacia el final de su vida, condensó en sus *Candelillas* (1946)¹¹⁷. Veinte años antes, en las páginas del *Repertorio Americano*, Jiménez respondió a una entrevista de otro maestro del muralismo mexicano, Diego Rivera, publicada en 1926 en el mismo medio. En la controversial columna, intitulada *Arte y proletariado*, Jiménez señaló que:

Nunca existirá plástica cultivada para el pueblo, antes bien: el artista eleva los motivos populares a tal grado que dejan de hablar a sus mismos inspiradores. Vemos las muchedumbres pasear entre estatuas con la misma indiferencia que si fueran trozos de mármol sin labrar. El divino decir de las estatuas y lo que nos cuentan las telas, lenguaje es poco común a todos [...]. Sí, en verdad; el arte propiamente dicho y la industria poco tienen en común; la primera no atiende a ningún orden mecánico, obedece a la libertad del espíritu (Jiménez, 1926, p. 196).

Aunque nunca dejó de dirigirse a Rivera como *maestro*, Jiménez celebró la tendencia a la libertad irrestricta de las artes (entre Kant y Kandinsky¹¹⁸), que no pueden comprometer su autonomía en función de un proyecto político internacionalista —como el articulado y exportado por el muralismo¹¹⁹. Este señaló que se comete una desatención elemental cuando se ignoran los mecanismos de gestión, producción y consumo del arte. A pesar de que dirigió su literatura al desentrañamiento de los vicios en el seno de la cuestión identitaria, Jiménez concibe el valor del artista por aquello que es capaz de manifestar su propia personalidad,

¹¹⁷ Recuérdese que, aunque esta obra —como ya se ha dicho— fue publicada de manera póstuma, se escribió predominantemente durante los últimos dos años de su vida. Una selección de estos aforismos se publicó en dos ediciones del *Repertorio Americano*, bajo el nombre *Salidas de Max Jiménez #1* —el domingo 20 de enero de 1946— y *Salidas de Max Jiménez #2* —el 31 de mayo de 1947.

¹¹⁸ Con quien, naturalmente, no compartió sus derroteros no-figurativos, pero sí su interés por la escultura popular.

¹¹⁹ El muralismo mexicano, aunque no explícitamente en términos de alcances políticos y públicos, tuvo una influencia considerable en la *generación de los treinta*, simpatizante a grandes rasgos de su programa estético (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 14).

cercana a la máxima vanguardista. Si la coyuntura social de la época atraviesa la constitución del artista y esta encuentra el modo de inmiscuirse en su obra, como fue su caso, ha de ser sin la intromisión explícita por un programa político preexistente. Jiménez cuestionó el supuesto carácter revolucionario de este arte público que profesaba el muralismo, ya que en París —ciudad de la que había regresado apenas un año antes— advirtió el carácter aislado y yoico del arte moderno, cada vez menos accesible a lo que él llamó *muchedumbres*. La condición destructiva de la revolución no es capaz de empatarse con la relación, siempre tirante, que a su entender despliega la obra moderna con el pasado. De esto se sigue un cierto postulado paradójico en su abordaje de la identidad nacional en clave artística, a saber: muertas las aristocracias centenarias¹²⁰, el aura aristocrática de una sociedad moderna habría de pasar a los artistas, quienes divorciados del privilegio económico y provenientes de cualquier origen social, ya en tiempos de Jiménez se morían “de hambre, a menos de trocar los pinceles creadores en brochas de oficio” (Jiménez, 2004b, p. 714).

Debía atenderse, para reducir la hondura del abismo, según Jiménez, un proyecto nacional de educación estética (casi a la manera de Schiller), que abriese los canales de diálogo —una suerte de mediación— entre las obras de arte (incluyendo al *arte público*) y la gran masa. El artista era, para Max Jiménez, una suerte de confinado (¿existencialista?¹²¹) hipersensible de praxis obsesiva; abocado a la introspección, a la meditación sobre el *yo* y la red de relaciones sociales y materiales que le circundan. Jiménez amalgama un nacionalismo crítico junto a la hecatombe vanguardista (González, 1999, p. 59). Hace obras de las trizas y de las ruinas, de las secuelas del desastre, de los *desastres de la guerra*, sin rechazar radicalmente los tuestos derruidos que le hicieron posible (próximo a la lógica de la *Antropofagia*).

Jiménez rechaza la intromisión de intereses políticos en las artes de la modernidad, despreciando tanto pautas importadas —de una nación hegemónica— como presiones internas

¹²⁰ O bien, en sus propias palabras: “Estos tiempos han anulado los títulos escritos con sangre azul” (Jiménez, 2004b, p. 714).

¹²¹ Arce (2015, p. 123) considera a Jiménez un pensador (¿y artista?) inscrito en la corriente existencialista. A pesar de que, en principio, podría advertirse un atisbo existencialista en su obra, es insatisfactorio el análisis de su pensamiento, ni la justificación planteada para asegurar tal proximidad teórica. Una definición inocua de un libro introductorio de Abbagnano, no esclarece las modulaciones de un corpus filosófico, ni supone —en una corriente tan heterogénea— la familiaridad con uno de sus círculos. ¿Es Jiménez kierkegaardiano? ¿Heideggeriano? ¿Sartreano? ¿Kafkaiano? No obstante, ha de reconocerse que, con el adecuado rigor especulativo, este podría devenir un tema de investigación sugestivo, partiendo de la época en que Jiménez vivió en París.

(arte gubernamental/oficial o bien derivadas de un discurso hegemónico nacionalista). No puede haber, a su parecer, un arte revolucionario que no empuje al cuerpo social hacia los abismos de un aislamiento plástico: hacia el desfiladero de la miopía¹²². Por ello, todo arte reconoce, para su transformación irremediable, una tradición, una huella añeja. El arte, libre de determinación de clase¹²³ o de ambición política o monetaria, solo puede germinar en el individuo¹²⁴, quien —incluso— puede ser metódicamente rechazado por su época o su sociedad, aun cuando su estilo encierre un matiz demasiado adelantado, proyectado en el futuro¹²⁵. *Todo arte puede ser popular si hasta él llega el pueblo*¹²⁶, reza su candelilla 91, en defensa de un arte puro, incommovible¹²⁷, *fuego para los falsos valores*¹²⁸.

Para un ambiente artístico y sociopolítico tan álgido como el que recibió la obra de Jiménez, tras la revolución mexicana y bolchevique, el ascenso del fascismo, el recrudescimiento de la explotación colonial en África y las consecuencias de la I Guerra Mundial, nociones como el *ars gratia artis* kantiano, luego explotado por Poe, Gautier y Wilde, en tanto punto de pivote de la concepción estética del literato costarricense, habría de chocar frontalmente con el compromiso revolucionario no solo del muralismo mexicano, sino del *indigenismo*, en particular desde la propuesta del intelectual peruano José Carlos Mariátegui.

Mariátegui, en su maniquea propensión a comprender el mundo contemporáneo como la coexistencia de dos almas contrapuestas, las de revolución y decadencia, imploró para Perú —y Latinoamérica— por un arte *nuevo*, que sobrepasase las novedades en la técnica (que asumió como *mero espejismo*), asumiendo un nuevo espíritu, esto es, una disposición alineada

¹²² En el apartado *La pulga artista*, de *El domador de pulgas* (1936) se pondera tajantemente: “La pulga artista no vendió, no entregó el talento ni el sentido artístico a ningún móvil político, el arte lo conservó esencial. Hay pulgas medio artistas que luchan entre el arte y la miseria del mundo, y terminan por querer abarcarlo todo y por convertirlo en mezquino servicio. No resisten la absoluta independencia y libertad relativa, de la pulga verdaderamente artista” (Jiménez, 2004a, p. 362).

¹²³ Se puede ser artista, en tanto potencia (no debido a las condiciones materiales), ya perteneciendo a las élites o a lo más damnificado del proletariado (Jiménez, 1927, p. 9).

¹²⁴ “Sucede con el arte lo que con los rebaños: el grupo sigue a una oveja y los grupos son innumerables. Creo manifestar así la individualidad del arte en cuanto sus principales productores” (Jiménez, 1927, p. 9).

¹²⁵ Aseveración profundamente autorreferencial: “La historia habrá también de pasar por el tamiz de nuestro sentir y con el sombrero en la mano, pagar culto a aquellos que se adelantaron a nuestros gustos, así poner un pie firme, para que el otro, al sentar su planta en el inmenso e incierto porvenir, manifieste la personalidad” (Jiménez, 1929, p. 9).

¹²⁶ Léase p. 595, en Jiménez (2004b).

¹²⁷ *Candelilla 567*, en p. 649, Jiménez (2004b).

¹²⁸ *Candelilla 531*, en p. 645, Jiménez (2004b).

con los ideales revolucionarios (1930, p. 258); dando primacía al fundamental papel de la educación estética, pero alineada con la experiencia mexicana (Mariátegui, 1927b). Mientras que Mariátegui percibe al genio artístico como una conclusión resultante de una experiencia revolucionaria, un subproducto derivativo de la masa y la cultura popular (Mariátegui, 1927b), es decir, fruto del despertar nacionalista en función de su *verdadero* origen étnico y de clase¹²⁹, Jiménez asume tal albor de la consciencia nacional, solo en tanto interlocutor/público cautivo de su arte, ya que, a su parecer, solo en el genio —siempre *individuo*¹³⁰— se ha depositado la única vía de acceso al *verdadero* arte (Jiménez, 1928, p. 347). Un arte nacional, por consiguiente, no puede ser para Max Jiménez imposición colectiva del proyecto proletario, tal cual consideraban mexicanos o peruanos, sino un movimiento conducido por *individuos del futuro, apóstoles del arte, ya vestidos de oro o de andrajos, aristócratas del espíritu*, quienes vislumbran —antes que cualquier giro político o debacle económica— los derroteros de la sensibilidad de aquella sociedad (Jiménez, 1927, p. 9):

El arte no atiende a clases sociales, y quien esté dotado de alta sensibilidad por naturaleza, o haya traspasado los límites de lo vulgar, por su propio esfuerzo, será artista [...]. Creo que no debemos mezclar la evolución social con el arte. Las manifestaciones de arte están marcadas por individuos [...]. El arte ha de tener abanderados bien lejos, lo más posible de las ambiciones políticas y monetarias de los hombres (Jiménez, 2004b, p. 717).

Aunque esto no aparece explícitamente en la crítica a Mariátegui que hizo Jiménez en su artículo *Aristocracia del arte*, publicado en el *Repertorio Americano* el 8 de enero de 1927, basta una lectura superficial de los postulados y ensayos críticos del intelectual peruano, para que salte a la vista el racismo (anti-negro) de su formulación indigenista. Con el fin de ilustrar lo anterior, a continuación, se transcribe una cita textual de Mariátegui que compone parte de su célebre serie de escritos cortos *Peruanicemos al Perú*:

El fenómeno es mas [sic] instintivo y biológico que intelectual y teórico. Repito que lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es solo el tipo o el motivo y menos aún el tipo o el motivo ‘pintoresco’. Si esto no fuese cierto,

¹²⁹ Fruto que, en el caso peruano, para Mariátegui, se encarnó en José Sabogal (1888-1956).

¹³⁰ La radicalidad de este precepto estético puede percibirse en la defensa que hiciera Jiménez de Francisco Zúñiga: “Zúñiga, entonces, también era honorable, pero se trataba de medida, Zúñiga no se podía quedar con la medida de los otros porque eso era faltar a la condición inicial y obligatoria del artista, que es poner a los otros de seguidores, en otros casos despistarlos y hasta volverlos locos” (Jiménez, 1936c, p. 360).

es evidente que o al zambo, verbigratia [sic], interesaría al literato artista criollo en especial al criollo tanto como el indio. Y esto no ocurre por varias razones. Porque el carácter de esta corriente no es naturalista o costumbrista sino, mas [sic] bien, lírica, como lo prueban los intentos o esbozos de poesía andina. Y porque una reivindicación de lo autóctono no puede confundir al ‘zambo’ o al mulato con el indio. El negro, el mulato, el ‘zambo’ representan, en nuestro pasado, elementos coloniales. El español importó al negro cuando sintió su imposibilidad de sustituir al indio y su incapacidad de asimilarlo. El esclavo vino al Perú a servir los fines colonizadores de España. La raza negra constituye uno de los aluviones humanos depositados en la costa por el coloniaje. Es uno de los estratos, poco densos y fuertes, del Perú sedimentado en la tierra durante el virreinato y la primera etapa de la república. Y, en este ciclo, todas las circunstancias han concurrido a mantener su solidaridad con la colonia. El negro ha mirado siempre con hostilidad y desconfianza la sierra, donde no ha podido aclimatarse física ni espiritualmente. Cuando se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante [sic] y mórbida. Para su antiguo amo blanco ha guardado, después de su manumisión, un sentimiento de liberto adicto. La sociedad colonial, que hizo del negro un doméstico, muy pocas veces un artesano, un obrero, absorbió [sic] y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente. Tanto como impenetrable hurraño el indio, le fue asequible y doméstico el negro. Y nació así una subordinación cuya primera razón está en el origen mismo de la importación de esclavos y de la que solo redimirá al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia espiritual del siervo. El mulato, colonial aún en sus gustos, inconscientemente está por el hispanismo, contra el autoctonismo [sic]. Se siente espontáneamente mas [sic] próximo de España que del Inkario [sic]. Solo el socialismo, despertando en él conciencia clasista es capaz de conducirlo a la ruptura definitiva con los últimos rezagos de espíritu colonial (Mariátegui, 1927a).

La alienación ideológica de Mariátegui, a causa de su versión del compromiso socialista, lo hace incapaz de avistar el violento (y *singular*) mecanismo exterminador producido por las longevas relaciones de explotación colonial entre blancos y afrodescendientes; así como el incuestionable y encomiable influjo de la población negra en el desarrollo cultural americano, aunque, según él, solo fuesen traídos para *servir a los fines civilizadores españoles*, incluso en el caso particular del Perú. Por más que procurase disfrazar su argumento en función de un necesario despertar de la conciencia de clase de las poblaciones históricamente marginadas, que no requiere distinción étnica o racial alguna, esta desafortunada sentencia puso de manifiesto su enraizado sentir discriminatorio contra los intereses de un grupo poblacional que había sido víctima en igual o mayor grado que el indígena americano, a manos del europeo blanco. La ponderación del sujeto político del

indigenismo, al menos en la consideración de Mariátegui, se desmarcaba selectivamente de las iniquidades de la colonia. No es de extrañar que, años más tarde, parte de la crítica contra el indigenismo (y contra el negrismo) fue afirmar la reivindicación de la población indígena y su visibilidad, a través de un protagonismo desmesurado, en cuanto a sus representantes, de personas no indígenas o, en palabras de Max Jiménez (2004b): “Quererse integrar con los humildes tiene mucho delirio de grandeza” (p. 656)¹³¹.

A contrario sensu, Jiménez desarrolló un poderoso esfuerzo reivindicativo y dignificante en favor de la presencia dentro de las artes visuales de la figura del afrodescendiente. Esto se extiende a todos los extremos de su obra: desde la escultura al grabado, de la pintura tardía a pequeños guiños de su poesía. Jiménez no solo rompió con la ensoñación costumbrista de las artes costarricenses, sino que elevó a la solemnidad del retrato a sus masivas figuras afrodescendientes. El carácter transgresor de este hecho, se magnifica — como se ha dicho— a la luz de los obstáculos de movilidad e inserción que padecieron los afrocostarricenses durante la primera mitad del siglo XX y, por consiguiente, la falsa imagen internacional que los intelectuales liberales del *Olimpo* habrían proyectado sobre Costa Rica: una *suiza centroamericana*, excepcional, escindida étnica, política y económicamente de la región de Centro América, incluso de América Latina. Por si esto fuera poco, y para amplificar este contraste, Jiménez —plenamente consciente de la discriminación histórica de la población indígena, de lo cual dejó múltiples constancias en su obra literaria— supo integrar ambos grupos étnicos explotados a su plástica, en particular a su trabajo en piedra. En sus esculturas *Cabeza*

¹³¹ Un fenómeno prácticamente idéntico fue expuesto por el investigador Jussi Pakkasvirta (2005) en el capítulo 5 de su libro *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)*. Pakkasvirta identifica un divorcio de la intelectualidad costarricense (y su producción escrita) durante las décadas de los veinte y treinta respecto a la población negra y su cultura, lo cual permeó publicaciones como el *Repertorio Americano*. La crítica antiimperialista de las y los intelectuales nacionales (cita explícita y críticamente a Joaquín García Monge —admirador de Sarmiento) percibe a los afrodescendientes, ya no como un resabio colonial permanentemente alienado, sino como una imposición norteamericana derivada del enclave bananero. Mejor aún, José Guerrero, en su artículo de 1930 publicado en el *Repertorio Americano* reconoció los bemoles del “peligro” del crecimiento demográfico afrodescendiente; ya que, a su entender, el “[...] negro es la sombra del banano” (en Pakkasvirta, 2005, p. 149). Esto supuso una ruptura de las simpatías y los sentimientos de solidaridad de estas figuras para con las cruentas problemáticas políticas y socioeconómicas del Caribe costarricense: “Al fin, el imperialismo y ‘peligro negro’ son dos caras de la misma moneda: el Valle Central y la Costa Rica blanca son ‘nosotros’ y los ‘otros’ que amenazan la nación son el imperialismo y los negros” (Pakkasvirta, 2005, p. 149).

roja (ca. 1935) [figura 7], *Cabeza negra* (1936-37)¹³² [figura 19], y *Cabeza gris* [figura 20]¹³³ puede constatar una hibridación exquisita, ya por lo monumental en intención, lo geométrico, lo expresivamente hosco o lo telúrico, entre los rasgos afrodescendientes y el orgulloso talante indígena; síntesis que, por sus propias aseveraciones, pareció imposible para Mariátegui. La integración artística del carácter pluriétnico y multirracial adscrito, en términos visuales, a la crítica de la identidad que planteó Jiménez, reconocía muy tempranamente la encrucijada paradigmática de la plástica latinoamericana, donde

ninguna ‘identidad’ parece ya suficiente [...]. Si tenemos en cuenta que Primero: *llegar a ser*, Segundo: *seguir siendo*, y Tercero: *dejar de ser*, son los diversos estadios que atraviesa y recorre propiamente el ser, en Latinoamérica, el asunto ha sido y sigue siendo llegar a ser para seguir siendo, en un mundo que tiende a borrar las diferencias (Zaya, 2011, p. 81).

La pugna por resistir a la borradura no exige, como se ha dicho, un giro politizado de la vanguardia hacia la denuncia social como único derrotero del quehacer artístico. Existió para Jiménez una dimensión humanista y reflexiva que reconoce el drama de la existencia, pero que no reduce el arte a una función instrumental o didáctica (Vargas, 2006, p. 176); sea, a *una forma de esclavitud*. La independencia de la creación artística respecto de la coyuntura social de época no es, como dice Barahona (2009), una “negación del papel social del arte” (p. 180), sino más bien, su alegato como una afección no-determinante de toda obra, que niega activamente todo servilismo ideológico manipulador. El compromiso social del arte, siguiendo a Barahona (2009), no había de reducirse únicamente a “su grado de politización”; por el contrario, para Jiménez — en particular a través de sus prólogos— había de procurar “un compromiso ético-estético humanista, que se contrabalancea con su experimentación formal” (p. 439):

¹³² Existe una divergencia semántica entre varias fuentes respecto al título de esta obra, ya que si bien González (1999) la intituló *Cabeza Negra*, lo cual guarda cierta correspondencia tanto con los rasgos de la pieza como con la tonalidad de la piedra autóctona (considerándose la alternativa más adecuada, por los nombres de las otras esculturas semejantes), Ferrero (1973) la consignó como *Cabeza de negro* y, Barrionuevo y Guardia (1999), el caso más extraño debido a los evidentes rasgos afrodescendientes, como *Cabeza de indio*.

¹³³ En este caso, reincide la falta de consistencia respecto al nombre. Mientras que Ferrero (1973) y González (1999) coinciden en *Cabeza gris*, que ha parecido el más adecuado por el color del granito, Barrionuevo y Guardia (1999) consideran que o se intitula genéricamente *Cabeza*, o se llama *Cabeza de negra*, lo cual puede tener una lógica fenotípica, mas no en relación con la piedra. Lo más paradójico es que, para estas autoras, la pieza más oscura (*Cabeza negra* o, para ellas, *Cabeza de indio*) es una talla directa de granito gris, y la más clara (*Cabeza gris* o, para ellas, *Cabeza* solamente) es una talla directa de granito negro.

A pesar de que su obra está llena de referencias nacionales no busca una estética nacionalista y su temática humanista adquiere, en muchos casos, tono de reflexión universal. Jiménez expresa su compromiso con el cambio y la innovación —tanto formal como temática— de manera coherente. Lo revolucionario en Max Jiménez está en la praxis del arte y no a través de una escritura de denuncia política panfletaria. La patria en Jiménez es una de las materias primas para buscar nuevos acercamientos a una realidad cotidiana y a las costumbres tradicionales, sin embargo, lo nacional también aparece en relación con los rápidos cambios del progreso y la degradación de los valores humanos (Barahona, 2009, p. 439).

La misma realidad cotidiana y el cúmulo de *tradiciones inventadas* que articulaban entonces la vida social costarricense penetró en la obra de Jiménez precisamente mediante la vorágine transicional que imponía, con vehemencia, importantes cambios en la concentración y distribución de la población. Se materializa de este modo una inédita tensión discursiva entre la claustrofóbica vida citadina¹³⁴ —confirmada inercialmente por la continua migración a las urbes de la población campesina durante las primeras décadas del siglo XX—, de raigambre plenamente vanguardista, y la apertura infinita de las posibilidades en el corazón de la naturaleza, con predilección por escenificaciones en la playa o en la vida rural. No obstante, el tratamiento de Jiménez del paisaje campestre no tiene el tufo provinciano o dolorosamente descriptivo de la casa de adobe o la democracia rural (encumbrada irreflexivamente por la *Nueva sensibilidad*), sino que responde explícitamente al drama individual (Hernández y Arguedas, 2019, p. 74), protagonizado ahora por el desdoblamiento del campesino finisecular *par excellence*, es decir, la desvelación de su contracara.

¿Qué apariencia tiene esta *contracara*? ¿Cómo luce este *contrarrelato*? Como un examen de las jerarquías raciales, étnicas, económicas y políticas en el país. En el epicentro de su obra cumbre, *El Jatúl* (1937), Jiménez funde la metáfora de un árbol importado con la alienación de la *raza* blanca, una mixtura siempre atravesada por la perversidad de la crueldad colonial y la incapacidad de integrarse al entorno que les recibió de mala gana. El autor muestra el “reverso de las representaciones dominantes —tanto para el modelo ‘universal’ como para el modelo ‘nacional’— de la raza blanca y la cultura europeo-costarricense como símbolo de auténtica identidad y humanidad civilizada” (Quesada, 2002, p. 198), más que como una

¹³⁴ Que puede precisarse en la recurrente presencia de las ciudades en su poesía —lo que Monge (2004) llamó la contemplación del “tráfico urbano y los arrabales” (p. 23)—o, aunque de manera taimada, en sus pinturas de La Habana (casi siempre a partir de interiores).

alternativa poscolonial, como un diagnóstico de la falsa autoimagen oficial de Costa Rica, finamente configurada por el *Olimpo*, “como prolongación de Europa, como Suiza o Héléde centroamericana; el reverso de la satanización de la ‘barbarie’ indígena y su exclusión del modelo oficial de identidad y realidad nacional” (Quesada, 2002, p. 198). En *El Jaúl* no hay indígenas, no porque Jiménez reniegue de su existencia, sino porque estos fueron tragados por la selva, a la manera del epílogo epistolar de *La vorágine* (1924). La temprana sentencia de Max Jiménez en su última obra narrativa se alinea precisamente con la operatividad del concepto de identidad articulado por Stuart Hall, donde su mayor efectividad se alcanza *bajo borradura*, en un intervalo entre el reverso y la emergencia de su afirmación (2007, p. 16). Como ya se había adelantado en capítulos anteriores, Jiménez pone de manifiesto la condición oprimida de los indígenas en su literatura, en cuanto ausencia consecuente en el marco de un mundo blanquecino de maldad exacerbada; en el caso de los afrodescendientes, apenas dice una palabra, pero colma su obra visual de sus representaciones. En este péndulo de borraduras, se actualiza la relevancia de las deudas históricas para con estas poblaciones, sin vicios de paternalismo, ni condescendencia.

Uno de los más potentes contrastes que la obra de Jiménez encuentra en el imaginario nacional, en particular con los sectores próximos a la cultura —dejando un poco al margen la excepcionalidad del cuadro *Venta de negros* (1936) de Manuel de la Cruz González¹³⁵—, se advierte en la satanización caricaturesca e irracional que había padecido la población afrodescendiente entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En *Historia de un crimen* (1900), la primera obra literaria en que hace aparición un personaje negro en la literatura costarricense se hace patente el estado de barbarie que acompañaba la cotidianidad de estos

¹³⁵ Como detalle anecdótico existe también una diferencia considerable entre la estrategia de aproximación a esta obra que privilegió de la Cruz González en comparación con el procedimiento artístico de Jiménez. *Venta de Negros* (o, también, *Negros de Limón*), segundo premio en el Salón Nacional de 1936, fue concebida a partir de una experiencia del artista en el Mercado Central, donde encontró sus modelos (Alvarado y Rodríguez, 2015, p. 12). Dado el carácter inusual de esta escena en la ciudad de San José de aquella época, la realización de la obra no solo despertaba un fuerte interés en el artista (quien ya había trabajado con modelos racializados al menos desde 1934), sino en el clima cultural costarricense. No obstante, de la Cruz González no viajó a Limón para encontrar sus modelos (la zona de mayor concentración de población negra en Costa Rica). En el caso de Max Jiménez, quizás por las vicisitudes itinerantes de su vida, y tomando en consideración que no se tiene constancia de que haya visitado el Caribe costarricense con el ánimo de representarlo en su obra, puede afirmarse que este sí convivió directa e inmediatamente con estas poblaciones, en sociedades como la cubana y la estadounidense, en las cuales, a pesar de no estar exentos de discriminación, eran más visibles en la vida pública de sus ciudades.

grupos poblacionales para las fantasías de las élites. No es de extrañar que, Manuel Argüello Mora, su autor, fuese uno de los más representativos escritores del *Olimpo*. En el relato, como señalan Alvarado y Rodríguez:

[...] una negra cubana, residente en Matina, Costa Rica, somete a una niña blanca de cinco años a torturas brutales hasta dejarla ciega, casi muda y moribunda, finalmente, la niña muere y como consecuencia también su padre. La negra es llamada en el relato 'bruja cubana' y es perfilada física y psicológicamente como fea y feroz. Muere atacada de rabia. Este personaje es comparado en el relato con la bondad de un estadounidense quien asume la manutención anónima de la madre de la niña (2015, pp. 5-6).

Es conocida, dentro de la historiografía del arte costarricense, la singular declaración del Dr. Norbert Nobis, subdirector del Sprengel Museum Hannover, quien prescindió de la obra de Jiménez en su curaduría del proyecto *Kunst Aus Costa Rica* de 1992, por considerarle “más cubano que costarricense” (Montero, 2015, pp. 58-59). Esta postura ha sido replicada por un sinnúmero de investigadores(as) (v.g. Ferrero [1973], Barrionuevo y Guardia [1999], González [1999], Chase [2000] o Alvarado y Rodríguez [2015], entre otros) que, como también se sugirió en el capítulo I, perciben en su interés por la representación de afrodescendientes una absoluta dependencia de la experiencia de Max Jiménez en Cuba. Habiéndose esgrimido ya el argumento de la cronología¹³⁶ —que pone en cuestión el momento originario de su apasionamiento temático, y teniendo en cuenta que, si se reduce a su obra pictórica, Cuba efectivamente tuvo una formidable preeminencia, no solo por su influjo, sino por la recepción y el consumo de su producción plástica—, es más que viable que Jiménez haya dado tan fundamental primacía a la cuestión negra por conducto de su crítica intencional regionalista (americanista)/universalista, tendiente —al menos hipotéticamente— a la integración absoluta de lo humano, por un lado y, por otro, de su infatigable crítica de la identidad nacional. Consecuentemente, aseverar que, por ejemplo, la pintura de Jiménez se desnacionaliza en el momento en que da protagonismo a los negros cubanos en las calles y casas de La Habana, de cierta manera deviene complaciente al renegar de la condición precaria de estas poblaciones en toda la región latinoamericana e, incluso, en territorio estadounidense. Jiménez era

¹³⁶ Jiménez ya se hallaba interesado en la representación de población negra desde su período formativo en los primeros años de la década de los veinte en París, como se puede evidenciar en la datación de sus dibujos de época. Podría incluso tener mayor legitimidad y consistencia histórica considerar que este interés se originó por el exotismo y la fijación de las vanguardias históricas con la escultura africana.

consciente de estos desplazamientos y, partiendo de su propia postura sobre los derroteros del arte, permite justificar una extrapolación integradora y unificada de la cuestión racial. Volviendo a la afirmación de Hall, la identidad nacional no solo se define por lo que se predica de ella —que se reduciría a una causalidad rígida entre obra y vida—, sino por aquello encubierto detrás de ese predicado.

La centralidad del negro como sujeto de representación, incluso para el desarrollo de la plástica cubana de la primera mitad del siglo XX —significativamente más actualizada con el estado del arte moderno occidental que la nacional—, consiguió con la obra de Jiménez uno de sus momentos más pletóricos. Como señalan Alvarado y Rodríguez (2015), en el caso de la modernidad artística cubana, por mencionar el más inmediato, la obra de Víctor Manuel García o Wifredo Lam no apuntalan del todo a la rotundidad y solemnidad de la representación afrodescendiente, el primero dando primacía a la figuración de mulatos (con una inusual tez blanquecina), y, en la obra de Lam, posiblemente el más célebre artista moderno cubano de la época, a la apropiación conceptual¹³⁷ de la cosmovisión negra y la santería en una original síntesis de elementos cubistas y surrealistas (p. 13). La distancia estilística y temática se ensanchaba con más dramatismo en relación con los artistas nacionales de su misma generación, innovadores técnicamente con respecto al realismo académico, pero aún “sujetos a la fisonomía del modelo” (Alvarado y Rodríguez, 2015, p. 14). Además,

[...] si a este hecho sumamos el papel que Jiménez otorga a las negras y a los negros en la pintura, esto lo convierte en un pintor único en su generación. Es fácil entender que, en un contexto aún conservador, apasionado por la pintura de paisaje y donde no existía un mercado para el arte, la obra de Jiménez haya resultado para muchos incluso desagradable, por la dificultad de asimilar el recurso de la deformación, por el cromatismo generalmente oscuro de sus obras y por qué no, por otras connotaciones no asumidas, una de ellas el racismo (Alvarado y Rodríguez, 2015, p. 14).

En la obra de Max Jiménez confluye, mediante este *contrarrelato* racial, la crítica de la identidad nacional con el empuje primigenio para la inserción de las artes costarricense a la modernidad y la vanguardia. Si la representación de afrodescendientes rompía con la

¹³⁷ La prolífica carrera de Lam sí dio cuenta, por fugaces periodos, de la figuración negra. Es un hecho, no obstante, que sus obras más conocidas —como *La Jungla* (1943)— reproducen con mayor ahínco este esfuerzo sintético conceptual-espiritual de la cultura cubana. Sin embargo, es menester enumerar a continuación algunas obras de cierto talante figurativo que sí dieron cuenta de la población afrodescendiente: *Autorretrato I* (1937), *Autorretrato* (1938) o *Figura sentada* (1943).

ignominia de lo invisible en el relato identitario del *Olimpo*, la estrategia figurativa de Jiménez a través de una volumetría pronunciada (dando predominancia a las formas cilíndricas y esféricas¹³⁸) y a las tonalidades ocres y pasteles, particularmente al verde [figura 21], rosa, naranja y lila (González, 2018, p. 171). En el concurso de las innovaciones formales de las primeras décadas del siglo XX y la apuesta por un modelo de identidad racial representativo de las realidades híbridas de la región latinoamericana, Jiménez ofició de caudillo¹³⁹ precisamente por su compromiso con la profusión de la visibilidad afrodescendiente a través de un lenguaje visual acorde con la época. Críticos como Salarrué, incluso fueron más allá, percibiendo en su obra una condensación de las cualidades de ambas poblaciones, la indígena y la negra: “A esto llamo yo el extraño zambaje de la pintura de Max Jiménez, Negros con alma melancólica de indios” (Salvador Salazar Arrué en Galería Max Jiménez, 1948, p. 5). La obra plástica de Jiménez vehiculizó la síntesis del momento de fractura en el arte costarricense y las innovaciones de las vanguardias europeas y latinoamericanas, incorporando incluso, como sugirió González (2018), novedosas propuestas contemporáneas a su desarrollo artístico como el *Harlem Renaissance*, que había naturalizado la “cotidianidad de los afrodescendientes en forma pictórica” (González, 2018, p. 179), y del que pudo nutrirse en sus visitas a Nueva York.

¹³⁸ Como se puede constatar, llevado a las últimas consecuencias, en un óleo como *Dos mujeres en verde* (1941) [figura 21], donde los pechos de la figura femenina frontal, así como sus extremidades y cuello, evocan explícitamente formas volumétricas, esferas y cilindros respectivamente.

¹³⁹ Por quienes, en términos políticos, paradójicamente, sentía poco menos que repulsión, como se puede corroborar en *El domador de pulgas* (1936) y en sus *Candelillas* (1946): “Siento desprecio profundo por el individuo que necesita fanteos revestidos de oro y azul para vivir, y siento lástima por los hombres atados y humillados a la más vulgar de las voluntades” (Jiménez, 2004b, p. 721). Esta condición caudillista debe ser analizada con detenimiento, a pesar de no identificarse con el problema de investigación aquí presentado. Jiménez está bastante próximo al *negrismo* (mejor aún, al *afrocubanismo*) que, en su heterodoxia estética ajena a manifiestos y propuestas teóricas (Schwartz, 1991, p. 616), poco tuvo que ver con los movimientos revolucionarios y reivindicativos de los derechos de los negros surgidos en América a partir de la década de los treinta. Aunque, en el caso de Max Jiménez, no se corresponde necesariamente el diagnóstico de Schwartz (1991) en torno al carácter importado y desvinculado de la realidad (*v.g.* obras articuladas por un discurso blanco para un consumo blanco), debido a la beligerante disposición crítica de su obra intelectual y literaria, sí es menester reconocer que su producción plástica, aunque inscrita en la revolución del arte moderno, no se afilió explícitamente a “una tendencia ideológica de fondo liberacionista”; ni puede asegurarse que tiende “a preservar la identidad del negro a través de su historia, o siquiera a representar un movimiento de concienciación, como ocurriría más tarde con la negritud, de carácter acentuadamente político” (Schwartz, 1991, pp. 617-618). Si bien no se puede estar de acuerdo en siempre recurrir acriticamente al lugar común (y anacrónico) de etiquetar a estos artistas como *apologistas del exotismo logocéntrico occidental*, tampoco es responsable ni riguroso determinar que, solo a partir de las alusiones críticas a la cultura europea y blanca en la obra escrita de Jiménez, su producción visual se ha desembarazado de todo vicio reduccionista de la cultura africana o afrodescendiente a “ambientes y sonidos”, “a la mitología de su sensualidad y a la nostalgia de un universo primitivo” (Schwartz, 1991, pp. 617-618).

En este sentido, en términos históricos, Jiménez da continuidad a la introducción de “personajes prosaicos, actuales o actualizados”, tendencia importada y reproducida desde el clímax de realismo francés, que enalteció “el principio de lo cotidiano y lo actual como temas preferentes” (Barroso, 2005, pp. 94-95). Esfuerzo que ya podía observarse lacónicamente en una parte de la obra de los maestros académicos antitéticos a la estética de Max Jiménez (*i.e.* en pinturas como *Herrando un caballo* (1896) de Enrique Echandi o *Domingueando* (1910) de Tomás Povedano). Jiménez apuntala esta inercia de descripción identitaria, a partir de la simbiosis de dos modalidades de ruptura, a saber, la vanguardista (que integra innovaciones técnicas y estilísticas) y la concerniente a la homogeneidad racial. La representación de lo cotidiano y, en particular de lo popular, se coló en su obra pictórica mediante la “expresión rítmica de las clases bajas de Cuba, que era practicado casi exclusivamente por personas pobres de las etnias negras” (Alvarado y Rodríguez, 2015, p. 4), la *rumba*. Esto puede notarse en un óleo sobre masonite como *Dolores la bailarina* (ca. 1944) [figura 22], donde se representa una figura femenina con los atavíos de fiesta característicos de los sectores populares (*i.e.* una falda volada y larga con una blusa escotada con hombreras) en que se gestó y floreció este género musical, popularizado durante la década de los treinta y cuarenta.

Genérica y temáticamente, Max Jiménez inscribe su obra visual en una tipología paisajística o retratística que responde, en función de los componentes simbólicos del entorno, también a interrogantes sobre la identidad no solo nacional, sino regional. La afirmación de su viraje rousseauniano —“Hay solamente una cosa que jamás nos traiciona: la vuelta a la naturaleza” (Jiménez, 2004b, p. 659)— no se piensa contextualmente afín a toda delimitación espacial, privilegiando en su defecto la representación de la vida natural y cultural latinoamericana. Esta propensión, aunque se ha querido vincular causalmente a su contacto con Cuba, está presente en su trabajo intelectual desde su período formativo más temprano. En su primera obra publicada, *Ensayos* (1926), Jiménez pronostica la ubicuidad de uno de los motivos visuales más estimados y privilegiados de su producción artística: el árbol, o bien, como ha preferido denominarse, la *metáfora vegetal*. “Sentado bajo sus propios cuadros, dignos hijos tenebrosos que expone en el cafetín de artistas: sé que diría que en esas telas una naturaleza nueva está por definirse; los árboles semejan seres humanos y los hombres parece que fueran a retoñar” (2004a, p. 88). Además de un heterodoxo dibujante, Jiménez en aquel

entonces se desempeñaba mayoritariamente como escultor, de cierta tendencia sintética y, como se ha dicho, próxima a la abstracción. No obstante, concibió, cerca de una década antes de emparentarse para siempre con Cuba, una dinámica compositiva que articula la organicidad humana con la vegetal, desplegando estilísticamente una enunciación botánica en el seno de su propuesta figurativa. Esta misma intención de fundar una dialéctica visual indisociable entre el entorno y lo humano, puede también identificarse en su literatura, en particular en su *magnum opus* de 1937, donde el “medio absorbe de tal manera a los personajes, que éstos llegan a formar parte integral de él; al mismo tiempo, produce un sentimiento de tristeza, de agonía y de repulsión, como un ‘no desear vivir’ en un lugar con esas condiciones” (Quirós, 1991, p. 26).

Max Jiménez diagnostica con tino la condición ambivalente en que se fraguan las relaciones entre la naturaleza, a la que siempre se retorna, y lo humano, que resiste su tiranía a través de la cultura. La *imagen de la muerte* se desborda tanto por los márgenes de su literatura o como por los remarcados contornos de sus figuras colosales que, aunque potentes y vigorosas, suelen reflejar una psicología apesadumbrada y recogida. En su producción literaria, Jiménez define como causa de la debacle moral de sus personajes —en particular en la comunidad de *San Luis de los Jaúles*— “la ruptura de la unidad esencial del binomio raza-tierra, es decir, la alteración de un vínculo natural (...). Los personajes ejercen la violencia entre ellos y con la naturaleza que los rodea, maltratan animales, talan los bosques con un sentido puramente utilitario e inmediateista” (Ovares et al., 1993, p. 199). Si se parte de la hipótesis de Ovares et al. (1993) respecto a la analogía metafórica entre la naturaleza mancillada y la violencia de género que padecen las mujeres en su escritura —desde *Unos fantoches...* (1928) hasta sus breves anotaciones en *Candelillas* (1946)—, no resulta sorprendente que la conducta del hombre, con independencia de su víctima de turno, se determine por el signo de la misma arbitrariedad bestial. Esto es consistente con la escasez de obras artísticas en las que Jiménez representó figuras masculinas y femeninas juntas. A pesar de que es consabida la primacía que dio el artista a la figuración femenina, es ciertamente sugestivo considerar que *Desesperanza* (1940) [figura 23] es la única obra pictórica que incorpora a su composición la representación

de ambos sexos¹⁴⁰. Sin omitir manifestar ciertas reservas, la interpretación del grito ahogado de esta figura frontal en cuanto manifestación visual del carácter mítico y ancestral de la cultura africana, aunque replicada por múltiples investigadores, podría resultar insuficiente si se ensayan alternativas sobre la tesitura de Ovares et al. (1993), a saber: ante la hibris (ὑβρις) violenta de la conducta masculina, el horror expresivo de la crisis (así como el vestido y la actividad tanática de la cultura) devienen antítesis de la raigambre paradójica de lo natural (la iteración de lo originario), en perfecta correlación con la contención femenina que, en su desnudez, mira consternada hacia la tierra, germen de la vida.

Emily Genauer, ganadora del *Pulitzer* en 1974, y quien escribió la crítica de la exposición de Max Jiménez en la *Galería Zborowski* (1942) para el *New York World*, reconoció entonces la potencia primigenia de las figuras femeninas de Jiménez, fundidas solidariamente con los elementos cardinales del paisaje: o bien el bosque, o bien la tierra o el mar. En arreglo a esa cualidad sintética, ellas “are sinister, unthreatening and yet for all this, they have a strange kind of serenity, almost a majesty. It is as though they are so confident of their own black strenght nothing touches them” (Emily Genauer en *Galería Max Jiménez*, 1948, p. 7)¹⁴¹. Siguiendo a González (1999), a partir de esta síntesis, en el caso del paisaje¹⁴², se

¹⁴⁰ A decir verdad es bastante complejo determinar si la figura frontal de la derecha (profundamente expresiva y emocional) es masculina. No obstante, esta conclusión puede derivarse de las siguientes tres observaciones: a) Las figuras femeninas de Jiménez, en particular representadas como parte del paisaje o en espacios abiertos, suelen aparecer completamente desnudas o con una pequeña prenda textil encima (que evoca una especie de quitón [χιτών] o himatión [ἱμάτιον] griegos, o una estola romana) —entre los casos disidentes conocidos puede mencionarse a *Maternidad* (o *La Segua*) [figura 6], que por su propia estilización mítica responde tópicamente a otra intención, o bien *Otoño* (s.f.) y *Mendigas* (o *Dos mujeres*) de ca. 1941-42. Por tanto, ante la desnudez de la figura femenina trasera, la ataviada habría de ser masculina; b) Jiménez representó sistemáticamente figuras femeninas con cabellera semi-larga o larga, cualidad que no se encuentra en la figura frontal del cuadro; y c) La expresividad facial (ojos y boca muy abiertos) no es consistente con la tendencia a la expresión taciturna, contenida y melancólica de las figuras femeninas de Jiménez. Las otras obras, no necesariamente pictóricas, en que podría darse esta confluencia de motivos son de lectura obtusa, a saber, *El Filósofo Sexual y la Pulga Puta* [figura 4], con la salvedad correspondiente del desplazamiento interespecie; *El beso* (ca. 1922) [figura 14], por una cuestión de descarte histórico-heterocéntrico; y dos *Maternidades* (la escultura temprana [figura 24] de cierto corte totémico y, naturalmente, la mencionada en la nota anterior), de las que resulta prácticamente imposible determinar el sexo del infante.

¹⁴¹ Traducción del inglés por parte del autor: Ellas son siniestras, inofensivas, y, sin embargo, a pesar todo, tienen un extraño tipo de serenidad, casi una majestuosidad. Es como si estuvieran tan seguras de su propia fortaleza negra que nada puede tocarlas.

¹⁴² El mismo Jiménez examina, en un cuadro descriptivo de *El Jaúl* (1937), la simbología y la trascendencia del paisaje para su obra: “El gris, y el servir de limitación, dan a las montañas formas de cuerpos acostados, fisonomías trágicas, tal vez de cuerpos que se mueren. Cuerpos y cuerpos que han muerto, que se desploman en el valle o que se tributan inevitablemente a las aguas [...]. El poder del paisaje es terrible” (Jiménez, 2004b, p. 463).

abre una brecha entre lo natural y lo humano que irradia un profundo sentido de aislamiento, imponiendo a la majestuosidad antedicha un movimiento interno pendular entre la serenidad natural y la desnaturalización fantástica (p. 64)¹⁴³. En este sentido, resulta también sugerente la gradación sutil de la que hace uso Jiménez para ponderar esta relación entre lo femenino y la naturaleza, partiendo de un punto cero determinado por la intersección entre la figura femenina desnuda y su escenificación en un paraje natural (en exteriores) [figura 25], hasta arribar a su extremo opuesto, a saber: el tratamiento de una retratística de interiores que, incluso mediante la domesticación de la naturaleza en clave ornamental, resguarda esta simbiosis, amén del diálogo orgánico entre las distintivas manos vegetales de sus figuras (ahora vestidas) y las plantas sembradas en macetas [figura 26]. Se trata, como señalaron con pertinencia Alvarado y Rodríguez (2015, p. 15), de un procedimiento analógico entre el constreñimiento de la cultura y la libertad de la naturaleza, a partir de diadas antitéticas: vestido/desnudez, planta en maceta/árbol al aire libre, el recogimiento corporal/la actividad física, quietismo/movimiento e interioridad/exterioridad.

De lo anterior se sigue que, en la obra de Jiménez, la “imagen armoniosa y delicada del cisne del Modernismo se trueca por la vitalidad y generosidad productiva del árbol” (Barahona, 2009, pp. 310-311), que deviene metáfora primordial de amplísima potencia simbólica. Según Alejandra Barahona (2009), mediante “la práctica artística y la reflexión filosófica dentro de los temas se evidencia una concordancia con la visión platónica de un hombre-microcosmos totalmente relacionado con el macrocosmos-universo o naturaleza” (pp. 310-311). Tal correspondencia se robustece mediante el arraigo entre las figuras femeninas y la tierra, que sirve de receptáculo para el motivo edénico que consuma esta relación fundacional. El árbol, por consiguiente, fue incorporado por Max Jiménez a su obra, tanto literaria como artística, en cuanto correlato especular inanimado de la humanidad, o bien en tanto vigorosidad fértil —como se denota en los árboles vivos y florecidos de *Maternidad* [figura

¹⁴³ Herrera (1999, p. 104) señala que la obra paisajística de Jiménez siguió una línea onírico-simbólica, afín al surrealismo. Aunque no deje de incomodar la propensión de empatar a un artista tan singular e independiente como Jiménez a las vanguardias históricas europeas (hecho del que renegó ardorosamente él mismo: “Ya las tendencias libres han pasado a la historia, debe quedar el artista. A cada uno le tratan de poner un mote tan estúpido como el de cubista, impresionista, dadaísta, cuando lo que se le debe pedir al artista es que sea él” [Jiménez, 2004b, p. 755]), esta clasificación, vista desde una óptica didáctica e instrumental, puede tener cierta utilidad orientadora.

6], o los grabados correspondientes a los poemas *La bailarina* [figura 27] y *Nocturno en el día* [figura 28] incluidos en *Revenar* (1936), o bien en cuanto condena, venganza natural o desconsuelo —como se puede constatar en el castigo que propicia la naturaleza a través del clima, causal de una “producción de árboles desarraigados y de mala madera, imagen misma de los hombres” (Ovares et al., 1993, p. 199) en *El Jaúl*, y, asimismo, en los óleos *Desnudo* (o *Desnudo con manto*, ca. 1943) [figura 29] u *Otoño* (ca. 1940) [figura 30], en los cuales se empata la desnudez corporal con el despojo de todo follaje¹⁴.

Mientras que la literalidad de la representación de las cualidades térreas y vegetales de la naturaleza domina la relación con la figura humana en obras como *Maternidad* [figura 6], o la xilografía *Nocturno en el día*; en el caso de *La bailarina* [figura 27] Jiménez incluso fusiona la metáfora del árbol en la complexión misma de sus distintivas figuras femeninas. La bailarina serpentea (como golpeada por el viento), según la letra capitular que inaugura el poema, alzando sus brazos, *danzando*. Se trata de una entidad mitad humana y mitad palmera, sea, una palmera cuyo capitel ha asumido la forma de un torso, unas extremidades superiores y una cabeza humana, o un humano cuyo tren inferior ha devenido el tallo/tronco de una palmera, enraizándose en las profundidades de la tierra. Si en el prólogo mismo de *Revenar* (1936), Jiménez recordaba la condición reproductiva, cíclica y perseverante de la naturaleza a través del vocablo que da título a su poemario (“cuando retoña el tronco del árbol que ha sido cortado” [Jiménez, 2004b, p. 401]), esta integración definitiva entre lo vegetal y lo humano, fue llevada visualmente a sus máximos extremos simbióticos en la xilografía *El jaular* [figura 31], que acompaña un apartado homónimo de su última obra narrativa de 1937.

Este parangón obsesivo entre las cualidades metafóricas del árbol y la figuración humana, aun distanciándose de casos límite como los anteriores, estaba ya puesto, como se ha dicho, en la obra intelectual temprana de Jiménez. En *Ensayos* (1926), no es solo mediante *El secreto* que Max Jiménez alude al carácter nutricional y ancestral del árbol como vehículo vertical de los flujos térreos, sino también en *Libertarse*: “¿Y si estos días no fueran precedidos, ni seguidos por otros? Ante esa duda, la respuesta será: vivir, sentir del árbol, de la fuente” (2004a,

¹⁴ Este argumento puede respaldarse también con la alusión de Jiménez en el poema *De otoño* (en *Gleba* [1929]): “¿Acaso es orgullo de árboles, / y de oro se visten / al quedar desnudos / los altivos jaúles...? / ¿Tal vez de sus hojas / simula hacer llamas / que ofrenda a los ríos / en pago a sus aguas?” (2004a, p. 147).

p. 67). En su poemario posterior, *Gleba* (1929), Jiménez recurre intensamente a las imágenes orgánicas y arbóreas, no solo como indicador de esta concordancia con lo humano, sino también como exploración de los alcances en caso de disolución de tal identidad. Un ejemplo de esto puede encontrarse en *He quedado sin ramas...*:

He quedado sin ramas,
he quedado como árbol
que arrecia el huracán (...).
Cual tronco ya sin brazos
cuál árbol sin sus gestos
que azota el vendaval¹⁴⁵.

Si bien Jiménez, en su literatura, había denunciado categóricamente que, en el origen del relato idiosincrásico nacional, se había perpetrado un crimen de encubrimiento, objetando la supuesta unicidad cultural, económica, étnica, política y racial de Costa Rica, a través de su obra visual este remata y robustece sus argumentos con un plausible esfuerzo de síntesis del discurso intelectual con el plástico. El enlace roto entre la humanidad y la naturaleza, descrito en las primeras líneas de *El Jaúl* (1937), se visibiliza mediante el efecto contrastante de sus descripciones de las poblaciones no adaptadas frente a las autóctonas, predominantemente indígenas en esta obra. Mientras que, para Jiménez, la sola existencia de las sociedades vernáculas del territorio nacional afirma un correlato entre la vegetación y los seres humanos (v.g. “[...] hermanos todos, con igual derecho a la vida de la montaña [...]; a los cuales les nacían raíces como cabellos” [Jiménez, 2004b, p. 477], o bien, unas “[...] gentes que no saben que el maíz es muy digno de adorarse, como lo adoraban los indios; cuyas mazorcas están formadas como de dientes humanos, con cabelleras y con flores como estrellas” [Jiménez, 2004b, p. 478]).

Aunque ciertas hipótesis arqueológicas sobre la relación entre la naturaleza y los grupos humanos que habitaron el continente americano antes del *contacto* han incluso contradicho vehementemente la asunción de Jiménez (sea, la de un vínculo armonioso e imperturbable; hoy bastante extendida en la cultura popular), la cuestión estriba en reconocer el modo en que esta colección de premisas (válidas o no) atraviesan y vertebran la configuración de su estilo y producción artística. Mientras la población indígena se incorpora sin resistencia al telurismo

¹⁴⁵ Léase p. 139 en Jiménez (2004a).

amalgamador de la naturaleza, mutando en raíz, árbol o mazorca, el campesinado idealizado del *Olimpo* se desvela para Jiménez como un árbol de jaúl, injerto mediocre, importado, de rápido crecimiento y pésimos atributos, un síntoma de muerte: “El jaúl, por su precio bajo y su calidad inferior, se emplea para la fabricación de ataúdes” (Jiménez, 2004b, p. 478). El carácter vegetal de las extremidades de las figuras femeninas de Jiménez (oscilante entre la morfología elongada, rugosa y áspera de una raíz o un tubérculo)¹⁴⁶ reproducen visualmente las cualidades antropomórficas que despliegan en su poesía. Los masivos y hoscos ovoides que configuran los miembros superiores de las figuras del óleo *El futuro* (o *Dos mujeres*, 1940)

¹⁴⁶ Tomando en consideración la muy posible consistencia entre obra artística y quehacer literario, esta hipótesis resulta más plausible que la esbozada por Montero (2015), ya que, si bien no es plenamente inverosímil —dado el carácter ambiguo, sexuado y vengativo que muchas culturas han dado a la naturaleza—, se trata de una interpretación más esquiva y compleja de precisar: “La cabeza se reduce en relación con un cuerpo cuyas manos son como garras gigantescas y el color determina su naturaleza sexual” (p. 61). De querer profundizarse en esta dirección, dejando un poco al margen la apreciación cromática (y la generalidad), sería razonable fijar como punto de partida la anfibología con la que caracteriza Jiménez a este componente anatómico en el poema *Manos* (*Gleba* [1929]): “Manos hechas de caricias / manos largas y sensuales, / pálidas manos enfermas / por los placeres carnales. / Manos que el destino guía / manos de amor y placer, / no se escapa nuestra vida / del dolor de padecer” (Jiménez, 2004a, p. 181); o incluso en su tratamiento *formal* como plenas protagonistas en muchos de sus grabados, por ejemplo, *La pulga artista* y la portada misma de *El domador de pulgas* (1936). Esta segunda línea hermenéutica fue seguida por Michele Greet (2018), haciendo un contraste entre la configuración formal de las manos y otros rasgos anatómicos, icónicos e iconográficos representados en *Anita* [figura 1]: “Her hands and breasts are swollen to almost grotesque proportions and her claw-like fingernails and pointed nipples contrast with the soft, fleshy form of her body, alluding to a dangerous or forbidden sexuality. Behind her on the wall is a small painting of a woman in a blue robe, perhaps the Virgin Mary, suggesting that Anita has turned her back on the strictures of religion and has instead embraced her unbridled sexuality, most likely as a prostitute. This image would have appealed directly to entrenched European fantasies about the libidinous nature of exotic African women” (Greet, 2018, pp. 249-250). Aunque se trata de una lectura general de las figuras femeninas de Jiménez, es menester considerar, con el ánimo de establecer un balance, una interpretación antitética a la de Montero (2015) y Greet (2018), como la esgrimida por Yolanda Oreamuno (1947), quien vislumbraba en ellas, por el contrario, una indolencia totalizadora, “una fatalista resignación de hembra en reposo, tienen la masedumbre de las vacas, la filosofía de las piedras, la inalterabilidad de una profecía bíblica” (p. 55). Otra interpretación, próxima a la santería y la religión afrocubana, y con cierto ligamen a este carácter sexual/reproductivo de la naturaleza, fue sugerida por Barrionuevo y Guardia (1999): “La estilización y deformación de las figuras tienen un carácter orgánico que las identifica con la naturaleza; las relaciona con los movimientos de algunos animales como la serpiente; adquieren el aspecto de raíces aéreas algunas prolongaciones de las extremidades, manos y pies [...]. La figura femenina predomina porque las diosas son las protagonistas del panteón de estas religiones. De manera que la voluptuosidad y estilización de la figura africana tiene, probablemente, más relación con la simbología de conceptos religiosos asociados con la totalidad de la creación y los cultos propiciatorios de abundancia de estas religiones que con formas individuales” (pp. 16-17).

[[figura 32](#)], se coordinan con los *fantasmas que habitan plantas*¹⁴⁷, o el reflejo de los propios males¹⁴⁸ del yo lírico en el motivo de un *tronco agrietado*¹⁴⁹.

Asimismo, en la xilografía que introduce uno de los poemas más citados de Jiménez, *La última súplica*¹⁵⁰ [[figura 33](#)], no solo recalca el dramatismo de la muerte, sino que incorpora al motivo del árbol un guiño referencial romántico. Dos árboles se entrelazan en su punta — para formar la A inicial de la primera palabra del poema o letra capitular—, insertando a Jiménez en un diálogo directo, a través de los otros elementos que integran la composición — lápidas de un cementerio—, con maestros del Romanticismo alemán como Caspar David Friedrich, y sus obras *Abtei im Eichwald* de 1809 o *Klosterfriedhof im Schnee* de 1818, o, debido a la disposición singular de los árboles, *Hünengrab im Schnee* de 1807¹⁵¹. Similar evocación sombría, puente entre la psicología humana y la vegetación, se realiza en el grabado que acompaña uno de los pasajes más autorreferenciales e introspectivos de *El domador de pulgas* (1936), a saber, *El alto de una pulga que estaba sola*.

En esta examinación de los elementos del paisaje autóctono, en cuanto coordinada identitaria, Jiménez también se interesó en otro motivo visual y literario casi tan presente como la vegetación: el agua y el mar. Alvarado y Rodríguez (2015) se valen de los rotundos e imponentes *Pescadores de Cojimar* (ca. 1943) [[figura 34](#)], para hacer notar esa transición entre la actividad esforzada y enérgica de las figuras (esta vez masculinas), de un telurismo conciso bien afianzado sobre la arena insular, hacia el mar a sus espaldas. Más allá del nombre y de la actividad propia de las figuras habiéndoselas con unos peces gigantes, los pescadores operan como alegoría de la ambigüedad de pertenencia elemental, con media vida en el agua

¹⁴⁷ *La chicharra en Gleba* (1929): “Árboles, / gigantes negros / de niños ogros, / fantasmas / que habitan plantas” (Jiménez, 2004a, p. 185).

¹⁴⁸ Max Jiménez hace uso del mismo emparejamiento metafórico en *Genealogía* (en *Sonaja* [1930]): “Mis generaciones curvan mis espaldas / y del tronco añoso la sensible rama / se inclina en dolor” (Jiménez, 2004a, p. 240).

¹⁴⁹ *Mis males en Sonaja* (1930): “Tronco agrietado con cuervos negros, / fieles amigos; / tronco agrietado sin un alegre, / negros postigos” (Jiménez, 2004a, p. 237).

¹⁵⁰ Léase p. 418, en Jiménez (2004b): “¡Abrid más ese hueco! / ¿No veis que allí no cabe la que ha sido mi vida? / Abrid más esa tierra, / tal vez allí me llegue la compañía de un eco... / Para tanto que he amado, para largo sueño, / ¿no veis que es muy pequeño? / ¡Abrid más ese hueco! / que tal vez a este cuerpo le queda algo de vida. / Y para que no pierda su contacto de cielo / Cuidareis de que ese árbol jamás llegue a estar seco / y que hunda sus raíces profundas en el suelo”.

¹⁵¹ Traducción del alemán por parte del autor: *Abadía en el encinar* (1809), *Cementerio del monasterio bajo la nieve* (1818) y *Dolmen en la nieve* (1807), respectivamente.

y media vida sobre la tierra. En la obra de Max Jiménez, la presencia del mar es permanente, como señaló Francisco Amighetti en 1974: “Es al mismo tiempo un símbolo que cambia de sentido, asume a veces el dictado de lo inmutable y permanente, y otras, es sólo una inmensa tumba en donde todo naufraga” (s.p.). Esta condición oscilante en que las figuras de Jiménez se integran o repelen elementos del paisaje, siguiendo las palabras de Amighetti, *simplifican* y *destrozan* la relación de lo humano con lo natural, sometiendo el contenido de la composición a la tiranía de la incertidumbre. La distancia con las aguas, a veces remarcada drásticamente — como en *Cactus en el desierto* (ca. 1940), *Desnudo #3* (o *Descanso*, ca. 1939) o en *Sin título* (o *Mujer sentada en un paisaje*, ca. 1940)—, a veces en su proximidad inmediata (o bien por vínculo activo o por *subducción* de extremidades) —como en *Pescadores de Cojimar* o *Desnudo y mar* (s.f.) [figura 35], en la primera tipología, o en *El baño* (o *Mujer que emerge de las aguas*, ca. 1939) [figura 36], *En el baño* (ca. 1940), *Del agua al cielo* (ca. 1939), o *Dos mujeres en verde* [figura 21] en la segunda—, demarca la gradación en que se impone esta incertidumbre:

El mar resuena en la poesía de Max Jiménez y reluce en sus telas, en la lejanía de su espacio pictórico. No fue sólo en los cerros, entre la niebla y el mugido de las vacas donde tiene su ‘línea clavada el horizonte’, es también en el mar cuya fascinación expresó en su poesía. El mar en su arte es el símbolo ambivalente de lo que permanece y cambia (Amighetti, 1972, s.p.).

Las aguas del mar pueden entonces evocar la esperanza de una suerte de escapatoria, como ocurre en el poema *La catedral* (*Revenar* [1936])¹⁵², o pueden también imponer una integración definitiva de carácter formal, una síntesis de la figuración humana distintiva con el infinito cuerpo de agua. El motivo del mar se celebra poética¹⁵³ y plásticamente, o bien por la polisemia de su imagen literaria explícita e independiente (como en la xilografía que ilustra el apartado *La pulga lírica* [figura 13] de *El domador de pulgas* [1936]) o bien por la posibilidad

¹⁵² Léase p. 413, en Jiménez (2004b): “¿Cuál es la fuga? Todos al puerto”.

¹⁵³ A continuación se enumera una selección de los poemas en que Max Jiménez hizo alusión al mar y las aguas: En *Gleba* (1929) se menciona en *El pueblo* (2004a, p. 169), *Amanecer* (2004a, p. 170), *Playeras* (2004a, p. 184); en *Sonaja* (1930) se evoca en *Verdemar* (2004a, p. 232) y *En ritmo* (2004a, p. 234); en *Quijongo* (1933), aparece el motivo en *Corazón del mar* (2004a, p. 268). Por último, en *Revenar* (1936), estos se nombran en *La Catedral* (2004b, p. 412), *Marinesca* (2004b, p. 413), o *Fiesta del Mar* (2004b, p. 422), *Viajero sin puerto* (2004b, p. 421), o *El Faro* (2004b, p. 453).

de fundir sintéticamente ambas dimensiones —como ocurre en el grabado que acompaña, en tanto letra capitular, el poema *El faro* (*Revenar* [1936]) [figura 37]¹⁵⁴.

Aunque resulte natural trazar un puente entre el carácter insular de la obra de Max Jiménez, por su relación con Cuba, y los motivos del mar y el agua, existen cuando menos un par de argumentos que se oponen a la generalización acrítica de este enfoque. Primeramente, aunque ya traída a colación en varias ocasiones, la ubicuidad de estas características geográficas en el territorio americano, particularmente en América Latina. Incluso en el caso costarricense y su propensión centralizada (*i.e. vallecentralista*), la proximidad con el mar y la vida costera ofrecen un potencial influjo de mayor complejidad cultural, por la salida a ambos océanos. En segundo término, la posibilidad verosímil de que buena parte de las obras artísticas de Jiménez en que se representase el mar o cuerpos de agua, no estuvieran necesariamente determinadas por la geografía cubana. Si los *Pescadores* [figura 34] claramente refieren espacialmente a la localidad de Cojimar, en la Habana del Este, existe una multiplicidad de obras de Max Jiménez que no está restringida por esta determinación nominal. Un caso supremamente sugerente es el óleo *Juego eterno* (o *Jugando en la playa*, ca. 1940) [figura 38]. Según expuso su hijo, Roberto Jiménez, en el corto documental *Max Jiménez. Las claves de su plástica* (2006), esta obra, a pesar de que evoca la temática costera que caracteriza la pintura “cubana” de Jiménez, no parte

¹⁵⁴ Resulta muy sugestivo considerar una de las pruebas para la realización de este grabado, incluida en la página 163 del volumen *Max Jiménez: Catálogo razonado*, de Barriónuevo y Guardia (1999). Aunque los elementos de la composición se han invertido o reajustado en su posición, la obra mantiene consistencia con la que al final llegó a prensa, no obstante, en esta se opera una clara distinción entre el cuerpo de agua a los pies del faro y la figura femenina. Mientras que, en la prueba, es la luz, no el agua, la que “desvela” los contornos del torso desnudo, en la xilografía incluida en *Revenar* es la figura misma —cuyas manos sujetan los laterales de su cabeza inclinada hacia atrás provocando así la elevación de los brazos— quien posibilita la formación de la letra capitular correspondiente (la U), provocando, en simultáneo, su fusión con las aguas (*i.e.* parece emerger, cual criatura gigantesca, de ellas).

de la espacialidad y el territorio insular como referencia¹⁵⁵, sino de la casa del artista en Puntarenas, con vistas al Golfo de Nicoya¹⁵⁶ (y sus islas¹⁵⁷).

Barahona (2009) recurre a *El lago del parque*, poema comprendido en *Quijongo* (1933), para ejemplificar la convergencia ulterior de ambos motivos cardinales (el agua y el árbol) en la configuración del paisaje¹⁵⁸, el vocabulario visual y la apuesta estético-metafórica de Jiménez. Dedicado al escritor franco-argentino Max Daireaux, el poema pone en las aguas el componente primordial que no solo metaboliza la creatividad y la inventiva intelectual, sino que articula simbólicamente la imaginaria: “El ‘cisne’, símbolo del modernismo, muere por falta de renovación y el árbol, símbolo que Jiménez retomara a través de su poesía, está vivo pero ‘tiene gesto de morir’ por el estado de quietud del lago; de la fuente” (Barahona, 2009, p. 144). La homologación de los motivos ofrece consistencia a la propuesta artística de Jiménez, sintonizándola con su producción intelectual y literaria; sea, lo que Macaya Lahmann, en términos de omnipresencia temática, llamó la *subjetivación lírica del paisaje* (1936, p. 3).

La *renovatio* formal-figurativa del arte moderno en Costa Rica

Para la consecución de este propósito unificador, Max Jiménez apeló, tras experimentar directamente el vigor de las vanguardias parisinas después de la I Guerra Mundial, a una *renovación formal-figurativa*. Si bien no es difícil identificar el carácter inédito para el medio nacional de los cuestionamientos al modelo identitario del *Olimpo*, o incluso la traducción visual de tales críticas mediante un refrescamiento de las variantes paisajísticas y las

¹⁵⁵ No obstante, no se prescinde de mencionar uno de los más pertinentes argumentos para la identificación geográfica de la obra pictórica de Max Jiménez, obviando la determinación por título, a saber: la investigadora M. E. Guardia, en el corto documental *Max Jiménez: las claves de su plástica* (2006), sugiere que en el tratamiento del espacio y los elementos arquitectónicos se cuele un distintivo doméstico propio de la época en que el artista se radicó en Cuba, el vitral. Aunque presente en el imaginario visual costarricense por su uso eclesial, este no era en absoluto habitual en residencias privadas (incluso para un individuo de clase adinerada como Jiménez). Nótese las cristaleras presentes en *Ni Cristo ni Changó* [figura 17].

¹⁵⁶ Huelga mencionar, Jiménez alude explícitamente al golfo en dos poemas incluidos en *Gleba* (1929): *Golfo de Nicoya* (2004a, p. 167) y *Amanecer en el Golfo* (Golfo de Nicoya) (2004a, p. 173).

¹⁵⁷ Las cuales aparecen representadas casi en la línea del horizonte. Asimismo, para un análisis de las cualidades recreativas y culturales de la vida portuaria/cochera en el pacífico costarricense, a la luz de la obra de Max Jiménez, véase Calvo (2021).

¹⁵⁸ De cierto modo, en *El domador de pulgas* (1936) se plantea un guiño provocador en torno a esta cualidad relacional: “Unas pulgas grabaron en colores las síntesis de las cosas, de la tierra, el paisaje es la voz de la tierra que reina y tiene súbditos, y que mata a las gentes que se salen de su ritmo” (Jiménez, 2004a, p. 362).

estrategias estético-figurativas, como se ha estudiado hasta aquí, la coyuntura histórica en que desarrolló su obra demandaba ineludiblemente una apuesta transformadora de las posibilidades formales, técnicas y materiales en el seno de las artes visuales del país.

Considérese, no obstante, el carácter paradójico de este punto de inflexión: las manifestaciones, los estilos y las tendencias artísticas hegemónicas, al menos en el momento histórico que recibe la obra de Max Jiménez en Costa Rica, por su compromiso con las élites gobernantes y, naturalmente, con la tradición académica que se asumía por preeminente, no era extraña a la figuración, sino todo lo contrario. Aunque el rupturismo vanguardista de Jiménez parece desgarrar la homogeneidad del devenir histórico-artístico nacional, no puede omitirse que el realismo académico (o naturalismo) mantenía una concepción elevada de la figura humana, con independencia del género adscrito o la técnica de preferencia. La fijación de Jiménez por apelar a lo inconmensurable y lo inmoderado, en toda su expresividad, dio exclusiva primacía, como es consabido, a la figuración (primordialmente femenina). Fue a través del trabajo artístico sobre el cuerpo humano, tan obsesivo como monocorde, que Jiménez fijó su orientación discursiva, temática y técnica. Su *desnudo monumental*, como denominó Chaverri (2010), estuvo fundado en una renuencia radical al dibujo académico (con independencia de las razones), privilegiando la pulsión violenta y el trazo agresivo, como consta en sus dibujos, con el fin de conseguir un estilo característico de alta expresividad contenida en volúmenes macizos. A partir de su formación en París, Jiménez asimiló la estilización como estrategia radical de trabajo sobre la figura humana, imponiendo dos tipologías estéticas: la primera, en la que representa a la figura con torso y cabeza reducida pero con extremidades voluminosas [figuras 25 y 34] o, en su defecto, en que la figura presenta tanto el torso como las extremidades gigantescas pero su cabeza pequeña [figuras 1, 12 y 21]¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Este esquema bipartito propuesto por Barrionuevo y Guardia, (1999, p. 17), aunque instrumental en el análisis de la pintura de Jiménez, no toma en consideración algunas tipologías (o sub-tipologías) de estilización que, por su especificidad, podrían despertar interés en investigaciones subsecuentes. El más notable, quizá incluido en la primera variante, es la considerable divergencia en la estrategia de estilización (en número) al representar figuras masculinas. Si bien Jiménez fue persistente en estilizar extremidades y cuellos con cierta homogeneidad, buena parte de sus figuras masculinas no cuentan con la rotundidad, el peso y la volumetría masiva de las femeninas, dando lugar, predominantemente, a una elongación de los miembros en consonancia con la extensión angosta de su torso. Los únicos dos casos en que se mantiene la estilización distintiva de Jiménez son precisamente *Pescadores en Cojimar* y el óleo de ca. 1940 *Sin Título* (también conocido como *Momento místico*) [figura 39]. En la buena mayoría de representaciones masculinas, como ocurre, por ejemplo, en los casos de *Vendedor de*

Este esquema bipartito propuesto por Barrionuevo y Guardia, (1999, p. 17), aunque instrumental en el análisis de la pintura de Jiménez, no toma en consideración algunas tipologías (o sub-tipologías) de estilización que, por su especificidad, podrían despertar interés en investigaciones subsecuentes. La más notable, quizá incluida en la primera variante, es la considerable divergencia en la estrategia de estilización (en número) al representar figuras masculinas. Si bien Jiménez fue persistente en estilizar extremidades y cuellos con cierta homogeneidad, buena parte de sus figuras masculinas no cuentan con la rotundidad, el peso y la volumetría masiva de las femeninas, dando lugar, predominantemente, a una elongación de los miembros en consonancia con la extensión angosta de su torso. Los únicos dos casos en que se mantiene la estilización distintiva de Jiménez son precisamente *Pescadores en Cojimar* y el óleo de ca. 1940 *Sin título* (también conocido como *Momento místico*) [figura 39]. En la gran mayoría de representaciones masculinas, como ocurre, por ejemplo, en los casos de *Vendedor de naranjas* (ca.1942), *Hambre bajo el sol* (ca. 1942) [figura 40], *San Juan Bautista* [figura 15] y *Desesperanza* [figura 23], los volúmenes de los torsos y brazos no adquieren nunca las proporciones colosales de las figuras femeninas de Jiménez, sino que dan primacía al alargamiento. Asimismo, también podría señalarse la relación entre la segunda de las tipologías (torso y extremidades grandes, cabeza pequeña) y los retratos, o, a la inversa, entre los paisajes (u obras de cierta cualidad paisajística) y la primera tipología.

Para la crítica póstuma de Yolanda Oreamuno (1947), Jiménez opera, a través de la figuración, un estudio exploratorio de la subjetividad (americana), apelando a la *visión monumental del individuo* mediante una representación de suma estabilidad, es decir, el *concepto de la colosalidad* [sic] (pp. 54-55). La estilización deformada de las figuras de Max Jiménez no deviene, para Oreamuno, sola asimilación de las tendencias vanguardistas, sino una actualización del mito ancestral indígena y su concepción sublime de la naturaleza. La estrategia figurativa de Jiménez funde la maleabilidad del arte moderno con el debate en torno a la contradicción de la identidad y la relación de lo humano (en particular de lo humano-

naranjas (ca.1942), *Hambre bajo el sol* (ca. 1942) [figura 40], *San Juan Bautista* [figura 15] y *Desesperanza* [figura 23], los volúmenes de los torsos y brazos no adquieren nunca las proporciones colosales de las figuras femeninas de Jiménez, sino que, como se dijo, dan primacía al alargamiento. Asimismo, también podría señalarse la relación entre la segunda de las tipologías (torso y extremidades grandes, cabeza pequeña) y los retratos, o, a la inversa, entre los paisajes (u obras de cierta cualidad paisajística) y la primera tipología.

americano) con la naturaleza y la materia —a veces ínfimo, diminuto y perecedero, como ocurre en *El domador de pulgas* (1936) y *El Jaúl* (1937), a veces pétreo y eterno como sus “figuras potentes” (Oreamuno, 1947, p. 55).

La longitud de estas figuras, que Waldemar George (1939) describió como “des idoles de membres démesurés et disproportionnés”¹⁶⁰ (p. 1), no se pretende continuadora de la inercia deformatoria del arte europeo de vanguardia del que se nutrió Jiménez, sino una apelación a lo irreal¹⁶¹ de la identidad¹⁶², sea, a lo ausente, al vacío de lo negado. Por ello, como ya se ha establecido, estas figuras fueron mayoritariamente afrodescendientes¹⁶³, no solo en clave local, sino incluso como fin ulterior de las pesquisas artísticas modernas en la región latinoamericana. A pesar de que investigadoras como Barrionuevo y Guardia (1999, pp. 16-17) consideren que el tratamiento de la figura negra en la pintura de Jiménez se comprometió en pleno con la preocupación nacionalista de sus compañeras(os) de la *generación de los*

¹⁶⁰ Traducción del francés por parte del autor: “Ídolos de miembros desmesurados y desproporcionados”.

¹⁶¹ La crítica de George a la exposición en la *Galerie M. M. Bernheim-Jeune* procuraba su ponderación de Max Jiménez como el artista de la síntesis vanguardista en América Latina, un resucitador de los mitos prehispánicos: “Mais, tandis que les déformations des peintres européens restent purement arbitraires, les siennes semblent commandées par occulte vocation de l'esprit, par une vision et par une volonté d'expression artistique qui tendent vers l'irréel et qui s'écartent de l'humanisme classique” (George, 1939, p. 1). Esta misma línea interpretativa fue respaldada por buena parte de la cobertura a la exposición del año siguiente en la *Georgette Passedoit Gallery*, en Nueva York, a saber: “His strongly imaginative vision are compounded of a modern plastic outlook and of a monumental glorification of the human form that seems to go back to pre-columbian influences. It is an art that is weighted with power” (Pictures on Exhibit [New York] en Galería Max Jiménez, 1948, p. 7). O bien: “Without hesitating he shows the influence of the Toltec and Aztec conceptions of their ancient gods, in the monumental shape which he gives to his great figures” (Art News [New York] en Galería Max Jiménez, 1948, p. 7). Aunque resulta muy cuestionable la holgura con la que establecieron un puente entre un artista latinoamericano y las grandes civilizaciones mesoamericanas (en particular la segunda crítica), máxime si se parte de la nacionalidad de Jiménez y que, por tanto, no experimentó la inmediatez de este legado monumental prehispánico en su formación como artista ni en su periplo internacional (la estancia en México no fue la más extendida y transformadora de su vida, además de tardía), es de destacar la continuidad y consistencia hermenéutica.

¹⁶² Para los fines de esta investigación, se ha reducido espacialmente esta hipótesis a la particularidad de la cuestión costarricense.

¹⁶³ Esta investigación, no obstante, ha reconocido una tendencia en los estudios académicos previos a extralimitar esta aseveración. Aunque, particularmente en su pintura, Jiménez dio suma importancia a la representación de afrodescendientes, en realidad, por una cuestión de rasgos raciales distintivos, existen una multiplicidad de obras de las que no puede predicarse mayor cosa respecto a su origen étnico o racial. El hecho de que pinturas como *Anita* [figura 1] o *Mirando las comparsas* [figura 3] (y la buena mayoría de obras con una cierta cualidad retratística) se desvelen en términos raciales como autoevidentes, de las figuras representadas en los óleos conceptuados como paisaje (o propensas al género) —v.g. *Tierra y cielo* [figura 25] o *Tinajas y bañistas* (ca. 1941) [figura 41], entre muchas otras— difícilmente se puede confirmar de manera fehaciente su origen. Siguiendo entonces las pretensiones de su crítica identitaria, muchas de estas figuras, con su respectiva estilización, pudieron también representar población mestiza o indígena.

treinta, sea, al desentrañamiento de la cuestión identitaria¹⁶⁴, marginando en simultáneo el interés formal de la vanguardia europea; lo cierto es que fue a través precisamente de la experimentación con las formas, con independencia de su propensión orgánica o geométrica, que Jiménez desarrolló un estilo propio que le permitiese navegar con mayor flexibilidad hacia una crítica de la identidad nacional¹⁶⁵. Fijar una jerarquización rígida y excluyente, aún de manera atemperada, puede encubrir engañosamente el innegable carácter dialéctico de este proceso.

La estilización voluptuosa de las figuras de Jiménez, afín a las nuevas *modalidades figurativas* suscritas por la *Antropofagia* brasileña o el *afrocubanismo*, entre otros movimientos modernos latinoamericanos, se resistía a renunciar al “referente real como objeto de representación pero que colocaba al artista en una nueva relación ante él, lo que condujo a la modificación del sistema de convenciones visuales de la normativa aceptada”, incorporando “nuevos recursos, más sensoriales que técnico-compositivos, en una estructura narrativa de verosimilitud representacional” (Wood, 2005, p. 56). Esta fundamental cualidad narrativa, en el caso de Max Jiménez, se integró con suma facilidad a su proyecto estético, apuntalando la prominencia y la *deformación-en-expansión* apenas contenida en el soporte (como recordaría Amighetti).

Como es consabido, la estrategia figurativa de Jiménez dio primacía a los desnudos. Siguiendo la tendencia ortodoxa de la vanguardia, se interesó en la “sustitución de la belleza clásica” por una “nueva sintaxis de líneas, colores, composiciones y texturas” (Barroso, 2005, p. 105). Tratándose de un continuador de la “tradición figurativa” predominante en las artes visuales costarricenses hasta bien entrado el siglo XX, Jiménez rompió con el concepto académico (e histórico) de belleza, para ensalzar “desnudos del horror, de la imaginación convulsa, esperpentos mentales” (Barroso, 2005, p. 105). También es menester reconocer que, a pesar de esta inversión estética, inaceptable para el gusto local, Jiménez perpetuó la tradición pictórica clasicista en torno a la representación de desnudos femeninos. Aunque, como se ha mencionado, existen importantes visos reivindicativos del lugar de la mujer en la

¹⁶⁴ Aunque ya se sugirieron en el Capítulo I los bemoles (muy contradictorios) de esta iniciativa.

¹⁶⁵ Este fue un distintivo del arte moderno, ya que, como señala Barroso (2005), fue a partir de “la fusión entre forma y tema” que se modeló a grandes rasgos la identidad de las vanguardias (p. 56).

sociedad (no sin sus glosas contradictorias), y podría incluso justificarse su representación por las ideas simbólicas subyacentes en torno a la fertilidad, la reproducción, la vida y la creación de la mujer como receptáculo originario de la naturaleza, no puede obviarse que esto se realizó “desde la perspectiva de una masculinidad que configura lo otro, lo femenino, como objeto suyo, y ante lo cual adopta una actitud de mirón, de voyeur” (Barroso, 2005, p. 106)¹⁶⁶.

Max Jiménez, como cultivador obseso de la figura humana, apenas y ofrece espacio al tratamiento de otros motivos o temas. En su pintura, recurrió de manera irregular y accesorio a la incorporación de animales en las composiciones —como el azulado caballo de *Mujer humilde: Caballo humilde* (ca. 1941-42) [figura 42], el perro en *Hambre bajo el sol* [figura 40] o los peces gigantes de sus *Pescadores en Cojimar* [figura 34]. Por otro lado, la escultura *Caballo* (ca. 1937) [figura 43], de un valor excepcional por su singularidad¹⁶⁷, tallada a partir de un viejo horcón, es el único caso tridimensional. El motivo se repite en el apartado *El Cura de El Jaúl* (1937), con un protagonismo siempre opacado por la figura humana. También apeló,

¹⁶⁶ Véase nota a pie de página 146.

¹⁶⁷ Esta *unicidad* queda puesta en cuestión si se parte de las muchas interrogantes que levanta el listado de obras de una de las primeras exposiciones de Jiménez, celebrada en la *Galerie Percier* el 5 de noviembre de 1924. La muestra incluyó 12 esculturas en materiales tan variopintos como piedra, bronce, madera, terracota y yeso, así como tres dibujos (*Repertorio Americano*, 1924, p. 239). Entre las obras tridimensionales, se presentó un conjunto escultórico fascinante —particularmente por su carácter transgresor para el medio local— intitolado *La mujer con el perro* [figura 44], en que Jiménez bordeó temerariamente los límites de la figuración, gracias a un exquisito trabajo de síntesis geométrica, con cualidades totémicas brancusianas. Dado que un buen número de estas obras tempranas se encuentran perdidas y que la reproducción que ha circulado en prensa y manuales de historia del arte costarricense carece de la correa y la escultura que representa al perro (sea, la reproducción de la obra *Mujer* [figura 10]), investigadoras como María Enriqueta Guardia han argüido que se trata de la misma escultura. No obstante, esto supondría que existió otra pieza, de la que no se guarda registro alguno, también intitolada *Mujer*, ya que así lo indica el listado de obras de la exposición. Asimismo, otra de las interrogantes que devienen de la existencia de este conjunto escultórico, además de ser potencialmente un caso más de figuración animal (casi en los límites de la abstracción), es la inconsistencia respecto a la información técnica. Mientras que la traducción de Carmen Lyra de la crítica de G. Kahn sobre la exposición y del listado de obras en *Repertorio Americano* reporta que ambas piezas —tanto *Mujer* como *La mujer con el perro*, es decir, independientemente de que sean la misma escultura con o sin una adenda— son esculturas de madera, básicamente todas las investigaciones académicas que han dado cuenta de ella (Ferrero [1973], González [1999] y Barrionuevo y Guardia [1999]) la han descrito como un bronce. A pesar de que, por contemporaneidad cronológica, la versión del *Repertorio Americano* debiera ser considerada la más precisa —máxime tratándose de una obra extraviada—, este asunto, aparentemente técnico y superficial, tiene una directa trascendencia para algunos de los argumentos que se han realizado en esta investigación en torno a la escultura de Jiménez (*v.g.* véase nota 93); además de un claro vicio historiográfico. Sin embargo, dado que Max Jiménez efectivamente trabajó el material como se deriva de la supervivencia de obras como *Figura en cuclillas* (o *El pensador*, ca. 1922), también parte de la exposición en la *Galerie Percier* y perteneciente en la actualidad a la Colección Jiménez-Beeche, es posible refrendar la vigencia del argumento sobre la condición *sui generis* de Jiménez por ser uno de los pocos artistas nacionales, sino el único, que pudo experimentar, al interior de la estética de la vanguardia, con soportes tradicionales.

algunas veces como símbolo, en otras como ornamento, en sus xilografías¹⁶⁸, a la representación de aves (o seres aviformes) en *Revenar* (1936), *El domador de pulgas* (1936) y *El Jaúl* (1937) —quizás el caso mejor logrado es el cuervo que aparece en el grabado del capítulo *Las Pulgas Dadas a los Asuntos de Ultratumba* (1936) [figura 46] de la segunda obra literaria¹⁶⁹. Asimismo, dio cuenta en su último trabajo narrativo de un expresivo toro —en el primer apartado del libro, *2500 metros*— y un coyote, como parte del capítulo *El Turno*¹⁷⁰.

El compromiso de Max Jiménez con el arte figurativo, como se ha sugerido en el capítulo II, fue incondicional. Aunque afín con algunas tesisuras espiritualistas y místicas de los artistas e intelectuales contemporáneos que optaron por la abstracción, el costarricense rechazó la doctrina del color puramente física y el proceso de construcción de una obra de arte a partir de elementos no artísticos, tal y como describió Sedlmayr (1957, p. 87) a esta *empresa fuera del arte* que acabaría capturando los destinos de la vanguardia. Jiménez insistió, a través de la rotundidad de sus figuras y la *humanidad* de sus paisajes, en mantener la verticalidad radical de las artes tectónicas. Mediante la figuración no solo ponderaba una novedosa reflexión sobre la subjetividad costarricense y regional, sino también una re inserción dialéctica de los contenidos simbólicos subyacentes a la relación con los otros (por el carácter alegórico de su literatura), con la corporalidad¹⁷¹ y, por consiguiente, con la naturaleza. Así, Max Jiménez fijó el límite en el potencial totémico de la universalidad de lo humano, secundando la *máxima protagórica*.

Analizar la etapa de formación temprana de Jiménez como artista, en particular en el período 1922-1925 durante su primera estancia en París —tal y como hizo la historiadora del arte Michele Greet en su libro *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris*

¹⁶⁸ Y también en el óleo *Tierra cocida* (ca. 1943) [figura 45].

¹⁶⁹ Nótese que Jiménez, al igual que con la metáfora del árbol decadente e injertado que refleja al hombre blanco inadaptado, recurre a especies de aves específicas que son símbolos de muerte. O bien, cuervos [figura 46], o bien zopilotes [figura 45].

¹⁷⁰ También puede mencionarse un escurridizo y estilizado gato, en el vértice de la xilografía *La colonia agrícola* [figura 48]; esto en *El domador de pulgas* (1936).

¹⁷¹ Sobre la importancia del cuerpo humano en la disputa por (o contra) lo tectónico, léase Sedlmayr (1957): “También la plástica yacente se relaciona indirectamente, por contraste, con la primitiva posición vertical del cuerpo humano. No es casualidad que cuerpo humano que, de pie o sentado y aún echado, se mantiene erguido —como en las estatuas yacentes se mantiene también—, haya sido el tema fundamental de esta era situada entre la antigua edad de piedra y la moderna, y que constituye la norma a la que hacen referencias también todas las desviaciones, que al igual que las disonancias, se refieren a un sistema armónico presupuesto” (p. 97).

Between the Wars (2018)— facilita la tarea de puntualizar el proyecto figurativo de Max Jiménez por vía de negación, sea, paradójicamente, en su momento más abstracto. Como consigna Greet, la crítica del mexicano José Frías a la exposición de arte latinoamericano en el *Musée Galliera* (1924), en cuya muestra se incluyeron algunas esculturas de Jiménez, revela por lo menos dos anotaciones fundamentales: a) La recepción de la obra de Jiménez siempre levantó resistencia vehemente, incluso en la París vanguardista de la década de los veinte (Greet, 2018, p. 157)¹⁷², y b) El carácter transgresor de la propuesta escultórica de Jiménez, transversalmente articulada por máximas formales de robustez, simplicidad y síntesis, casi en los fueros de la abstracción¹⁷³, se reconoció habitante del terreno limítrofe de la figuración. Aún en esta etapa tan precoz, la crítica percibió el carácter telúrico, femenino y orgánico de su obra al abordar sus esculturas: “An undulating biomorphic form, which seems to have a life of its own, stands in for female hair”¹⁷⁴ (Greet, 2018, p. 72).

Sin embargo, el auspicio de la figuración por parte de Jiménez, como sugiere Greet (2018), debe examinarse con detenimiento para no derivar, de su exploración formal, jerárquica e irreflexivamente, una estética regionalista, como hicieron algunos críticos estableciendo relaciones reduccionistas que solo explotaban el lugar común del mito prehispánico¹⁷⁵, la coyuntura política centroamericana¹⁷⁶ o el exotismo geográfico¹⁷⁷. Estos

¹⁷² Frías lamentó que el público se burlara de la obra de Jiménez por falta de comprensión. Para paliar el desafío, tomó la decisión de ilustrar su reseña con la escultura *Intersección* (ca. 1923), cuya reproducción se incluye en el libro de Greet pero no se ha integrado a los catálogos nacionales sobre su obra (la misma autora la identifica como la única reproducción conocida de la escultura). Léase pp. 71-72, en Greet (2018).

¹⁷³ O, en palabras de Greet (2018), “Jimenez pared his figures down until they straddled the boundary between abstraction and representation” (p. 72).

¹⁷⁴ Traducción del inglés por parte del autor: Una forma biomórfica ondulante, que parece tener vida propia, representa el cabello femenino.

¹⁷⁵ Léase la crítica del *Ken Repertorio Americano* (1940, p. 126).

¹⁷⁶ Repárese en la valoración de Greet (2018) sobre la crítica especializada de la época a Max Jiménez: “Sawyer at least recognizes the experimental quality of the sculpture, but attributes it to Jiménez’s exposure to political upheaval and the resultant desire freedom. By explaining the sculpture’s formal qualities in regionalist terms, Sawyer attempts to make them coincide with his limited knowledge of Latin American culture. Critics frequently could not reconcile styles bordering on abstraction with expectations of tropical, primitive, or politically radical content, and therefore dismissed artists such as Jimenez” (pp. 71-72).

¹⁷⁷ Asimismo, sobre la crítica de Gauthier a su exposición de 1939 en París: “Writing for *L’art vivant*, Maximilien Gauthier makes a similar assessment of Jimenez’s inspiration: Max Jimenez, born in 1900, painter from Central America, presents for our enjoyment an art that is definitely from the country of fissured isthmuses, of hallucinatory mountains, volcanoes whose awakening shakes the earth and seems to spread torrents of flame, ashes and blood on the sea. A fierce sensuality is the basis of Max Jimenez’s inspiration. His female nudes, with monumental deformations, attractive and appalling at the same time. And the drama happens in an orgy of truly

mecanismos interpretativos eurocéntricos, que satisfacían la necesidad de críticos y académicos ortodoxos de clasificar el arte a través de un sistema de diferencias (Greet, 2018, p. 251), no permiten hacer una valoración del mérito y la innovación del trabajo formal de Jiménez como correlato independiente de la crítica identitaria, debido a su fijación unidireccional y monotónica. La distorsión violenta, sensual, en ocasiones cromática, y potente de la figuración de Jiménez, como destacaba la crítica del entonces reputado (y ahora denostado) *New York Post* (en Galería Max Jiménez, 1948, p. 7), supuso una conquista sobre el estilo, la estilización y la renovación formal de la primera mitad del siglo XX, más allá de sus propósitos discursivos o críticos. La distinción entre ambos frentes —aunque según los objetivos de la investigación se consideren concatenados— es analíticamente necesaria para la adecuada ponderación de la obra de Jiménez, en particular tomando en cuenta lo dramático de su ruptura con la tendencia inercial del arte nacional, la amplitud de su corpus, el alcance internacional, así como la pluralidad técnica y disciplinar en que se desarrolló.

Antes de pasar a dar cuenta de los atributos fundamentales del estilo gigantesco, primario y de *atracción terrígena* de la obra de Max Jiménez, como destacó el salvadoreño Gilberto González y Contreras (en Quesada, 1999, p. 118), es menester dedicar algunas palabras al vertiginoso esfuerzo de innovación técnica y material que el artista costarricense impuso a su compromiso figurativo y de transformación formal. Jiménez no solo asimiló los principios de la vanguardia europea y latinoamericana en relación con el uso de materiales vernáculos (incluso fabricando sus propias herramientas para el trabajo del material) o de estilización de sus figuras, sino también en la condición experimental de la actividad artística misma. Como *oficiante* inmovible, según le caracterizó Yolanda Oreamuno (1947), Jiménez se aproximó al quehacer de colorista de primera mano, buscando sus propios ocre “en el camino de Puntarenas” (Flora Luján en Galería Max Jiménez, 1948, p. 2). Asimismo, siguiendo por experiencia formativa “el origen del *papier collée* [...] de Braque y de Picasso, y [...] del *collage*” (Barroso, 2005, pp. 81-82), Max Jiménez reconoció, sin antecedente alguno en la historia del arte nacional (aún imbuido en el bucle de emulación mimética), el valor no solo rupturista sino estético de optar por “la inclusión de fragmentos de la realidad en el cuadro, sin pretender ya

tropical colors’. For Gauthier, Jimenez’s nudes are the result of an inherent tropical sensuality that emanates from a sexualized landscape of erupting volcanoes and orgies of color” (Greet, 2018, p. 251).

la necesidad de representación virtuosista del objeto” (Barroso, 2005, pp. 81-82). Como ya se mencionó anteriormente, esto puede advertirse en la obra *San Juan Bautista* [figura 15], en la que el profeta, contorneado solo por medio pictóricos, es “vestido” por delicadas cortezas de árbol de Eucalipto¹⁷⁸. Similar procedimiento ejecutó en la pintura *Ventana de La Habana vieja* (ca. 1942) [figura 47] en la que adhirió al lienzo “pedazos de ladrillo de su casa de habitación, como queriendo unir su propia tradición costarricense con la cubana” (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 18).

La importación de estas novedades técnicas a las artes visuales nacionales vendría acompañada de un manifiesto estilo personal y de la investidura de *artista total* de vanguardia, figura aún inexplorada e inédita para el panorama cultural costarricense. Su interés por cultivar una multitud de disciplinas posibilitó precisamente la convergencia de su quehacer pictórico con su trabajo intelectual, su obra literaria con su oficio de grabador, su labor escultórica con su papel como crítico y coleccionista. En el prólogo de *El domador de pulgas* (1936), Max Jiménez dio cuenta de la vinculación sinérgica entre las artes (incluyendo la literatura):

La obra de arte es un esfuerzo puesto sobre el tiempo, siempre trascendental desde el punto de vista de la creación [...]. Me pregunta, cuál ha de ser la definitiva manifestación artística de cada uno. Las artes cada vez se me presentan más encadenadas. Soy amigo de los cambios de oficio radicales, a los cuales creo que debe mucho de su vida la sensibilidad. Empero, soy enemigo de la aplicación a diversas artes, en el mismo lapso, y desde luego con la misma energía. Me parecen permisibles, las actividades dentro de la misma familia: la pintura y la escultura, la prosa y el verso (Jiménez, 2004a, p. 299)¹⁷⁹.

En este sentido, el esfuerzo editorial que supuso su literatura es el caso que mejor refleja este refrescamiento modernizante en el país. En palabras de Barrionuevo y Guardia (1999, p. 19), la síntesis de los contenidos literarios y gráficos implicada en la publicación de sus obras después de *Quijongo* (1933), ponderaron la figura de Jiménez como un artista que

¹⁷⁸ Léase pie de página 98. Asimismo, aunque se trata de una pintura realizada más de 15 años después de la publicación de *Gleba* (1929), es menester señalar que en esta obra literaria se incluyó un poema con título homónimo — *San Juan el Bautista*— que ya perfilaba no solo el interés por la figura bíblica, sino una cierta imagen poética que se corresponde con el óleo de 1945-46, en particular por la estilización del cuello, la locación representada y la semejanza entre las cortezas y las pieles de camello que le vestían (conforme lo descrito en el Evangelio de Marcos 1:6 y el Evangelio de Mateo 3:4): “Vestigio de camello / atado al recio cuello, / la diestra de un cayado / por el bosque brindado; / su morada, el desierto; / dátiles, su alimento. / El cuerpo del asceta, / el alma de un profeta” (Jiménez, 2004a, p. 153).

¹⁷⁹ Esto lo confirmó en la Candelilla 202: “Se puede desconfiar del hombre que solamente hace un arte” (Jiménez, 2004b, p. 607).

conceptuó el carácter global de toda creación, entreviendo la articulación implícita pero estable entre todas las manifestaciones plásticas, literarias e intelectuales que desarrolló. A pesar de que en el seno de esta concomitancia creativa se hayan querido establecer dependencias jerárquicas, donde la obra gráfica se reduce a la mera ilustración del texto, autoras como Triana (2017, p. 173) han sugerido que más allá de la función decorativa usual de toda letra capitular, en el caso de *Revenar* (1936), Jiménez exploró con una previsión inusitada las posibilidades estratégicas de conjugación entre el diseño tipográfico y la ilustración¹⁸⁰, sea, una suerte de avistamiento originario del futuro del libro-arte.

Para conseguir esto, hay un gesto eminentemente moderno (y vanguardista) en la discriminación de las técnicas de impresión disponibles. La época, así como sus experiencias en París y Nueva York, imponía un repaso concienzudo de las posibilidades gráficas de reproducibilidad. Escudriñar en el pasado, por la tendencia primitiva que se celebraba por lo alto en sus años de formación, hicieron a Jiménez “revalorizar la expresividad de la línea enfrentada con su estado monocromático y respetar el soporte de su diseño: la madera” (González, 1999, p. 64)¹⁸¹. Esto dotaba de un carácter vivencial a la misma experiencia de lectura de sus obras, con independencia del género literario, pero también ofrecían la oportunidad perfecta a Jiménez de gestar los puentes icónicos y temáticos necesarios para concatenar su producción como grabador con motivos (*v.g.* el agua o el árbol) que, hacia el final de su vida, se vieron replicados, a gran escala, en su obra pictórica (Ortiz, 2007, p. 40). La xilografía de Jiménez, en diálogo con su literatura, fue entonces atravesada por las demandas estéticas de la vanguardia (*v.g.* la expresión lineal, la intensidad del trazo y la resistencia al dibujo impoluto de academia) que impusieron para sus abanderados una consistente economía de recursos y una emotividad potente en la concepción de las formas; estrategia solo compartida en el país con Emilia Prieto (Hernández y Arguedas, 2019, p. 77), también excluida del *Álbum de Grabados* de 1936, publicado por la Tipografía Nacional.

¹⁸⁰ O, como describieron con detalle Hernández y Arguedas (2019): “En este caso, se intenta la integración imagen-texto, al incorporar la ilustración como parte del espacio mismo que corresponde al texto. La organización espacial se define por una división de la página en la que el sector izquierdo acoge la imagen y el área derecha se colocan los textos. La imagen cubre todo el lado izquierdo y en ella resaltan las formas de las letras del alfabeto que inician las palabras. Esta composición difiere de la realizada en otras obras citadas porque, precisamente, incorpora el texto en una unidad visual con la imagen que resulta novedosa” (p. 76).

¹⁸¹ Esta es una tesis que comparte Ortiz (2007, p. 41).

Del estilo personal a la desmaterialización del arte

La irrupción de la obra de Jiménez en la coyuntura cultural costarricense a partir de la tercera década del siglo XX, incluso en su condición de artista total, habría podido pasar inadvertida sin uno de los componentes estéticos que vertebran y caracterizan la vanguardia: el *estilo personal*. Si bien la depuración de su ficha estilística ha sido una de las tareas más apetecidas y regurgitadas de historiadores del arte e intelectuales estudiosos de su obra, existen ciertos elementos, atravesados por su condición vanguardista, que han sido marginados. El primero, quizás el que más salta a la vista, es la cualidad especular y autorreferencial de su producción intelectual y plástica. Lo advertía, en 1945, González y Contreras al señalar que “Max Jiménez, el hombre alto y fornido, casi un gigante, hace de la pintura un espejo” (en Quesada, 1999, p. 119). El vanguardista, cuya complejidad está estructurada mediante el principio de *originalidad*, debe regenerar las condiciones primigenias de su creación, o —en palabras de Rosalind E. Krauss (1986, p. 157)— ha de poner al *yo como origen de su obra*. La *unicidad* de la obra visual de Jiménez, paradójicamente, permite una valoración crítica de su propia consciencia del proceso de inversión de la tradición que se operó en su producción artística, a través de su obra crítica e intelectual. Las nociones axiomáticas de las que recusa Krauss encuentran en el arte de Jiménez un explícito reconocimiento del momento *ficticio* de todo original, del sistema de reproducciones que articula el axioma mismo. En su impronta irónica, Jiménez se muestra tajante y determinado en ponerse a sí mismo, no solo a su yo, sino a la metáfora imaginativo-literaria de su individualidad a partir de la diada *originalidad-repetición* como receptáculo organizador de su estilo personal:

En el espejo pictórico, refracta sus imágenes del mundo, esas imágenes en las que emprende la tentativa de verse completamente. De ahí que en las imágenes que crea, y a través de sus reiteradas deformaciones, aparezca siempre él mismo, tal como se concibe en el pensamiento, porque la acción creadora de Max Jiménez gusta de sacar lo subterráneo totalmente a la luz, en el intento de hacer que se le conozca en profundidad (González y Contreras en Quesada, 1999, p. 119).

Aunque podría resultar muy simplista y temerario asegurar que las dimensiones físicas de Jiménez (sea, no su yo psíquico, poético o espiritual, sino su propia corporalidad) operaron

como esquema referencial vivo para el desarrollo de un estilo personal que, innegablemente, privilegió lo colosal y lo macizo como conceptos estéticos fundacionales, o, como denominó el crítico español Rafael Suárez Solís, el “primer proyecto de lo cósmico hacia la formalidad” (en Quesada, 1999, p. 122), lo cierto es que Max Jiménez estableció explícitamente un paralelismo imaginativo entre lo real-inmediato de su experiencia subjetiva del mundo y la creación de su obra. Esto puede comprenderse en dos vías, a saber: a) A partir de un *sistema de reproducciones* (Krauss, 1986, p. 162)¹⁸² sobre el que se piensa su propia producción artística, es decir, un mosaico sincrético, “mezcla de elementos pertenecientes a géneros y discursos disímiles” (Quesada, 1999, p. 31), que recurre a un abanico reducido de motivos y temas para la exploración interpolada de sus propias interrogantes existenciales; y b) La correspondencia biográfica. Para muestra, un botón: en el grabado que acompaña el capítulo *La colonia agrícola* [figura 48], en *El domador de pulgas* (1936), Jiménez incorpora un sugestivo elemento textual anfibológico a la composición en que se entremezcla la iconografía de *San Isidro Labrador*¹⁸³ con la preconización de su lugar de residencia en Costa Rica, San Isidro de Coronado. El cual, además del autoevidente vínculo por patronazgo¹⁸⁴, desempeñó un rol referencial significativo para la complejidad literaria de *San Luis de los Jaúles*, en su última obra narrativa. Esta alusión, no obstante, no se libró de la mordaz crítica a la identidad nacional de Jiménez, que —páginas más adelante— reconoce con socarronería a partir de la sorpresa del domador por los desórdenes de sus pulgas: “Fue terrible para el domador,

¹⁸² En su encomio de la obra de Jiménez como una *plástica de la liberación*, González y Contreras da cuenta del carácter serial e integrador que articula su obra “Es la suya una plástica de la liberación, en esos cuerpos en los que el primitivismo se desborda, existe una actividad mágica, formada por movimientos seriales integradores de la lucha del pintor con su contorno” (González y Contreras en Quesada, 1999, p. 118).

¹⁸³ Este aparece representado —a la manera de un cuadro en la pared del recinto— en la configuración visual que Jiménez definió para el motivo de sus pulgas, junto a un bovino, probablemente alusivo al milagro de los bueyes. No es posible, por la diminuta dimensión del cuadro, reparar en la presencia o ausencia del azadón, atributo del santo.

¹⁸⁴ Como mero apunte marginal, o incluso como insumo para futuros estudios sobre la obra de Jiménez, es de destacar el tratamiento y la recurrencia de Jiménez a la imaginería religiosa, desde las cualidades demiúrgicas de su pantocrátor abotagado en *El domador de pulgas* (1936), a *San Juan Bautista*, o bien la expresividad pulsional de la representación de *San Sebastián* en el grabado *Sin Título* que no alcanzó a ser incluido en la obra literaria antedicha (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 140). Asimismo, la apuesta por el relato cristológico, ya como metáfora (ubicua en su obra literaria e intelectual), o como ícono (por mencionar una terna de casos: las letras capitulares de los poemas *Más cruz* [Jiménez, 2004b, p. 403] y *De la indiferencia* [Jiménez, 2004b, p. 430] en *Revenar* [1936]), así como el exquisito Cristo inédito de cabeza inclinada, que duerme (o muere) tras una vela de luz picassiana (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 163).

enterarse de los desarreglos de la colonia, eso de *santos labradores*¹⁸⁵ debía de ser mentira” (Jiménez, 2004a, p. 312).

El estilo personalísimo de Max Jiménez estuvo sin duda moldeado por su propio pensamiento estético, mayoritariamente expuesto a través de su trabajo como crítico cultural en prensa nacional (en el *Diario de Costa Rica* y el *Repertorio Americano*) y su colección de aforismos publicados póstumamente, *Candelillas* (1946). El carácter fragmentario de su constitución restringe la posibilidad de afirmar con certeza una sistemática intelectual articuladora de su obra visual, pero ofrece un abanico de herramientas conceptuales, críticas o ideológicas que pueden facilitar parcialmente la traducción de su lenguaje y discurso artístico. El primer elemento que puede destacarse es lo que Jiménez llamó *plástica del misticismo*, obsesión estética que le sacudió particularmente durante el año 1936. A propósito de su concepción mística del arte, Jiménez escribió en *El domador de pulgas, Revenar* y un breve ensayo publicado en la edición del 14 de mayo del *Repertorio Americano*. En las tres intervenciones, Max Jiménez percibe la necesidad de llevar la creación artística más allá del gesto antitético de las vanguardias europeas, del primitivismo burdo, esto es, perseguir a toda costa la reconciliación sintética. Aunque en términos estilísticos y formales, abismalmente distante de la obra de Wassily Kandinsky (1866-1944) y Paul Klee (1879-1940), Jiménez se aproxima considerablemente a algunos de sus planteamientos teóricos, no en arreglo a sus hipótesis cromáticas, pero sí en consonancia con las nociones de *necesidad interior*, del carácter autonómico y enigmático del quehacer artístico y, en consecuencia, del valor espiritual de la forma. A esto último, por ejemplo, le llamó Jiménez, un *valor de postura*, que exige de la obra, en clave mística, un despliegue contenido de inacción escenificada; sea, de *eternidad*. Se trata de un esfuerzo condensado que pretende siempre la integración a la materialidad de la composición, a la imagen misma (*i.e.* a sus motivos, a su tema), de los contenidos espirituales, psicológicos e íntimos que el artista, como puente entre dos mundos, concibe como consistentes. Para explicarlo, Jiménez se valió del estudio de caso teológico y pictórico más célebre del mundo occidental:

¹⁸⁵ La itálica es del autor de esta investigación.

Recordemos: Jesús no murió como cualquier hijo de vecino, ni aún como simple ladrón. Jesús murió clavado¹⁸⁶. La muerte adquiere terror, según sus posiciones. Morir en una cama es menos que morir ahogado o caer trucidado por metralla en un campo de batalla. Las tres cosas son la muerte, pero las actitudes son distintas [...]. Entonces he querido decir que la postura sostiene al misticismo, o acaso que la postura material le da un gran valor al espíritu. Tal vez he querido decir que Dios no está en todas partes, pero que Dios, en un momento dado, puede crearse, que en un ambiente de postura místico se puede crear un Dios (Jiménez, 2004b, p. 779).

La impasibilidad de la postura a través de las formas rotundas y masivas de Jiménez, incluso en figuras que parecen sumidas en algún tipo de actividad motriz o de experiencia emocional intensa —como ocurre en *Al borde del abismo* (ca. 1940-41) [figura 49] o *Tierra y cielo* [figura 25], se confirma, teórica y discursivamente, fuera de las contingencias coyunturales¹⁸⁷ y sociopolíticas¹⁸⁸ que circundan su configuración visual o, inclusive, de las tendencias plásticas recicladas o importadas. Esta concepción mística, que privilegia la condición atemporal del arte¹⁸⁹, es simultáneamente una vía de supervivencia que reemplaza la certeza de finitud¹⁹⁰: “Creo que el misticismo es el camino para ir más allá de la muerte” (Jiménez, 2004b, p. 401). No resulta sorprendente, por tanto, que un buen número de las escenas de recogimiento taciturno y absorto, características en sus retratos de interiores, funden este

¹⁸⁶ Aun cuando estrictamente no viene el caso, es pertinente señalar que la figura de Jesucristo (o de sus atributos), en su literalidad, tiene algunos ejemplos representacionales notables en el corpus de Max Jiménez, a saber: las xilografías de los poemas *Más cruz*, *De la indiferencia*, *La ascensión*, *La cruz de los caminos* en *Revenar* (1936) y del capítulo *Mañana del Viernes Santo* en *El Jaúl* (1937).

¹⁸⁷ Léase *Candelilla* 408: “Es detestable el arte que busca la buena voluntad de los otros” (Jiménez, 2004b, p. 631).

¹⁸⁸ O bien, como sentenció Max Jiménez en el prólogo de *Revenar* (1936): “Aún creo en los temas imperdurables: la vida y el amor. Nunca he puesto mi sentido poético al servicio de la política. Izquierdas y derechas han cambiado la honorabilidad del mundo, por el crimen” (Jiménez, 2004b, p. 401). No obstante, resulta casi jocoso considerar el modo en que el mismo artista ironizaba sobre las potenciales críticas en su contra por su condición de clase: “Yo no sé cómo hablo yo de burgueses, si tengo cama blanda, pero es porque le he vendido el alma al diablo” (Jiménez, 2004b, p. 781). O bien, otra defensa del carácter aristocrático del arte: “La pulga artista no vendió, no entregó el talento ni el sentido artístico a ningún móvil político, el arte lo conservó esencial. Hay pulgas medio artistas que luchan entre el arte y la miseria del mundo, y terminan por querer abarcarlo todo y por convertirlo en mezquino servicio. No resisten la absoluta independencia y libertad relativa, de la pulga verdaderamente artista” (Jiménez, 2004a, p. 362).

¹⁸⁹ Léase p. 98, en Herrera (1999): “La idea del arte como religión, como única disciplina capaz de recrear el aura de los seres en un mundo abatido por el materialismo, el cientificismo y la pugna de intereses, no será abandonada nunca por Jiménez”.

¹⁹⁰ Gilberto González y Contreras describió poéticamente el empeño de Jiménez por suspender el curso del tiempo: “Max dice que el deseo impide al ánimo descubrir la verdad. Aquí se estrena el dintel de la paradoja. Max, hombre fruteado en el deseo, aboga por un mundo clarificado hasta la transparencia del indeseo. Practica el misticismo del arte con una entrañable sinceridad [...]. Fue un romántico y tuvo por eso su demonio inquieto. Bajo las apariencias de una existencia holgada, su vida es una desesperación por retener lo que se le va de las manos” (en Quesada, 1999, p. 117).

elemento de postura inmutable con la simbología aparentemente marginal del mesías resurrecto u otra imagería religiosa¹⁹¹. El artista debe concebirse, por consiguiente, como un *héroe del revés*, no solo para bregar contra lo efímero de la existencia, o contra la indiferencia de los otros, sino contra el aislamiento que fuerza devenir receptáculo espiritual de lo inconmensurable¹⁹². En otra analogía con la soledad acuciante del Cristo, Jiménez puso su *septem verba* en el corazón de una pulga:

La pulga artista siguió su destino, el destino de una pulga artista es algo terrible, es algo así como la conciencia de lo eterno, conciencia de lo pasado, y futuro en presente. Un pasado estático, cruel que existe dentro de los artistas como un castigo de raza, y que lo llevan aún sin haberlo vivido. ¿Cuál es la primera pregunta de una pulga artista? Es el derecho que pueda tener para ejercer el misticismo de las artes. El artista, seguramente, más que la pulga revolucionaria, más que la pulga conquistadora, así como la pulga que se carga al hombro una redención. Está entre los héroes del revés. Los otros se confirman con discípulos y seguidores. La pulga artista tiene que proclamarse sola y única, con las sutilezas de las medidas del alma, que va quedando en la(s) telas y en las páginas, que ofrecen su blancura y aterradora (Jiménez, 2004a, p. 361).

Barahona (2009) concibe incluso la posibilidad de que Jiménez refrendase la divinidad de Cristo como tal, no por ser hijo de Dios (y ser Dios mismo), sino por desenvolverse activamente como un artista. El martirio del artista está puesto no solo en su designio existencial, que se asume consciente y voluntariamente, sino también en la apropiación de una tradición cromática¹⁹³. El púrpura, que identificó Barahona (2009, p. 154) en el poema

¹⁹¹ Véase *Anita* [figura 1], *Ni Cristo ni Changó* [figura 17], *Sin título* [figura 39], entre otros.

¹⁹² Tal confrontación le permite escapar del constreñimiento de lo actual, como sugiere en su *Candelilla 424*: “No se hace arte para el presente, no se sabe para cuándo se hace” (Jiménez, 2004b, p. 633).

¹⁹³ Aunque se tomó la decisión de prescindir de todo esfuerzo por formular al menos un esbozo de *hipótesis cromática* o teoría del color en Max Jiménez —con la debida distancia, a la manera de otros artistas modernos como Klee, Kandinsky o Albers—, por falta de referencias y material crítico atinente, esta empresa podría resultar estimulante para otro tipo de investigación. En términos generales, la crítica dio mucha atención a la paleta de Jiménez, especulando sobre posibles vínculos entre sus colores predilectos y sus intenciones discursivas y estéticas. Para el *New York Herald Tribune* “los matices de la tierra han sido cuidadosamente escogidos y obedecen a un propósito netamente definido (en el *Repertorio Americano*, 1940, p. 126); para el *New York Post*: “Desnudos rosados, desnudos de color de olivas, desnudos grises. Enormes protuberancias, imágenes de extraordinario peso. Tal el romántico arte de Max Jiménez, mezcla de cultura de América Latina y de la cosmopolitana [sic] parisiense [...]. A través de todas las manifestaciones de su temperamento, desde el lánguido hasta el violentamente sensual, el artista jamás traiciona sus espléndidos sentimientos de pintar, particularmente en cuanto tono y color. Bien puede usted sentir curiosidad o disgusto por las repetidas contorsiones, pero es imposible negar el poder artístico que les da vida y forma” (en *Repertorio Americano*, 1940, p. 125). En su obra literaria se encontraron dos textos, en *Ensayos* (1926) que podrían, asimismo, orientar nuevas alternativas de

Pinceles, de *Gleba* (1929), se impone como compromiso de creación, su *flor y espina*, y deviene asimismo recurrente en la obra pictórica de Jiménez, con todo el sincretismo simbólico de raigambre imperial, regia, bíblica y católica, tal y como se constata en la falda de *Maternidad* [figura 6], en el manto de *Desnudo #1* [figura 29] o la paleta completa de *Al borde del abismo* [figura 49]. El carácter impertérrito percibido en la abundancia telúrica de las figuras y los áridos paisajes que inundan su obra, se complementan con la omnipresencia de la muerte en el mundo literario que constriñe a *San Luis de los Jaúles*, un pueblo sin futuro, ni generaciones jóvenes, ni señales de cambio: un infierno tropical (Ovares et al. 1993, p. 207).

La asidua caracterización de Jiménez como un creador incomprendido, *maldito*, angustiado y hasta deprimido, includible en la investigación académica y en los manuales de historia del arte costarricense, además de psicopatologizar su obra, ha rehuído de la discusión sobre el entramado teórico que opera de basamento para su propia concepción en tanto que artista (y de las artistas en general). El carácter autorreflexivo¹⁹⁴ puesto en funcionamiento desde 1928 con la publicación de *Unos fantoches...*, tiene una estrecha conexión consecuente con lo que Jiménez demanda para la “naturaleza demiúrgica del artista”. Aquello que Jiménez denomina lo *sobrenatural* de las artes —el contacto con lo infinito— es precisamente la condición de mediador del artista, constructor de un puente “entre el objeto y el receptor” (Barahona, 2009, pp. 146-147). La pugna por lo eterno, no obstante, se asume para Max Jiménez como una tirantez desmesurada y antagonica que, por un lado, empuja al artista hacia una sensibilidad universal y, por otro, le demanda una profunda vinculación con el germen de naturaleza que, a su entender, atraviesa y vehicula la formación de lo humano (su público).

La *excepcionalidad* del artista le da acceso, mediante el acto creativo, según Barahona (2009, p. 150), a un mundo noético. El único canal que mediatiza hacia lo material una estética de suma pureza (casi en clave platónica). Dicho de otro modo, y sustrayendo a la definición kantiana de genio su condición de productor de *arte bello* (de cierto modo, incompatible con

análisis, a saber: *Del dolor*: “He de comprar la vida al cielo. De él tomamos la idea de que es azul, mas si reparamos, veremos que lo pueblan nubes blancas, nubes grises... El azul, es de dolor, base fundamental de la existencia. Acaso las nubecillas blancas sean alegrías, que a veces, las más de ellas, tienen tinte azul. La vida es como el cielo, porque el dolor es azul” (Jiménez, 2004a, p. 64); o *El hombre bestia*: “El rojo de la cara cuando sufre de ira cambia por verde” (Jiménez, 2004a, p. 90).

¹⁹⁴ Barahona (2009) establece una sugestiva relación entre las “unidades discursivas del autor-personaje” y lo “que, 40 años más tarde, desarrollara Julio Cortázar en los capítulos denominados ‘las morellianas’ de su novela *Rayuela*” (p. 99).

los valores del arte moderno), se presenta al artista como mediador y no como mero reproductor (Barahona, 2009, p. 153). Esto es, como “la feliz relación, que ninguna ciencia puede enseñar ni diligencia alguna aprender”, en su suma originalidad¹⁹⁵, “para encontrar ideas para un concepto dado y, por otra parte, para encontrar para éstas la *expresión* mediante la cual puede comunicarse a otros la disposición subjetiva del ánimo como acompañamiento de un concepto producida de este modo” (*KdU*, B199). El *don natural* (*KdU*, B200) del artista hace corresponder imaginación y entendimiento a través de la obra, la cual, por su carácter derivativo, deviene para Jiménez una aproximación asintótica e impredecible, más nunca idéntica, del original del pensamiento¹⁹⁶.

Aún como prodigio de la naturaleza, Jiménez no negó el precio emocional¹⁹⁷ del ejercicio creativo en la subjetividad del artista (Barahona, 2009, p. 150), ya que “la vida de arte no es sino una rebelión contra la muerte”. En la manifestación artística, el creador confirma su vida, dándosela a otros objetos, “seguramente por el temor de desaparecer completamente” (Jiménez, 2004a, p. 385). Esta posición se ilustra en una suerte de réplica del *banquete* platónico a la usanza de las pulgas:

Las pulgas los días anteriores habían estado hablando sobre el amor, porque decía una pulga, que siempre se dicen cosas bien sobre las cosas hipotéticas, siendo el mayor principio de estética la duda, por eso el inmenso tamaño de la muerte. Tal vez las pulgas sabían lo que era la muerte, tal vez todo el universo lo sabe al llevarla sobre el cuerpo [...]. Dentro del pensamiento de la pulga, la muerte era la necesidad de vivir; en los otros animales, la muerte es la muerte. Las pulgas creían en el aspecto de las cosas, porque cultivaban la pintura, y hasta habían llegado a la deformación exterior para formación interior (Jiménez, 2004a, p. 330).

De cierto modo, parece sugerirse que la deformación figurativa propuesta por Jiménez, en su distintivo estilo, se funda en la miseria¹⁹⁸ de la duda, su principio estético *par excellence*. La disputa del artista por lo eterno e infinito encuentra en la consciencia de la muerte la fuente

¹⁹⁵ La primera propiedad del genio (*KdU*, B182). En la edición consultada, los párrafos revisados (§46, §47, §48, §49 y §50) pueden leerse a partir de la página 424, en Kant, I. (2012).

¹⁹⁶ Véase *Artista y producción* en *Ensayos* (1926): “Si lográramos reproducir exactamente nuestro pensamiento, las obras de arte se terminarían. Sabedor el artista del resultado que habría de obtener, aplicarse a la realización carecería de interés” (Jiménez, 2004a, p. 82).

¹⁹⁷ Léase, asimismo, la *Candelilla 94I*: “No se puede hacer arte sin producirse o tener alguna enfermedad” (Jiménez, 2004b, p. 691).

¹⁹⁸ Léase *Candelilla 43*: “Antes se podía llegar a ser un gran pintor copiando a los reyes vestidos de carnaval. Ahora el pintor tiene que hacerse sobre la miseria” (Jiménez, 2004b, p. 590).

ulterior de florecimiento plástico, ya que, si esta puede hallarse en la totalidad del universo, tiene que manifestarse en el aspecto de las cosas que lo componen. Jiménez determina dos consecuencias necesarias (no-excluyentes entre sí) de esta condición transversal del quehacer artístico: o bien, la enajenación individual (o el *martirio*), o bien, la disociación radical entre obra y la persona del artista.

En este segundo orden, Max Jiménez, en el ya mencionado *Ensayo sobre la plástica del misticismo* (1936)¹⁹⁹, declaraba haber perdido la fe en sí mismo tras la publicación de su libro²⁰⁰. Con independencia de su calidad, al entrar “en el dominio público” (2004b, p. 778), había escapado del resguardo y propiedad de su autor. De manera similar a como desconoce para qué época produce su obra, el artista debe también divorciarse de esta con ímpetu, una vez declarado el fin de su ejecución (Jiménez, 2004b, p. 618). Esta es la única vía para que la obra de arte, según Jiménez, no se aferre a la finitud existencial de quien la produce y, consiguientemente, sobreviva proyectándose en la incertidumbre del futuro (Jiménez, 2004b, p. 619). Aunque pueda resultar irónico, es también natural que haya sido el mismo Jiménez, quien nunca se sintió respetado o bien acogido en su país de origen, el que articulara una concepción semejante sobre la recepción de la obra. A pesar de tratarse de solo un esbozo rudimentario, estas premisas preceden, en sus fundamentos, al planteamiento teórico sobre *la mort de l'auteur*, argüida por Roland Barthes exactamente dos décadas después de la muerte de Jiménez (y después ampliada, entre sus más célebres interlocutores, por Foucault²⁰¹ y Derrida). Si se juzgaba inconveniente sostener una dependencia de las intenciones y componentes biográficos del autor para acceder al significado ulterior y definitivo de un texto, dada la imposibilidad de un lector absoluto, Jiménez ciertamente afirmaba algo semejante al

¹⁹⁹ Refiérase a la p. 778, en Jiménez (2004b).

²⁰⁰ Se presume que se trata de *El domador de pulgas* (1936), debido a que el texto se firma en La Habana, ciudad donde se editó esta obra. No obstante, nótese que el poemario *Revenar*, publicado el mismo año, también discute en su prólogo algunas nociones sobre la *plástica del misticismo*.

²⁰¹ Otro apunte marginal. Siguiendo la tesis de Borges sobre los precursores de Kafka (v.g. “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” [Borges, 1974, p. 712]) y, nuevamente, tomando en consideración el muy sucinto desarrollo teórico de la mayoría de las ideas de Jiménez, puede sugerirse un cierto guiño (pre)foucaultiano en relación con el parangón entre los dispositivos disciplinarios e institucionales de castigo y vigilancia, sea, en este caso, entre la escuela y la cárcel, tal y como lo postuló Foucault en *Surveiller et Punir* (1975). La lógica de reformulación *a posteriori* de las tradiciones que anteceden a todo gran autor, encuentra, por tanto, cierto eco en la *Candelilla 197* de Max Jiménez: “La escuela puede parecerse a la antesala del presidio” (Jiménez, 2004b, p. 607).

enunciar, en 1946, que un “cuadro empieza a ser una obra de arte cuando se independiza de sí, del artista, y habla por sí mismo” (Jiménez, 2004b, p. 628)²⁰². Por tanto, la propiedad de la producción creativa, ahora disipada, hace seguidamente imposible (y absurda) la sola aserción de “robar en el arte” (Jiménez, 2004b, p. 600).

El estado de *gracia* del artista, para bien o para mal, se entreveró con una mixtura conceptual sobre la gradación de *cordura* que articula una obra de arte. También cercano a lo que, hacia finales de la década de los cuarenta Jean Dubuffet²⁰³ definiría como *art brut*, Max Jiménez consideró que toda obra de arte pendía de un hilo de *locura*, absolutamente esencial para que pudiese ser llamado “verdadero arte”. Tratándose, nuevamente, de pequeños fragmentos que carecen de mayor explicación o desarrollo teórico, Jiménez colocó, en ese halo, en esa dosis enajenada que atraviesa la obra de arte, su propia concepción de la *originalidad* (Jiménez, 2004a, p. 348). La cual, como se analizó en el capítulo II era de radical interés para los movimientos de arte moderno y de vanguardia. La locura de la que discutió Jiménez, no obstante, debe poder ser canalizada²⁰⁴, quizá no manipulada a placer, pero sí dirigida hacia la consecución del propósito estético. Es también plausible valorar la posibilidad de que este sea otro momento de concomitancia parcial entre la crítica a la identidad nacional desarrollada por Max Jiménez y su aportación a la génesis del arte moderno en Costa Rica,

²⁰² No está de más señalar que algunos de los presupuestos estructurantes de esta investigación, paradójicamente, se oponen de manera parcial a la posición de Max Jiménez sobre la relación entre obra y artista/texto y autor. Esto podría contenderse argumentando que buena parte de las nuevas lecturas y problematizaciones en torno a la obra de Jiménez hasta aquí sugeridas, no solo han surgido a raíz del estudio de su obra intelectual y literaria (y de su biografía), sino también, como se procuró en los primeros dos capítulos, en arreglo al estudio de la coyuntura histórico-cultural costarricense, y la investigación académica sobre su obra desarrollada hasta el presente. En cierto grado, esto es reconocer que la propiedad del texto fue también devuelta a la constelación cultural que precede y articula el presente, y a una multiplicidad de lectores (todas las investigaciones realizadas hasta la actualidad, incluida esta). Sin embargo, aun tomándose la postura de Jiménez como una intransigente y rigurosa, dada la nula existencia de investigación que integre y unifique las múltiples manifestaciones literarias y artísticas que cultivó Jiménez, es menester establecer esquemática e instrumentalmente ciertos patrones de análisis, con el propósito de dinamizar el carácter superficial y reiterativo del estudio sobre su obra.

²⁰³ Se menciona a Dubuffet porque se trata de la figura por excelencia que estudió, coleccionó, expuso y desarrolló una obra artística e intelectual afín y consecuente con el arte marginal. Ahora bien, tratándose de un artista que acuñaría el término hacia la segunda mitad de la década de los cuarenta —período en que muere Jiménez—, y que antes había estado más emparentado con círculos fauvistas, surrealistas y expresionistas, no sobra mencionar que el interés por el arte descentrado, psiquiátrico, exótico, naïve o folclórico había maravillado a Europa incluso antes del advenimiento de las vanguardias. Si bien los antecedentes de Delacroix, en la primera mitad del siglo XIX, o de Gauguin en la segunda son bien conocidos, un buen número de artistas contemporáneos a Jiménez como Picasso, Ernst o el grupo expresionista *Der Blaue Reiter* (Kandinsky, Macke, Marc, Klee, entre otros) habían manifestado un vivo interés en la exploración de la locura como fundamento estético del arte moderno.

²⁰⁴ Léase *Candelilla 220*: “El arte está en saber usar nuestra propia locura” (Jiménez, 2004, p. 609).

toda vez que pueda comprenderse en esta línea el arrojito rupturista en términos temáticos de su obra, o bien por sus desnudos desaforados en su producción visual (altamente censurados en la época), o bien por su sediciosa ironía para lidiar literariamente con todas aquellas dimensiones marginadas de la vida política, social y familiar en el país (casi invisibles para la literatura nacional): “el aborto, las drogas, la homosexualidad y el incesto” (Herrera, 1999, p. 98).

Profundizando en los entresijos del advenimiento del arte de vanguardia en Costa Rica, Jiménez dobló la apuesta romántica y posromántica (también asimilada por las vanguardias históricas europeas) en relación con el trabajo del fragmento, la narración compartimentada y el mérito de la obra inacabada. Advirtiendo tempranamente el carácter evasivo y fantasmático del arte, incluso *mendaz* (Jiménez, 2004b, p. 590), el literato costarricense comprendió que, si la creatividad moderna y vanguardista demandaba un ininterrumpido espíritu de experimentación²⁰⁵, como ha reflejado su obra hasta este punto de la investigación, era menester explorar, tanto teórica como plásticamente, las posibilidades estéticas del fragmento. Sobre la obra de la irlandesa Dairine Vanston (1903-1988)²⁰⁶, Jiménez señaló lo siguiente:

Me hace gracia pensar en algunos cuadros que habiendo sido dejados por terminar, hubiesen seguido trabajando por sí mismos. Y ese el caso de las obras no llevadas hasta un exagerado fin; a más de su frescura, dan origen a cierto trabajo de parte del espectador inteligente, y el así en cada individuo llegar a ser motivo de creación (Jiménez, 2004b, p. 724).

²⁰⁵ Refiérase a *Candelilla 425*: “El arte pierde parte de su interés cuando rebasa el grado de experimentación” (Jiménez, 2004b, p. 633).

²⁰⁶ En un artículo publicado en la edición del 12 de noviembre de 1927 del *Repertorio Americano*, intitulado precisamente “Sobre Doreen Vanston”. Aunque resulte muy extraño, la relación entre Jiménez y Vanston no se ha estudiado con la profundidad que merece, dada la radical relevancia para este momento fundacional del arte moderno en el país. Es consabido que Vanston y Guillermo Padilla se conocieron en París, mientras ella estudiaba arte y él culminaba sus estudios de doctorado en Derecho en la *Université de Paris*, ciudad en la que se casaron en 1926. Sofía Soto-Maffioli (2018) incluso indica que fue Max Jiménez quien los presentó en 1924, antes de que tuviera que volver al país un año más tarde. Lo verdaderamente sugestivo radica en que tanto Jiménez como Vanston se formaron en la *Académie Ranson*, por lo que se presume su relación habría surgido en este contexto. Examinar mejor esta etapa formativa de Jiménez, en particular por el inmenso influjo cubista en su llegada a París en 1922 (estilo que Vanston nunca abandonó del todo), podría facilitar, en un futuro, nuevas lecturas sobre su escultura temprana y sus primeras aproximaciones al dibujo.

Como salta a la vista, Jiménez sintetizó en esta reflexión el rol que requería del espectador de arte moderno (quien debía *completar* la obra con su interpretación²⁰⁷), junto a la condición inconclusa de las nuevas obras. El fragmento no es solamente introducido materialmente a la obra (como la versión *collage/assemblage* de Max Jiménez en *Ventana de la Habana vieja* [figura 47] y en *San Juan Bautista* [figura 15]), dotando de realidad y volumetría a la bidimensionalidad del cuadro, sino de manera conceptual, segregando la figuración de un fondo —como si estuviera aislada en éter—, o a través de lo que Herrera (1999, p. 102) denomina una *sintaxis cinematográfica*, en que la imagen visual atraviesa incluso la intimidad del texto, fraccionando el relato en grandes secuencias narrativas con un engarce relativamente austero entre sí. Lo anterior no solo integra a la literatura de Jiménez el carácter estático de su obra pictórica (Ovares et al. 1993, p. 206), sino que, aunque sea muy sutilmente, posibilita su diálogo con la dinámica cinemática de la modernidad. Es decir, el modo en que Benjamin (2017) ponderaba que los problemas del arte moderno siempre encontraban “formulación definitiva sola y únicamente con relación al cine” debido al despliegue de “distintas formas perceptivas, los tempos y los ritmos performados actualmente a través de nuestras máquinas” (p. 170).

El respeto al fragmento abre la obra de vanguardia de Jiménez hacia las multiplicidades de una comunicación proyectada en dispersión, sin centro. De cierta manera, aquí Jiménez se nutre del multiperspectivismo cubista que niega la rigidez focalizada de la disposición compositiva tradicional (Barahona, 2009, pp. 431-432). Ahora bien, aunque casi cualquier cambio podría haber supuesto una ruptura para el clima cultural indolente que recibió la obra de Jiménez en Costa Rica, y habida cuenta de las fracturas antedichas que este ejecutó con efectividad, la propuesta estética de Jiménez parte de un proceso contenido de experimentación que exige la provisión ulterior de un producto híbrido. En su petitoria de renovación (Barahona, 2009, p. 432), Jiménez se sabe deudor, tanto como costarricense y como latinoamericano, de “crear cosas sólidas”, de ofrecer un refugio “en el ‘mundo del tercer día de la creación’, en bus de lo antediluviano (González y Contreras en Quesada, 1999, p.

²⁰⁷ Recuérdense las líneas preliminares de *Gleba* (1929): “Prefiero cojear solo, abrigando la creencia de que ya en este siglo no se ha de seguir dando al público la categoría de rebaño, poniendo a su cuidado un buen pastor, que le muestre cuál es la cizaña, y cuál el trigo” (Jiménez, 2004, p. 131).

119). Este requerimiento de época nunca se desliga de las innovaciones técnicas o de las apuestas conceptuales, sino que sigue un curso paralelo a otros procesos de cuestionamiento de la identidad nacional y de la identidad artística en los países de la región. Muy próximo a la vanguardia latinoamericana de doble vertiente (europea y latinoamericana)²⁰⁸, como ocurrió con la *Antropofagia*, es fundamental reconocer que la obra de Jiménez tampoco habría emanado solo por vía de una “audaz deformación”, ni por “el poder de síntesis”, ni por la “carga expresiva” sin contar con un asiento de novedosos “lenguajes propuestos por el cubismo y por el expresionismo europeo” (Traba, 1994, p. 54)²⁰⁹. Si las identidades nacionales, como señala Stuart Hall (2007, p. 17) se construyen desde adentro de los discursos, era precisamente en la vorágine vanguardista, entre América Latina y Europa, en que podía avistarse con más facilidad, para el problema de investigación en cuestión, sus estrategias enunciativas. La fórmula seguida por Max Jiménez, aunque aparentemente extravagante e imposible, es en realidad dialéctica:

De hecho la síntesis, la solución que se pensó cancelaría en términos artísticos el problema de la identidad latinoamericana, se hacía girar en torno de la idea de servirse de los ‘instrumentos’ europeos —lo que desde luego implicaba la idea de identidad con aquella cultura, puesto que se reconocían tales instrumentos como válidos para nosotros— pero utilizándolos para mostrar y expresar la realidad americana —lo que implicaba desde luego el reconocimiento de esa realidad como algo sustancialmente diferente, propio y expresable sólo por americanos (Manrique, 2006, pp. 22-23).

El carácter renovador de la obra de Jiménez emulaba entonces la antedicha condición de Jano, mirando hacia el pasado (*i.e.* el fondo de la tradición académica, el relato hegemónico de la identidad) y, en simultáneo, hacia el futuro (*v.g.* la disrupción formal y temática desplegada por las vanguardias) (Manrique, 2006, p. 24). Se trató, por consiguiente, de la expresión de lo nacional a partir de un lenguaje universal, esto es, en el caso de Max Jiménez,

²⁰⁸ O bien, lo que Juan Acha denominó la *vinculación dialéctica entre lo nacional y lo internacional* (1994, p. 121).

²⁰⁹ Mismo argumento que esgrimió el crítico mexicano Frías al reseñar las piezas de Jiménez en la exposición de arte latinoamericano en el *Musée Galliera* (1924): “I prefer to highlight that which can be defined as modern art and which can be later converted into our art.’ The fundamental difference here is that Frías believes that artists should first learn modernist technique and then transform what they have learned into something uniquely Latin American. For him, the artists who were more interesting and whom he chose to review —Jimenez, Pettoruti, Ortiz de Zarate, Rendon, and Brecheret—were those who could bring new impulses and revolutionary ideas to Latin American art” (Greet, 2018, p. 74). Asimismo, Manrique (2006, p. 22) ha utilizado la mitología del dios romano de las puertas, Janus, para describir esta condición ambivalente de los artistas latinoamericanos formados en Europa durante la década de los veinte.

de la crítica identitaria de lo asumido por nacional²¹⁰, “el ‘convencionalismo de la visión pintoresca’” (Manrique, 2006, p. 26), mediante un lenguaje moderno, que no siempre pudo ser comprendido y admitido por las clases populares tal y como pretendieron sus creadores²¹¹. La obra literaria y artística de Max Jiménez no fue la única manifestación de su descontento debido a la parsimonia pasmosa con la que se gestaron estos cambios que, contrario sensu, se sucedían con vértigo en Europa desde la mitad del siglo XIX. Con menos de una década de haberse iniciado en las artes visuales, todavía sin mayor exploración de las técnicas gráficas y pictóricas, Jiménez clamó por un pasillo²¹² reapropiado y resemantizado que acelerara el divorcio entre el gusto nacional y una tradición anquilosada:

En la mentalidad estrecha de las gentes, solamente cabe parecerse a las telas desteñidas que cuelgan en los museos; ¡éste se parece a Velázquez! ¡un gran elogio! ¡pobre muchacho de hoy pareciéndose a un fotógrafo que murió en 1660! [...]. Para creer hay que querer creer, y si a un cuadro lo vemos como a una imagen de la naturaleza, mejor será quedarse con la fotografía; que si le faltan los colores, por lo menos es una copia exacta de lo que el espectador ambiciona a ver” (Jiménez, 2004b, p. 755).

La *rebelión del artista*²¹³ era necesaria para escapar del sometimiento a la más cruel de las esclavitudes, *buscando el parecido con un cadáver del siglo XVI* (Jiménez, 2004b, p. 755). A través de la metáfora del *pasillo*, Jiménez identifica el movimiento, la fluidez y la potencia de transformación precisa para inocular de modernidad las artes visuales costarricenses. A sus amigos del pasillo, los artistas de su generación, recomendó que evadieran las lisonjas y las medallas ofrecidas por la misma institucionalidad responsable del retraso cultural del país: “sepan ser jóvenes, no nazcan cargando desde el primer día el polvo de Velázquez, y no olviden que estar en un pasillo, siempre es menos peligroso que estar en un Salón que no conduce a ninguna parte” (Jiménez, 2004b, p. 756). Esperaba también una toma de posición sobre

²¹⁰ O, como conceptuó Hall (2007), el margen de la identidad: “Every identity has at its ‘margin’, an excess, something more. The unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure, every identity naming as its necessary, even if silenced and unspoken other, that which it ‘lacks’” (p. 18).

²¹¹ Uno de los grandes pecados de las vanguardias, como denunció Hobsbawm en la introducción de *A la zaga* (1999).

²¹² El artículo *En el pasillo de la Exposición*, publicado el 24 de octubre de 1931, en el *Repertorio Americano* es posiblemente uno de los escritos de Jiménez con mayor actitud contestataria, una cualidad habitual en los manifiestos vanguardistas.

²¹³ Este encomio de la rebelión de la nueva generación de artistas costarricenses (menciona a Emilia Prieto, Manuel de la Cruz González, Francisco Amighetti y Francisco Zúñiga), apareció en el artículo *La exposición de artes plásticas*, del 20 de octubre de 1934, en el *Repertorio Americano*.

discusiones superadas en el panorama europeo desde la aparición de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX²¹⁴, como la función mimética de la obra de arte²¹⁵ o, por otro lado, la unilateralidad autoritaria como alternativa hermenéutica²¹⁶, también vinculado a las variaciones en los sistemas y subjetividades de consumo de arte.

Para finalizar este último capítulo, se bosquejarán a continuación dos hipótesis teóricas breves, derivadas tanto de la obra intelectual como de la producción plástica de Jiménez, que, en su contraste, podrían proveer un cierto uso instrumental para la investigación sobre su obra a futuras investigaciones con otros enfoques. La primera versa sobre los presupuestos de retrato en la obra artística de Max Jiménez, tratándose de uno de los géneros que más cultivó, indistintamente de la técnica y la tipología de manifestación plástica. Partiendo de la premisa de que, como crítico de la identidad, Jiménez es fundamentalmente un retratista de tipos y modelos de sociedad, resulta incluso coherente conciliar estos intereses intelectuales y literarios con el modo en que se aproximó a la retratística de vanguardia. En obras como *El domador de pulgas* (1936) y *El Jaúl* (1937), Max Jiménez trabajó en negativo el ideal costumbrista del *Olimpo*, su *antirretrato*, lo cual se refleja formal y temáticamente en su producción artística. No deviene tampoco impensada la razón por la que Jiménez privilegió en tal grado el género en cuestión, partiendo del carácter individualizante del retrato, una *máquina de singularidad* como distingue Pedro Azara (2002), quien, aunque no celebra el retrato del siglo XX en demanda de una suerte de mesianismo del sujeto retratado²¹⁷, reconoce la potencia del género para *exponer a la mirada pública y mostrar a la luz* (p. 130). De tal modo, Jiménez habría advertido que sus ansias de figuración, mejor aún, su estética telúrico-

²¹⁴ Tal y como ya había indicado Gustave Kahn en su crítica elogiosa de 1924: “On connaît de lui d'excellents dessins où il prouve qu'il sait serrer la nature. Il faut accepter son point de départ et, pour goûter ses œuvres, renoncer à y trouver la description littérale des choses” (en Galería Max Jiménez, 1948, p. 6).

²¹⁵ Como Kahn, Rómulo Tovar replicó el mismo reclamo reflexionando sobre la obra de Jiménez: “Todavía hay gente que exige figuras en los cuadros y que mide la obra de arte de acuerdo con el criterio que se aplica en la reproducción de los cromos para los almanaques comerciales” (Rómulo Tovar en Galería Max Jiménez, 1948, p. 5).

²¹⁶ Sobre el problema del significado del arte moderno, Flora Luján (1948) recordó, considerando el legado de Max Jiménez a un año de su muerte, una anécdota del artista: “Las gentes, ávidas unas veces, tercas y obstinadas otras, se empeñaban en que se les explicase con palabras lo que sus cuadros querían decir. Y entonces aún recuerdo su voz profunda y grave que se alzaba para decir: ‘¿Cómo querrán que explique lo que ya es una explicación?’” (en Galería Max Jiménez, 1948, p. 2).

²¹⁷ Con Azara coincide Pierre Francastel, quien consideró que el siglo XX es el inicio de la decadencia del retrato como género, por la renuncia a una vinculación con la personalidad del modelo (1978, p. 228).

figurativa, en cuanto mecanismo de reconocimiento y visibilidad de las *borraduras* del relato identitario, encontraban un puerto inmejorable en el retrato. El mecanismo consistió en ahondar, redoblando la apuesta, en la cualidad conservadora y archivística del retrato que postuló Jean-Luc Nancy (2006), no solo como ausencia de la persona distante o muerta, sino como depósito de la ausencia de la población invisible²¹⁸:

El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia con los dos valores de la palabra francesa ‘rappel’: hacer volver de la ausencia, y recordar en ausencia²¹⁹. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte (p. 54).

Poner el foco sobre el *sujeto absoluto*²²⁰ que concibe el retrato, con la deliberada impronta antirrealista — hiper-estilizada— planteada distintivamente por Max Jiménez, dio un carácter autónomico²²¹ a sus figuras masivas, que parecen resistir, por la pesadumbre misma de la vida, toda actividad que les saque de su indolencia. Nuevamente, el estilo particular de Jiménez reduplica, por la rotundidad volumétrica de su propuesta figurativa, el aislamiento de toda exterioridad. Paradójicamente, los retratos de Jiménez en que mejor logra representar esta sustitución del rostro *verdadero* (Belting, 2021, p. 21), toman lugar en interiores que refuerzan el constreñimiento intensificado de la mirada *en las figuras (y de las figuras, las cuales, o miran con frialdad hacia el observador, o apartan la mirada)*, como ocurre en los casos de *Anita* [figura 1], *Café con Leche* [figura 2], *Mujer con Vestido Amarillo* [figura 26], *Ileana* (ca. 1942) [figura 50], *Mujer con estola* (ca. 1939), *Sin Título* (o *Melancolía*, ca. 1940). Jiménez es consistente con este principio, no solo en retratos individuales como los anteriores, sino también en retratos plurales, donde evita a toda costa el cruce de miradas o una relación activa entre las figuras, quienes hacen redundar y hasta resonar el motivo del sujeto representado, limitándose a compartir “la autonomía de cada una” (Nancy, 2006, p. 21) —esto ocurre con

²¹⁸ Recuérdese la sentencia de Pakkasvirta (2005): “La invisibilidad del negro alude a la negación del racismo por parte de una sociedad hipócrita que se imagina a sí misma pluralista, pero que en realidad sigue funcionando con una discriminación callada” (p. 150).

²¹⁹ O bien, siguiendo a Belting (2021), el retrato está “cosificado como representación y no puede ser otra cosa” (p. 104), como sí ocurre con un rostro.

²²⁰ Léase p. 11, en Nancy (2006).

²²¹ Es decir, “donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma” (Nancy, 2006, p 14).

toda claridad en *Mirando las Comparsas* [figura 3]²²², *Blanco y Negro* [figura 16] y *Desesperanza* [figura 23].

Más allá de un sinnúmero de retratos que Max Jiménez realizó como grabador, resulta de interés considerar algunos de sus autorretratos conocidos por su carácter *enmascarado*. Herencia de tradición cubista, esta estrategia deviene natural para un artista moderno figurativo, consciente de las determinaciones del período (Belting, 2021, p. 105), que habría de modelar y estilizar en diversos grados la ausencia de su propio rostro. Tomando en consideración que no se tiene noticia de una sola obra pictórica con intención de autorretrato, y omitiendo un esquemático (aunque fascinante) dibujo²²³, Jiménez realizó dos grabados con este fin. El primero [figura 52] con alta iconicidad y de líneas violentamente expresivas en un fondo negro, y el segundo [figura 53], mucho más estilizado, casi levitando sobre un valle en una puesta de sol, con unas diminutas montañas y el tronco de un árbol —o caducifolio, o muerto— en el horizonte (en el vértice inferior derecho). Aunque ambas xilografías, a su modo, son una máscara sustituta de un rostro vivo, la segunda antagoniza radicalmente con la primera, no solo por su menor iconicidad, sino por una geometrización de los planos que articulan el rostro y la muy contenida expresividad emocional. Si bien podría advertirse un ligero legado del exotismo/primitivismo parisino embelesado por la escultura africana, también evoca las máscaras funerarias de la antigüedad no-occidental²²⁴. La mirada, como puede constatarse, ha adquirido una ingravidez que no se aprecia en la expresión decidida e incluso intimidante del otro autorretrato. No ha de olvidarse que este mismo procedimiento lo utilizó Jiménez,

²²² El título parece solo sugerir el momento anterior o posterior a esa mirada congelada, ya que apenas y es pensable actividad alguna, menos aún una comparsa. En este sentido, como señala Gombrich (1983), “el retratista que quiera compensar la carencia de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida. El rostro inmóvil debe parecer un punto nodular de los muchos movimientos expresivos posibles” (p. 34).

²²³ Este dibujo de 1924 [figura 51], que José Miguel Rojas y el Museo de Arte Costarricense (1999) identificaron como un autorretrato, está firmado con el pseudónimo *EL*. Aún con ese grado de síntesis, ciertos rasgos como la boca, el cabello y los ojos —que comparte con otros autorretratos que sí identificó y firmó como Max Jiménez— permiten establecer un grado mínimo de certidumbre. Sin embargo, no está de más recordar que uno de los personajes de su primera obra de ficción *Unos fantoches...* (1928) recibe precisamente ese nombre: *Él*. Se presume que este estilo de sumo esquematismo floreció durante su etapa como aprendiz en París, ya que puede percibirse claramente en otros dibujos como el retrato “de perfil” de Miguel Ángel Asturias; obra a plumilla con una economía de elementos inusitada. Véase en p. 93, en Barrionuevo y Guardia (1999).

²²⁴ Max Jiménez replicó un diseño semejante (e, incluso, con similar expresión ligera o apagada) en el grabado de la portada de *El domador de pulgas* (1936) y el ya mencionado Cristo inédito de cabeza inclinada, que duerme (o muere) tras una vela de luz picassiana (Barrionuevo y Guardia, 1999, p. 163).

literariamente, en *Unos fantoches...* (1928), donde sus personajes se comportan, más que como seres enmascarados, como grotescas máscaras animadas o, años más tarde, en *El domador de pulgas* (1936), cuyos pequeños personajes, antropomorfizados, operan como micromódulos de máscaras fabulares que ironizan y denuncian la vida en sociedad.

Si el autorretrato expresivo [figura 52], o los múltiples retratos pictóricos realizados por Jiménez, daban cuenta de la vida, aunque fuese del reverso identitario, por su conexión con fuerzas propiciatorias de la naturaleza (la vegetación y las aguas) o por el recogimiento personal del sujeto atribulado, este diálogo con la materialidad de la muerte se pone en obra retratística por resistencia/negación²²⁵ o, en menos casos, por la presencia explícita del segundo estado del cuerpo accesible a la percepción empírica: “la calavera sin rostro” (Belting, 2021, p. 121). La obra más notable en que Jiménez apela a la calavera, omnipresente en la tradición artística occidental, como “paradójico doble que anulaba con una antirrepresentación la pretensión del retrato como instrumento de representación” (Belting, 2021, p. 124), está en una especie de *vanitas* austera en *El domador de pulgas*²²⁶ (1936), que antecede al capítulo *Las Pulgas Dadas a los Asuntos de Ultratumba* [figura 46]. La otra figura enmascarada que no tiene parangón entre la obra pictórica de Jiménez, y que hibrida elementos geométricos vanguardistas del segundo autorretrato, un presagio de muerte²²⁷ y una estética onírica cuasi-surrealista es *Maternidad* [figura 6]; lienzo magistral que merece un estudio pormenorizado por sí solo.

Por otro lado, la escultura *Cabeza roja* [figura 7], ejecutada durante su segundo período como escultor durante la década de los treinta, es en apariencia un autorretrato del artista, cuyo rostro está definido “en planos” y con una considerable magnificación “de sus ojos, nariz y boca” (Zavaleta, 2004, p. 171). Según González (1999, p. 62), en esta obra Jiménez concilia las tendencias geométricas de la vanguardia, aún atado a su formación parisina, con un gesto marcadamente indigenista. Además del carácter reivindicativo y crítico del relato identitario hegemónico, es bastante sugerente que esta pieza (junto a las otras dos cabezas) se haya realizado casi contemporáneamente con la excavación e investigación en los sitios *Tres*

²²⁵ Como se dijo antes, todo artista, según Jiménez, *está en rebelión con la muerte*.

²²⁶ En esta misma obra literaria puede encontrarse otra calavera en el sombrero de *El caudillo*, a la manera de una *Jolly Roger*, como ilustración del apartado *El caudillo y el temperamento ovejuno de las pulgas*.

²²⁷ Por su postura amenazante, la fragilidad del infante en brazos y la ambigüedad entre sus dos títulos conocidos: o *Maternidad*, o *La segua*, ser espectral de la mitología popular mesoamericana.

Zapotes y *La Venta* de Matthew Stirling, quien arrojó luz a la investigación sobre la cultura olmeca y las cabezas colosales²²⁸. La proximidad estilística y expresiva, particularmente en *Cabeza gris* [figura 20] es notable, además —como todo el arte del costarricense— de la clara intención monumental y la utilización de materiales autóctonos (basalto las olmecas, granito las modernas, ambas rocas ígneas), por lo que no sería extraño que Jiménez tuviese conocimiento de las excavaciones o de los monumentos ya descubiertos. Indistintamente de esta digresión comparativa, estas tres obras escultóricas de Jiménez son también extraordinarios estudios de caso de solemnidad retratística, quizá no tan magnánima y amenazante como la representación de un gobernante olmeca, pero dignificada, como no se había dado aún en el arte tridimensional costarricense (con excepción del caso de Zúñiga²²⁹).

Max Jiménez, aunque esquivo al compromiso político panfletista, tampoco se concibió a sí mismo como un purista del retrato en procura de “una imposición subjetiva e ideológica de la realidad” (Barahona, 2009, p. 160). En el retrato, además de profundizar el culto a la figura humana que atravesó transversalmente la totalidad de su obra, como se ha estudiado (ya como intérprete de la emotividad, o como metáfora de la naturaleza), Jiménez encontró el estadio adecuado para asaltar la paz fingida del *Olimpo*, emancipando radicalmente el género artístico de la representación edulcorada y aspiracional de la élite gobernante, pretendidamente blanca y europea; abriendo, obsesivamente, un espacio para nuevos tipos sociales. Esto resulta autoevidente en la contundente declaración contra la tradición paisajística nacional (*v.g.* de la casa de adobe y la democracia rural), incluso replicada por algunos de sus compañeros de generación, que consagró Jiménez en su artículo *La dignidad plástica*²³⁰, donde reconoció no creer “en la emoción que recuerda una cordillera, ni en la casita que recuerda al abuelo; creo en [el] retrato que no se parece a nadie pero se quisiera quedar uno viéndolo eternamente” (Jiménez, 2004b, p. 780).

Considérese a continuación la segunda hipótesis teórica, concerniente a la explícita *desmaterialización del arte*, en el pensamiento estético de Max Jiménez. Como se ha repasado durante esta investigación, Jiménez se inició como escultor en París en el año 1922. En

²²⁸ Huelga decir, algunas cabezas, cuando menos dos, se habían descubierto entre 1865 y 1925.

²²⁹ Quien, ya en 1933, había tallado un retrato en piedra intitulado *Cabeza de indio*.

²³⁰ Publicado en la edición del 17 de junio de 1936 del *Repertorio Americano*.

simultáneo, empezó a formarse como dibujante, pero no saldría del vaivén complementario entre estas dos manifestaciones visuales durante toda la década de los veinte, al menos hasta donde se tiene registro. Con su retorno a Costa Rica, en 1925, se inició un primer alejamiento de la escultura, y que se sostuvo por cerca de una década.

A partir de su febril inauguración literaria, *Ensayos* (1926), dejando al margen otras intervenciones en prensa, Jiménez publicó, en menos de un lustro, cuatro obras: *Unos fantoches...* (1928), *Gleba* (1929), *Sonaja* (1930), *Quijongo* (1933); antes de viajar, en 1934, a formarse como grabador en la *Art Students League of New York*. Se piensa que lo hizo, no solo para dominar la técnica, sino con el objetivo premeditado de empezar a integrar su trabajo gráfico, en cuanto ilustraciones, a sus siguientes obras literarias: *Revenar* (1936), *El domador de pulgas* (1936) y *El Jaíl* (1937). Entre el torbellino de este vertiginoso período creativo, Jiménez volvió a la escultura con una impronta mucho más figurativa, personal y distante del sintético vanguardismo de los veinte, dando oportunidad a la talla directa en piedra vernácula y madera²³¹. Nunca regresó a la escultura.

Lamentablemente, por su hábito de no fechar, resulta muy complejo establecer con precisión en qué año Jiménez empezó a trabajar en las obras pictóricas (o en los dibujos preparatorios) que, con el pasar de las décadas, han devenido su faceta más distintiva como artista. Lo cierto es que la pintura más temprana se ha estimado finalizada circa 1939, por su inclusión en el listado de obras expuestas ese mismo año en la *Galerie M.M. Bernheim-Jeune*, en París, su primera exposición como pintor. Desde este punto y, hasta su muerte, Jiménez no abandonaría la pintura.

Este recorrido cronológico, no solo pretendía destacar el *pluralismo estético* de Max Jiménez (Herrera, 1999, p. 93), sino una lógica interna respecto del cúmulo de etapas que el artista siguió en su proceso de depuración estética. Críticas tardías, como la del *New York Times*²³², postulan una conexión vehemente entre la volumetría temprana de las esculturas vanguardistas de Jiménez y su pintura última que dialoga, efusivamente, desde lo plano hacia lo tridimensional. Esto no quiere decir que la progresión de las artes de Max Jiménez estuviera proyectada consciente y calculadamente, sino que, conforme sobrevinieron los cambios, los

²³¹ Se estima que este período se extendió por un período de tres años, de 1934 a 1937, cerrándose con *Danaïde*.

²³² Publicada en p. 26, del *Repertorio Americano* (1940).

hastíos y las pulsiones obsesivas, fue el mismo Jiménez quien reflexionó sobre el significado de su propio trayecto.

Autoras como Barrionuevo y Guardia (1999, p. 18) o Herrera (1999, p. 89), han descrito el predominio, en la escultura temprana de Jiménez, de la forma volumétrica cerrada en sí misma, de cierto talante totémico —como consta en *Mujer* [figura 10], *El beso* [figura 14]²³³ y *Maternidad* [figura 24]. Si bien el período escultórico de los veintes se plegó con mayor holgura al lenguaje formal vanguardista, produciendo las piezas más esquemáticas y tendientes a la abstracción de toda su obra, es también evidente que, en su segunda etapa como escultor, a mediados de los treinta, Jiménez hizo persistir “la economía de recursos y el interés en la figura humana” (Herrera, 1999, p. 89), aunque atravesado por la violencia de su estilo personal, ya madurado, de cierta raigambre “americanista y heterodoxa” (Herrera, 1999, p. 90). En esta segunda etapa, volcada hacia el material autóctono (predominantemente el granito), Jiménez asume un compromiso económico, no solo en términos formales en la ejecución de la talla, sino en relación con el respeto al material, su volumen y sus accidentes: “no se explicaba las gentes que rompen y rompen y dejan más piedra en el suelo que en la escultura” (Flora Luján en Galería Max Jiménez, 1948, p. 2). Justo hacia el final de este período, en su artículo *Algo sobre escultura*²³⁴, Jiménez recrea las enseñanzas del gesto de Rodin, “cuestionando la dureza del mármol a través del barro literario” (Jiménez, 2004b, p. 793). A partir de los colaterales reflexivos sobre la pintura, se comprende su afable consideración de los bocetos de terracota como un primer alejamiento, o desencantamiento, del *honor de la dureza de la piedra*. Situado en las antípodas de la tendencia anti-literal y anti-ilusionista de la escultura moderna, propensa a la abstracción, que descarta la figura humana en cuanto agente del espacio por antonomasia, tal como celebró antitéticamente Clement Greenberg (1989, p. 142-43), Jiménez abrió un puente de una sola vía hacia una pintura escultural, desembarazada del material, pero aún más rotunda e imponente que toda rugosidad pétreo. Este movimiento, auspiciado por lo que Flora Luján (1948, p. 2) denominó un *temperamento escultórico*, penetra evidentemente en la bidimensionalidad de sus lienzos. El mismo José Gómez Sicre diagnosticó el paso de Jiménez

²³³ A esta escultura Jiménez dedicó un poema homónimo incluido en *Gleba* (1929). Léase p. 200, en Jiménez (2004a).

²³⁴ Publicado en la edición del 30 de octubre de 1937 en el *Repertorio Americano*.

hacia la pintura como una consecuencia natural de su etapa como escultor (en Quesada, 1999, p. 125), no solo por su estilo de figuración, sino por las cualidades pétreas en un sentido geológico, *terrosas*, perceptibles en su composición y paleta.

Hasta aquí no hay mayor novedad respecto a la investigación académica realizada hasta la fecha. Sin embargo, el proceso de *desmaterialización del arte* en Max Jiménez no se reduce a una familiaridad estilística, o a una afinidad en el tratamiento de las formas entre las múltiples técnicas y soportes, o a la sustitución permanente de una manifestación artística por otra, debido a que algunos de los anteriores serían elementos compartidos con prácticamente cualquier artista que haya explorado, con cierta fortuna, la pintura y la escultura. La hipótesis estriba más bien en la formulación teórica que emergió a partir de la consciencia crítica de Jiménez sobre su recorrido estético.

*El dibujo es el pensamiento, la pintura es la arquitectura*²³⁵, rezó Jiménez hacia 1946 en su última obra literaria. Se precisa entonces el desplazamiento de la tarea intelectual a la *praxis* material, circunscrita rigurosamente a la *ilusión*, a la *mentira* del lienzo, que deviene universo virtual infinito, receptáculo de los mundos imaginarios del artista. Así, Jiménez declaró que la escultura “es más simple que la pintura, porque en la escultura hay el material que es un enemigo noble al cual hay que vencer” (Jiménez, 2004b, p. 597), reprochando, por un lado, próximo a la crítica de Da Vinci, su carácter mecánico, no-intelectual²³⁶, y, por otro, entendiendo la materialidad de la escultura como un momento primitivo de la realización artística, que evoca, potentemente, el curso que sigue el *Espíritu Absoluto*, síntesis del espíritu subjetivo y objetivo, según la *Fenomenología del Espíritu (Phänomenologie des Geistes, 1807)* de G.W.F. Hegel²³⁷, sea, del recorrido de la materialidad próxima a la forma orgánica de la arquitectura hacia el reino de la representación más perfecta (lenguaje), la poesía, pasando por la escultura, la pintura y la música, respectivamente. Aunque Max Jiménez también fue poeta, de lo que ha dejado constancia es de la puesta en marcha de dos tipologías de tránsito, en una suerte de movimiento bípedo invertido: de lo escultórico a lo pictórico-poético, en términos

²³⁵ Léase *Candelilla 512*, p. 642, en Jiménez (2004b).

²³⁶ Refiérase a p. 308, en Da Vinci (2008).

²³⁷ Profundizado también por Hegel en la *parte especial* (segunda parte) de su *Filosofía del arte o Estética* (verano de 1826). Véase más en p. 369, Hegel (2006).

hegelianos, pero también de lo abstracto a lo figurativo, al punto de resistir, como se ha indicado, la cruzada “abstraccionista”.

Consiste, finalmente, en una reflexión sobre una monumentalidad figurativa que renuncia convencida al material, lo eminentemente escultórico, en un viaje vertiginoso hacia lo absoluto, el trabajo conceptual de la pintura, que lo subsume todo²³⁸ (por eso es válido, bajo este presupuesto, el desplazamiento de las volumetrías al orden bidimensional). Para Jiménez, la escultura tiene, en su origen, un derrotero inescapable: *Generalmente un escultor es un artista que no ha llegado a pintor*²³⁹.

²³⁸ Léase *Candelilla 108*: En la pintura, más claro que en las otras artes, si hay hombre sale lentamente, pero todo entero (Jiménez, 2004b, p. 597).

²³⁹ Refiérase a *Candelilla 690*, en p. 663, Jiménez (2004b).



CONCLUSIONES

*A fuerza de ser rechazado no queda otro camino
que empezar a jugar con la inmortalidad.*
Max Jiménez²⁴⁰

*Una gran vida parece que tiene que confirmarla un gran fracaso.
Como la cruz de los mártires.*
Max Jiménez²⁴¹

La intención de intitular esta investigación *En el puente*, además de sugerir de antemano el carácter transitivo y hasta polimórfico de la figura y la obra de Max Jiménez Huete, tenía como propósito imponer una disciplina autorreferencial como eje metodológico, sea, disfrazar de estrategia analítica una suerte de homenaje a uno de los principios creativos del arte moderno y las vanguardias históricas. Como retoño de este momento coyuntural en el curso de la cultura occidental, Jiménez devino un estudio de caso inestimable para examinar la entropía de la cuestión moderna en Costa Rica, precisamente por las cualidades pluridisciplinarias y autopoieticas de su producción creativa. Un corpus tan variopinto como el suyo facilitó, analítica e instrumentalmente, el establecimiento de un *sistema aislado*, es decir, la reflexión en torno a un cúmulo de patrones y problemas estéticos derivados explícitamente de su obra visual y articulados, en este caso, por los dos ejes especulativos que estructuraron la investigación. Si bien el estudio pormenorizado de los antecedentes académicos sobre su obra, así como la crítica al tratamiento historiográfico de su figura, han evidenciado la consciencia de las y los investigadores sobre la vastedad recursiva de su quehacer literario, intelectual o artístico, la aproximación metodológica que privilegió la presente investigación se encuentra fundada en la interlocución ininterrumpida de la voz autorreferente de Jiménez. *En el puente*, de modo análogo a los tres capítulos de esta tesis²⁴², fue el título que

²⁴⁰ Léase *Candelilla 36*, en p. 589, Jiménez (2004b).

²⁴¹ Véase *Candelilla 78*, en p. 594, Jiménez (2004b).

²⁴² Cuando menos en un sentido derivativo.

eligió Max Jiménez para el primer escrito del segmento final —*De los hombres*— de su ópera prima²⁴³:

Nieve y llovizna compañeras ingratas son de los menesterosos. En el puente de lodo, la chiquilla extendía, mano flaca suplicante. Para los transeúntes, aquel despojo humano algo tenía de objeto, de objeto despreciable.

Al contacto de una moneda su mano se cerró nerviosamente: aquella su sonrisa no ignoraba... que el bien me lo hacía ella porque al dejar de verla, la lluvia, antes triste, me pareció de oro y algo de sol brillaba en el crepúsculo (Jiménez, 2004a, p. 85).

El *punte de lodo*, en cuanto imagen poética, ejemplifica en buena medida el carácter nebuloso del período que delimitó temporalmente la investigación. Aunque bien discutido y documentado si se le compara con la opacidad de los estudios sobre el arte de la Provincia (o Gobernación) de Costa Rica durante la etapa virreinal o, incluso, con las primeras décadas del período republicano (al menos hasta los albores del Estado liberal cerca de 1870), ha resultado más que palpable el estatuto inaugural y panorámico que caracteriza, en su mayoría, a la investigación en torno al momento primigenio de la modernidad artística nacional. Dado que esta tesis no se asumió con exclusividad como un ejercicio académico de crítica historiográfica, tal hecho devino, *au contraire*, una de las más significativas prerrogativas que motivaron el desarrollo de la investigación, justamente por la flexibilidad y potencial irradiación especulativa de casi cualquier interrogante de cierta especificidad. A partir de los componentes más robustos de los estudios preexistentes sobre la vida y obra de Jiménez, resultaba ineludible — en razón de su ubicuidad y transversalidad al corpus en estudio con independencia a la disciplina plástica o literaria— ponderar, a través de un contraste paralelo, su refutación al relato hegemónico de identidad nacional y su papel en el despliegue de las transformaciones *modernas* acaecidas en el período en cuestión. Mejor aún: ofrecer una traducción de la crítica identitaria de Jiménez al lenguaje de su producción visual, mediante el esclarecimiento de *su* lugar (penetrando en las razones —*v.g.* el *cómo* y los *porqués*— de las etiquetas de introductor, pionero, excepción, fundador, rupturista, precursor, etc.) para con el estadio originario del arte moderno y de vanguardia en Costa Rica.

Como es consabido, el advenimiento del arte moderno supuso, como todo gran proceso histórico, una dislocación estructural, la fractura de los goznes que sostuvieron, por

²⁴³ *Ensayos* (1926).

centurias, las colosales compuertas del frontispicio de la cultura en Occidente. Paradójicamente, todo alumbramiento exige derramamiento de sangre, gritos, llanto... angustia. Hasta cierto punto, resultaría legítimo sospechar que ocurre un milagro²⁴⁴ cuando el lloriqueo del infante se corresponde con la respiración fatigosa de su madre, con una risa nerviosa y cómplice; es decir, cuando la supervivencia de uno no entraña la desgracia del otro. De modo análogo, el arrojo heroico de libertar al arte, *de parirlo*, encarnó, para muchos(as) como Max Jiménez, un sacrificio ritual, un salto infame. Esta investigación, no obstante, no ha pretendido ceder a las tentaciones del *malditismo*, ni a la celebración del mártir, sino que, en un primer momento, ha procurado discriminar, entre las oquedades de una cultura, los modos en que la Costa Rica de entonces asimiló el fetiche del Calvario, *el linchamiento como deporte nacional*, la intercambialidad de los mesías.

En primera instancia, aunque esto no haya sido manifiestamente propuesto en los objetivos o el capítulo introductorio, ha de señalarse que esta investigación ofrece una exhaustiva y actualizada recopilación crítica en torno a la investigación académica sobre la vida y obra de Max Jiménez Huete. Por tanto, sin iniciales pretensiones historiográficas, esta tesis podría devenir útil en tanto documento de referencia y consulta para futuras investigaciones sobre Jiménez, en particular, y sobre el arte moderno de Costa Rica, en general.

Así las cosas, en el capítulo primero se ha situado la obra de Jiménez en el seno de los debates y las polémicas de orden identitario en el contexto cultural costarricense de finales del siglo XIX e inicios del XX. Más allá de las denuncias de incompreensión o de anacronismo con la *inacción provinciana costarricense*²⁴⁵, un adecuado perfilamiento ideológico y sociocultural del programa estético del *Olimpo* abrió un horizonte amplio de contraste con la aproximación al problema de la identidad que subyace a la producción artística de Max Jiménez. De cierto modo, la obra del costarricense se desveló como una réplica beligerante, no solo a la indolencia artística, sino al sistema de valores de las élites gobernantes²⁴⁶, a saber:

²⁴⁴ Flora (Luján) Amighetti caracteriza a Jiménez, además de como milagro, como un *injerto extraño*, p. 2, Galería Max Jiménez (1948).

²⁴⁵ Ídem.

²⁴⁶ Jiménez fue consecuencia de la fractura de la crisis de ese modelo identitario, pero, a su vez, causa/promotor de su puesta en cuestión.

la idealización de la vida familiar, de la democracia rural, de la homogeneidad étnica y racial, de las relaciones de poder y de género.

Hacia el final de su vida, Jiménez afirmaba que a “cada hombre tenemos el derecho de preguntarle por lo menos lo que cree que es” (2004b, p. 595)²⁴⁷. Esta premisa, sin embargo, no es solo representativa de sus últimas cavilaciones melancólicas, sino que, por el contrario, operó como asiento epistémico de la pregunta por la identidad esbozada por Jiménez. Si el *cómo* de la representación de lo costarricense era condensado por el motivo de la casa de adobe o el paisaje rural, Max Jiménez, a la manera de Arfuch (2005), reconoció la imposibilidad “de una identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización necesariamente ficcional” (pp. 24-25), impugnando con su obra el basamento del proyecto liberal y del (proto)*nacionalismo étnico-metafísico*. En la *tierra del pasado* (los valores hegemónicos), según Max Jiménez, se desvelaba la *utilidad del enemigo*²⁴⁸, sacando a la superficie los pliegues de encubrimiento y negación de las poblaciones marginadas que, por su sola condición racial o étnica, suponían una amenaza insoslayable para el relato homogeneizador de identidad nacional. Su estrategia consistió, a grandes rasgos, en la conjunción de una metafórica de inclinación humorística e irónica que comentaba y caricaturizaba las pequeñas unidades y módulos de significación identitaria, sea, el sujeto *ficcional/ideal* del modelo *olímpico*: el campesino y la vida rural.

La compenetración entre la naturaleza voluptuosa de la patria y el artista que críticos como Michel Georges-Michel²⁴⁹ creyeron inexpugnable, así como origen e inspiración de su producción visual, devino, en realidad, el germen conceptual sobre el que se proyecta el contrarrelato identitario de Jiménez. La horizontalidad sociopolítica que defendieron discursivamente los liberales se piensa, a partir de la obra de Max Jiménez, como una fractura originaria que, por conducto de un sistema de segregación sofisticado, no concilia divergencia, ni otredad. El *engaño nacionalista* que se funda en una falsa *continuidad con el pasado* (solo en términos coloniales y europeos) fue puesto en cuestión a través del uso del lenguaje

²⁴⁷ *Candelilla 89*.

²⁴⁸ O, a la inversa, en *Candelilla 174*: “No hay enemigo inútil” (Jiménez, 2004b, p. 604).

²⁴⁹ Véase p. 7 en Galería Max Jiménez (1948).

vernáculo, la mostración de lo reprimido (étnica, racial y temáticamente), y la parodia de las convenciones de la tradición.

Hay en la obra de Jiménez un mecanismo exploratorio *par excellence*, un sentido de la refracción de sí mediante la reflexión del otro. Una escenificación poderosa de la inmundicia vernácula, de su pretensión universal²⁵⁰, de su moralina hipócrita, de su alucinación. En su homenaje de lo originario, lo marginado y lo esclavizado, esta investigación evidenció dos vías de tratamiento paliativo: la afirmación de la borradura (para la población indígena) o la sobresaturación visible de lo negado (para la población afrodescendiente). En esta segunda vía, se ha argumentado, contra el amplio consenso de la investigación anterior, en favor de una revalorización de la interpretación rigorista y literal de las figuras negras de Jiménez como síntoma y representación de lo foráneo (población de La Habana o Nueva York), toda vez que se pudo probar, por un lado, la preexistencia del interés por la cultura africana y la figuración de afrodescendientes a cualquier visita o estancia en Cuba (esta data, al menos, de su primer período parisino [1922-1925]) y, por otro, el marcado carácter regionalista/universalista de la obra artística de Jiménez, que se asume como interlocutor de una constelación de temas y problemas extendidos a todos los países latinoamericanos²⁵¹.

En el capítulo segundo, se dio cuenta del desplazamiento del programa identitario del *Olimpo* a las artes visuales costarricenses durante las primeras dos décadas del siglo XX, inoculando profundamente los iniciáticos visos de arte moderno y de vanguardia que emergieron en el país. En el proceso de tránsito entre el realismo académico por entonces hegemónico (incluso hasta inicios de la década de los veinte) y el arte de vanguardia, se delimitó el alcance de las innovaciones de Jiménez a la luz de la coyuntura del panorama cultural en Costa Rica (*i.e.* ausencia de un mercado de arte o un circuito de exposición, la xenofilia enajenada que atravesaba el gusto y el consumo local, la escasa circulación en prensa de novedades artísticas). El incipiente desarrollo de un lenguaje y un estilo moderno y expresivo,

²⁵⁰ Sobre la falsa universalidad del *nacionalismo étnico metafísico*, léase p. 43, Jiménez (2015).

²⁵¹ En palabras de Yolanda Oreamuno (1947), Jiménez documenta, ante el continente, tanto lo regional como lo costarricense: “A Max Jiménez en sus poemas, en sus libros, en sus esculturas, en sus cuadros, nadie puede negarle el lugar que ha conquistado. Pertenece por siempre a esa escultura de la cual, ¡qué poco a menudo!, podemos enorgullecernos ante América. Y algún día, reverentemente los ‘centro de cultura’, los museos, las instituciones nacionales, irán en demanda de los cuadros y las esculturas de Max, no para adornar, sino para ‘documentar’, el pasado artístico de Costa Rica” (p. 55).

tal y como llevaron a cabo los integrantes de la generación de la *Nueva sensibilidad*, contemporáneos de Max Jiménez, se puso en marcha a través de un *movimiento contractivo trágico* que, al tiempo que rompió con la primacía académica, consolidó visualmente el modelo de identidad nacional postulado por el *Olimpo*, reforzando su compendio de motivos visuales de orden identitario (v.g. la casa de adobe, el trabajo agrícola, el paisaje rural).

Jiménez se introdujo precisamente en el trastrueque incompleto del paradigma académico a la era de las vanguardias, ya que el esfuerzo de la *generación de los treinta*, aunque válido y, con reservas, formalmente innovador, no supuso una ruptura con el programa identitario preexistente. La vida itinerante de Max Jiménez, por su holgura económica, le permitió asimilar y englobar la condición de vórtice propiciatorio de acceso a la experiencia estética del arte moderno, desde el que fundó una concepción contrapuesta al discurso de identidad nacional, no solo por desencuentros sociales o políticos, sino porque hacer arte de vanguardia demandaba un *culto a lo nuevo*, incompatible con la intransigencia anquilosada del gusto nacional (recuérdese que, en lo pasado, estaba la fuente de estabilidad social y de la “excepcionalidad” costarricense). Si bien Jiménez llevó la innovación formal a un territorio inexplorado para las artes visuales nacionales durante la primera mitad del siglo XX —por el grado de deformación y de estilización figurativa o el uso híbrido de las técnicas y materiales tradicionales (incluyendo la importación pionera de innovaciones vanguardistas como el *collage/assemblage*)—, la introducción decidida de nuevos tipos sociales (en particular de población negra) supuso, naturalmente, una afrenta temática identitaria sin parangón, tanto por su consistencia, como por su incompatibilidad con el ritmo de la vida cultural del país.

Asimismo, como se estableció en el segundo capítulo, Jiménez puso de manifiesto, a diferencia de sus compañeros de generación, una metodología experimental de desmontaje, propia de las vanguardias, que atraviesa no solo su producción artística, sino también la configuración de su literatura y de su quehacer intelectual, facilitando así una reflexión interdisciplinaria autorreferente (puesta hacia lo interno de su obra). Esta cualidad monologal aparece también en la importación, inédita para las artes nacionales, de una tipología de escritura sintetizada que, a manera de prólogos de sus obras literarias, asumió el carácter beligerante de los manifiestos de vanguardia. En resumidas cuentas, Max Jiménez, en su sola figura, condensó una serie de estadios consecutivos (que no se sitúan, habitualmente, en un

solo representante de una tradición artística nacional) del momento genesiaco del arte moderno en Costa Rica. Fue, en simultáneo, particularmente por el anacronismo del gusto local y el retraso con respecto a los movimientos de vanguardia, precursor de la modernidad, introductor de las vanguardias y artista, con un estilo definido y personal, en plena posesión de sus facultades²⁵². No obstante, siguiendo la atinencia de la crítica póstuma de Enrique Macaya Lahmann (1948), debe reconocerse que Jiménez asumió todos estos roles de manera parcial, fantasmática, debido a su independencia creativa, “su libertad en la voluntad de interpretación”, su personalismo artístico, que no le permitió “derivaciones inmediatas”, ni “formar escuelas” (p. 56).

En el último capítulo, se propusieron tres nuevos nodos conceptuales sobre la obra artística de Max Jiménez atinentes, primero, a la relación dialógica entre su trabajo intelectual y el *contrarrelato* de la identidad enmarcado en su producción visual; asimismo, un estudio minucioso de los componentes de la *renovación formal-figurativa* postulada por el costarricense; y, por último, una evaluación crítica de su estilo personal, con el fin de esbozar, casi a manera de epílogo, dos hipótesis teóricas en torno al grueso de su obra. Con relación al primero, se documentó extensivamente la tensión entre el rol de Jiménez como *afirmador del pliegue* (sea, cuya obra es síntesis temática entre lo visible y convenido, por un lado, y lo lóbrego y negado, por otro) y como *aristócrata del arte* (en disputa con la politización del arte, el arte público y la instrumentalización panfletaria del artista). Asimismo, se realizó un estudio minucioso de la representación del afrodescendiente en las múltiples manifestaciones artísticas que cultivó Jiménez, no solo en contraste con los escasos antecedentes en la pintura y la literatura nacional, sino mediante un análisis formal y hermenéutico de las obras en cuestión.

A partir de su obra gráfica y pictórica, aún en este primer nodo conceptual, se plantearon dos revisiones exhaustivas de la díada de motivos visuales más recurrentes para Jiménez: el árbol (o la *metáfora vegetal*) y el agua (o el mar). En lo relativo al motivo del árbol, se indagaron las relaciones simbólicas entre la naturaleza y lo humano (o la cultura), según la formulación teórica y literaria esbozada por Max Jiménez, en todas las variaciones presentes

²⁵² Herrera (1999, p. 107), en un pasaje un poco contradictorio, no concibe a Jiménez como un introductor de lenguajes novedosos, ni precursor, ni un posibilitador. Esta investigación, por el contrario, ha procurado identificar los elementos que le responsabilizan, al menos parcialmente, en cada uno de esos roles.

en su obra. En lo que respecta al motivo del agua (o el mar), se inquirió sobre su carácter alegórico (como fuente o vía de escapatoria) o como referente de locación geográfica (tanto en su pintura *antillana* como en las variantes costarricenses), tendiente a su veta paisajística.

Siguiendo con el nodo en torno a la *renovación formal-figurativa* trazada por Jiménez, se fundamentó la anfibología de su estrategia de figuración que, por un lado, presentó a las artes nacionales un nuevo estilo y tendencia de estilización y deformación, pero, por otro, dio continuidad a la tradición figurativa en el arte académico predominante²⁵³ (en lugar de partir hacia la abstracción, como ocurriría con las vanguardias). Se discutieron las clasificaciones tipológicas de figuración que, tanto la crítica de arte, como la investigación académica, han privilegiado para evaluar la obra de Max Jiménez, lo que, a su vez, permitió visibilizar el carácter dialéctico del desarrollo del estilo vanguardista y de su aporte a la crítica de la identidad. Se consideraron con detenimiento los principales motivos figurativos de Jiménez, y la verticalidad tectónica de sus figuras.

En lo que respecta al tercer nodo especulativo del último capítulo, esta investigación propuso una revisión crítica, en contraste con los estudios precedentes y los principios de las vanguardias, del estilo personal de Jiménez, no solo con base en los patrones figurativos (ya estudiados con independencia), sino en cuanto síntesis entre su obra artística, su pensamiento y su literatura. Se evaluó, por tanto, el estatuto de originalidad, de unicidad, de sincretismo y de talante autorreferencial, presentes en el arte de las vanguardias, pero adaptados a la personalidad particular de Max Jiménez. Además, se examinó su noción de (plástica del) *misticismo*, que no solo fue fundacional en la escritura de algunas de sus obras literarias²⁵⁴, sino un cimiento teórico en la concepción de su obra artística, por su influjo en la ponderación de la figura del artista y en su estrategia figurativa (por el *valor de postura*). Se plantearon,

²⁵³ Como ocurrió también con el desnudo femenino.

²⁵⁴ Macaya Lahmann (1948) recordó, no solo estar atado anecdóticamente a la edición y publicación de *Gleba* (1929) por la editorial parisina *Le Livre Libre* —ya que presencié la recomendación de la misma por parte de Teresa de la Parra a Jiménez (Macaya y Macaya, 1999), sino haber visto emerger, una y otra vez, la admiración de Jiménez por el novelista y crítico simbolista Remy de Gourmont (1858-1915) y su obra *Le problème du style* (1902), que se convirtió, para el costarricense, en un *programa de estética*. De tal ensayo Jiménez extrajo el epígrafe de su siguiente poemario, *Sonaja* (1930), publicado en Madrid. A continuación, se reproduce el pasaje completo: “Le mot conscience est mis là pour faire le départ entre les esprits sensés et les déments; mais la frontière qui les sépare n'est pas une ligne droite. Ensuite, en art, s'il s'agit de comprendre, il s'agit surtout de sentir. L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit : on peut ne pas bien comprendre et cependant être ému” (Gourmont, 1914, p. 207).

consecuentemente, una serie de reflexiones, según el pensamiento de Jiménez, sobre la ambivalencia dialéctica del mesianismo del artista (o *héroe del revés*²⁵⁵), la impropiedad académica de psicopatologizar su obra (como ha tendido alguna parte de la investigación precedente), su teoría sobre la recepción de la obra y el consumo del arte (así como el nuevo rol del espectador del arte moderno), y, por último, la cualidad fragmentaria/inacabada/transitiva del pensamiento y de la obra de arte.

Las dos hipótesis teóricas derivadas de la investigación sobre la obra visual de Jiménez en relación con su pensamiento fueron, por un lado, su *concepción del retrato* y, por otro, la *desmaterialización del arte*. En lo atinente a la primera, se profundizó en la dimensión simbólicamente *anti-retratística* en términos identitarios de su obra visual y literaria, a partir de una aproximación antirrealista e hiper-estilizada de la figura humana, particularmente de los tipos sociales que no participaron (ni fueron integrados) en la construcción del relato de identidad. Asimismo, se analizaron en detalle las tipologías retratísticas de Jiménez, a saber, el retrato de interiores, el retrato plural, el autorretrato, y las díadas retrato-máscara y rostro-calavera. La segunda hipótesis partió de un estudio de la cronología de la obra visual de Max Jiménez, en que se evidenció un gradual proceso de desmaterialización de su producción artística, es decir, una progresión que se inició en la absoluta materialidad del quehacer escultórico y que, paulatinamente, acabó resguardada exclusivamente en la actividad literaria y pictórica. Se rescató e interpretó, más allá de la anécdota, este proceso de desmaterialización a partir de la reflexión estética de Jiménez, quien, siempre amparado en la renovación figurativa, en la permutación hacia el paradigma vanguardista²⁵⁶ y en la crítica identitaria, fue

²⁵⁵ Que llevó a Jiménez a oscilar entre la particularización nacional de la divinidad, en su *Candelilla 462*—“Cada país debería tener su Dios propio y su hijo de Dios” (Jiménez, 2004b, p. 637)— y la revaloración de la miseria, de la cruz y de la divinidad misma en cuanto artista: “La pulga artista tuvo varias renunciaciones, las vidas se forman de quitarse partes, para que puedan sobrevivir las otras. Renunciar es desprender, y de allí salen, como en las podas, los nuevos brotes con más fuerza [...]. Cada fracaso en arte es un peldaño fijo y eterno, el fracaso cuenta con dos cosas: El impulso y el choque, y eso sólo lo puede conseguir el que tiene grandes fuerzas de alma [...]. El proceso de Dios para crear el hombre, Dios artista, fue: marcar con las manos, y ver muy hondo” (Jiménez, 2004a, p. 362).

²⁵⁶ Como bien reclamó Yolanda Oreamuno (1947) en torno al conservadurismo estético del gusto nacional, aún determinado por la función mimética del arte y la idealización académica: “No nos hemos dado cuenta. De ello estoy segura, porque todas las críticas ‘artísticas’ que para Max he oído a través de varios años en mi país, y son muchas, se referían a sus violencias, a su manera personal, a la especie de tiranía que ejercía sobre sus amigos, a los roncós gritos de su voz grave e insolente. Y cuando por casualidad aludía directamente a la obra, siempre dijeron ‘El Jaul [sic] no lo he leído, pero dicen que es muy vulgar’; ‘Revenar, Sonaja y Gleba no los conozco’; ‘sus

moldeando una tesitura plástica, próxima al pensamiento de Da Vinci o de Hegel, de renuncia al material, abocándose a una dimensión intelectual y conceptual de la pintura, en la que debió desplazar y subsumir, sintéticamente, las volumetrías abandonadas.

Habida cuenta del curso que ha seguido la presente investigación, se enumeran seguidamente una serie de nuevas interrogantes y recomendaciones que permitan dar continuidad al estudio académico de una de las figuras más preponderantes de las artes visuales y de la cultura costarricense del siglo XX. En primera instancia, a pesar del exhaustivo proceso de recopilación bibliográfica que fue necesario para elaborar esta investigación, se consideraría pertinente formalizar un estudio de la crítica de arte en Costa Rica, que haga más tangibles las dinámicas de consumo y discusión sobre obras tempranas de la modernidad artística en el país. Si bien, de cierto modo, es autoevidente que el mismo artista²⁵⁷ y sus defensores²⁵⁸, particularmente desde las trincheras del *Diario de Costa Rica* y el *Repertorio Americano*, eran conscientes de la resistencia a su obra del público de masas —a sabiendas del estado educativo y del elitismo transversal a la vida cultural del país— y de ciertas clases y sectores de influencia dentro de la sociedad costarricense, no se ha realizado un trabajo documental que permita sistematizar, desde la crítica de arte, la argumentación, los juicios de valor y la afinidad explícita —compartimentada periódicamente— con tendencias artísticas dominantes.

Por otro lado, ha resultado imposible incluir la producción fotográfica de Max Jiménez entre el corpus de obras analizadas en la investigación. Tomando en consideración de que es

cuadros son espantosos, ¡esas mujeres con las cabezas pequeñas y los brazos enormes! ¡Son horribles!'. ¡Pues es claro, queridos paisanos, que son horribles! ¡No han hecho Uds. ningún descubrimiento trascendental! Sólo se les olvidó ver que el mensaje pictórico, el camino nuevo, la enseñanza del maestro, NO SIEMPRE ESTÁN EN LA BELLEZA” (p. 54).

²⁵⁷ Esto puede identificarse en los artículos *Nuestra apatía*, del 8 de diciembre de 1928 (léase en p. 735, Jiménez [2004b]), en que reclama por el culto a lo extranjero entre los criterios del gusto nacional, y *Del desencantamiento*, del 6 de enero de 1934 (léase p. 762, en Jiménez [2004b]), en que diagnostica la antipatía, el egoísmo y el desinterés por los temas culturales y artísticos en Costa Rica. Ambos escritos fueron publicados en el *Repertorio Americano*. Con cierta distancia histórica, se presume que el fenómeno denunciado por Jiménez es consistente con el estado de las artes en países subdesarrollados que carecieron de un movimiento plástico atado a un gran evento fundacional (v.g. la Revolución Mexicana, la *Semana del Arte Moderna* de São Paulo, etc.).

²⁵⁸ Para lo que vuelve a resultar muy ilustrativo el furibundo malestar de Oreamuno (1947), tomando en cuenta que el episodio relatado, en la recién fundada casa de estudios superiores, habría de replicarse con Fabián Dobles unos cuantos años después debido al macartismo exacerbado como colateral de la guerra civil: “¿Nos hemos dado cuenta de que Max Jiménez fue el primer escultor que modeló grandes masas con el concepto arquitectónico de la escultura moderna y que trató su material con un sentido racial americano, apartándose de la sobada belleza decadentista y de un mediocre clasicismo? Me refiero a las estatuas que los estudiantes de Ingeniería intentaron destruir el año pasado, cuando, obsequiadas por Max a la universidad, aparecieron en ese ‘centro de cultura’” (p. 54).

conocida la absoluta ausencia de estudios o catálogos precedentes sobre el trabajo de Jiménez en esta técnica, lo que a su vez supone una escasez en el número de fotografías disponibles, no puede omitirse señalar la importancia de realizar una recopilación de archivo de todo el material fotográfico sobreviviente, no solo para su obvia preservación, sino para el esclarecimiento de la relación con las otras facetas de su obra (si es que la hubo). Según Barrionuevo y Guardia (1999), la fotografía de Max Jiménez, a grandes rasgos, puede “reducirse” a una práctica aficionada e íntima (en su sentido privado), de orden casi periodístico. Ahora bien, la extraordinaria condición económica del artista permitió que hiciera uso de equipos de alta calidad para la época, con los cuales produjo fotografías enfocadas en la captura de espacios de trabajo, obras y miembros de su familia inmediata. Grosso modo, Jiménez se abocó al ejercicio de una fotografía con fines documentales o referenciales; documentales en lo relativo al registro de su proceso creativo (aunque privilegió la fotografía de obra concluida), y referenciales en lo atinente a la captura de motivos a los que también aludiría en su obra plástica. Ambas autoras, prácticamente las únicas en dedicar algunas líneas a la fotografía de Jiménez, concluyeron que se trató de una técnica en la que el artista nunca alcanzó el grado de competencia que consiguió en otras disciplinas más tradicionales (1999, p. 19). No obstante, hay dos elementos que podrían sugerir un uso más diverso de la técnica fotográfica, a saber: por un lado, el contraste entre la desvelación pictórica del espíritu (conforme su hipótesis retratística) y lo *presente* en la fotografía²⁵⁹; y, por otro, un guiño a la técnica incluido en la crítica de *The New York Times*²⁶⁰ de su exposición pictórica en la *Georgette Passedoit Gallery*, en 1940, en la cual se considera la posibilidad de que Jiménez recurriese (tal vez conceptualmente, quizá en la práctica) a fotografías de planos contrapicados, los cuales, a partir de su angulación oblicua inferior, produjesen *distorsiones que representan cabezas pequeñas y enormes piernas*.

Aun cuando se han diagnosticado múltiples lagunas en la investigación sobre los orígenes del arte moderno en Costa Rica, por su propensión panorámica, dilatada e, incluso indeterminada, es menester reconocer que una tesis como esta solo ha sido posible por las

²⁵⁹ Como puede derivarse de algunos de sus escritos, como en su *Candelilla 53*: “Cuántas gentes evitarían fotografiarse en los actos culturales si saliera el espíritu” (2004b, p. 591).

²⁶⁰ Léase p. 126, en *Repertorio Americano* (1940).

décadas de investigación académica precedente, la cual posibilitó la concertación temprana de un perfil general del estado de conocimiento sobre una figura tan notable y polifacética como Jiménez. Si esta investigación fue pensada como un esfuerzo de abordar, con cierto rigor especializado, un par de problemas concretos derivativos aun de la generalidad de la obra de Max Jiménez (a saber, su crítica de la identidad nacional y su rol en el advenimiento del arte moderno), ha sido a partir de la revisión y la crítica de los antecedentes académicos que devino palmario, metodológicamente, el problema de investigación. Una de las características distintivas de este trabajo, por consiguiente, fue la fijación a priori de un fundamento metodológico transversal: el tratamiento integral de la obra Max Jiménez; toda vez que la investigación precedente, como se estableció en el apartado introductorio, había privilegiado únicamente dos vías de análisis, o bien el tratamiento superficial y generalizado, o bien la fragmentación de su obra por disciplinas, técnicas y manifestaciones plásticas o literarias.

Aunque ambas alternativas ofrecieron soluciones concretas a distintos problemas de investigación, la segunda vía, de la que se espera siga aumentado el rigor y el nivel especializado, prescindió en la mayoría de los casos de establecer una trama de relaciones dialógicas con las otras disciplinas cultivadas por Jiménez, en particular con su obra intelectual y literaria²⁶¹. Aun cuando resulta incontrovertible la relevancia de discriminar con precisión las particularidades de cada manifestación estética desarrollada por un artista tan prolífico como Jiménez, en especial para una disciplina como la historia del arte, es también impugnable que, ante la escasez de fuentes documentales y el precario estado de la investigación académica en artes visuales en Costa Rica, no se atienda a la extraordinaria prerrogativa de considerar de cerca, a la manera de un correlato teórico, una obra periodística, crítica y literaria como la aquí estudiada. Se trata de un privilegio, no solo por la envergadura y la fecundidad de la escritura de Jiménez, sino por el hecho de que no todas las artistas (o los artistas), mucho menos las nacionales de este período, dejaron registro documental alguno que facilite la comprensión, en uno u otro extremo, de su obra. Lo más paradójico de esta disociación historiográfica puede identificarse en contraste con el período más temprano de la crítica a la obra de Jiménez.

²⁶¹ Por ello, deliberadamente, todos los epígrafes de la tesis son de su autoría.

Intelectuales como el periodista y poeta nicaragüense Eduardo Avilés Ramírez²⁶², quien, durante el período de entreguerras, cubrió la escena vanguardista parisina, o el mismo Enrique Macaya Lahmann (1948)²⁶³, advirtieron del error que podía implicar la escisión arbitraria de su “maravillosa unidad de realización artística” (p. 56). Con independencia de lo reverenciado por las nuevas ortodoxias metodológicas, para un artista del período, la formación y la estatura intelectual de Jiménez, esta sugerencia primigenia habría sido, cuando menos, un buen sitio para empezar; abriéndose a la posibilidad de permitir, de manera parcial, cierta consistencia básica con su propio postulado: *El artista debe imponer su obra; así evita que otro, seguramente un nadie, ponga una placa en donde murió de miseria*²⁶⁴.

²⁶² Se transcribe a continuación la crítica Avilés: “A este curiosísimo personaje centro americano habrá que considerarlo y juzgarlo en bloque. No especialmente a través de su poesía; no tampoco exclusivamente a través de su escultura; sino en bruto, con la totalidad de su amor por las artes —él, que no tiene necesidad— y a través de su esfuerzo lleno de ímpetus nobles, de vocaciones y de fervores” (Eduardo Avilés Ramírez en Galería Max Jiménez, 1948, p. 7).

²⁶³ Asimismo, la de Macaya Lahmann (1948): “Max Jiménez como poeta. Quizá cometa un error al limitar este comentario de su obra al solo aspecto de su poesía. Max Jiménez es una maravillosa unidad de realización artística. Si su poesía es suficientemente representativa para adjudicarle el puesto de uno de nuestros mejores poetas modernos, no dudo un instante en asegurar que para su justa apreciación como artista es necesario considerar su arte en todas sus expresiones: como poeta, novelistas y ensayista y también como escultor y pintor” (p. 56).

²⁶⁴ Léase *Candelilla 235*, en p. 611, Jiménez (2004b).

A modo de epílogo injertado, como *el jaúl*, se transcribe a continuación el poema de Eunice Odio, *Max Jiménez ha muerto*, publicado el 31 de mayo de 1947, en el *Repertorio Americano*.

A su esposa

Esperadme,

Que entierre a mi muerto

Ya regreso,
pero después de haber ido
con la noche a la altura del
hombre,
no más arriba que mis
ilusiones,

Después de entrar, a saco,
por la última esquina del
sonido
como una campana colérica
que afirmara
su estatura profunda en el
vacío

Porque no es posible que nos
falte,
de pronto,
donde trazar el golpe de un
abrazo,

Y después te traigan
entre olores manchados,
entre cirios,
y entre otros animales celestes
y turbados,

Con una carcajada de hoja en
la rodilla
y un resquemor de liquen
royéndote los brazos.

Y nosotros,
aquí,
buscándote,
agolpada la voz de todos los
caminos.

Ah
Hermano,
Camarada,

Tú eres el que no cayó solo,
porque contigo ha resbalado
inmensamente,
al chocar con tu voz,
mi pálida intemperie
traspasada,
mi condición extensa de
animal unánime y caído
al comienzo casual de tu
silencio.

Clima de vegetales clausurados
ha, tu mano,
de paz enajenada

Y tu ojo de altura y resistencia

Cómo partir ahora el pan,
en salud,
en guerra,
en alegría,

Sin tu cruel mansedumbre
junto a los alimentos y los
pájaros.

Cómo ir,
ahora,
al orden perturbado en los
párpados.

Si estamos casi al borde de
amarle más que nunca,
y conmovemos brutalmente
como un manojo de montes
en libertad de vegetar
y de morir.

Dónde ir ahora y viajar por tu
sonrisa
dando golpes de sueño y de
verano,

Con esta vocación de
escalofrío
y esta pesada longitud de
sombra,

Dónde poner mi claridad
cayendo de sí misma
y sollozando por los cuatro
costados que te nombran,
ya más arriba de tu frente
consumada,
mucho más cerca, sí,
de tu caerle a plomo,
como una dulce grey de
edificios en marcha
con niños derribados y
violines,
y con el corazón a pie
como si hubiera muertos
y yo no hallara más pecho para
la soledad.

Como si huyeras por la última
esquina del sonido
en tanta cruel profundidad,
que llego, apenas hasta tu
caída,
hasta tu forma en mi alma
derrumbada.

Como si hubiera muerto

dejadme así llorando entre mis
brazos,

Espeso el grito tierno entre mis
brazos,

Esperadme,
a que entierre a mi muerto,

Ya regreso

El corazón a pie
con el vacío.



*Perdonar es como autorizar la repetición del daño.
Jesús no perdonó, perdonó su padre.*²⁶⁵

²⁶⁵ *Candelilla 14*, léase p. 586, Jiménez (2004b).

FUENTES

- Jiménez, M. (1926). Arte y proletariado. En *Repertorio Americano*, Tomo XIII, N° 13, p. 196 - sábado 2 de octubre.
- _____. (1927). Aristocracia del arte. En *Repertorio Americano*, Tomo XIV, N°1, p. 9 - 8 de enero.
- _____. (1928a). Nuestra apatía. *Repertorio Americano*. Tomo XVI, N°22, p. 347 - 16 de enero.
- _____. (1928b). *Unos fantoches...* Ediciones del Convivio.
- _____. (1928c). La exposición organizada por Diario de Costa Rica. *Diario de Costa Rica*, p. 15 - 18 de noviembre.
- _____. (1929). *Gleba*. Editorial Le Livre Libre.
- _____. (1934). Del desencantamiento. *Repertorio Americano*. Tomo XXVIII, N°1, p. 7 - 6 de enero.
- _____. (1936a). Cuando estuve con Rubén Darío. *Repertorio Americano*, Tomo XXXI, N°7, p. 100 - 9 de enero.
- _____. (1936b). *El Domador de Pulgas*. Editorial Hermes.
- _____. (1936c). La dignidad plástica: A propósito de Francisco Zúñiga. *Repertorio Americano*, Tomo XXXI, N°23, p. 360 - 17 de junio.
- _____. (1936d). *Revenar*. Editorial Nascimento.
- _____. (1937). *El Jaúl*. Editorial Nascimento.
- _____. (1944). Introducción. En VV.AA., *Max Jiménez*, (p. 1). Seoane, Fernández y Cía.
- _____. (1982). *Obra literaria de Max Jiménez*. Editorial STVDIVM.
- _____. (2004a). *Obra literaria I* (A. Quesada Soto, Comp.). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (2004b). *Obra literaria II* (A. Quesada Soto, Comp.). Editorial de la Universidad de Costa Rica.

BIBLIOGRAFÍA

1. Artículos de publicaciones académicas

- Acuña, V. H. (2018). Ethel García (coordinadora), Imaginarios de la nación y de la ciudadanía en Centroamérica. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 15 (1), 228-228.
- Alvarado, I., Rodríguez, O. (2015). El negro(a) en la pintura y la poesía de Max Jiménez. En *Estudios*, Núm. 30: Junio 2015-Noviembre 2015; 1-21. DOI 10.15517/re.v0i30.19860.
- Amighetti, F. (1966). La pintura de Max Jiménez. *Revista Artes y Letras*, 1 (4), 3-5.
- Arce, C. (2015). Max Jiménez Huete: obra y pensamiento de un intelectual rebelde (1900-1947). *REPERTORIO AMERICANO. Segunda Nueva Época*, N° 25, Enero-Diciembre, 115-139. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/article/view/9272>.
- Araujo, P. (1999). Max Jimenez: Retrato de un rebelde. *Repertorio Americano*, (7), 55-63. Retrieved from <https://search-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/docview/199556448?accountid=28692>.
- Baltodano Román, G., & Ramírez Villalobos, G. (2013). Max Jiménez: un retrato del artista moderno. *Revista Comunicación*, 15(1), 63-69. <https://doi.org/10.18845/rc.v15i1.1073>.
- Balutet, N. (2019). La nación costarricense y las poblaciones afrodescendientes: hacia la adopción del modelo multiculturalista. *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, (23). <https://doi.org/10.6018/nav.397351>.
- Campos, M. (2006). La transformación de una identidad o cómo lanzar una vaca del Olimpo. En *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica XXX (2): 91-101, 2006 / ISSN:0378-0473.
- Calvo, A. (2021). La noción de “puerto” en la obra pictórica de Max Jiménez Huete. *Revista Estudios*, 43, 1-19. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/issue/view/3126>.
- Chaverri, A. (2010). Max Jiménez (1900-1947) y la plástica costarricense. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 14(56).

- Cuevas-Molina, R. (2019). Cultura popular e identidad nacional. *Temas De Nuestra América. Revista De Estudios Latinoamericanos*, 35(65), 15-26. <https://doi.org/10.15359/tdna.35-65.1>
- Durán, J. (1987). Max Jiménez o la metáfora irreverente. *Letras*, 1615, 373-384.
- Gólcher, E. (1993). Reflexiones en torno a la identidad nacional costarricense. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 19(2), pp. 91-99.
- Guardia, M. E. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *Revista Escena*, 31 (63), 45-62.
- Jiménez-Morales, L. (2013). La escultura en el estado de Costa Rica. *Acta Académica*, 53, 69-100.
- Láscaris, C. (1959). Max Jiménez (Prólogo a la sección *Inéditos y Documentos*). *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, II (6), 5.
- Menjívar, M. (2021). Dinámicas de construcción temprana de la ciudadanía de la población afrodescendiente en Costa Rica, 1880-1924. *Revista Complutense De Historia De América*, 47, 209.
- Ortíz, O. (2007). La obra gráfica en el domador de pulgas de Max Jiménez. *Revista Escena*, 30 (60), 37-44.
- Quesada, A. (1986). Los jóvenes ácratas, los viejos liberales y el movimiento obrero en Costa Rica (1900-1914). *Filología y Literatura XII (1)*: 191-200.
- _____. (1990). Sobre la identidad nacional. *Herencia*, 2 (1), 102-110.
- Quirós, S. (1991). El Jaúl, obra naturalista. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XV(1-2), 25-31.
- Rodríguez, R., Ruiz, B. (1997). Max Jiménez: sus grabados en el Jaúl. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXI (2), 127-135.
- Rojas, J. P., Mondol, M. (2008). La Venus de Milo frente a la india de Pacaca: discursividad fundante de la literatura costarricense. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 30(1), 97-109.
- Soto-Quirós, R. (1998). “Desaparecidos de la Nación”: Los indígenas en la construcción de la identidad nacional costarricense 1851-1942. *Revista de Ciencias Sociales*, 82, 31-53.
- Soto-Quirós, R. (2021). Paisajes racializados y fronteras identitarias en Costa Rica: relatos de viajeros y el ferrocarril al Caribe (1885-1930). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 26(2), 317-357. Epub May 30, 2021. <https://doi.org/10.18273/revanu.v26n2-2021011>.
- Taylor, J. (1945). Max Jiménez by Jorge Mañach, Gilberto González y Contreras. *Books Abroad*, 19(2), 179-179. doi:10.2307/40085220.

- Urbina, C. (2014). Raza e identidad nacional de Cosa Rica en el periódico El Costarricense (1846-1849, 1870 Y 1873-1877). *Revista de Ciencias Sociales*, IV(146),155-165. ISSN: 0482-5276.
- Vargas, J. Á. V. (2006). Candelillas de Max Jiménez: una aproximación al concepto país pequeño. *Revista Káñina*, 30(2), 175-180.
- Venegas, C. (2002). Algunas consideraciones sobre la obra de Max Jiménez. *Repertorio Americano*, (13), 109-116,405. Retrieved from <https://search-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/docview/199551941?accountid=28692>.

2. Libros

- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. UNAM.
- Acha, J., Colombres, A., Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría del arte latinoamericana*. Del Sol.
- Acuña, V. H. (1995). Historia del vocabulario político en Costa Rica: Estado, república, nación y democracia (1821-1949). En Taracena, A., & Piel, J. (Eds.), *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos/Flacso San Salvador/Editorial de la Universidad de Costa Rica. doi:10.4000/books.cemca.3216.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Trad. Eduardo L. Suárez). Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, E. (1954). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En Arfuch, L. (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp.)21-44. Prometeo Libros.
- Argumedo, A. (2004). *Los Silencios y las Voces en América Latina: Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Editorial Gustavo Gili.
- Azofeifa, I. (2015). La isla que somos. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 77-94). Editorial Costa Rica.
- Banco Velox. (1999). *Pintura Latinoamericana*. Ediciones Banco Velox.
- Balibar, E. (1991). Racismo y Nacionalismo. En Wallerstein, I., Balibar, E., *Raza, nación y clase* (pp. 63-110). IEPALA.

- Barahona, L. (1953). *El gran incógnito: Visión interna del campesino costarricense*. Editorial Universitaria.
- _____. (1980). *La patria esencial*. Editorial Lil.
- _____. (2013). *Lo real y lo imaginario*. Editorial Costa Rica.
- Barroso, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Ajimez Libros.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro* (Trad. Jesús Espino). Akal.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. Abada Editores.
- Beorlegui, C. (2010). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: Una búsqueda incesante de la identidad*. Universidad de DEUSTO.
- Bethell, L. (ed.) (1990). *Historia de América Latina (Vols. IX-XV)*. Crítica.
- Bocola, S. (1999). *El arte de la modernidad* (Trad. Rosa Sala). Ediciones del Serbal.
- Bonilla, A. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. UACA.
- _____. (2015). Abel y Caín en el ser histórico de la nación costarricense. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 67-76). Editorial Costa Rica.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Ediciones Península.
- Cáceres, R. (Comp.) (2001). *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Călinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad* (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Tecnos.
- Camacho, D. (1982). La Interiorización de la Dominación Ideológica. En Rojas, F. (Ed.), *América Latina: ideología y cultura* (pp. 157-163). EUNED.
- Campra, R. (1987). *América Latina: La identidad y la máscara*. Siglo Veintiuno Editores.
- Cañas, A. (2015). Uso y práctica del chunche. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 131-138). Editorial Costa Rica.
- Carballo, D. (2016). El discurso semiótico del agua en Ensayos y Revenar de Max Jiménez Huete y la deconstrucción del paisaje costarricense de la primera mitad del siglo XX.. En Rodríguez-Mateo, J. R. (Ed.), *Centroamérica. Agua, cultura y territorio. Actas del I Congreso Internacional* (pp. 382-391). Universidad Nacional de Costa Rica.
- Carrere, A., Saborit, J. (2000). *La retórica de la pintura*. Cátedra.
- Castedo, L. (1970). *Historia del arte y la arquitectura latinoamericana: Desde la Época Precolomina hasta hoy*. Editorial Pomaire.
- Chase, A. (2000). *Max Jiménez*. EUNED.
- Cordero, J. A. (1980). *El ser de la nacionalidad costarricense*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.

- Cortés, C. (2015). La invención de un país imaginario. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 175-202). Editorial Costa Rica.
- Da Vinci, L. (2008). *Notebooks*. Oxford University Press.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- De Padilla, R. (1946). *Antología de poetas costarricenses*. Talleres Gráficos de La Tribuna.
- Dengo, O. (2015). Mira y pasa. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 27-30). Editorial Costa Rica.
- Echeverría, C. (1986). *Historia Crítica del Arte Costarricense*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Ferrero, L. (1973). *La escultura en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Francastel, G., Francastel, P. (1978). *El retrato* (Trad. Esther Alperín). Ediciones Cátedra.
- Galería Max Jiménez. (1948). *Galería Max Jiménez expone*. Asociación Cultural Pro-Arte.
- García, E. (Ed.) (2017). *Imaginos de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*. Editorial UCR.
- García, J. (2015). Ante el monumento nacional. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 19-26). Editorial Costa Rica.
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo* (Trad. Javier Seto). Alianza.
- _____. (1989). *Cultura, Identidad y Política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*. Gedisa.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Trad. José Luis Gil Aristu). Ediciones Península.
- Gombrich, E. (1983). La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte. En E. Gombrich, J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad* (pp. 15-69). Paidós.
- Gourmont, R. (1914). *Le problème du style*. Mercure de France.
- González, A. (1999). La propuesta plástica de Max Jiménez. En Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 53-64). Editorial Universidad de Costa Rica.
- _____. (2007). *Historia general del arte. Tomo 2*. UNED.
- Greenberg, C. (1989). *Art and culture. Critical essays*. Beacon Press.
- _____. (1999). *Homemade Aesthetics. Observations on Art and Taste*. Oxford University Press.
- Greet, M. (2018). *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. Yale University Press.

- Habermas, J. (2007). *Identidades nacionales y postnacionales* (Trad. Manuel Jiménez Redondo). Tecnos.
- Hall, S. (2007). Who needs 'identity'? En Du Gay, P., Evans, J., Redman, P. (Eds.). *Identity: a reader* (pp.). SAGE Publications.
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)* (Trad. Domingo Hernández Sánchez). UAM Ediciones/Abada Editores.
- _____. (2009). *Fenomenología del Espíritu* (Trad. Manuel Jiménez Redondo). Pre-textos.
- Hernández, E., Arguedas, A. (2019). *Tinta y papel: El grabado en Costa Rica 1934-2000 Una aproximación histórico-estética*. EUNA.
- Herrera, B. (1999). El caleidoscopio estético de Max Jiménez. En Quesada, A (compilador). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas* (pp. 85-108). Editorial Universidad de Costa Rica.
- _____. (2004). El accionar literario de Max Jiménez. En Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 3-18). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga*. Barcelona: Crítica.
- _____. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- _____. (2000). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica.
- _____. (2002). La invención de la tradición. En E. , T. Ranger (Eds.), *La invención de la tradición* (Trad. Omar Rodríguez). Crítica.
- Jiménez, A. (2015). *El imposible país de los filósofos*. Editorial UCR.
- Jiménez, A., Oyamburu, J. (1998). *Costa Rica imaginaria*. Editorial Fundación UNA.
- Jiménez, J. (Ed.) (2011). *Teoría del arte desde América Latina*. MEIAC/Turner.
- Jiménez, J., Castro, F. (Eds.). (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento* (Trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas). Alianza.
- Kierkegaard, S. (2006). *Escritos. Volumen I*. Editorial Trotta.
- Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.
- Láscaris, C. (1975). *El costarricense*. EDUCA.
- _____. (1982). *Historia de las ideas en Centroamérica*. EDUCA.
- _____. (1984). *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. STVDIVM.
- Manrique, J. (2006). ¿Identidad o modernidad? En D. Bayón (Rel.), *América Latina y sus artes*. (pp. 19-33). Siglo Veintiuno Editores.

- Molina, I. (2015). *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Monge, C. F. (2004). El vértigo del presente. En Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 19-32). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero, C. (2015). *Arte costarricense 1897-1971*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Mora, A. (1989). *El pensamiento filosófico en el Repertorio Americano*. Guayacán.
- _____. (1997). *La identidad nacional en la filosofía costarricense*. EDUCA.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato* (Trad. Irene Agoff). Amorrortu Editores.
- Naranjo, C. (2015). A mí qué me importa. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 165-174). Editorial Costa Rica.
- Nussbaum, M. (1999). *Los límites del patriotismo: Identidad, pertenencia y "ciudadanía mundial"* (Trad. Carme Castells). Paidós.
- Oreamuno, Y. (2015). El ambiente tico y los mitos tropicales. En Camacho, M. (Ed.). *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos* (pp. 123-130). Editorial Costa Rica.
- Ovares, F., Rojas, M., Santander, C., Carballo, M. E. (1993). *La Casa Paterna*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pakkasvirta, J. (2005). *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Palmer, S. (1995). Hacia la "auto-inmigración": El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930. En Taracena, A., & Piel, J. (Eds.), *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos/Flacso San Salvador/Editorial de la Universidad de Costa Rica. doi:10.4000/books.cemca.3218
- Pérez Brignoli, H. (1997). *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, M. (2008). *La estética del siglo veinte*. La balsa de la Medusa.
- Quesada, A (compilador). (1999). *Max Jiménez: Aproximaciones críticas*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- _____. (2002). *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (2004). Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez. En Jiménez, M., *Obra literaria I* (pp. 33-44). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (2017). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.

- Raabe, M. (2017). Capítulo V: Una academia de bellas artes en Costa Rica: modernidad, nación y género (1897-1914). En Buchard, M. (Comp.). *Imaginario: de la nación y la ciudadanía en Centroamérica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Rojas, J. M. (2003). *Arte costarricense: Un siglo*. Editorial Costa Rica.
- Rojas, M., Ovares, F. (2021). *100 años de literatura costarricense* [Versión electrónica con los dos tomos]. Editorial Costa Rica.
- Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism*. Granta Books.
- Sagot, M., Díaz-Arias, D. (Comps.). (2019). *Antología del pensamiento crítico costarricense contemporáneo*. CLACSO.
- Sánchez Vásquez, A. (1978). *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Savater, F. (1996). *Contra las patrias*. Tusquets.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Cátedra.
- Sedlmayr, H. (1957). *La revolución del arte moderno*. Biblioteca de Pensamiento Actual.
- Siqueiros, D. A. (1979). *Cómo se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros.
- Sow, A. I., Balogun, O., Aguessy, H., Diagne, P. (1982). *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales* (Trad. Luis Ángel Fernández Hermana). Serbal/UNESCO.
- Smith, A. D. (1997). *La identidad nacional* (Trad. Adela Despujol Ruíz-Jiménez). Trama Editorial.
- Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna* (Trad. Ana Lizón). Paidós.
- _____. (2006). *Imaginario sociales modernos* (Trad. Ramon Vilà Vernis). Paidós.
- Traba, M. (1972). *Arte latinoamericano actual*. Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Caracas.
- _____. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Ulloa, A. (1959). Panorama literario costarricense 1900-1954. En VV.AA. *Panorama das literaturas das Américas (de 1900 a actualidade). Volume Terceiro* (pp. 923-1016). Edição do Município de Nova Lisboa.
- Ulloa, R. (1975). *Pintores de Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Unión Panamericana. (1953). *Diccionario de la literatura latinoamericana. Tomo I*. Unión Panamericana.
- Vega, P. (Coord.). (2019). *Historia contemporánea de Costa Rica 1808-2010*. Editorial Costa Rica.
- VV.AA. (1944). *Max Jiménez*. Seoane, Fernández y Cía.

- Wallerstein, I. (1991). La construcción de los pueblos: racismo, nacionalismo, etnicidad. En Wallerstein, I., Balibar, E., *Raza, nación y clase* (pp. 111-134). IEPALA.
- Wood, Y. (2005). *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*. Letras Cubanas.
- Zavaleta, E. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Zaya, A. (2011). Identidad y diferencia: Las Américas. Representación y práctica de la diferencia (¿Latinoamericana?). En J. Jiménez (Ed.), *Teoría del arte desde América Latina* (pp. 78-94). MEIAC/Turner.

3. Trabajos finales de graduación

- Alas, J. M. (1976). *Visión immanente y trascendente de “El Jaul” de Max Jiménez Huete* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Alpizar, L. M. (2017). *Rompiendo El Mito: Inserción Social De Los Jamaíquinos En El Cantón Central De San José, Entre 1904 Y 1950* [Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica].
- Alvarado, M. L. (1976). *“El domador de pulgas” de Max Jiménez. Descripción (Un aporte para un estudio de historia literaria)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Arosemena, G. (2007). *Imagen de lo femenino en El Jaul de Max Jiménez Huete* [Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica].
- Barahona, A. (2009). *La visión vanguardista en la obra literaria de Max Jiménez* [Tesis de Doctorado, University of California, Los Angeles]. https://search.library.ucla.edu/permalink/01UCS_LAL/17p22dp/alma9963533813606533.
- Bonilla-Merchav, L. (2014). Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica [Tesis de Doctorado, CUNY Graduate Center]. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/172.
- Cambronero, J. (2011). *La mirada crítica de Max Jiménez (1900-1947). Análisis de su discurso gráfico y texto presente en El Jaul (1937)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Cordero, A. (2015). *“Something in the way”: la imposible escritura de un texto teatral sobre Max Jiménez* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/3143>.

- González, B. (2018). *La representación del negro/afrodescendiente del arte costarricense* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/6054>.
- Kohkemper, A., Vila, C., Mory, J. (2006). *Max Jiménez: las claves de su plástica* [Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica]
- Pastor, C. (1959). *Apuntes sobre la vida y obra de Max Jiménez Huete* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Quesada, S. (1986). *Aproximación sociocrítica al modelo ideológico de campesino presente en El Jaul* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Raabe, M. (2015). *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/2996>.
- Triana, M.A. (2017). *Repertorio Americano y el grabado en madera costarricense de la primera mitad del siglo XX* (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica). <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/6308>.

4. Catálogos

- Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E. (1999). *Max Jiménez: Catálogo razonado*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Galería de Arte L'Atelier (1945). *Max Jiménez* [lista con las obras exhibidas y una colección de reseñas anteriores sobre su obra].
- George, W. (1939). *Dix Toiles de Max Jimenez*. Moderne Imprimerie.
- Museo de Arte Costarricense. (1999). *Max Jiménez. Un artista del siglo*. Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense (2013). *Las posibilidades de la mirada. Representaciones en la plástica costarricense*. Museo de Arte Costarricense.

5. Periódicos

- Agudo, R. (27 de enero de 1944). Max Jiménez, moralista de la monstruosidad. *Diario de Costa Rica*. 12.
- Amighetti, F. (28 de setiembre de 1972). Revenar. *La Nación*. S.p.
- _____. (25 de marzo de 1974). La exposición de Max Jiménez. *La Nación*. S.p.

- Baciou, S. (12 de octubre de 1989). El Max Jiménez todavía desconocido. *S.p.*
- Bonilla, A. (14 de enero de 1939). El Jaúl, una gran obra americana de Max Jiménez. *La Hora*.
- Borrasé, M. (29 de agosto de 1964). El periódico LA PRENSA LIBRE “Anfitrión de Cultura”. *La Prensa Libre*. 4.
- Certad, A. (22 de diciembre de 1945). Max Jimenez. *Diario de Costa Rica*. 5.
- Chase, A. (23 de abril de 1973). Max Jiménez y la pintura. *La República*.
- Diario de Costa Rica. (24 de julio de 1938). La exposición de Max Jiménez. *Diario de Costa Rica*. 4.
- _____. (28 de marzo de 1940). Max Jiménez consagrado por la crítica norteamericana en una exposición de sus pinturas. *Diario de Costa Rica*. 9-10.
- Díaz, D. (20 de setiembre de 1999). El retrato que sobrevivió al tiempo. *La Nación*. 6-7.
- Espinach, O. (13 de febrero de 1967). Max Jiménez, pintor. *La Nación*.
- Fernández, V. H. (21 de diciembre de 1976). Max Jiménez visto por Yolanda Oreamuno. *La Nación*. S.p.
- Ferrero, L. (08 de mayo de 1977). Max Jiménez Huete, un artista renovador. *La Nación*. S.p.
- _____. (06 de octubre de 1983). La rebeldía creadora de Max Jiménez. *La Nación*. 2B.
- González y Contreras, G. (1936). Una crónica satírica: El domador de pulgas, por Max Jiménez. *Revista Cubana*. 271-273.
- La Prensa Libre. (17 de marzo de 1938). “El Jaúl”, la última gran obra de Max Jiménez. *La Prensa Libre*. 4. La Prensa Libre, 17-03-1938, p. 4. <https://prensacr.info/data/5d830c110ddacf4070841cef>.
- La Prensa Libre. (1964). El periódico LA PRENSA LIBRE, “Anfitrión de Cultura”. *La Prensa Libre*.
- La Tribuna. (24 de julio de 1938). Exposición de dibujos y esculturas de Max Jiménez. *La Tribuna*. 10. La Tribuna, 24-07-1938, p. 10. <https://prensacr.info/data/5da19fc60ddacf52425bfbc7>.
- Loría, A. (25 de noviembre de 1944). Max Jiménez. *Repertorio Americano*. 185-186.
- Mariátegui, J. (4 de diciembre de 1925). Peruanicemos al Perú: nacionalismo y vanguardia en la literatura y en el arte. *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú).
- _____. (4 de febrero de 1927a). Peruanicemos al Perú: el indigenismo en la literatura nacional III. *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú).
- _____. (2 de diciembre de 1927b). Peruanicemos al Perú: la tradición nacional. *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú).
- _____. (1928). Peruanicemos al Perú: la obra de José Sabogal. *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú), vol. 8, no. 420.

- _____. (13 de julio de 1930). Arte, revolución y decadencia. *Índice, Mensuario de Cultura (Puerto Rico)*. 258-259.
- Macaya, E., Macaya, G. (05 de setiembre de 1999). Tejido de recuerdos. *La Nación* [Áncora]. 6.
- Macaya Lahmann, E. (07 de mayo de 1936). “El Domador de Pulgas”. *La Hora*. 3.
- _____. (10 de agosto de 1948). Max Jiménez como poeta. *Repertorio Americano*. 56.
- Macaya Lahmann, E. (10 de marzo de 1974). Surrealismo y romanticismo en la poesía de Max Jiménez. *La Nación*. 3B.
- Oreamuno, Y. (12 de diciembre de 1936). Para “Revenar”. No para Max Jiménez. *Repertorio Americano*. 339.
- _____. (16 de agosto de 1947). Max Jiménez y los que están. *Repertorio Americano*. 53-55.
- Odio de Rostrom, M. E. (02 de setiembre de 1986). Max Jiménez y los coleccionistas. *La Nación*. 2D.
- Picado, M. (17 de octubre de 1982). Presencia de Max Jiménez. *La Nación* [Áncora]. 2.
- Portillo, H. (16 de mayo de 1967). Exposición de Max Jiménez en la Galería Amighetti. *La Prensa Libre*. S.p.
- Repertorio Americano. (15 de diciembre de 1924). Max Jiménez. *Repertorio Americano*. 239.
- _____. (30 de marzo de 1940). Max Jiménez como pintor. *Repertorio Americano*. 125-127.
- _____. (31 de mayo de 1947). Tomo XLIII [Dossier dedicada al homenaje por la muerte de Max Jiménez]. *Repertorio Americano*.
- Retana, M. (10 de setiembre de 1977). Max Jiménez redivivo. *S.f.*
- Robles, I. (16 de agosto de 1988). Max Jiménez y su ciclo lírico. *La Nación* [Áncora]. S.p.
- Rojas, J. M. (5 de setiembre de 1999). En su mar dormido. *La Nación* [Áncora]. 2.
- Quesada, Á. (5 de setiembre de 1999). Metáforas del desencanto. *La Nación* [Áncora]. 5.
- Sección del Partido Republicano Nacional (26 de marzo de 1947). Don Max Jiménez Huete en las filas del Partido Republicano Nacional. *La Prensa Libre*. 6.
- S. A. (26 de febrero de 1965). Chisporroteos. *La República*. S.p.
- S. A. (13 de febrero de 1967). Max Jiménez, pintor. *La Nación*. S.p.
- S. A. (28 de agosto de 1977). 70 dibujos firmados por Max Jiménez. *S.f.*
- S. A. (21 de febrero de 1980). La visión crítica de “Jaúl” y Manglar”. *La República*. 18.

- Soto-Maffioli, S. (27 de abril de 2018). Doreen Vanston: Una golondrina sí puede hacer verano. *La Nación* [Áncora]. <https://www.nacion.com/ancora/doreen-vanston-una-golondrina-si-puede-hacer/UOXXA4NOYZGRXKDCHEDDFN2SJE/story/>.
- Zelaya, A. (18 de julio de 1976). Max Jiménez. Escultor y pintor hasta cuando escribe. *La Nación* [Áncora]. 7-8.

6. Medios audiovisuales

- Museo de Arte Costarricense. (2021). *Minutos con el arte - Max Jiménez* [Cápsula divulgativa]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=2111162012383217>.
- Vila, C., Mory, J., Kohkemper, A. (2006). *Max Jiménez: las claves de su plástica* [Corto documental]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=h_jKoC5pFZA.

7. Manuscritos no publicados

- Odio, E. (1947). *Max Jiménez ha muerto* [carta-homenaje escrita a la viuda de Jiménez y conservada por la Secretaría de Educación]. Manuscrito no publicado.
- Quesada, A. (1996). *Avance de investigación #8: Narrativa de la crisis y crisis de la narrativa. Los jóvenes Max Jiménez y Marín Cañas (1928-1931)*. CIICLA.

FIGURAS

FIGURA 1

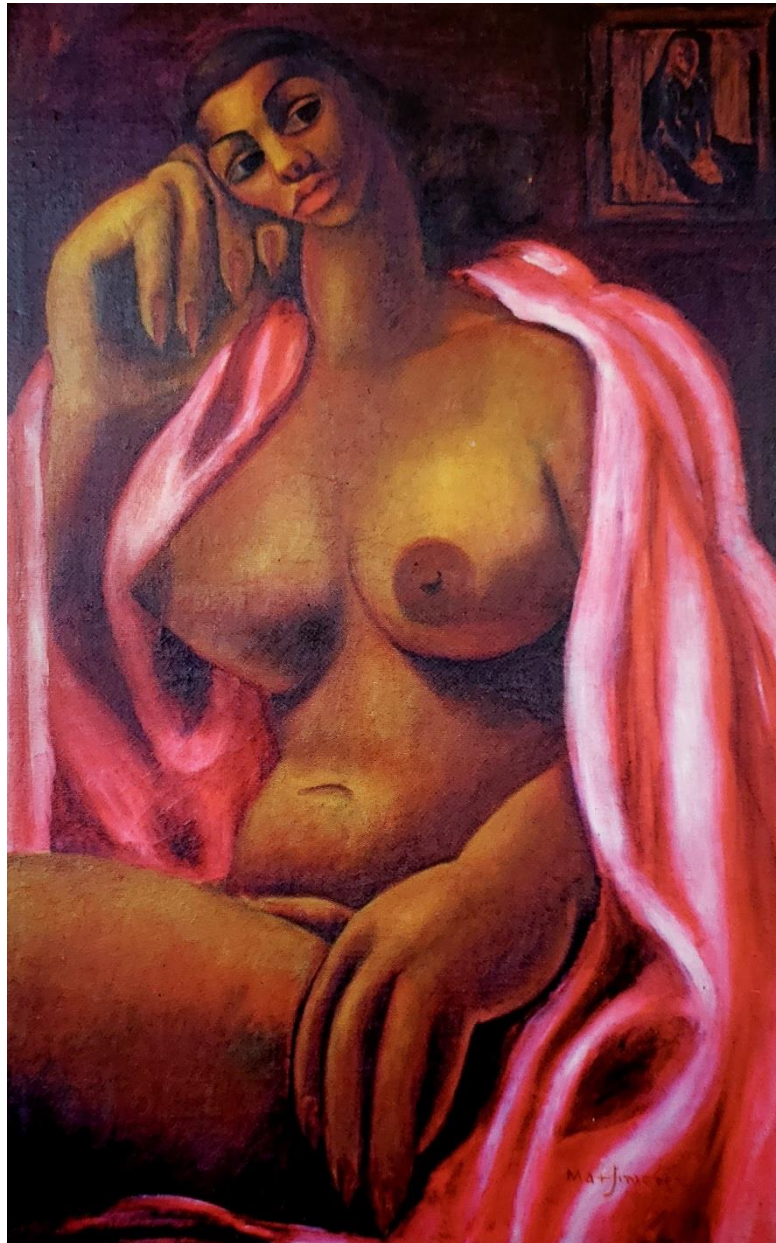


Figura 1. Max Jiménez, *Anita*, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1939), 97,5 x 61,5 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 2

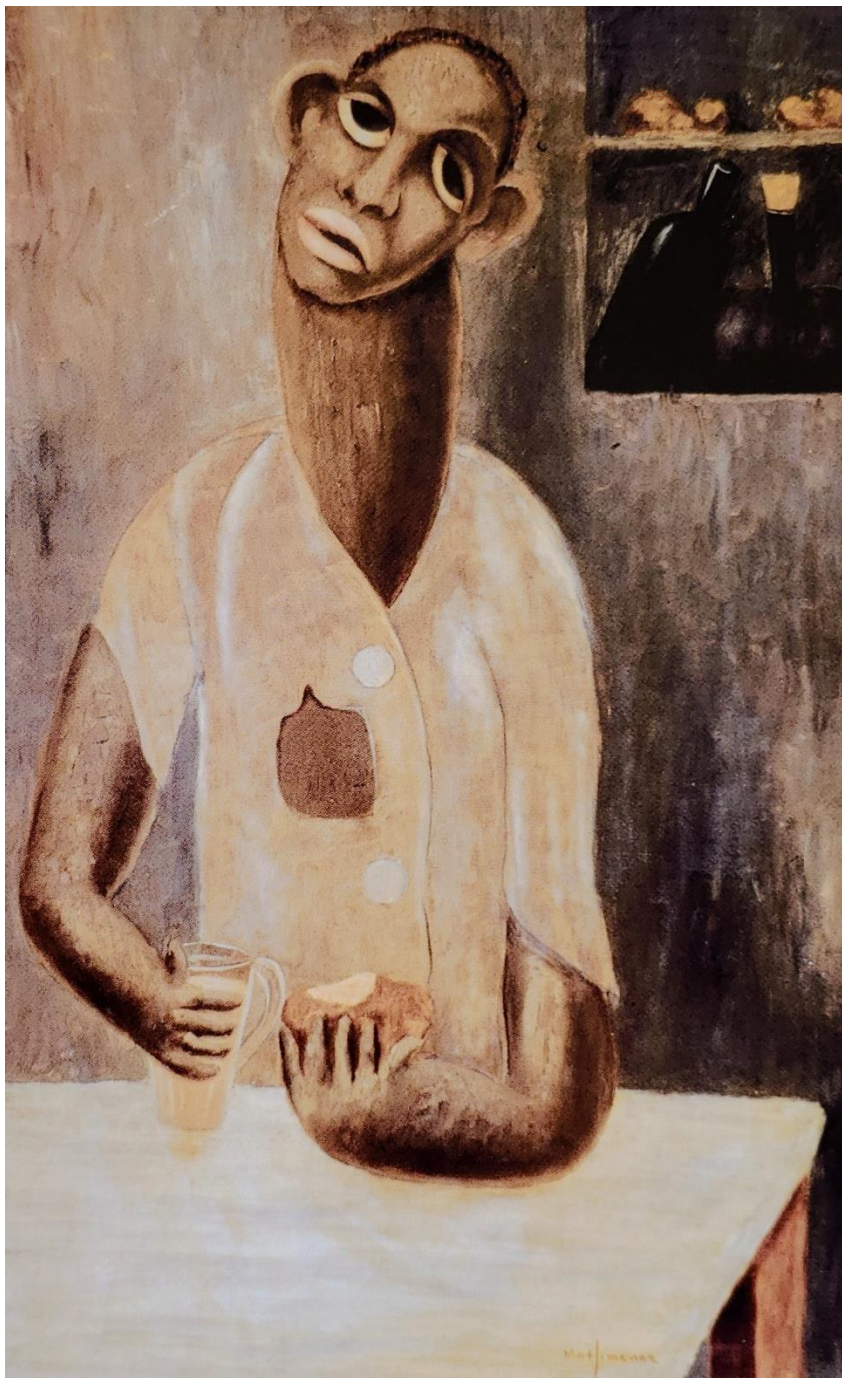


Figura 2. Max Jiménez, *Café con leche*, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1941), 97 x 61 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 3

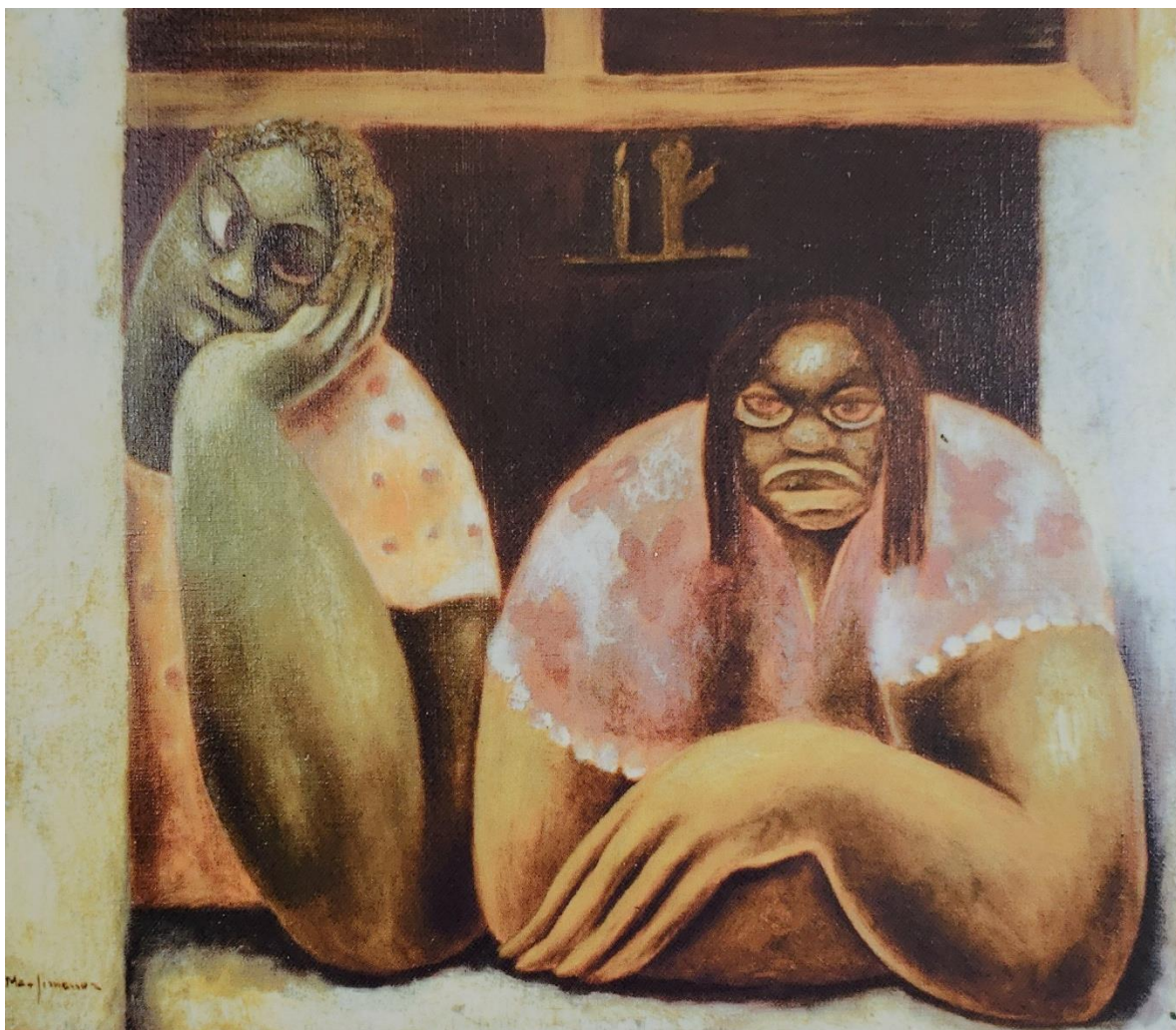


Figura 3. Max Jiménez, *Mirando las comparsas*, óleo sobre tela, s.f. (ca. 1942), 51 x 61 cm, Colección Jiménez-Beeche.

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 4



Figura 4. Max Jiménez, *El filósofo sexual y la pulga puta*, xilografía, s.f. (ca. 1936), 14,7 x 10 cm, del libro *El domador de pulgas* (Editorial Hermes).

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barriomuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 5



Figura 5. Max Jiménez, *La pulga que abortó*, xilografía, s.f. (ca. 1936), 10,8 x 7,5 cm, del libro *El domador de pulgas* (Editorial Hermes). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 6

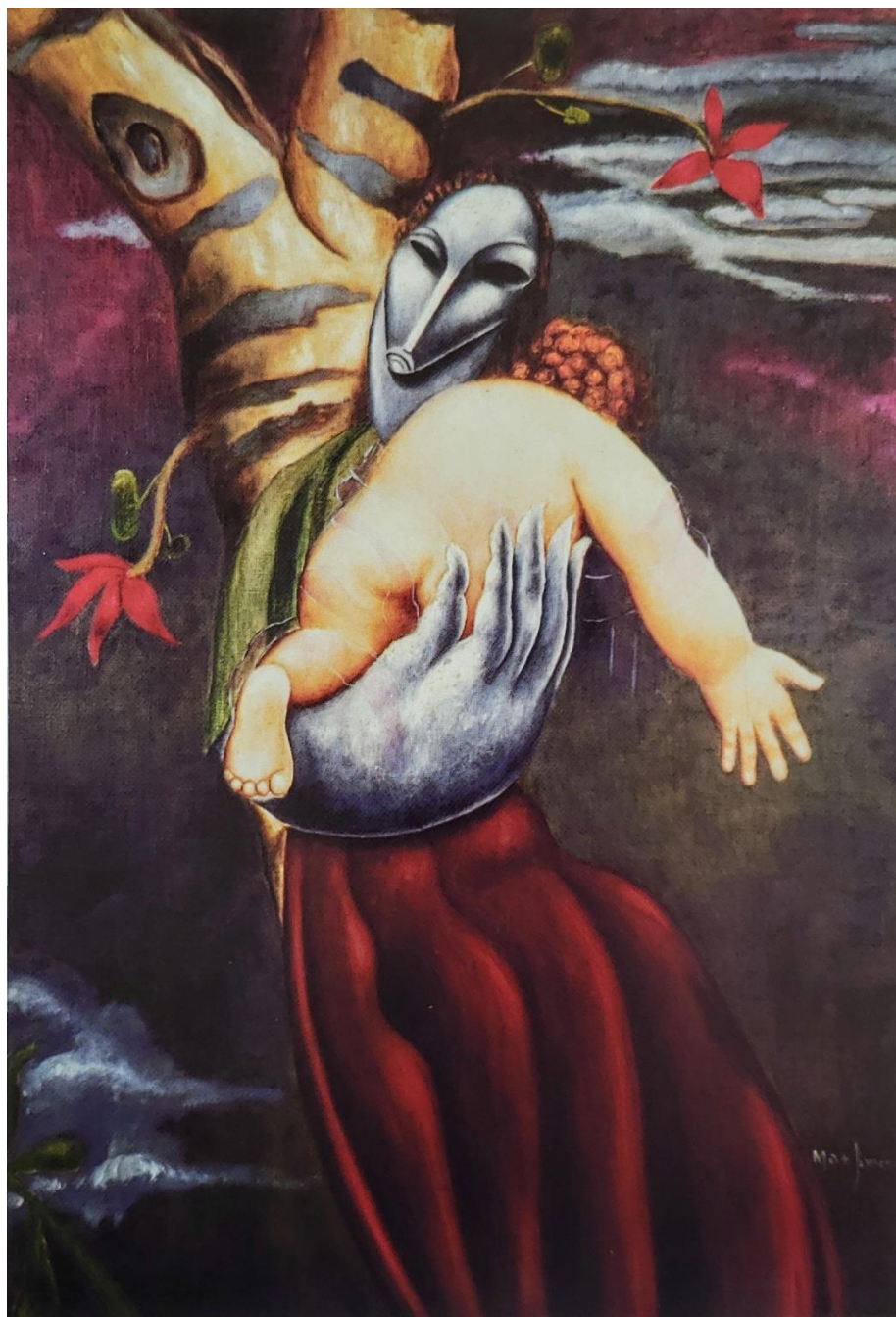


Figura 6. Max Jiménez, *Maternidad* (c.c. *La segua*), óleo sobre tela, s.f., 109 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 7



Figura 7. Max Jiménez, *Cabeza roja*, talla directa en granito rojo, ca. 1935,
52,5 x 25 x 29,5 cm, Colección Jiménez-Odio.

Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 8

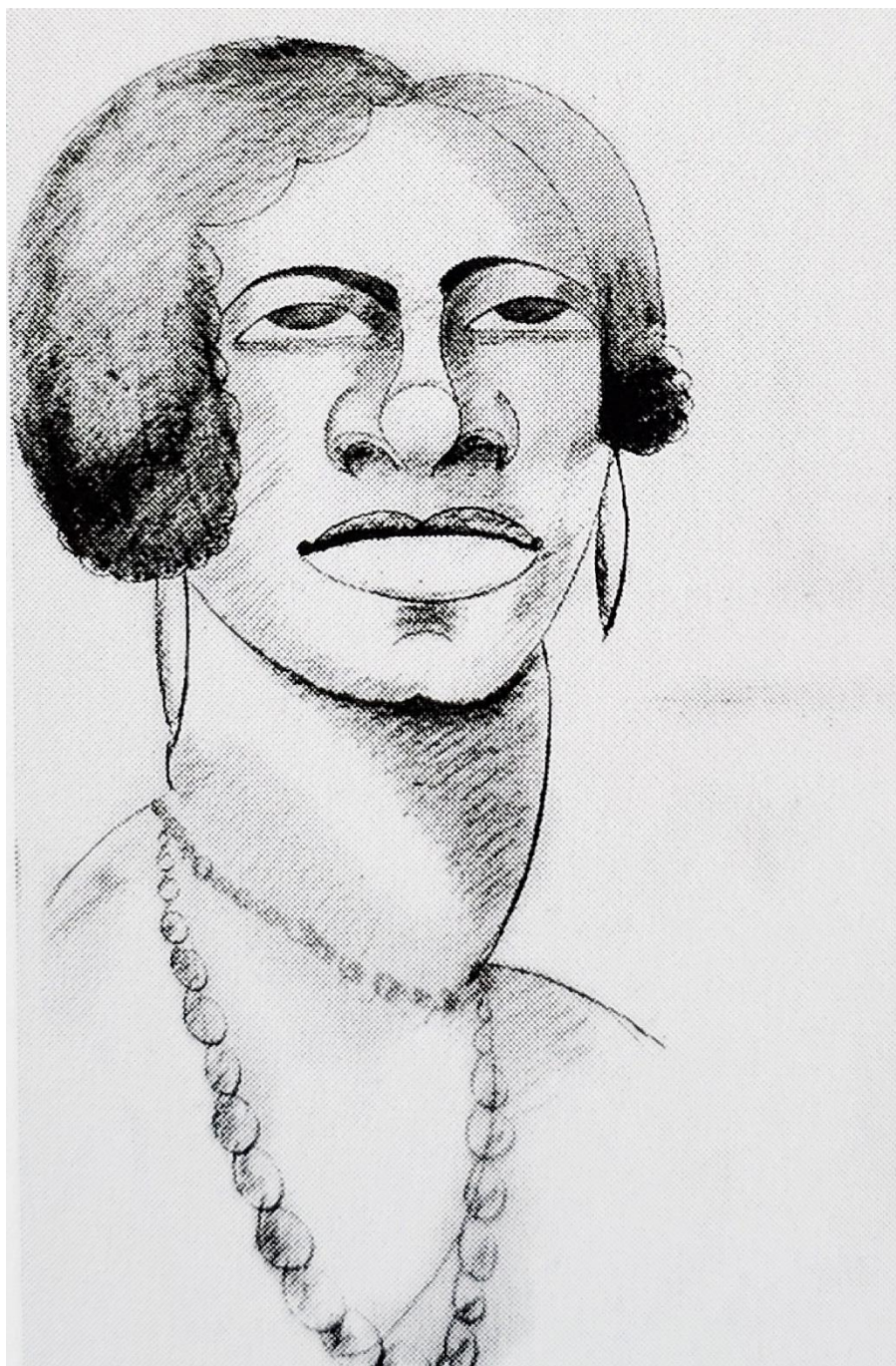


Figura 8. Max Jiménez, *Negra con collar*, dibujo a lápiz de grafito, ca. 1923, 48 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 9



Figura 9. Max Jiménez, *Sin título (o Negro)*, grabado-técnica mixta, s.f.,
22 x 14,5 cm, Colección Jiménez-Beeche.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999),
de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 10



Figura 10. Max Jiménez, *Mujer*, bronce (o madera),
ca.1922, s.d., Colección desconocida.
Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 11

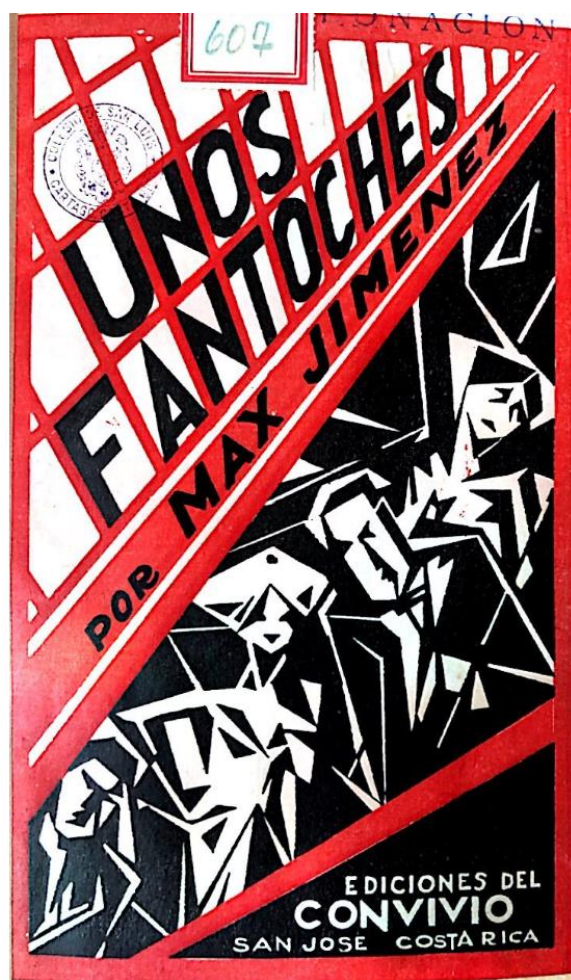


Figura 11. Teodorico Quirós, Portada de *Unos fantoches...*, dibujo a tinta, 1928, s.d.

Reproducción tomada de *Unos fantoches...* (1928), de Jiménez, M.

FIGURA 12



Figura 12. Max Jiménez, *Atardecer en el trópico*, óleo sobre tela, ca. 1939, s.d., Colección privada

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 13



Figura 13. Max Jiménez, *La Pulga Lírica*, xilografía, ca. 1936, 7,3 x 9,3 cm, del libro *El domador de pulgas* (Editorial Hermes). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 14

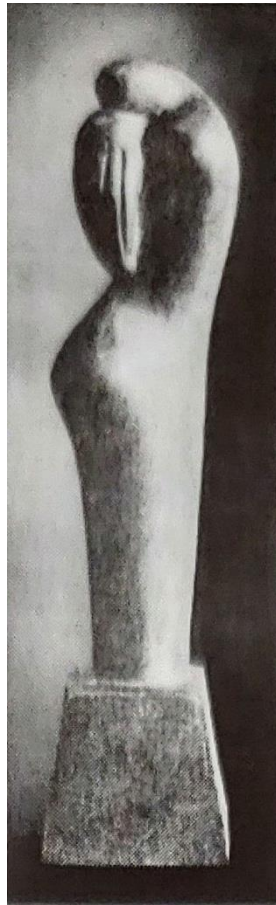


Figura 14. Max Jiménez, *El beso*, bronce, ca.1922,
s.d., Colección desconocida.
Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 15

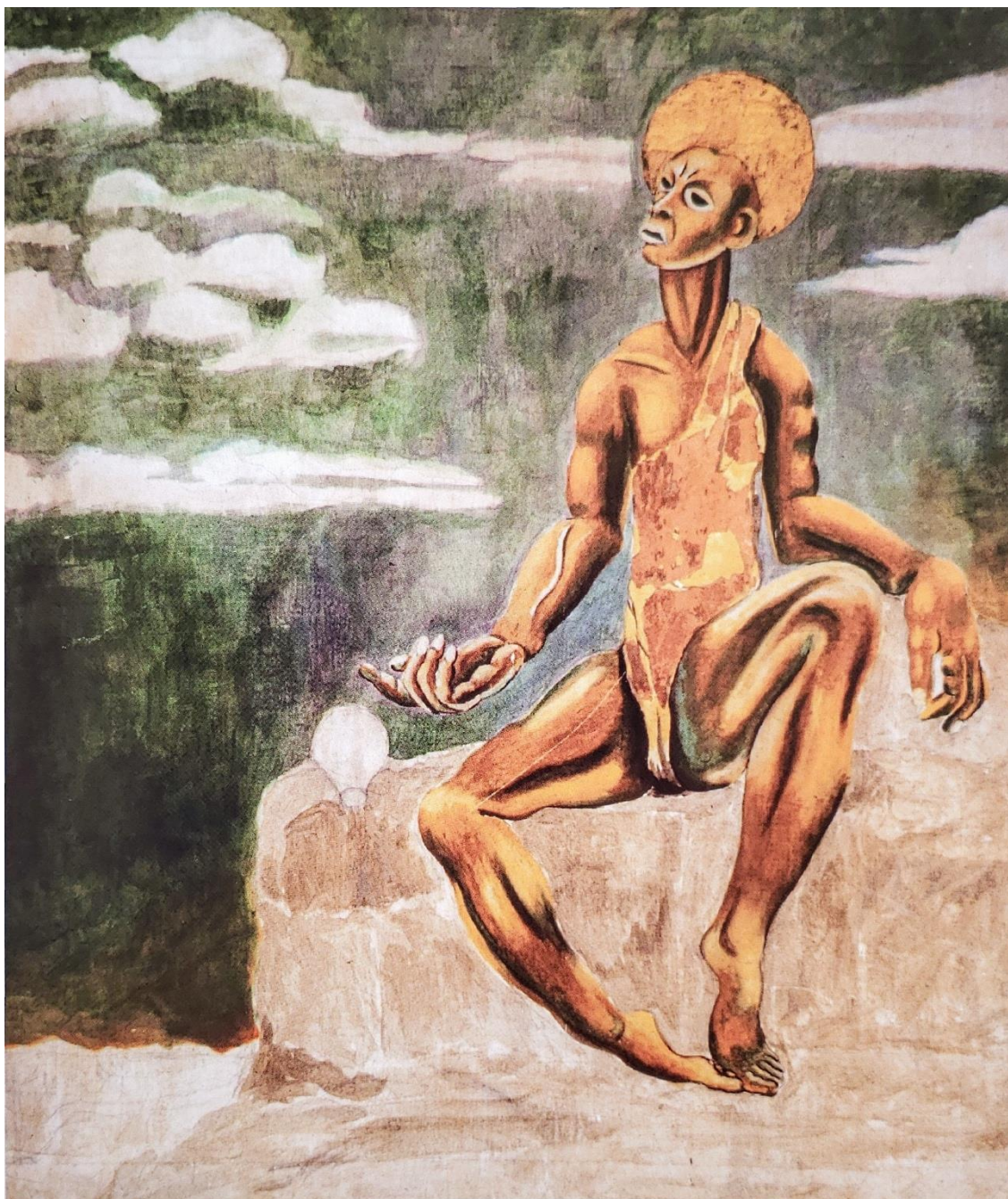


Figura 15. Max Jiménez, *San Juan Bautista*, óleo y corteza de Eucalipto (o de corcho) sobre tela, ca. 1945-46, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 16

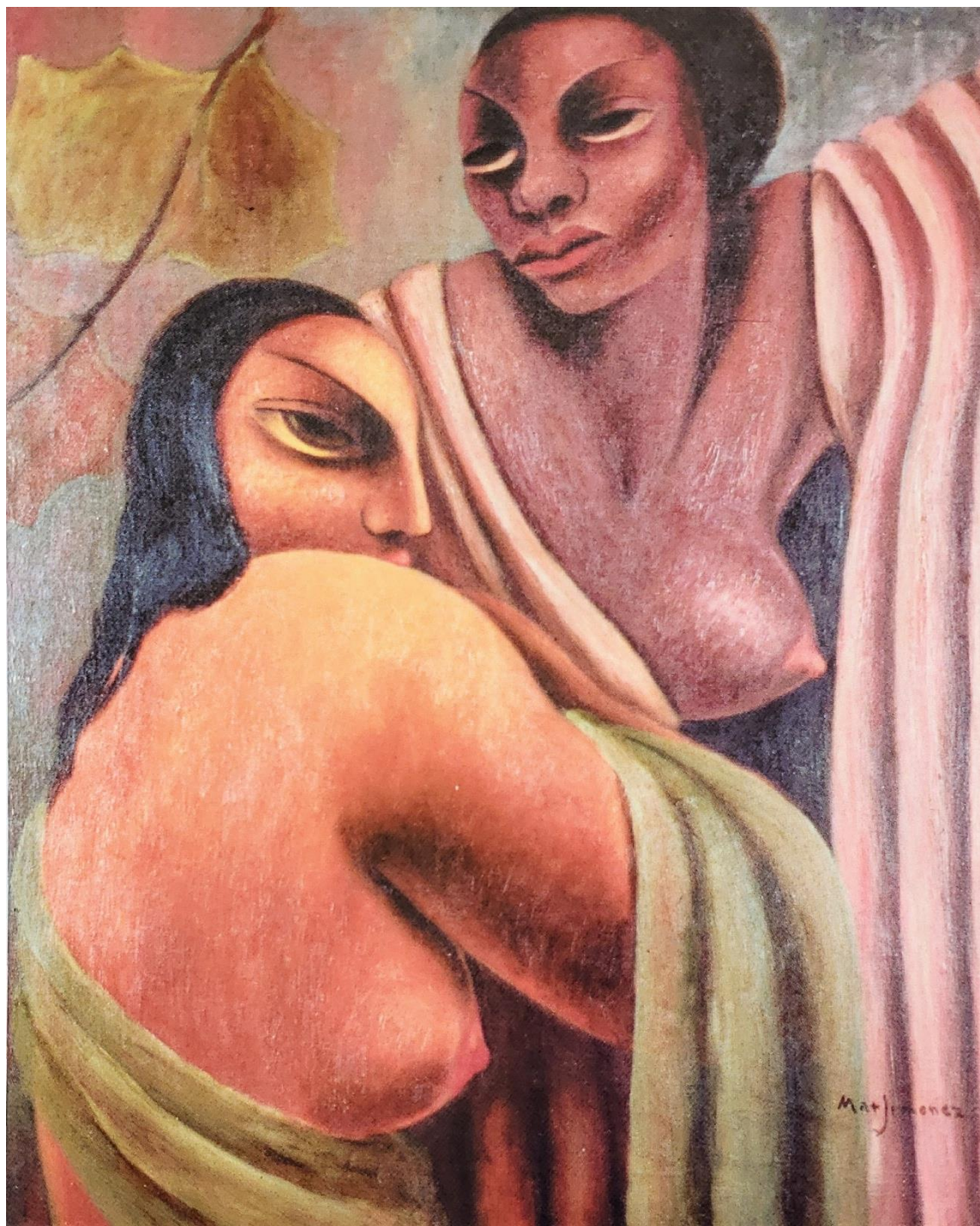


Figura 16. Max Jiménez, *Blanco y negro (o Desnudos con estolas)*, óleo sobre tela, ca. 1940, 80 x 65 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 17

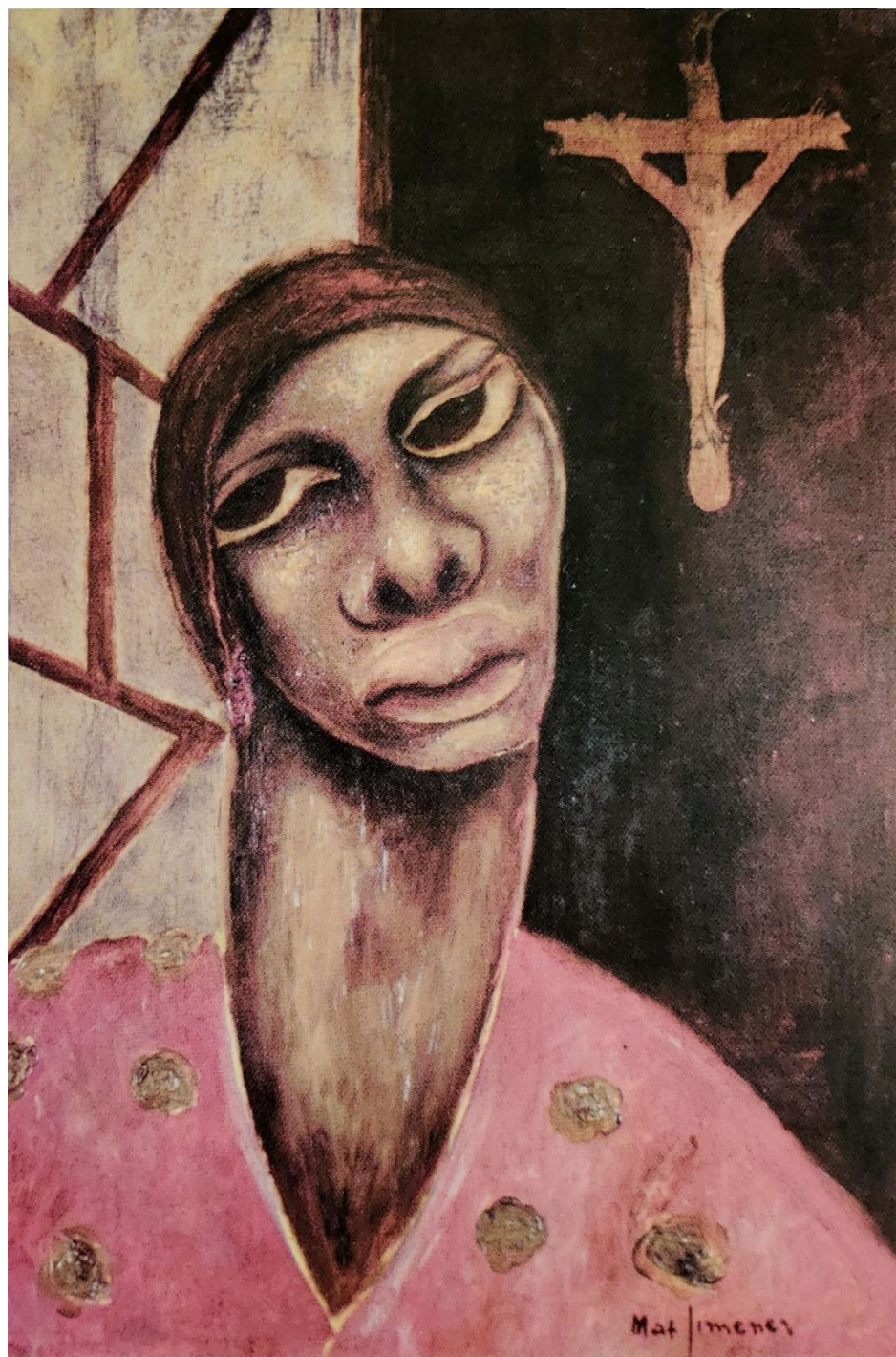


Figura 17. Max Jiménez, *Ni Cristo ni Changó*, óleo sobre tabla, ca. 1942, 41,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 18

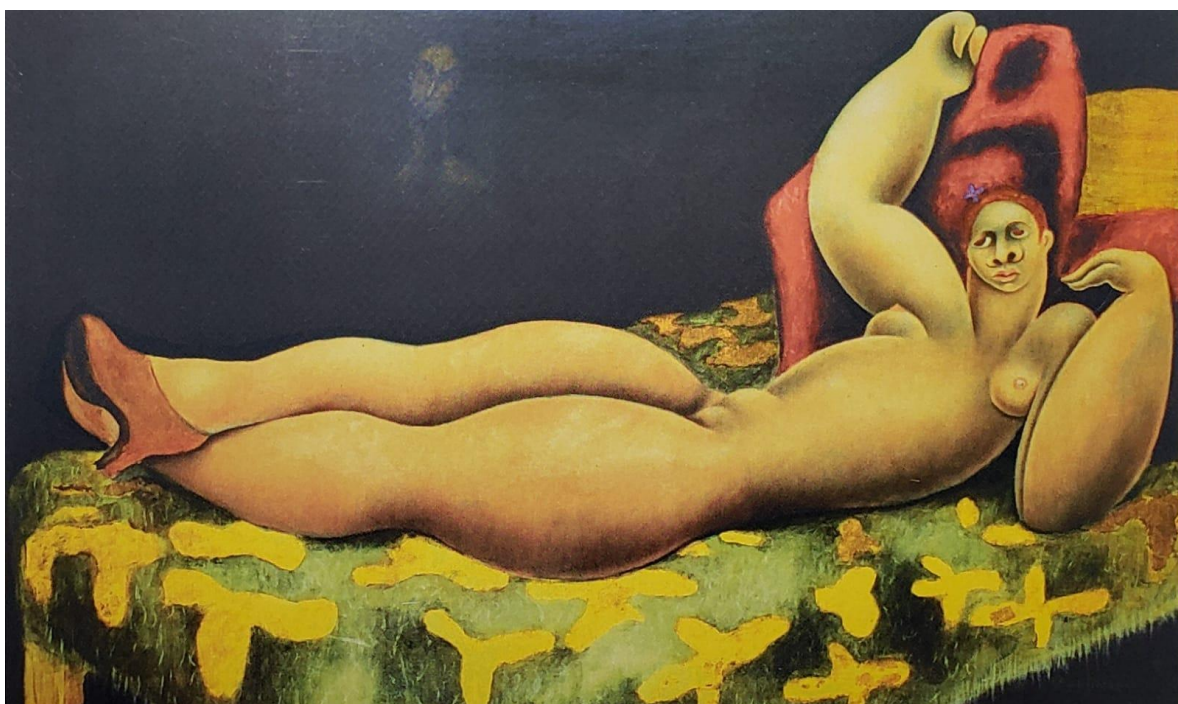


Figura 18. Max Jiménez, *Mujer reclinada (o Mujer acostada)*, óleo sobre tela, ca. 1943, 92,5 x 76 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 19

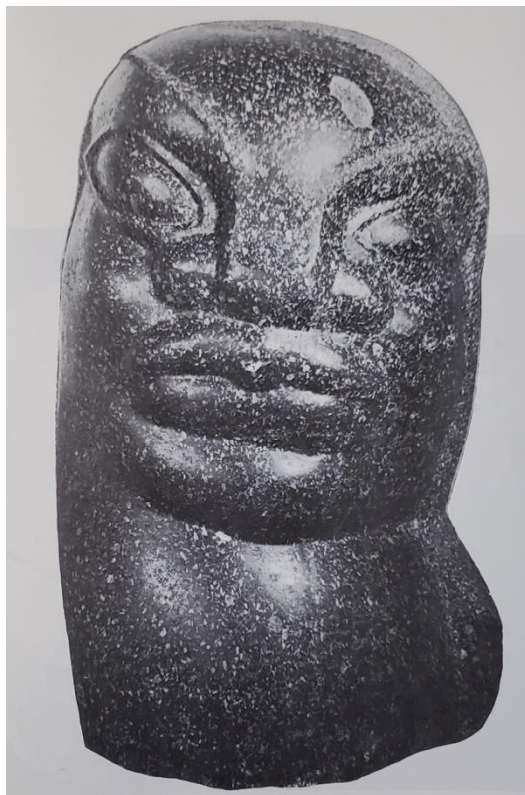


Figura 19. Max Jiménez, *Cabeza negra*, talla directa en granito, ca. 1936-1937, 54 x 28 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.

Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 20

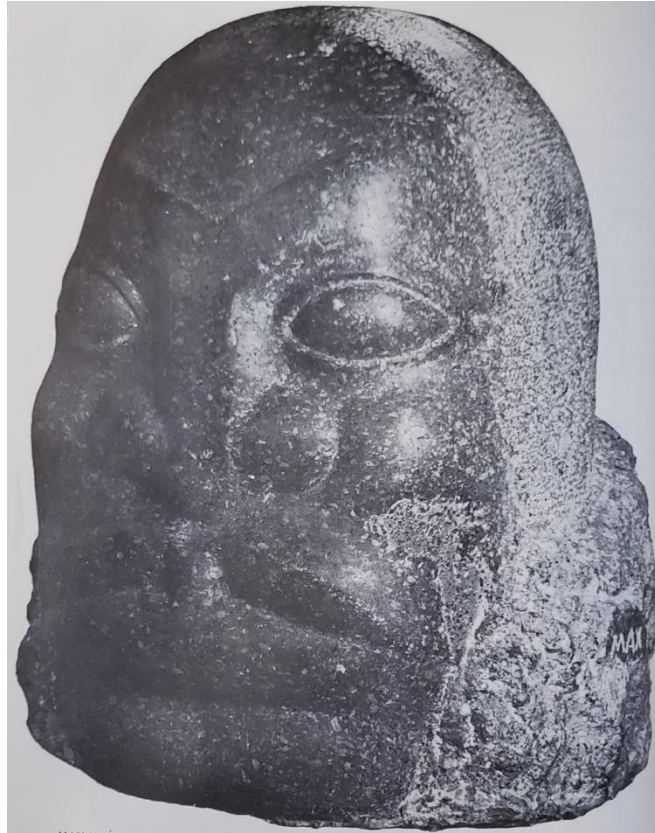


Figura 20. Max Jiménez, *Cabeza gris*, talla directa en granito, s.f.,
42 x 30 x 30 cm, Colección Jiménez-Beeche.
Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 21

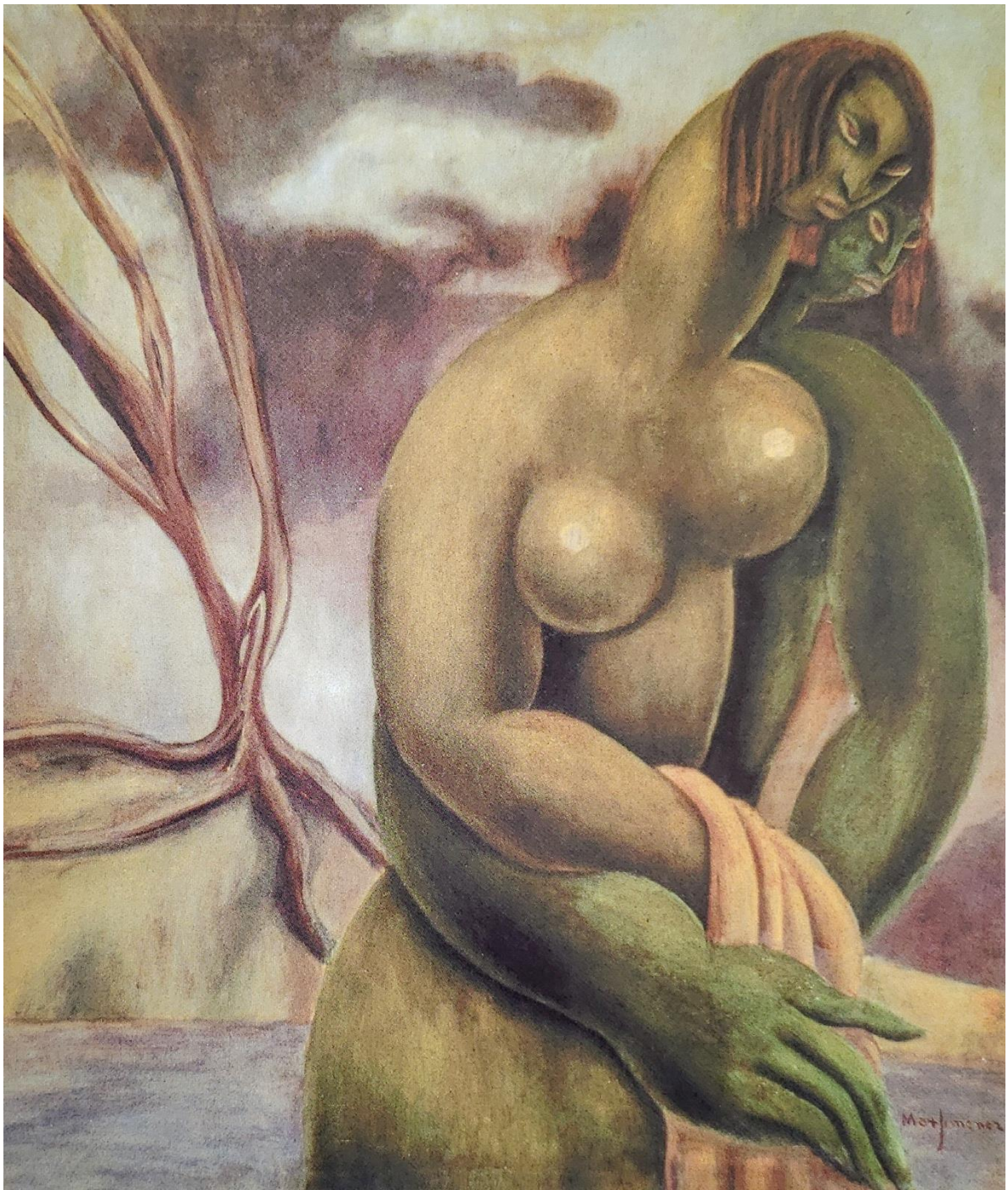


Figura 21. Max Jiménez, *Dos mujeres en verde* (o *Bañistas en el pasado*), óleo sobre tela, ca. 1941, 91 x 77 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 22



Figura 22. Max Jiménez, *Dolores la bailarina*, óleo sobre masonite, ca. 1944, 90 x 74 cm, Colección Jiménez-Beeche.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 23

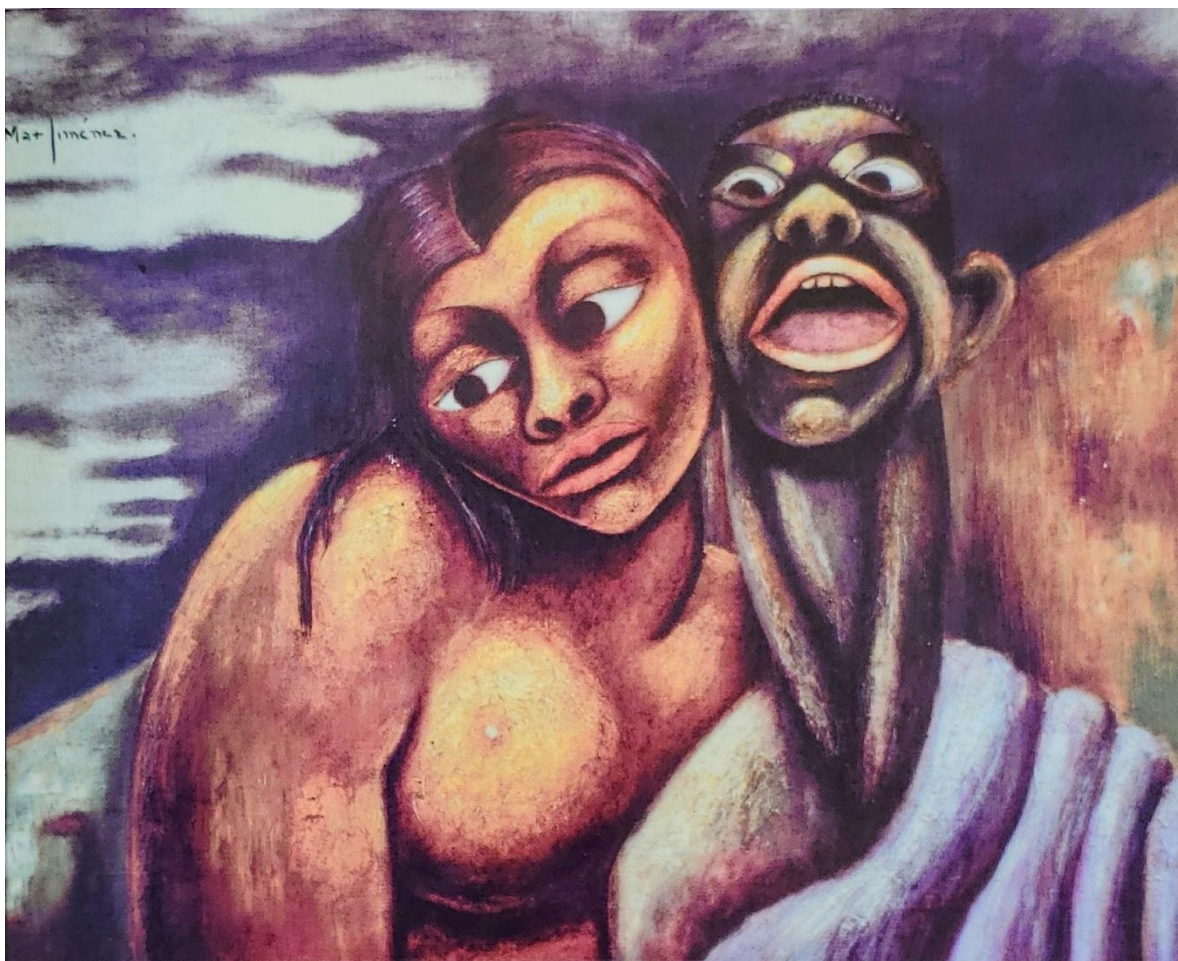


Figura 23. Max Jiménez, *Desesperanza* (o *Año de 1944*), óleo sobre tela, ca. 1940, 50,5 x 60 cm, Colección Jiménez-Beeche.

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 24



Figura 24. Max Jiménez, *Maternidad*, talla en madera, s.f.,
174 x 36 x 34 cm, Colección Jiménez-Yglesias.
Reproducción tomada de *La escultura en Costa Rica* (1973), de Ferrero, L.

FIGURA 25



Figura 25. Max Jiménez, *Tierra y cielo* (o *Tierra y cielo en las antillas*), óleo sobre tela, ca. 1942, 77 x 110 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 26

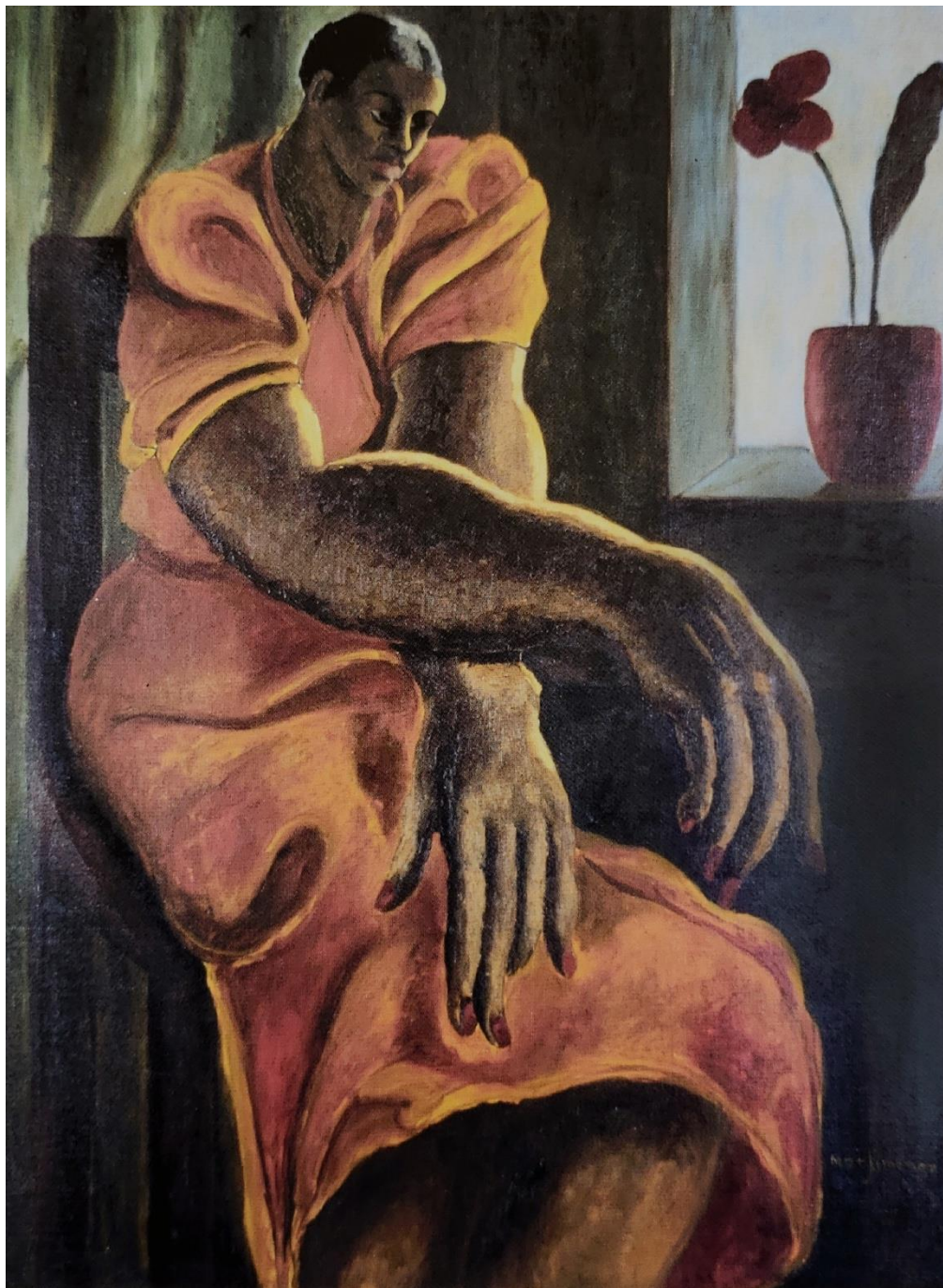


Figura 26. Max Jiménez, *Mujer con vestido amarillo*, óleo sobre tela, ca. 1939, 102 x 76,5 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 27



Figura 27. Max Jiménez, *La bailarina*, xilografía, ca. 1936, 5 x 5 cm, del poemario *Revenar* (Editorial Nascimento).
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 28



Figura 28. Max Jiménez, *Nocturno en el día*, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario *Revenar* (Editorial Nascimento).
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 29



Figura 29. Max Jiménez, *Desnudo #1* (o *Desnudo con manto*), óleo sobre tela, ca. 1943, 59 x 42 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 30



Figura 30. Max Jiménez, *Otoño*, óleo sobre tela, ca. 1940, 76,5 x 61 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 31

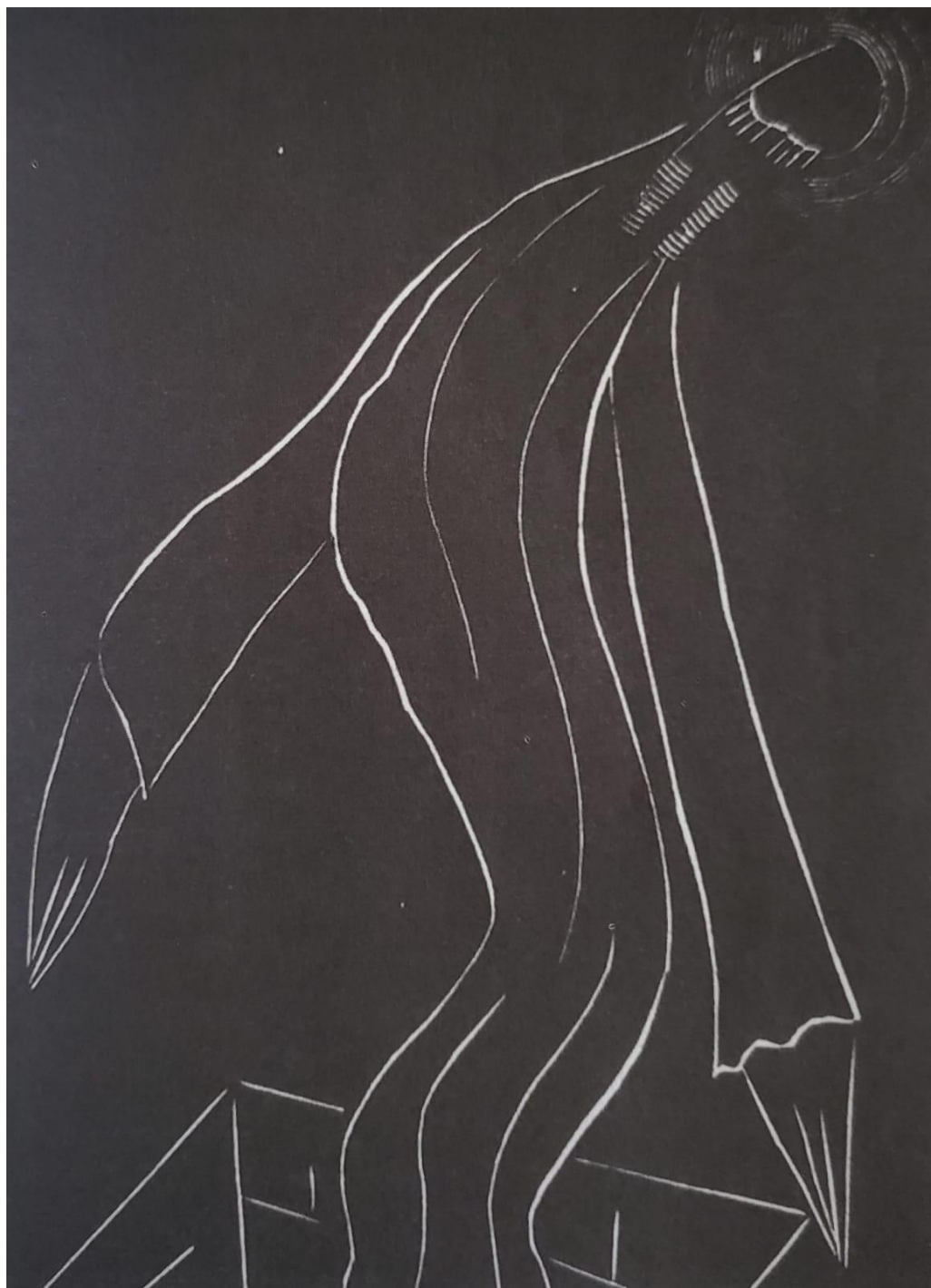


Figura 31. Max Jiménez, *El jaular*, xilografía, ca. 1937, 15 x 10 cm, del libro *El Jaúl* (Editorial Nascimento). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 32

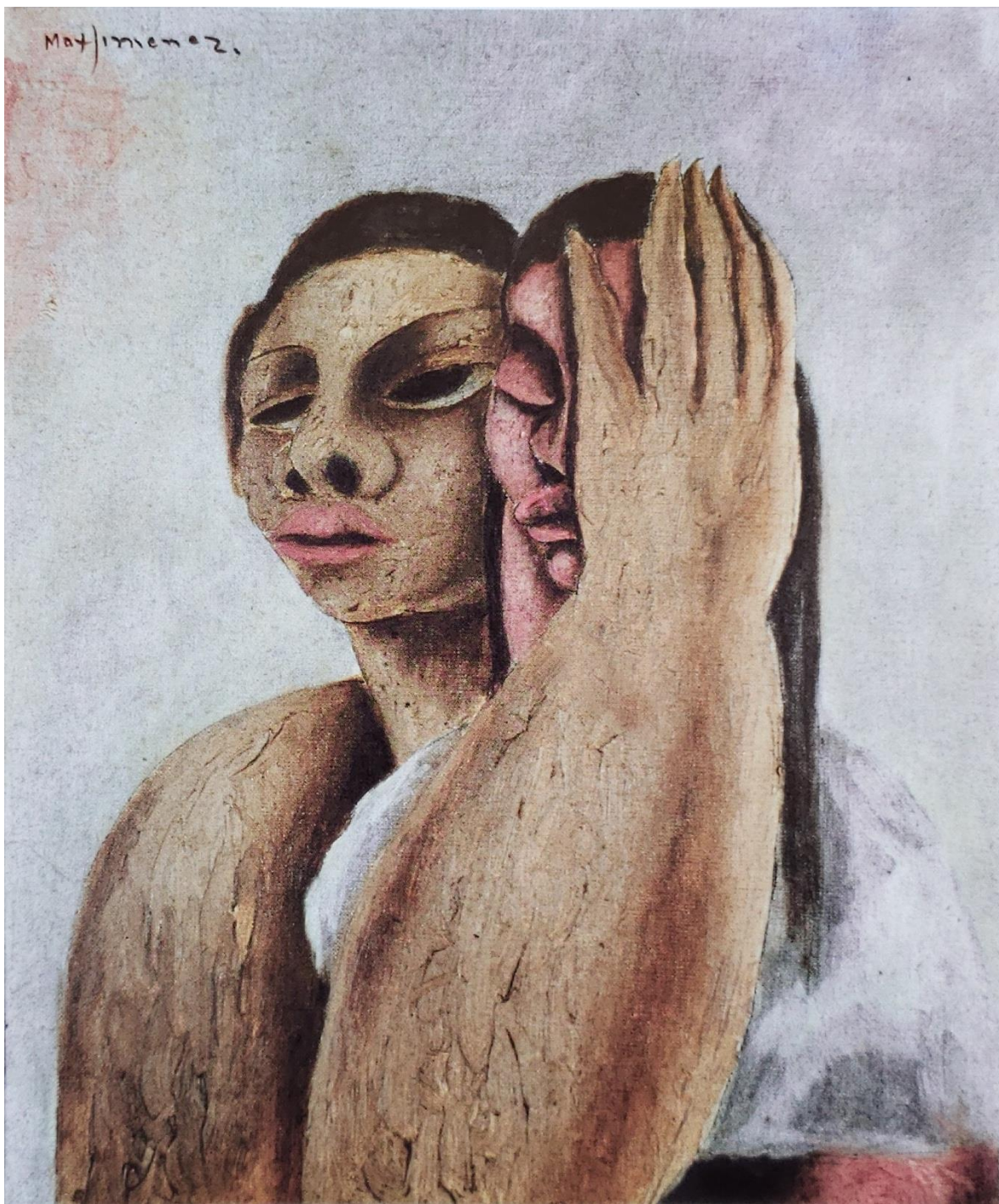


Figura 32. Max Jiménez, *El futuro (o Dos mujeres)*, óleo sobre tela, ca. 1940, 33 x 28 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 33



Figura 33. Max Jiménez, *La última súplica*, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario *Revenar* (Editorial Nascimento).

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 34

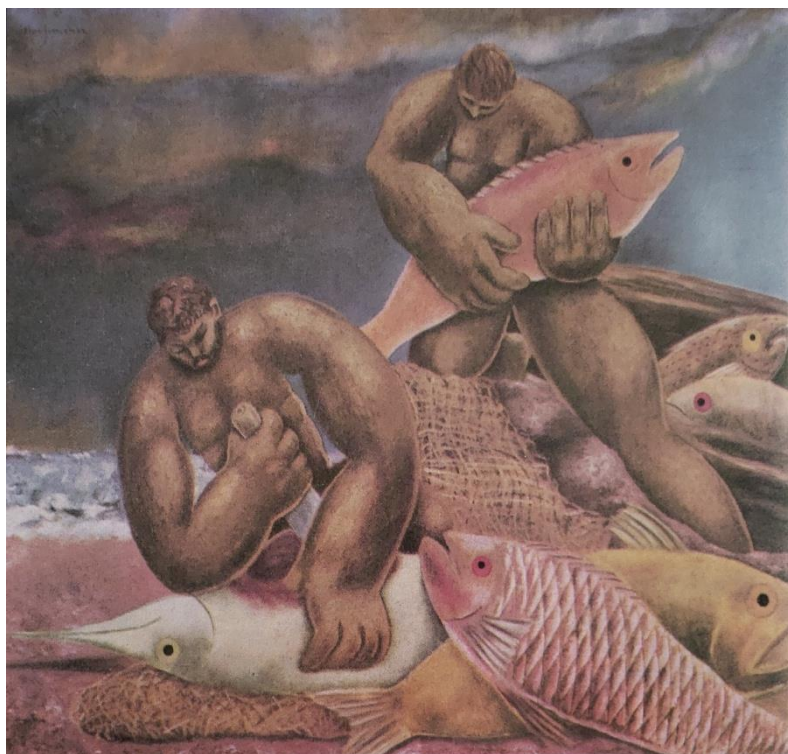


Figura 34. Max Jiménez, *Pescadores en Cojimar*, óleo, ca. 1943, 42 x 59 cm, Obra perdida (perdida durante el Bogotazo). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 35



Figura 35. Max Jiménez, *Desnudo y mar*, xilografía, s.f.,
10 x 15,2 cm, Colección Jiménez-Beeche.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999),
de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 36



Figura 36. Max Jiménez, *El baño (o Mujer que emerge de las aguas)*, óleo sobre tela, ca. 1936, 76 x 61 cm, Colección Banco Central de Costa Rica.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 37



Figura 37. Max Jiménez, *El faro*, xilografía, ca. 1936, 10 x 5 cm, del poemario *Revenar* (Editorial Nascimento). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 38



Figura 38. Max Jiménez, *Juego eterno* (o *Jugando en la playa*), óleo sobre tela, ca. 1940, 95,5 x 110,5 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 39

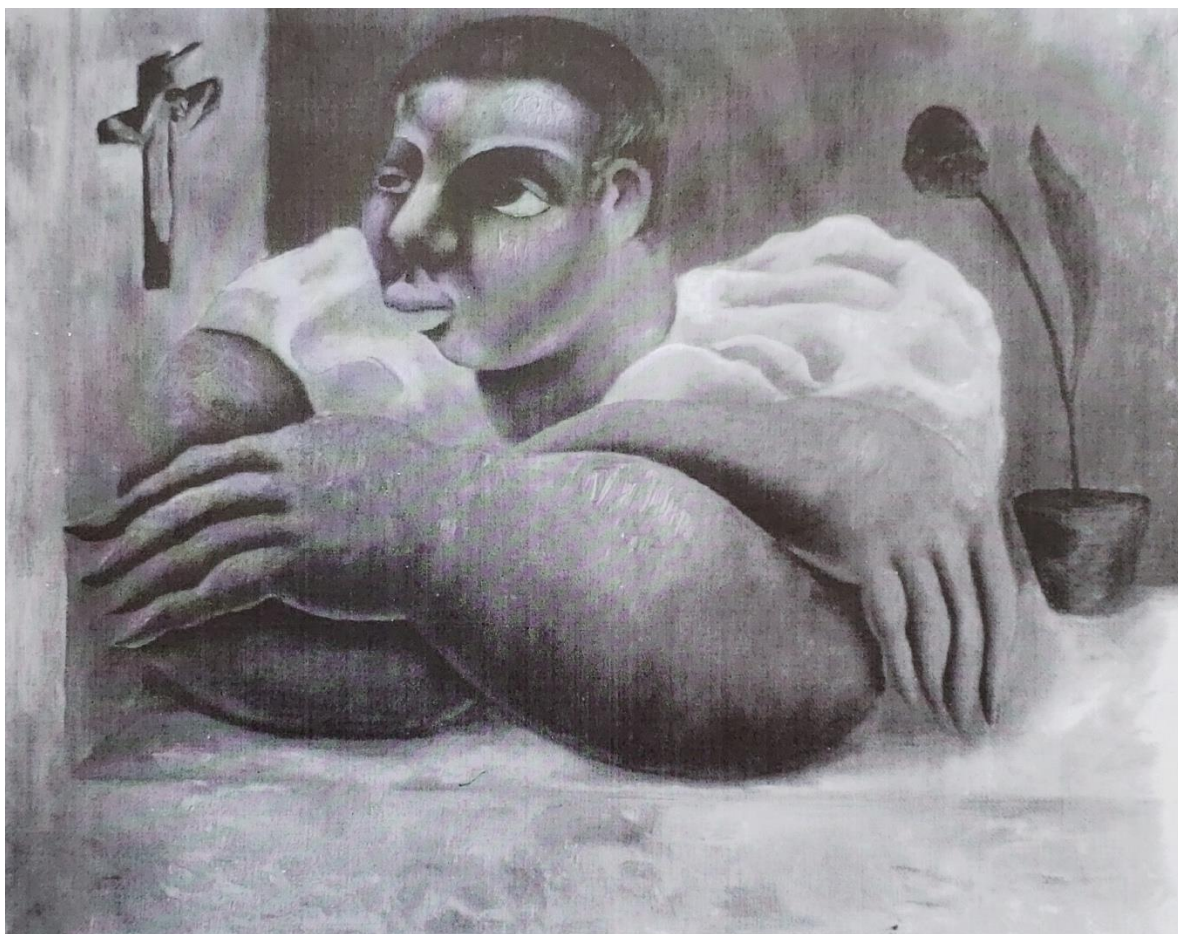


Figura 39. Max Jiménez, *Sin título (o Momento místico)*, óleo sobre tela, ca. 1940, s.m., Colección Desconocida
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 40

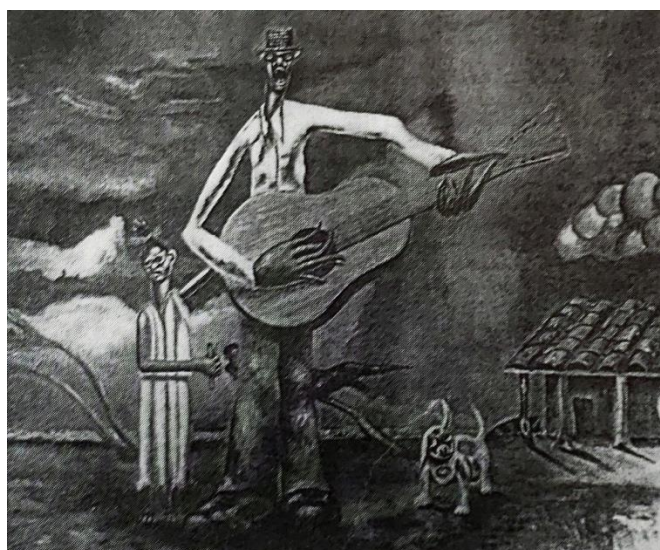


Figura 40. Max Jiménez, *Hambre bajo el sol*, óleo sobre tela, ca. 1942, s.m., Colección Desconocida.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 41

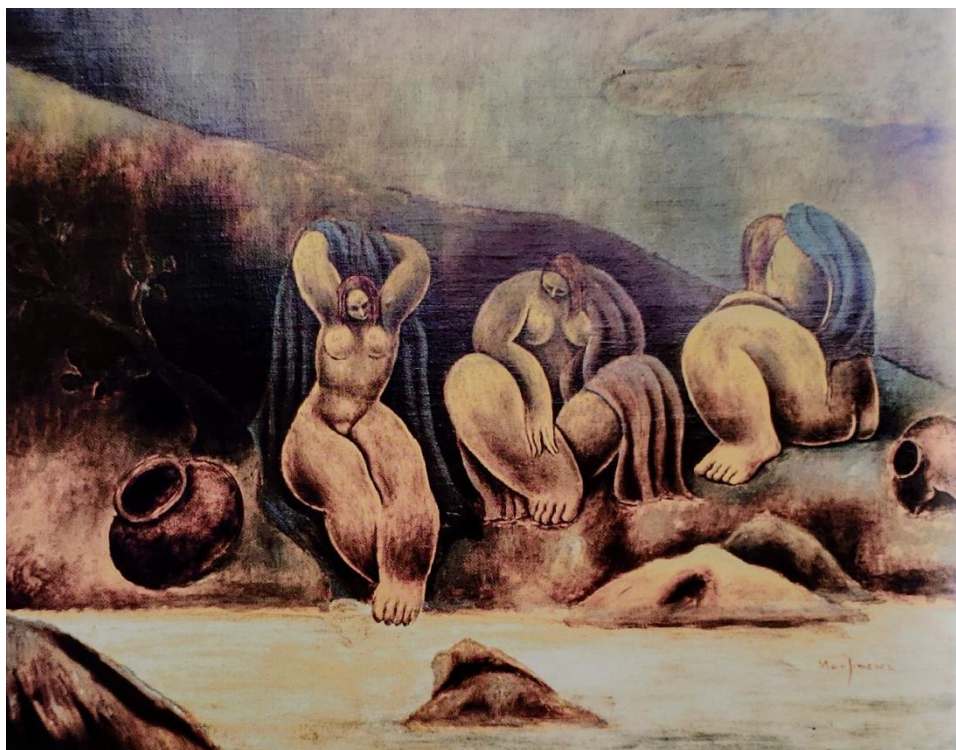


Figura 41. Max Jiménez, *Tinajas y bañistas*, óleo sobre tela, ca. 1941, 78 x 99 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 42



Figura 42. Max Jiménez, *Caballo humilde: Mujer humilde*, óleo sobre tela, ca. 1941-1942, 91,5 x 77 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 43



Figura 43. Max Jiménez, *Caballo (o Cabeza de caballo)*, talla en madera, ca. 1937, 30 x 68,5 x 31 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 44

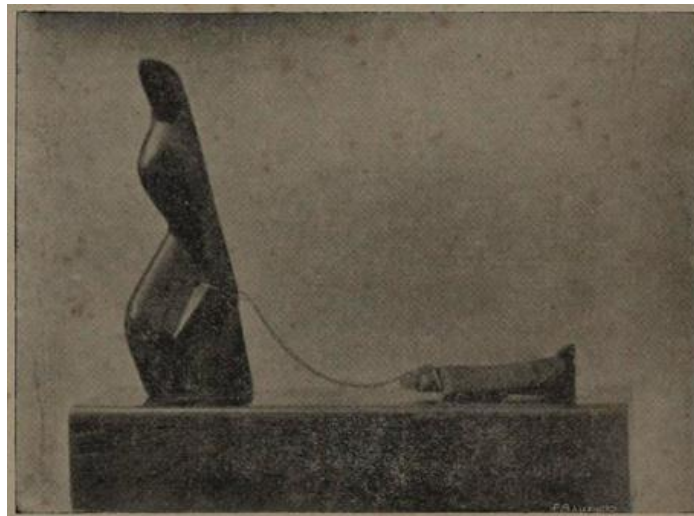


Figura 44. Max Jiménez, *La mujer con el perro*, madera, ca. 1922, s.d., Colección Desconocida. Reproducción tomada de *Repertorio Americano* (1924).

FIGURA 45

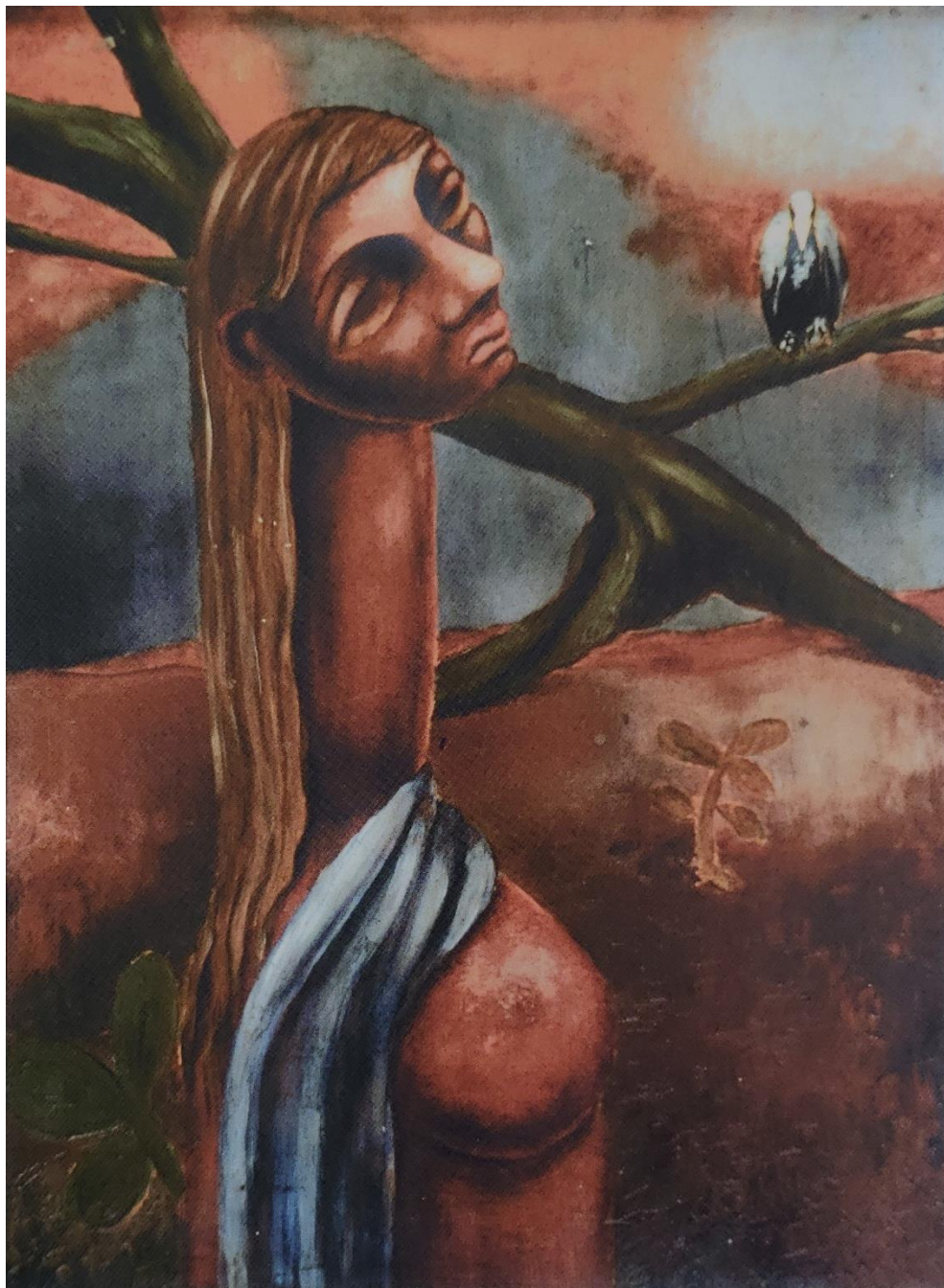


Figura 45. Max Jiménez, *Tierra cocida*, óleo sobre cartón grueso, ca. 1943, 43 x 31 cm, Colección Jiménez-Odio.
Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 46



Figura 46. Max Jiménez, *Las Pulgas Dadas a los Asuntos de Ultratumba*, xilografía, ca. 1936, 14,2 x 10 cm, del libro *El domador de pulgas* (Editorial Hermes). Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 47



Figura 47. Max Jiménez, *Ventana de la Habana vieja*, óleo y ladrillo sobre tela, ca. 1942, 110 x 92 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 48

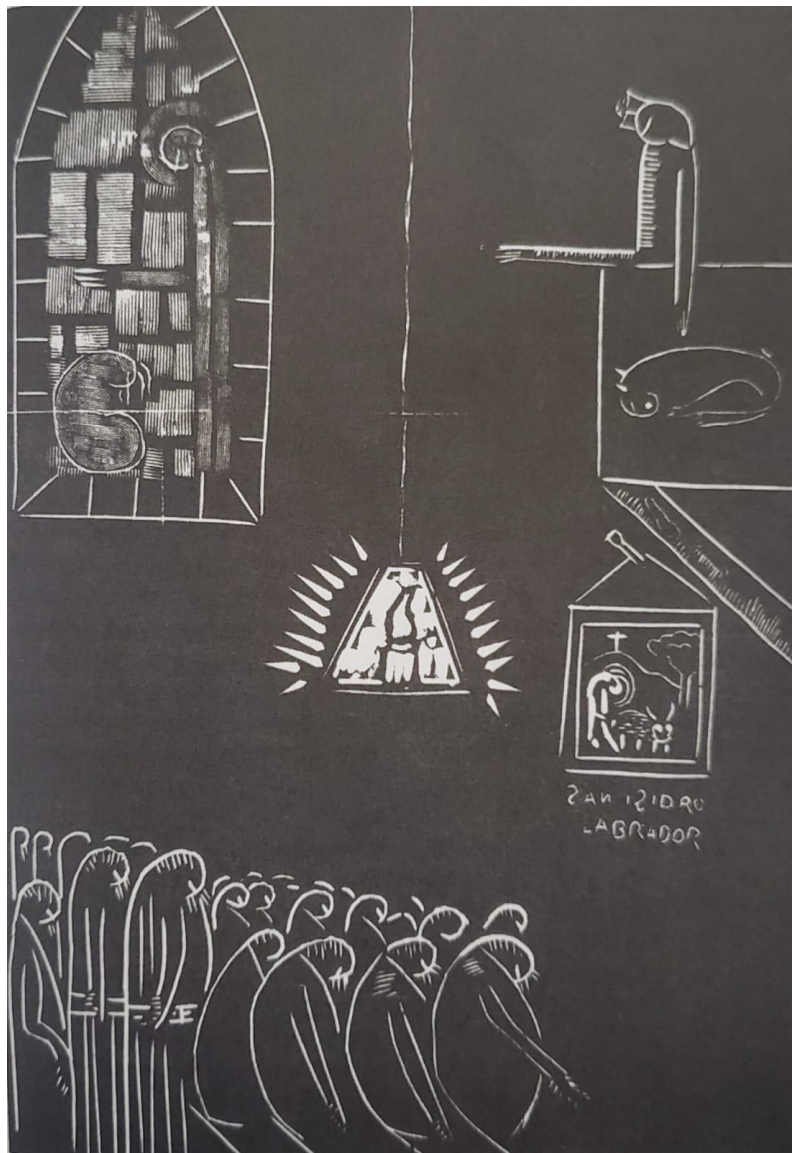


Figura 48. Max Jiménez, *La colonia agrícola*, xilografía, ca. 1936, 14,7 x 10 cm, del libro *El domador de pulgas* (Editorial Hermes).

Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 49

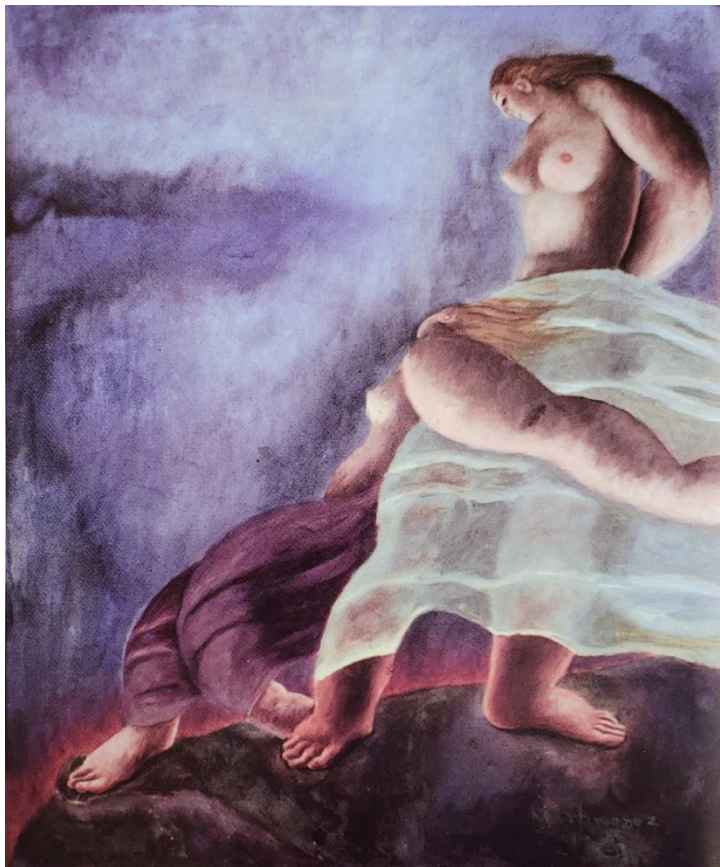


Figura 49. Max Jiménez, *Al borde del abismo*, óleo sobre tela, ca. 1940-41, 76 x 66 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 50



Figura 50. Max Jiménez, *Ileana*, óleo sobre tela, ca. 1942, 92 x 72 cm, Colección Jiménez-Yglesias. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 51



Figura 51. Max Jiménez, *Autorretrato (EL)*, grafito, 1924, s.d., Colección Desconocida. Reproducción tomada de *Max Jiménez. Un artista del siglo*, de Museo de Arte Costarricense (1999).

FIGURA 52



Figura 52. Max Jiménez, *Retrato*, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, Colección Jiménez-Beeche. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.

FIGURA 53

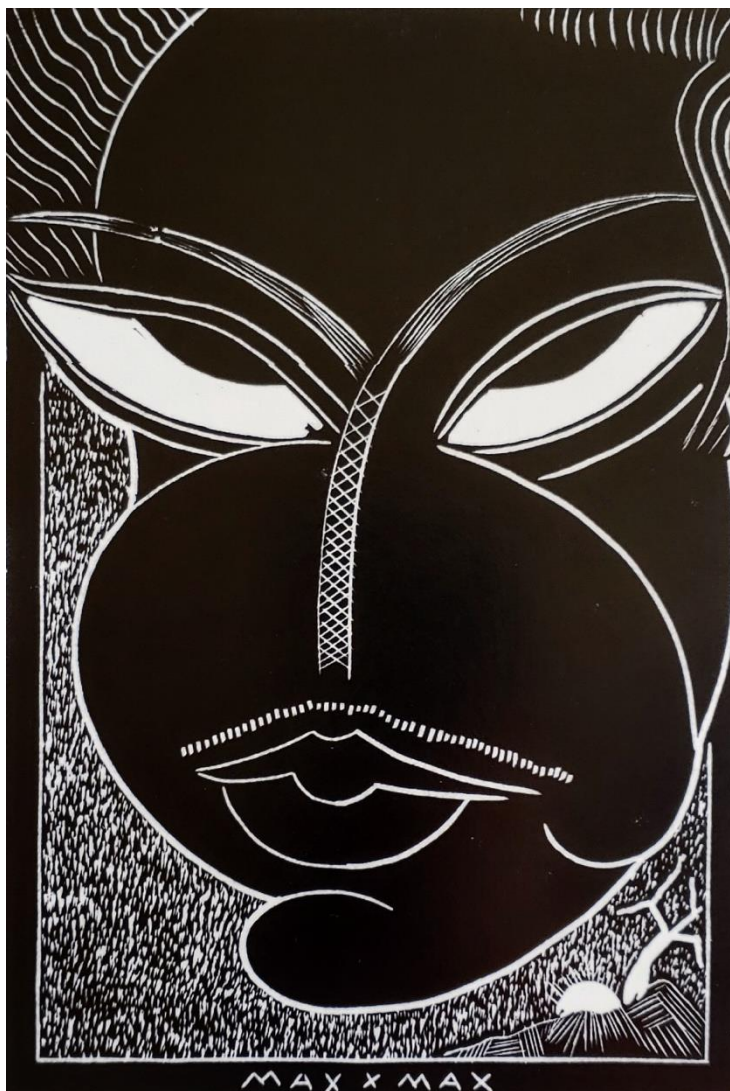


Figura 53. Max Jiménez, *Autorretrato*, xilografía, s.f., 15 x 10 cm, Colección Jiménez-Odio. Reproducción tomada de *Max Jiménez: Catálogo razonado* (1999), de Barrionuevo Chen-Apuy, F., Guardia, M. E.